



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Letras Hispánicas

**CAMPO LITERARIO MEXICANO:
LITERATURA Y EDICIÓN INDEPENDIENTE**

Tesis

Que para obtener el título de

LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

Presenta

ALMA PATRICIA SALINAS PÉREZ



Asesor: **Dr. Armando Octavio Velázquez Soto**

Ciudad de México

Noviembre de 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, Alma Dolores Pérez Santiago y José María Salinas de la Rosa, por siempre darme lo mejor de sus manos y sus corazones. Por su apoyo incondicional, su compañía y aliento para cumplir un sueño que tuve desde pequeña: graduarme de la UNAM. Gracias a su cariño, su trabajo, su responsabilidad y confianza, yo he podido estudiar y he tenido el tiempo para leer y escribir. Gracias a ustedes puedo elegir mis caminos; por ustedes, por siempre impulsarme a dar lo mejor de mí, tengo la valentía de recorrerlos.

A Pablo Rojas, Gabriela Jáuregui, Saúl Hernández y Gabriel Elías, mis compañeros de Sur+, por invitarme a integrar su equipo de trabajo, por su amistad, respeto y por todo lo que me enseñaron. Por los entrañables momentos.

A Sur+, por enamorarme de nuevo de la literatura y revelarme la pasión por editar.

Al Dr. Armando Velázquez, por aceptar dirigir esta tesis, por su claridad, paciencia y entusiasmo, por su entera disposición para conversar conmigo, enseñarme a escribir una tesis y resolver mis dudas.

A mis sinodales –la Dra. Mónica Quijano, la Mtra. Jocelyn Martínez, la Dra. Alejandra Amatto y el Dr. Héctor Vizcarra– que en medio de terremotos tuvieron la disposición y amabilidad de leer esta tesis y ayudarme con los trámites administrativos. Agradezco su atenta lectura y sus comentarios.

A Gilbert, por acompañarme en estos meses de escritura, cierres e inicios, por ser tan generoso y darme tanta alegría. Celebro el día en que decidimos querernos.

A mi familia, por toda su alegría, amor y cuidado.

A Luis, Briseida, Libertad, Claudia, Arely, Adrián, Ismael, Pamela y Yareli, por la hermosa amistad que me han regalado desde que estudiábamos en la facultad y los años pasados fuera de ella, por la complicidad, por abrirme sus hogares y siempre hacerme sentir en casa en la Ciudad de México.

A La Panorámica, en cuyas discusiones mezcaleras se pensaron muchas de las ideas que integran esta tesis.

DEDICATORIA

A mis padres, Alma y José María, quienes no bastando con la primera me dieron la vida una segunda vez: cuando me regalaron mis primeros libros. Para ellos, con todo mi amor y mi emoción.

A mis abuelas, Anita y Rafaela, que nos han transmitido a todas su secreta fortaleza. Su fuego silencioso.

A mi abuelo, José Guadalupe, que hacía carreteras y escribía versos. Sé que en algún lugar él comparte mi alegría.

ÍNDICE

Introducción.....	5
1. ¿Qué es la edición independiente?	13
1.1 Emergencia de la edición independiente.....	16
1.2 Características de la edición independiente.....	27
1.2.1 Una línea editorial propia.....	28
1.2.2 Tamaño.....	30
1.2.3 La forma del libro como objeto.....	32
1.2.4 Distribución.....	35
1.2.5 Relación con el Estado.....	37
1.3 Entonces, ¿cómo definir a la edición independiente?	38
2. Campo literario y edición.....	44
2.1 ¿Qué es el campo literario?	46
2.2 Campo de poder y campo literario.....	48
2.3 Posiciones y tomas de posición.....	50
2.4 Jerarquización en el campo literario.....	58
2.5 El proceso de autonomización en el campo literario.....	62
3. Campo literario mexicano y edición independiente.....	68
3.1 Campo literario mexicano y mercado.....	68
3.1.1 Coediciones.....	75
3.1.2 Venta directa.....	77
3.1.3 Liberación de libros.....	81
3.1.3.1 Copyright y licencias libres.....	84
3.2 Campo literario mexicano y Estado.....	90
3.2.1 Apoyos económicos.....	92
3.2.2 Compras.....	94
3.2.3 Sistema de librerías.....	95
3.2.4 Apoyos a creadores.....	98
Consideraciones finales.....	115

INTRODUCCIÓN

En 2012, pocos meses después de que terminé de cursar el cien por ciento de los créditos de la carrera de Lengua y literaturas hispánicas en la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, empecé a formar parte del equipo de trabajo de Sur+ ediciones. Éramos, en ese entonces, cinco personas: Pablo Rojas, Gabriela Jáuregui, Saúl Hernández, Gabriel Elías y yo. Después de tres años de participar activamente en los procesos editoriales de la mayoría de los libros publicados por el sello, decidí que realizaría mi trabajo de titulación de la licenciatura por medio de un informe de actividad laboral que referiría mi experiencia y trabajo en el contexto de la edición independiente en México desde una editorial que, si bien había empezado publicando un par de libros desde Oaxaca, cada vez era más conocida y leída por lectores de todo el país. Sin embargo, conversando con mi asesor, el Dr. Armando Velázquez, y al ir desgranando las razones de por qué en una editorial como Sur+ existe una relación indisoluble entre los textos publicados y su forma de editarlos, tomamos la decisión de que en lugar de un informe escribiría una tesis, pues la edición es una actividad tan importante y compleja en el mundo literario que invita a hacer un análisis profundo tanto de sus dinámicas de trabajo y producción, como de las decisiones que se toman al elegir los textos que se publicarán y la forma de llevar esto a cabo. Por lo tanto, si bien este escrito no ofrece una descripción detallada de las actividades que realicé durante casi cinco años, a lo largo de esta tesis sí hablaré desde mi experiencia como editora de Sur+ pues conozco a fondo su perfil y sus dinámicas editoriales, las cuales me servirán de ejemplo para ilustrar mejor la exposición sobre las características de la edición independiente, así como el análisis de su quehacer y su relación con el campo literario.

Ahora bien, ¿por qué realizar, en una carrera de lengua y literatura, una tesis de este tipo y no un estudio sobre una obra literaria en concreto? Por una parte, considero que es necesario que se estudie la edición desde disciplinas como la sociología o la administración de empresas, por ejemplo, que son áreas que sin duda arrojan luz para entender su

funcionamiento, pero también es indispensable vincular los procesos tanto laborales como intelectuales que se animan con esta actividad, con los libros que se publican a través de ella porque existe una necesaria correspondencia entre ellos. Asimismo, también es importante en el análisis de las obras literarias estudiar la naturaleza del campo literario específico –en tiempo y espacio– cuyos actores, posiciones, dinámicas y movimientos dan como resultado la publicación de cierto texto, porque a su vez ese texto se ubicará en determinadas coordenadas dentro de ese campo según sus mecanismos de jerarquización respectivos; es decir, en relación a las demás una obra formará parte o no de la “buena literatura”. De esta manera, la producción de un texto –considerando tanto el proceso de escritura como el de su publicación– adquiere sentido en función de las relaciones sociales en las que se inserta y también a través de ellas produce significados (Shukaitis, 2014). Aun si en la actualidad siguen existiendo editores y editoriales simultáneamente al surgimiento de procesadores de texto, páginas web o blogs con los que un creador puede compartir su obra con los lectores, a lo largo de este amplio espectro de la edición hay un proceso más o menos complejo de curaduría de un texto –que lo estructura, le da forma y lo relaciona con otros– por medio del cual se completa su publicación, es decir, es un mecanismo que permite a las personas tener acceso a la obra a través de un objeto físico, como el libro, o mediante un dispositivo electrónico, como una computadora. Por lo tanto, la edición es la actividad que hace entrar un texto al campo literario y da las primeras coordenadas para acomodarlo dentro de él; va construyendo el corpus de la literatura. Un texto no existe en el mundo literario si permanece guardado en un cajón sin otro lector más que el autor mismo.

Decidí enfocar mi tesis en el estudio de la edición independiente en México porque, tal como sucede en otros países, el número de las editoriales que forman parte de este grupo ha ido en aumento, además de que existe la idea de que un sello independiente garantiza por sí mismo una oferta de literatura de “gran calidad”; esto debido a que es verdad que desde esta forma de editar se han publicado un gran número de obras literarias importantes, así como autores que de esta manera se han dado a conocer y con el tiempo han ido consolidando sus méritos literarios, aunado a que otros autores que ya formaban parte de los catálogos de sellos muy grandes y prestigiosos han considerado a las editoriales independientes como lugares idóneos para publicar algunos de sus textos; un ejemplo de ello es Cristina Rivera Garza que, siendo una autora consolidada y reconocida que ha

publicado la mayor parte de su obra en Tusquets editores, decidió trabajar con Sur+ para la edición de su libro *Dolerse: textos desde un país herido* en 2012. Es decir, existe un nicho de prestigio de la edición independiente, reconocido tanto por lectores como por creadores, que se ha venido construyendo en los últimos años. Pero ¿es verdad que las editoriales independientes no publican más que “buena literatura”? ¿cómo lo logran? ¿De dónde viene su nombre, todos estos sellos son independientes respecto a lo mismo? ¿Qué es lo que distingue su trabajo frente a otras formas de editar? ¿Por qué parece haber una insistencia en desmarcarse de las prácticas de los grandes grupos editoriales? ¿Si funcionan distinto a ellos, publican textos totalmente diferentes? ¿Qué es lo que resulta tan bueno de la literatura que publican? ¿Se puede hablar de una literatura propia de la edición independiente? ¿Una forma de editar estaría definiendo el carácter, los procesos y características de un tipo específico de literatura dentro de un campo literario, en este caso, el mexicano? Esta tesis surge con la intención de dar respuesta a través de un análisis crítico a todas estas preguntas.

Sur+ se define a sí misma como una editorial de perfil político de izquierda, no partidista por supuesto. Las ideas, posturas y discusiones de sus fundadores, Pablo Rojas, Gabriela Jáuregui, Regina Lira y Gabriel Elías, encontraron realización objetiva a través de la creación de una editorial como proyecto político. Así, a través de su trabajo Sur+ se posiciona del lado del “sur social” y por lo tanto sostiene que publica textos “política y estéticamente relevantes” que “cuestionan el estado de las cosas del mundo”, de forma que no es difícil entender que sus editores suscriban las ideas de sus autores. De acuerdo a lo anterior, dentro del catálogo de Sur+ se han publicado textos como *Un séptimo hombre* de John Berger, *Ser migrante* de Matteo Dean, o *Los migrantes que no importan* de Óscar Martínez, que desde la narrativa o el ensayo exponen y analizan la migración en un intento por hacer del tema un asunto importante y urgente en la discusión pública nacional; asimismo, ha editado libros como *Antígona González* de Sara Uribe, *Entre las cenizas* de Periodistas de a pie, *Morir en México* de John Gibler, o *Dolerse* de Rivera Garza, que a partir de la poesía, el ensayo o la crónica se plantean el problema de cómo contar dignamente el dolor y la violencia que han lastimado a este país de forma cruentísima desde 2006. También ha cuestionado al sistema literario, tanto en su estructura de valores como en sus procesos de escritura, a partir de libros como *El post-exotismo en diez lecciones*,

lección once de Antoine Volodine, *Escritura no creativa: la gestión del lenguaje en la era digital* de Kenneth Goldsmith, o *Escritos para desocupados* de Vivian Abenshushan, que a través de abordar el ensayo como deriva y deambulación de pensamiento, critica las ideas de trabajo, productividad y ocio en el contexto del capitalismo global; de la misma manera que Diana Torres con *Pornoterrorismo*, desde la defensa del libre goce del cuerpo y la sexualidad, cuestiona al sistema heteropatriarcal, sus políticas y economías. Como se ve con los ejemplos anteriores, es sencillo notar que hay una conexión, una correspondencia, entre las ideas políticas de los editores de Sur+ con las de sus autores y las maneras en que éstas se ven planteadas en sus obras tanto en los temas que abordan, como en la forma de sus textos, es decir, en su decisión de cómo usar el lenguaje para crear. En ese sentido, desde proyectos como Sur+ no es complicado entender la edición como un ejercicio político, tanto más si se considera la postura de los editores independientes que, ante un panorama en que la gran industria editorial domina el mercado con libros cuyas características no deben suscitar grandes pérdidas económicas, eligen ejercer el poder de introducir en la circulación de ideas y en el debate público otros textos, muchos de los cuales, de no ser así, incluso no serían publicados.

Siguiendo los razonamientos anteriores ¿se podría afirmar –como lo hiciera un colectivo de editoriales independientes como lema de su stand en la FIL de Guadalajara de 2016¹– que “todo libro es político”? En abril de 2017 asistí al taller “Autoedición y política” impartido por Pensaré cartonera², en el que de entrada se planteó esta cuestión; después de la discusión y de escuchar las ideas de Marc Delcan, uno de sus editores, se observó que aun si una editorial no suscribe una posición política específica –tal como lo hace Sur+, por ejemplo– su forma de llevar a cabo su trabajo y las publicaciones que se derivan de él son resultado de valorar y asumir ciertas políticas editoriales por encima de otras; en ese sentido, desde grandes grupos editoriales, como Random House, hasta proyectos autónomos y autogestivos como El Rebozo (que ha publicado textos zapatistas) dirigen su quehacer bajo ciertas políticas de creación, trabajo y distribución de contenidos, con la salvedad de que si comparamos unas con otras resultarán bastante distintas entre sí, a

¹ Los sellos participantes fueron Tinta Limón, Madreselva, La Periférica, Editorial Cactus (Argentina), Traficantes de sueños (España) y Tumbona ediciones (México).

² Realizado en el marco de la 2ª Jornada de colaboración y autoedición del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca.

veces incluso radicalmente opuestas. El estudio y análisis crítico del campo literario mexicano que realizo en esta tesis dialoga con las afirmaciones anteriores, pues considerar la idea de que siempre se publican libros en función de políticas editoriales permite entender en qué consiste la “edición independiente” y el hecho de que, aun si este concepto agrupa a una gran cantidad de sellos, éstos realmente son muy distintos entre sí, porque inmediatamente se vuelve esencial preguntar de dónde salen esas políticas editoriales, de qué dependen, qué tipo de relaciones animan y qué textos producen. Para poder analizar todas estas cuestiones se tiene entonces que partir de la idea de que la literatura no existe aislada de las condiciones sociales, económicas y políticas de las comunidades que la crean; en palabras de Roberto Cruz Arzabal (2015a):

La literatura no es una abstracción ni un puro acontecimiento lingüístico sino el cruce de una serie de prácticas de escritura, recepción y consumo de objetos relacionados entre sí y con las formas de textualidad. Es decir, lo que llamamos literatura no puede ser entendido a cabalidad si no pensamos –de un modo más o menos sistemático– cómo es que ciertas formas de escribir, leer y producir pueden tener repercusión en la forma que adquiere lo literario y cómo lo reconocemos: los géneros literarios, la estética dominante, los rasgos de estilo dentro de una generación, la distinción entre literatura de élite y de consumo popular, etc. No se trata de encontrar una determinación *a priori* entre unos y otros (un cambio en *A* siempre genera un cambio en *B*), sino de entender cómo es que la imbricación de todos los procesos puede tener correspondencias entre sí.

De esta manera, una forma de estudiar la literatura del presente es reconocer esta imbricación, es decir, analizar desde dónde se crea una obra y cómo se inserta en un campo literario específico: por medio de qué procesos, mecanismos y relaciones sociales se escribe, se edita y publica una obra para que pueda ser conocida y aprehendida por una comunidad de lectores. Por lo tanto, mi trabajo de tesis hará un análisis de la edición independiente en México estudiando sus características y vinculando sus procesos de trabajo tanto con su campo literario como con la literatura que publica, y se organiza en tres capítulos que explico a continuación.

En el primero, expondré el contexto en el que surgen las editoriales independientes tomando en cuenta que las hay tanto en países de Latinoamérica como España, así como en el mundo literario de otras lenguas. Una vez mencionados los orígenes de estas editoriales, enumeraré los ámbitos en los que estos sellos presentan características especiales, que son: una línea editorial propia, el tamaño, el diseño del libro como objeto, la distribución y la

interacción con el Estado. Veremos que, si bien no existen características puntuales que definan el trabajo de todas las editoriales independientes, su práctica sí coincide en que los procesos, las decisiones editoriales y publicaciones de cada sello responden, de manera crítica, a una forma de editar que se ha vuelto hegemónica a partir de las transformaciones acaecidas en relación a la edición, la política y el trabajo cultural en función de un sistema económico fértil para el crecimiento de una industria editorial mundial a gran escala.

Debido a la relación intensa que la edición independiente tiene con el entorno económico, social y político del que forma parte, en el segundo capítulo expondré, como marco teórico, el concepto de “campo literario” de Pierre Bourdieu. Al subrayar que la literatura se realiza dentro de un campo literario producto de las posiciones objetivas que ocupan en él autores, editores, críticos, lectores, librereros, impresores, gestores de cultura –es decir, todos los actores que participan en la creación, publicación y circulación de literatura– y de las relaciones que establecen entre ellos, además de establecer que este campo siempre interactúa con el campo de poder político y económico de la sociedad de la que forma parte, este concepto permite estudiar la edición independiente a partir de sus relaciones con el campo literario, lo cual es vital para entender su quehacer. En ese marco, los textos, estudios, manifiestos y objetos que estos actores producen constituyen sus “tomas de posición”, las cuales establecen una correspondencia compleja entre sus posiciones dentro de la realidad objetiva de su mundo social, económico y político, y el mundo propiamente literario. De esta forma se analizará cómo la edición independiente se distingue sobre todo porque en su quehacer realiza tomas de posiciones críticas frente a la relación del campo literario con el campo de poder económico y político, evidentes tanto en los textos que eligen publicar como en la manera de hacerlo, es decir, al decidir qué materiales usar, la forma de los libros, así como al definir sus estrategias de circulación y venta y al organizar el trabajo editorial.

En relación a lo anterior, para estudiar la edición independiente en México es necesario entonces conocer el campo literario mexicano, este análisis se llevará a cabo en el capítulo tres. La primera parte del capítulo se referirá a la relación de éste con el mercado, que, si bien comparte características con otros campos al adecuarse sobre todo al modo de funcionar de las grandes empresas editoriales, tiene una realización específica en el campo literario mexicano, pues en éste se deben seguir ciertos lineamientos para gestionar la

distribución y venta en librerías, existe un reparto de utilidades que da un margen pequeño de ganancias a las editoriales pequeñas, además de que el acceso a los libros y la práctica de la lectura son muy deficientes. Para buscar salidas a estos problemas, tanto en México como en otros países los sellos independientes crean alternativas de funcionamiento como las coediciones, la venta directa y la liberación de contenidos, que se analizarán a fondo en este apartado.

En la segunda parte del capítulo tres, se estudiará la relación del campo literario con el campo de poder político mexicano, para ello se expondrán las formas concretas en que esta interacción existe a través de apoyos económicos que el Estado brinda a las editoriales, y que constituyen un pilar vital de su supervivencia, así como las becas, premios y publicaciones que ofrece a los creadores. De esta forma se verá la naturaleza de la interacción que existe entre las editoriales independientes y el Estado, y qué tipo de tomas de posición críticas están ejerciendo frente a ella ya que, aun si fomentar y financiar la producción de arte y cultura en México es una de sus funciones constitutivas, el perfil del gobierno mexicano, caracterizado por la corrupción y la violencia, hace que dicha interacción sea compleja e invita a analizar qué tanto su forma de trabajar y gestionar los recursos públicos, de modo que constituyen un elemento importante de prestigio y jerarquización dentro del campo literario, podrían estar modificando o modelando la literatura que se produce en México.

Finalmente, se verá cómo las tomas de posición críticas que las editoriales independientes realizan frente a la interacción del campo literario mexicano con el mercado y el Estado, son propuestas que, basadas sobre todo en prácticas de colaboración y compartición, representan desafíos o cuestionamientos muy críticos a los pilares que parecen sostener la industria editorial, como la competencia entre sellos para ganar la publicación de un obra o la compra-venta de derechos de autor; además, las cuestiones que se derivan de esto invitan a pensar si estas circunstancias de edición y publicación pueden modificar la recepción de una obra, activar ciertas lecturas y sentidos en el texto, o bien, suscribir o contradecir procesos de escritura; y por otro lado, también ponen sobre la mesa la pregunta de si este sistema de relaciones entre actores en un momento dado dentro del campo literario y con el campo económico y de poder propiciarían el desarrollo de procesos de escritura que las suscriban o critiquen. Las anteriores son ideas que se discutirán a modo

de cierre para enunciar el diálogo que establece la obra con su forma de publicación de manera que se enfatizan las correspondencias y vasos comunicantes que existen entre los textos y los procesos de edición que los llevan hacia su publicación dentro de un campo literario específico, en este caso, el mexicano.

CAPÍTULO 1

¿QUÉ ES LA EDICIÓN INDEPENDIENTE?

En 2012, la segunda ocasión que Sur+ participaba en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, decidimos invitar a Élmer Mendoza a presentar uno de nuestros libros. Se trataba de *Manual práctico del odio*, una novela brasileña, ágil, de corte policíaco cuya historia se desarrolla en una favela de Saõ Paulo. Para organizarnos con los tiempos de Mendoza, tuvimos que ponernos en contacto con Tusquets, editorial que lo publica desde hace varios años. Un día recibimos un correo de la persona encargada de los itinerarios de los autores de la casa editorial barcelonesa, en donde se nos explicaba que, efectivamente, Élmer Mendoza podía asistir a nuestra presentación puesto que estaría en Guadalajara desde unos días antes y por lo tanto se nos sugería que Sur+ cubriera el costo de su boleto de avión —y el de su esposa— así como el hospedaje de la noche en que presentaría el libro. Por supuesto respondimos que no podíamos hacer ese gasto ya que éramos una editorial independiente muy pequeña, con muy poco dinero: estábamos haciendo malabares financieros para poder llevar a nuestros propios autores a la FIL. La respuesta a esto nos dejó con la boca abierta: el interlocutor de Tusquets nos decía que ellos también eran una editorial independiente y que lo mejor era colaborar entre todos para llevar a cabo nuestros eventos de manera exitosa. Nos quedamos sorprendidos —y francamente indignados— de que la gran Tusquets Editores, que factura miles de dólares en ganancias anuales y cuyos títulos pueden comprarse a lo largo y ancho de Iberoamérica, se colocara la etiqueta de “editorial independiente” y que incluso nos considerara como sus iguales cuando Sur+, una editorial nacida en Oaxaca hacía un par de años, apenas contaba con una decena de libros publicados y ni siquiera había resuelto el problema de su distribución en librerías nacionales.

Al final tuvimos que cooperar, por suerte no con todo lo que nos pedían. El resultado fue que hubo que gastar una buena suma para que el escritor de novela policíaca

más reconocido en México presentara el libro de Ferréz: rapero, narrador nacido y crecido en la favela, y uno de los exponentes más importantes de la literatura marginal de su país. Habría que mencionar que Élmer Mendoza había escrito alguna reseña de esta novela cuando ni siquiera había sido publicada en México y estaba en verdad contento por compartir mesa con el autor brasileño; creo que nunca se enteró de que Sur+ cooperó para su transporte. La presentación fue amena e interesante, pero la realidad es que, aunque se vendieron varios ejemplares de *Manual práctico del odio*, estas ganancias no alcanzaban ni de lejos a cubrir todos los gastos realizados. Estábamos conociendo la parafernalia del espectáculo que también recubre a la literatura.

¿Pero qué fue lo que nos asombró de la declaración de Tusquets? ¿Por qué consideramos de entrada que, claramente, Tusquets no era una editorial independiente? ¿Por qué nosotros sí podíamos ondear esa bandera de la independencia con absoluta dignidad y ellos no? ¿Por qué Sur+ siempre está feliz de colaborar con las demás editoriales independientes mexicanas, pero nos daba desazón pensar en “apoyar” a Tusquets? ¿Qué era eso que estaba definiendo a Sur+ como una editorial independiente y que marcaba una tajante diferencia frente a otro tipo de editoriales?

Efectivamente, en sus inicios y durante muchos años Tusquets se definió a sí misma –y así era percibida– como una casa editorial independiente³; es una verdad absoluta que creció tanto que se podía dar el lujo, desde hace mucho tiempo, de no depender más que de sus propias ganancias para seguir funcionando como empresa, cosa que las editoriales jóvenes sueñan con lograr algún día. Sin embargo, aun con la independencia económica resuelta, Tusquets Editores no se coloca en el imaginario cultural actual de autores, editores, libreros y lectores como una editorial independiente, y menos ahora que su colaboración con el Grupo Planeta perfiló más una fagocitosis empresarial que una cooperación bilateral, como sostenía su editora Beatriz de Moura cuando inició la sociedad⁴. ¿Qué se movió en el universo de la publicación de libros para que estas

³ Dice Beatriz de Moura, editora de Tusquets: “El editor literario que es generalmente independiente es el que vive más directamente la preocupación por la lectura y el que más combate los déficits de equipamientos culturales y las carencias del sistema educativo... Poder seguir publicando para esos lectores motivados que a su vez inciden en la solución de los grandes problemas, es una de las más determinantes razones que me ayudan a sacrificar mi comodidad personal al frente de una editorial independiente” (Martínez Ales, 2000).

⁴ –Beatriz de Moura desmiente la compra, dice que se trata de una asociación con José Manuel Lara Bosch (...) y señala que lo que en verdad asusta a mucho es que ese nuevo socio se llama Planeta Corporación. (...) Esta sociedad es atípica y eso es lo que causa extrañeza, pero lo que puedo garantizar sobre mi cadáver, sobre

transformaciones sucedieran? ¿Cómo es que estas editoriales que nacieron independientes y se convirtieron en empresas sólidas y respetables desde el punto de vista literario, como Anagrama o Tusquets, deciden un día formar parte de corporativos enormes? ¿Por qué las nacientes editoriales se colocan ahora el adjetivo de ~~independientes~~? ¿~~Independientes~~” respecto a qué?

Al discutir sobre la publicación de libros es inevitable considerar que el mundo editorial está integrado por una serie de actividades intelectuales, económicas e industriales que se conjugan para lograr hacer un libro. Lo que es interesante y absolutamente crucial para hablar de edición es que esta ~~“fábrica de libros”~~, aunque transforme materias primas en productos elaborados tal como sucede en otras industrias, no funciona de la misma manera que las maquilas que hacen ropa o las empresas que venden desodorantes, mucho menos son equivalentes a las fábricas de yogur o a las comercializadoras de embutidos. He ahí lo interesante del asunto. Las editoriales elaboran un producto para distribuir contenidos a través de él; lo que tratan de vender son palabras, más bien, lo que dicen esas palabras, y necesitan crear un objeto físico para poder hacerlo⁵. Para que una editorial sobreviva necesita encontrar una ecuación que logre que ese contenido genere el interés suficiente en la sociedad para que un buen número de personas adquiera el objeto que lo sostiene, pues de esta manera se genera dinero suficiente para alimentar un ciclo laboral y económico que permite que los contenidos circulen. Sin embargo, los contenidos que la industria del libro genera y mueve son muy distintos entre sí, los hay de todos temas, formas, extensiones, géneros o posiciones políticas, la variedad es infinita; la pregunta es: ¿esta mágica ecuación de la que hablamos será la misma para todos los contenidos? ¿Las editoriales grandes y pequeñas pueden utilizar indistintamente las mismas fórmulas de producción para mantener sus respectivos proyectos? ¿El uso de estos sistemas editoriales-empresariales influye en la elección de los contenidos? ¿Tiene injerencia en los contenidos mismos? O al contrario:

mí, es que no es una mano de hierro que absorbe y tritura: no, es una asociación y cuando se da una asociación así, que es difícil pero se consigue, es porque hay un nivel de intercambio parejo’, señala la editora” (Aguilar, 2012).

⁵ En este caso estaríamos hablando de un libro en su imagen más clásica. Con el uso de nuevas tecnologías es cada vez más frecuente que editores y lectores editen y lean libros electrónicos, en este caso no se trataría, en efecto, de un objeto de papel; sin embargo, para que la lectura electrónica pueda lograrse necesita de varios objetos, como computadoras, tabletas, celulares, así como archivos y programas; es decir, la edición y la lectura están mediadas por distintas materialidades, ya sean el papel y la tinta o pantallas y formatos electrónicos.

¿podríamos atrevernos a preguntar si los contenidos pueden cuestionar, sabotear, modificar, romper y rehacer estas prácticas de trabajo y producción que sostienen al mundo editorial?

1.1 Emergencia de la edición independiente

En distintos foros donde se reúnen los editores independientes es común que surja el chiste de que las editoriales a las que pertenecen son todo menos independientes, pues para poder funcionar y tener los recursos económicos para publicar sus libros necesitan de ciertos apoyos, ya sea becas otorgadas por parte del Estado, por ejemplo, o coediciones con otras casas editoriales. Incluso alguna vez Sur+ se definió más bien como una editorial codependiente: codependiente de una constante colaboración entre autores, editoriales, diseñadores y correctores (lectores, por supuesto), en la que cada uno de estos actores aporta su mayor esfuerzo para que un libro pueda ser publicado, lo que implica muchas veces que el pago que reciben sea bajo o incluso nulo. Esto no sucede porque estas editoriales pretendan llevarse el tajo completo de las ganancias, sino porque situar a una editorial pequeña, nueva, en un proceso eficaz de circulación del libro no es una tarea sencilla. Al producir una tirada de 1000 ejemplares de un título, ni el dinero invertido —mucho menos las ganancias— regresarán pronto a los bolsillos del editor, puesto que la venta de los libros no es como comerciar con pays (que se acaban el mismo día que se hacen): con suerte se venderán unos cientos de ejemplares en los primeros meses y los demás llegarán a sus lectores en los próximos años, lo que hace difícil que el editor pueda ver de regreso, a corto plazo, un dinero que podría reinvertir en la publicación de más títulos. A todo esto hay que sumar los porcentajes repartidos a los intermediarios cuyo trabajo permite que un lector pueda comprar un título en una librería: el 60% del precio de tapa de un libro se queda en este camino de distribución y venta, así que el 40% restante tiene que ser suficiente para que la editorial pague al autor y a los colaboradores, cubra la impresión del libro e incluso tenga ganancias. En los primeros años de una editorial es bastante común que ese 40% de los libros vendidos no alcance para nada. Entonces, si la independencia económica no es una de las ventajas de la edición ~~independiente~~, ¿a qué se refiere este adjetivo? ¿Qué tipo de prácticas está englobando?

Si se analizan las características de las editoriales que comúnmente participan en los encuentros de edición independiente —de los que en los últimos años se realizan varios en distintas ciudades de México— se hace evidente que en realidad son proyectos muy diferentes entre sí. Puede ser que sus líneas editoriales sean muy específicas o que el margen de sus temas sea bastante amplio, publican poesía o sólo ensayo, lanzan escritores jóvenes o creadores consagrados pero poco conocidos en nuestro país, prefieren las traducciones o sólo editan libros ilustrados, editan crónica o novela, están impresos en risografía o sus forros están hechos de cartón. Incluso, los libros de algunas editoriales ni siquiera tienen ISBN⁶; otros muestran en sus forros los sellos de instituciones culturales nacionales o extranjeras. Si no parece haber una uniformidad evidente en el perfil de estas editoriales ¿por qué se les puede englobar en el grupo de las “independientes”? Si el término no es diáfano para nombrar a un grupo de manera clara, hasta podría considerarse erróneo llamarlas así: el término “independiente” sería “equivoco para definir las”, si “consideramos hay una marcada heterogeneidad en el interior de este agrupamiento, en cuanto a sus modos de funcionamiento, sus representaciones y sus aspiraciones” (Szpilbarg y Saferstein, 2012, 465); sin embargo, esta palabra sigue funcionando y se habla de *editoriales independientes* no sólo en México, sino también en toda América Latina, España, e incluso en el mundo literario de otras lenguas, como el francés y el inglés.

El nacimiento de la edición independiente que conocemos ahora se da en gran medida en oposición a una industria editorial de dimensiones gigantescas cuyo funcionamiento no es muy diferente al de las grandes corporaciones que producen autos, películas, armas o refrescos, y para quienes las fronteras entre países son meras líneas imaginarias fácilmente franqueables; incluso, algunas de estas empresas multinacionales que cotizan en miles de millones de dólares comparten dueño con varias empresas editoriales. Por ejemplo: el consorcio alemán Bertelsmann A.G., además de poseer a la enorme Random House, maneja cadenas de radio y televisión, publicaciones periódicas, así como empresas de producción musical, tiene además filiales en más de doce países y, sólo en EU, coordina más de 60 sellos editoriales. Por su lado, Murdoch’s New Corporation,

⁶ El ISBN es el Número Internacional Normalizado del Libro, un indicador internacional que identifica a un libro de forma exclusiva y en función de su editor, lugar donde se publica y sus características editoriales, para sistematizar la producción editorial de cada país y que es necesario para gestionar la venta en librerías. (Indautor, 2016).

además de tener unas 30 editoriales también en EU, es dueña del canal FOX, de la 20th Century, de SKY (la televisión por satélite) y posee empresas de prensa periódica y filiales en Reino Unido, Canadá, Australia e India. La famosa corporación francesa Lagardère-Hachette tiene intereses, aparte de los literarios, en ramas de la industria militar, controla el 20% de la prensa en Francia y sus filiales son poderosas en EU, Reino Unido y España; mientras que Mendel Investissemet, consorcio propietario de Éditis, editorial francesa, mueve inversiones incluso en la industria petrolera y farmacéutica (Escalante, 2007, 206-217).

Por lo tanto, si una casa editorial está estructurada como una empresa gigante que produce miles y miles de libros para consumo de un público también enorme, masificado, tiene que ajustar la decisión de publicar o no una obra según estos criterios de grandes ventas. Para quien decide esto, es evidente que publicar 100 mil ejemplares del primer libro de poemas de una joven escritora salvadoreña se convertirá en un negocio por demás arriesgado, mientras que publicar un tiraje similar o mayor de la nueva novela de un ganador del premio Nobel suena mucho más seductor en términos económicos. Y si resulta que dentro de la misma corporación de entretenimiento se producen películas, ¿por qué no estrenar un filme y publicar su respectivo libro más o menos al mismo tiempo?: sería un negocio redondo. Como estas industrias editoriales tienen a su alcance grandes capitales así como un sistema de distribución bastante eficaz, el resultado es que se puede encontrar la misma edición de *50 sombras de Grey* el mismo día en librerías de Colombia, España, Argentina o México, de modo que se coordine la exhibición de los ejemplares con la polémica generada por la película y que, claro, incentivará la compra del libro. Si pensamos que una librería también se beneficia económicamente con el 40% de estas grandes ventas, es lógico que esté de acuerdo en ofrecer estos *best-sellers* en sus espacios más notables. Todo esto trae como consecuencia que haya más o menos los mismos títulos en los lugares especializados en la venta de libros, y que además éstos ajusten su funcionamiento para ofrecer y vender una gran cantidad de ejemplares de cada título. Sin cuestionar la calidad o naturaleza de los libros publicados masivamente (que pueden ser tanto libros de autoayuda como thrillers, o “el último de Vargas Llosa”), se construye una idea de “lo literario” con los títulos que se pueden ver y comprar en una librería, es decir, a partir de cierta dinámica editorial (que no es la única, ni la mejor, sino la más poderosa) se modela el mundo

literario, sus características y la naturaleza de las relaciones ente autores, editores y lectores. Dice Thierry Discepolo, editor de Agone, que los grandes consorcios:

Celebran la misa que los creyentes necesitan para seguir con el oficio: la “buena edición” es una mezcla finamente dosificada de literatura exigente y de novelas de temporada; de obras prestigiosas y populares; de ensayos para el gran público y de obras académicas; una dosis de escándalo y de operaciones de comunicación de gran presupuesto para preparar la temporada de premios literarios; un equilibrio financiero en el que el fondo financia el riesgo que suponen las novedades, en un ambiente melancólico y mullidos salones en los que se conversa, de dinero también, pero en voz baja. (2013, 75)

Según su funcionamiento y los libros que estos grupos publican –que deben responder a cierto grado de estandarización en contenidos y formas para poder ser productos internacionales, globalizados– se crea un escenario de la edición y la literatura que parecería fija e inamovible. Para André Schiffrin (2000) lo complejo de la situación no es en sí misma la compra de una compañía por otra, sino que un puñado de grandes conglomerados adquiere el control de los medios de comunicación dominando el mundo editorial y, por tanto, la circulación de ideas. En este sentido, se puede decir, como indican Szpilbarg y Saferstein, que:

[...] lo “independiente” se erige en oposición a los autores y editoriales consagrados comercialmente por la gran industria editorial, lo que, en tiempos de la globalización cultural, significa situarse en oposición a un supuesto circuito hegemónico de circulación literaria. Estos movimientos que se dan en el interior del espacio editorial están vinculados con procesos sociales, económicos y culturales más amplios (2012, 466).

La razón por la que se habla de *edición independiente* simultáneamente en diferentes países, aun si no comparten la misma lengua, es que este proceso de crecimiento de la industria editorial surgió más o menos al mismo tiempo a lo largo del siglo XX gracias al avance tecnológico y en comunicaciones que permitió que contados grupos financieros reunieran en su seno a muchas editoriales que en sus inicios se concentraban únicamente dentro de sus territorios nacionales. De esta manera, un gran grupo editorial estadounidense como Random House puede no sólo dominar el mercado literario en su país, sino también tener las riendas de una enorme parte del campo editorial en lengua castellana. Según Fernando Escalante Gonzalbo (2007, 200) el día en que las primeras acciones de Random House empezaron a cotizarse en la bolsa de Nueva York, en octubre del 59, marcó el fin del “momento clásico” de la edición (un tiempo de empresas editoriales artesanales y

familiares, donde los editores eran también librereros y distribuidores con prestigio personal) y el paso hacia el *momento monopolico*. El fenómeno que cataliza este crecimiento de la industria editorial es un aumento en la matrícula de las universidades de Estados Unidos; si la demanda de libros de texto es previsible y augura su continuo aumento, entonces la edición se perfilaba como un excelente negocio. Para lograr esto, las empresas editoriales desarrollan la publicación de libros de texto y de bolsillo y, en un proceso que inició desde los años 60 y continúa hasta ahora, han buscado dominar el mercado eliminando la competencia mediante la absorción de casas editoriales más pequeñas. El cambio en las dinámicas de la edición es tal que no sólo implicó el crecimiento exponencial de las empresas mayores y el aumento de su capacidad financiera, sino que ahora su naturaleza está regida por ser propiedad de grupos de accionistas cuya principal preocupación es la tasa de beneficios que su inversión generará (Escalante, 2007, 201-204).

Por supuesto, la producción y el mercado editorial en lengua castellana entran en este mismo proceso. José Luis de Diego, para describir toda esta serie de adiciones y crecimientos, distingue el inicio de la vorágine en 1977, cuando el emporio alemán Bertelsmann compra el 40% de la editorial española Plaza y Janés (2012, 138). A partir de entonces, el movimiento de adquisiciones y crecimiento de consorcios va repartiendo el ecosistema de las editoriales españolas y latinoamericanas entre grandes grupos industriales de origen tanto español como alemán, francés y estadounidense, hasta llegar a un punto de fusión empresarial en el que incluso los grandes se absorben entre ellos hasta lograr nombres tan impronunciables como Penguin Random House Mondadori y cuyas dimensiones son tan grandes que empiezan a ser difíciles de imaginar.

Si bien los inicios de la segunda mitad del XX fueron una época fértil para la edición en lengua castellana, para los 2000 ya poco queda de la naturaleza original de las casas editoriales de la vieja guardia. De manera paralela al mercado norteamericano, también la industria editorial de habla hispana crece gracias a las universidades; sin embargo, la expansión de las editoriales españolas hacia América Latina se da también debido a que esta industria tenía más incentivos que restricciones para exportar sus publicaciones a este continente (Escalante, 2007, 218-219). En España hubo un periodo de efervescencia en los sesenta y setenta en el que se distingue la actuación de editoriales como Seix Barral, Alianza Editorial, Alfagura, Ariel, Taurus, Lumen, Tusquets, Anagrama,

así como algunas más tradicionales como Espasa, Salvat y Aguilar. Asimismo, durante las primeras décadas del franquismo, la edición latinoamericana también tuvo un período de auge importante pues se intensificó con la llegada de intelectuales exiliados españoles y con la creación en Argentina de editoriales como Sudamericana, Emecé y Losada, y en México, Joaquín Mortiz, Grijalbo, Era, y los inicios del FCE (Escalante, 2007, 226-227). «La fuerza de la edición latinoamericana estuvo tradicionalmente basada en México y Argentina. Entre los años 1940 y 1970 esos países lideraban la edición en lengua española, tanto a nivel económico como cultural» (Harari, 2006); sin embargo, toda esta buena época del libro latinoamericano empezó a venirse abajo con las crisis económicas y sociales de los sesenta, el empobrecimiento y las dictaduras militares. Según García Canclini (2000, 95), a pesar de que en ese tiempo los países latinoamericanos tuvieron una participación intensa en la producción y circulación de bienes culturales, principalmente literarios y periodísticos, el libre comercio, lejos de dar empuje a las editoriales del continente, favoreció más a los sellos españoles que a los locales, ya que gracias a la apertura económica aquellos lograron vender sus libros en América y se asociaron con las editoriales locales o las compraron⁷. De esta manera, en América Latina la fagocitación de sellos editoriales no se maduró sino hasta los años ochenta; desde entonces, el ajedrez de adquisiciones fue fortaleciendo a grupos como Planeta, que ya para 1982, con la compra de Seix Barral y debido a que diversificó sus actividades en el mercado multimedia, se había convertido en el primer

⁷ Me parece interesante relacionar esto con las ideas expuestas en el libro *Aquí América latina* de Josefina Ludmer; ella explica que en el «territorio de la lengua no hay dueños porque el lenguaje (en tanto facultad e idioma) es un recurso natural, un anexo y un complemento de los cuerpos, como la tierra, el agua (el petróleo) o el aire. [...] Pero los recursos naturales de todos y de nadie en América latina[...] se transforman en recursos económicos y son objeto de apropiación y explotación por parte del capitalismo global[...]. Porque la lengua no es solo un recurso natural sino el medio de producción de los medios de comunicación, y las cosas hechas de lengua [...] forman parte de una industria global y un mercado, y son uno de los centros de la producción inmaterial de hoy»; el pasaje de la lengua como un recurso natural a uno económico se da cuando empresarios españoles afirman el «potencial económico del español» en los noventa, justo cuando la industria editorial de su país domina el mercado latinoamericano (2010, 189-190); de esta manera, incentivar la importación de libros extranjeros implica la apertura de un territorio de la lengua de modo que después será explotado económicamente, esto modificará no solamente la naturaleza y las dinámicas de competencia de su mercado, sino las condiciones de su producción literaria pues, siguiendo a Ludmer, los territorios de la lengua fabrican realidades, que están hechas de economías, políticas y afectos, por lo tanto, no es en absoluto banal considerar para el estudio de la literatura y edición mexicanas el hecho de que, por ejemplo, el sello Anagrama «ha jugado un papel preponderante en la formación intelectual de los escritores mexicanos jóvenes por lo menos desde los ochenta», como afirma Ignacio Sánchez Prado (2008, 8).

grupo editorial en lengua española en importancia y el séptimo en el mundo por sus niveles de facturación (De Diego, 2012, 139).

Durante los noventa el proceso de concentración empresarial a nivel mundial se complejiza; por ejemplo, la editorial italiana Mondadori, que ya había adquirido Einaudi —una de las más prestigiosas de su país— a su vez es comprada por Fininvest, un grupo de Silvio Berlusconi, cuyos principales negocios evidentemente no pertenecen al ámbito editorial. En el transcurso de estos años, Planeta adquiere Espasa-Calpe, así como el 40% de Tusquets (sociedad que habrá de deshacerse unos años para volver a entablarse en 2012); mientras que Bertelsmann crece al nutrirse con la adquisición de Lumen y Sudamericana —la mítica editorial argentina del “boom”— hasta dar el salto incluyendo a Random House dentro de sus filas. También de estos años es el intento de fusión con el que los dos grandes grupos franceses, Hachette-Lagardère y Éditis, lograrían un fuerte monopolio que tuvo que ser evitado con la intervención del Estado francés. Para la primera década de los 2000, en el panorama de la edición en castellano, el grupo Planeta ya manejaba más de 40 sellos editoriales (entre los que están también Emecé, Paidós y Minotauro) y es accionista principal de varios grupos multimedia; asimismo, se establece una alianza entre Random House y Penguin, que los convierte en el mayor grupo de medios de comunicación en Europa, mientras que Anagrama, una de las más exitosas editoriales españolas que aún funcionaba como una empresa familiar, se integra a la editorial italiana Feltrinelli (De Diego, 2012, 151-153).

En el transcurso de medio siglo la naturaleza de la edición se transformó. De la existencia de editoriales de carácter nacional, que aún funcionaban como empresas familiares y de dimensiones más compactas —lo que no les impedía ser consideradas casas editoriales exitosas, publicar a un gran número de autores y hasta vender fuera de sus fronteras— el mercado de la edición en castellano quedó dominado por cuatro grandes grupos: Planeta, Santillana, Anaya y Random House Mondadori; de esta forma, la constitución y funcionamiento de estos grandes consorcios multinacionales, con negocios en todos los medios de comunicación y la industria del espectáculo, transformó drásticamente la estructura del mercado del libro en su “momento clásico”, y lo somete a una nueva lógica (Escalante, 2007, 238).

En este nuevo momento del mundo editorial, a pesar de que las más importantes editoriales hispanoamericanas quedan incluidas dentro de estos grandes grupos, tal como sucede en los mercados de otras lenguas, éstas conservan sus nombres originales para hacer evidente que sus rasgos identitarios se mantendrán, pues su perfil y prestigio es lo que las ha hecho atractivas al público y, por supuesto, a las empresas que las adquirieron. Además, aparte de ser una estrategia para deshabilitar a la competencia, el tener varios sellos editoriales permite tener presencia en las mesas de novedades con libros que, si bien son diferentes entre sí, al final son el resultado de una misma lógica de producción; si muchos de los libros exhibidos, aun si integran catálogos o colecciones distintas, en realidad vienen de la misma gran casa editorial, por tanto sólo en apariencia, muchas editoriales “diferentes” se exponen en las librerías.

Aunque sus respectivos editores argumenten que a pesar de las fusiones el funcionamiento de su editorial se llevará a cabo de la misma manera que antes, es evidente que la decisión de publicar o no a un autor ya no seguirá exactamente las mismas lógicas: las grandes corporaciones buscan hacer crecer su dinero, no arriesgarlo demasiado publicando libros difíciles de vender⁸: han decidido comprar editoriales porque esto supone la consecución de beneficios económicos. Lógicamente, “la dirección del grupo impone los criterios generales de operación: línea editorial, tirajes, comercialización, tasa de ganancia, pero en las librerías [...] de cara al público, prácticamente no aparece la imagen de la gran corporación, sino la de una gran cantidad de sellos distintos, cada uno con su personalidad” (Escalante, 2007, 206). Así, aunque parezca que hay una inmensa pluralidad de propuestas, la realidad es que muchos libros están siendo publicados más o menos bajo las mismas lógicas de producción y comercialización, por lo tanto, lejos de irse diferenciando unos

⁸ Sobre la compra de Tusquets y Anagrama dicen sus editores: “Yo sigo independiente; a mí no me ha comprado nadie”. Con esta contundencia la editora Beatriz de Moura deja claras las reglas del juego [...] Cuidadosa, cree que el lector de Tusquets no notará nada. “A Planeta le interesa que sigamos produciendo y mantenido un fondo así; todo el catálogo es responsabilidad mía y está con todos los contratos vivos; si hubiera cambios no lo aceptaría, no me gusta que me pisen, todo está bien escrito en el acuerdo... Ya rompimos una vez, o sea que... pero no sería bueno ahora que volviera a pasar”, reflexiona.” (Geli, 2012). “[...] para Herralde y su mujer, Feltrinelli aún mantiene el espíritu de editorial independiente. “Su trayectoria es muy parecida a la nuestra, con mucho libro político. Son comprometidos”, aseguró Gubern [esposa de Herralde]. Y tanto ella como Herralde creen que los italianos no acabarán con la idiosincrasia de Anagrama. “Al contrario, Carlo [Feltrinelli] se siente muy identificado con el sello. Además, porque una editorial sea comprada eso no significa que desaparezca. Seix Barral fue comprada por Planeta y ahí sigue, con su propio sello. O Lumen, tras la venta de Esther Tusquets. En este sentido, Anagrama seguirá como hasta ahora”, advierte Gubern. “La operación no ha sido por dinero, sino para garantizar la continuidad” (Corroto, 2010).

sellos de otros, los matices que hay entre ellos se van deslavando. Dice Roberto Calasso: –En los primeros diez años del siglo XXI hemos asistido [...] a un progresivo aplanamiento de las diferencias entre editores. En rigor, como saben bien los agentes más sensatos, todos compiten hoy por los mismos libros y el vencedor se distingue sólo porque, al ganar, se ha quedado con un título que se revelará como una catástrofe o como una fortuna económica” (2014, 151). Lejos de que un interés genuino por construir una línea editorial específica motive los esfuerzos por adquirir los derechos de publicación de un título, un augurio de grandes ventas incentiva la competencia entre los grandes sellos, de tal forma que un mismo libro podría ser parte de cualquier catálogo de cualquier editorial salvo por la diferencia de que una de ellas decidió arriesgarse más y apostar a su publicación.

Por otro lado, así como vemos que los grandes consorcios editoriales forman parte de la industria del entretenimiento, y por tanto, de la comunicación masiva, el libro también se vuelve un instrumento, una herramienta, para lograr otros fines más allá de la ganancia en sí misma, pues a veces el objetivo no es alcanzar la meta de vender cierto número de ejemplares, si se considera que la publicación de contenidos puede obedecer más bien a estrategias de publicidad de una celebridad, un político o una película, o bien, a la efervescencia de un tema en la opinión pública; de esta forma los libros se convierten en un accesorio, un eslabón de cualquier otro producto o en material publicitario para dar solidez, por ejemplo, al prestigio de un personaje famoso o acompañar una campaña política. Este fenómeno —la unión de medios de comunicación y ramas de la industria del espectáculo— implica un punto crítico de transformación en el mercado del libro que no sólo hace crecer el negocio de manera exponencial, sino que cambia su sentido: –cada una de las partes – cine, música, televisión, libros, prensa– tiene que subordinarse al conjunto, se convierte en apéndice” (Escalante, 2007, 211, 212).

En resumen, después de las transformaciones en el mundo editorial durante la segunda mitad del siglo XX, las trabes que sostienen el panorama del libro en el nuevo siglo son:

- Unos cuantos consorcios editoriales multinacionales dominan el mercado del libro.
- La industria editorial se integra a los demás medios de comunicación y a la rama de la industria del espectáculo, que subordinan la producción de libros a sus objetivos.
- El criterio del número de ventas se impone como lógica del campo editorial.

- Existe una superproducción de libros; sin embargo, esto no garantiza que haya una gran diversidad de contenidos, pues los mismos títulos se encuentran en todas las librerías en diferentes países.
- Salvo por su nombre, las diferencias entre los grandes sellos editoriales están erosionadas.

De esta forma, tenemos un ecosistema editorial en el que, sin que exista una censura explícita de la información o de la libertad de expresión, los ejemplares más visibles que “nutren” las librerías son aquellos publicados por los grandes grupos editoriales. Como ellos tienen la capacidad financiera de imprimir tiradas de miles de ejemplares, estos millones de libros *deben* venderse para evitar cualquier colapso; de esta manera, la dinámica del mercado editorial se organiza de tal forma que estos libros puedan comercializarse de forma masiva.

La estructura rígida de este mercado se hace evidente cuando surgen editoriales nuevas. Obviamente, al principio una editorial no tendrá ni el dinero ni la infraestructura para competir, en términos comerciales y de visibilidad, con las enormes casas editoriales; si apenas tiene el capital suficiente para producir tiradas de unos mil ejemplares de sus títulos, mucho menos podrá montar toda una campaña de publicidad para anunciar sus libros en periódicos, revistas o espectaculares. Si es lógico que nadie quiere perder dinero, las librerías no se atreverán a recibir ni 100 ejemplares de una antología de poetas chicanos, pero no habrán tenido reparo en dar techo a unos 300 ejemplares del último libro de J. K. Rowling confiadas en que habrían de agotarse incluso en la primera semana de exhibición. Las reglas del mercado de libros a gran escala evidentemente no permiten mucho margen de acción a las editoriales pequeñas que apenas empiezan, lo cual hace complicado que éstas comiencen a crecer y a ser conocidas por el público lector; sin embargo, también es cierto que no todas las editoriales aspiran a crecer aceleradamente hasta posicionarse exactamente en el lugar de las grandes y gestionar la publicación de los mismos libros. ¿Quién dijo que todas las editoriales aspiran a pelear en igualdad de condiciones los derechos de publicación de Haruki Murakami contra Tusquets-Planeta, o que quieran hacer una oferta jugosísima a Random House para recuperar para América Latina los derechos de Borges?

Si bien el mercado editorial tiene cierto funcionamiento, esto no implica que el desarrollo paulatino de las editoriales deba adecuarse a él; las editoriales independientes hacen evidente su desacuerdo con este gran sistema y plantean acciones y prácticas que lo fisuran proponiendo otros caminos de producción y trabajo editorial, de ahí el origen de su existencia: si de alguna manera no hubiera una cierta insatisfacción con el tipo de libros que la industria está publicando, simplemente los editores no sentirían la necesidad de publicar sus títulos bajo nuevos sellos editoriales. Si la gran industria llenara todas las necesidades de todo el público lector, ¿para qué arriesgarse a crear una editorial nueva? La edición independiente surge a partir de una postura crítica al sistema hegemónico de la gran industria editorial, esta oposición no es necesariamente una rivalidad encarnizada y maniquea de los buenos pequeños contra los malos gigantes, simplemente plantea la existencia de una forma diferente de hacer libros y ponerlos en circulación que necesitará, desde luego, diseñar y proponer otras reglas del juego acordes a sus lógicas de producción.

Los antecedentes de la moderna edición independiente en México también pueden hallarse a partir de una crisis económica cuyas olas fueron arrastrando las dinámicas de las industrias culturales. Según Vivian Abenshushan y Luigi Amara (2014, 36-38), editores de Tumbona, en los noventa el Tratado de Libre Comercio, el afincamiento del capitalismo neoliberal y sus mercados volátiles fueron modelando una crisis que también tuvo como resultado la “desertificación de la cultura”, pues la precarización general sacrificó, en función de la supervivencia, todos aquellos insumos dedicados a la cultura; como resultado de esto, tanto revistas como suplementos culturales desaparecieron o disminuyeron su periodicidad, las librerías (aquellas que no correspondían al modelo de autoservicio) quebraron y la industria editorial entró en un periodo de hibernación con aires más de bancarrota que de reposo. Con este escenario, en los 90 el panorama literario no ofrecía variedad editorial ni suficiente diversidad de librerías o autores; explica García Canclini que en esta época:

Argentina y México producen menos de diez mil títulos por año, en tanto España supera los cincuenta mil. Se han cerrado editoriales y librerías, muchos diarios y revistas quebraron o redujeron sus páginas. Unas cuatrocientas empresas editoriales mexicanas cerraron a partir de 1989, y entre las sobrevivientes no llegan a diez las de capital nacional que publican más de cincuenta títulos por año [...]. El aumento internacional del precio del papel, agravado por la devaluación del peso mexicano, es una de las causas de este retroceso. Otros motivos son la reducción general del consumo por la pauperización de las clases medias y populares, y la conversión de

los libros en simples mercancías, sin los beneficios arancelarios ni la exención de impuestos que tuvieron en otro tiempo (2000, 95).

En relación a esto, Gabriel Zaid (2006) explica que en esos años mientras las autoridades mexicanas decidieron apoyar el desarrollo de la industria del papel por encima del desarrollo del libro, de modo que los precios del papel nacional subieron y no se permitió que la industria editorial importara papel mejor y más barato, la sobreproducción de libros en España así como los incentivos fiscales y comerciales que estos tenían para saldarse en México, provocaron que incluso supermercados como Aurrerá o librerías como Gandhi aprovecharan la compra y venta del libro español como un gran negocio que permitía tener precios al público accesibles frente a los cuales ni las editoriales mexicanas ni las librerías más pequeñas podían competir.

Sin embargo, cuando el criterio del supermercado en la venta de libros estaba dominando el terreno, en un periodo que coincide con la alternancia democrática en México surgen editoriales independientes –cuyo combustible principal parecía ser la inconformidad frente al estado de cosas” (Abenshushan y Amara, 2014, 37), y cuyo funcionamiento también era posible gracias a las nuevas tecnologías y sus dinámicas en la transmisión de cultura, así como a distintos mecanismos de impresión digital. Esta inquietud en el campo literario mexicano ha sido tan fecunda, que hoy en día más de una centena de editoriales independientes están activas en nuestro país⁹.

1. 2 Características de la edición independiente

Las editoriales independientes son tan diferentes entre sí que no existe una definición única que las pueda englobar a todas pero sí comparten ciertas características (aunque tampoco es posible agrupar a algunas de ellas como las mínimas suficientes para definir a una editorial independiente); por lo tanto, para entender mejor su naturaleza habrá que echar un vistazo a la forma en que trabajan para editar, distribuir y vender sus libros. A continuación hablaré

⁹ En 2016, 77 editoriales participaron en la Feria del Libro Independiente de la librería Rosario Castellanos del FCE (Redacción La Jornada, 2016); pero, sin duda, el número es mucho mayor, pues existen muchas editoriales independientes que no están registradas como empresas y cuya dinámica es distribuirse más bien en ferias, encuentros y de mano en mano.

de cinco puntos que me parecen cruciales para analizar la edición independiente: la línea editorial, el tamaño, el diseño del libro, la distribución y la relación con el Estado.

1.2.1 Una línea editorial propia

Si la concentración editorial en los grandes grupos trajo como consecuencia que el número de ventas se haya impuesto como la lógica del campo de la edición, para las editoriales independientes definir qué títulos publicar depende de ciertos criterios en los que la premonición de las ganancias pasa a segundo término, aunque tampoco un estoicismo sacrificado marca el carácter de estas editoriales: es evidente que tomarán en cuenta el aspecto comercial de un proyecto editorial pues si sus títulos no generan ciertas ganancias simplemente no podrán existir por mucho tiempo. Entonces, la principal condición para publicar un título es que éste sea considerado dentro de una línea editorial definida en función de lo que un editor considera *bueno* o de *calidad*, lo que corresponde a cierta idea de la literatura o a una preferencia por ciertos temas, géneros o autores. Roberto Calasso lo explica de esta manera: “cada uno de los libros publicados por cierto editor [podría] percibirse como un eslabón de una misma cadena, o segmento de una serpiente de libros, o fragmento de un solo libro compuesto por todos los libros publicados por ese editor” (2014, 86). Veamos algunos ejemplos.

La editorial Mangos de Hacha tiene un interés central en la “poesía que no sólo se consideró fundamental en su propuesta formal, sino que había quedado al margen”, así como de “trabajos que plantearan una renovación de la expresión poética tradicional, en México desde luego, pero además en el ámbito de nuestro idioma”, y como parte de este pensamiento poético, también publica textos que reflexionan en torno a la literatura y a múltiples disciplinas artísticas. Tumbona, por su parte, edita “libros con espíritu heterodoxo e irreverente, libros con vitalidad estética y riesgo intelectual, libros impuros que puedan ir de un lado a otro de las ramificaciones artísticas”, y tiene preferencia por géneros no tan publicados como el ensayo, el aforismo o el cuento. Pepitas de calabaza, editorial española, se interesa en “la crítica de la política —en tanto que lenguaje de la Economía y el Estado— y [abrazo] el humor como seguro de vida”, tiene dos líneas de trabajo básicas: “el ensayo (donde conviven tanto los documentos de la guerra social como esos documentos

del conflicto individual que son los diarios) y la narrativa ([con] especial atención a las vidas de individuos siempre únicos e irrepetibles, pero con frecuencia siempre a desmano)”. Ediciones Acapulco, por su lado, nace –con la idea de hacer libros pensados desde la perspectiva del diseño y del libro como objeto”, y de hecho, sus tirajes son de 200 a 500 ejemplares y sólo hacen primeras ediciones de sus títulos¹⁰.

Como mencioné en la introducción, en el caso de Sur+, la editorial planeta su quehacer a partir de una postura política de izquierda –no partidista, por supuesto– que –cuestiona el estado de las cosas del mundo”; el nombre –evalora el sur social en un mundo dominado por el norte, y por el otro busca contraponerse a una de las acepciones de la palabra francesa *surplus*: el excedente, lo que sobra, lo que ya no le sirve al sistema”. De esta manera los libros que a Sur+ le interesa publicar, en sus diferentes géneros (narrativa, poesía, periodismo o ensayo), cuestionan y critican ciertas prácticas económicas, políticas, sociales y literarias que funcionan como un sistema hegemónico establecido; de tal forma que los editores sostienen que suscriben aquello que sus autores expresan. La migración, el dolor frente a la violencia y la resistencia social frente a la guerra del narco son temas de los libros de Sur+ porque es urgente discutirlos y hacerlos importantes. Esta editorial no publica aquellos libros que no considere, al mismo tiempo, estética y políticamente relevantes.

Las editoriales independientes suelen ser arriesgadas a la hora de publicar, pueden apostar por autores desconocidos o por la primera novela de una escritora joven, siempre en función de su idea de lo que es la literatura y de ciertos intereses temáticos y estéticos; trabajan para construir un catálogo definido que pueda crecer en calidad y cantidad, de tal forma que los textos que formen parte de éste sostengan un diálogo interno que constituye también la personalidad de la editorial. Es decir, en el quehacer de una editorial –grande o pequeña¹¹– que tiene especial interés en cuidar el perfil de las obras que publica, suele haber una curaduría de los contenidos que tienda puentes entre autores y temas y que dé

¹⁰ Las presentaciones de las editoriales fueron tomadas de sus páginas web respectivas: <http://www.tumbonaediciones.com/tumbona/nosotros>, <http://www.pepitas.net/somos>, <http://www.mangosdehacha.org/index.php/quienessomos/>, <http://www.edicionesacapulco.mx/acerca-de/>, <http://surplusediciones.org/index.php/quienessomos/> (consultadas el 11/01/2017).

¹¹ Tanto sellos grandes como pequeños, –independientes” o no, pueden tener cuidado en la construcción de una línea editorial, el problema es justamente que, como hemos visto, cuando las editoriales alcanzan dimensiones demasiado grandes o entran a formar parte de grupos editoriales transnacionales la línea editorial empieza a subordinarse al criterio comercial de grandes ventas.

sentido a la construcción de su catálogo de tal forma que la presencia –o ausencia– de un título o un autor sea orgánica al carácter de dicho catálogo, subrayando la armonía y las correspondencias entabladas entre los títulos publicados por la editorial.

1.2.2 Tamaño

Respecto a las editoriales transnacionales, las editoriales independientes son, por supuesto, pequeñas. Esto quiere decir que sus tirajes son mucho menores a los de aquellas (que pueden tirar cientos de miles de ejemplares en una sola edición) y que sus estructuras de trabajo también son más reducidas. Según Szpilbarg y Saferstein, “la referencia más común respecto a la ‘independencia’ de una editorial está asociada al tamaño y a la nacionalidad del capital económico del emprendimiento”, esto sucede en oposición al dominio transfronterizo de las grandes multinacionales (2012, 471). Sin embargo, el hecho de que un sello editorial crezca no implica necesariamente que deje de plantear su quehacer como parte de la edición independiente, asimismo tampoco es regla que éste aspire a crecer inmensamente hasta ser una compañía transnacional ni que su meta sea vender algún día cientos de miles de ejemplares de uno de sus títulos. Si las grandes editoriales publican libros que han de ser comprados por miles de personas y ajustan sus criterios de publicación a las dinámicas de esta compra masiva, las independientes plantean tener tirajes pequeños porque también es cierto que sus títulos no satisfarán una demanda masiva. Por ejemplo, Sur+ publicó un par de novelas de Antoine Volodine, autor francés cuya literatura es fascinante y sumamente compleja; a pesar de que en 2014 fue reconocido con el premio Médicis¹² –y aunque los galardones siempre son efectivos para publicitar un libro– el tiraje que se hizo de cada uno fue de 1000 ejemplares porque se consideró que, justo por su complejidad estética, la literatura de Volodine llegará poco a poco a los lectores, cuyo número quizá nunca se contará en millones. Muchas editoriales aspiran a crecer, publicar más títulos al año y, por supuesto, generar los ingresos suficientes para seguir funcionando; sin embargo, también consideran que para lograr eso no es necesario crecer inmensamente hasta ser un consorcio que absorba a otras editoriales y que publique 30 títulos al mes, basta

¹² Galardón literario francés que se concede a autores que a pesar de su gran talento, aún no son muy conocidos por el público lector.

con poder calcular el número de ejemplares adecuado (suficiente y no excesivo) para cada una de las obras editadas y generar un sistema de distribución que permita el movimiento eficaz de los libros.

Además de la cantidad de títulos y ejemplares que cada editorial produce, su tamaño también está dado en función de quienes trabajan en ella; generalmente, las independientes no son empresas en donde laboren cientos de personas, las más desarrolladas –las que llevan ya varios años publicando– acaso tendrán algunas decenas de trabajadores, mientras que las más pequeñas no necesitan más que un solo editor. Por ejemplo, con siete años de vida publicando al menos diez títulos al año, la editorial Gallo Nero, en España, es dirigida por Donatella Iannuzzi; por supuesto, ella necesita el trabajo de otros colaboradores, pero estos son más bien externos a la editorial, quien elabora el catálogo y coordina todo el trabajo es ella. Un caso extremo es el de Editorial Germinal, de Costa Rica, cuyo director, Juan Hernández, no sólo dictamina textos y organiza el trabajo de edición, sino también, él solo, diseña los interiores, las portadas, imprime, dobla y corta pliegos para hacer, literalmente, cada uno de sus libros.

Esta reducción en la planta de editores hace que sus tareas no estén delimitadas de forma tajante, a diferencia de las grandes editoriales en donde cada eslabón del proceso de edición se realiza incluso en oficinas o departamentos distintos. Quienes forman parte de una editorial independiente pueden hacer –aun simultáneamente– todo tipo de actividades, desde dictaminar un manuscrito, gestionar derechos, mantener comunicación con los autores (relación no exenta de discusiones o de franca amistad) hasta recoger tirajes de la imprenta, cargar cajas de libros y venderlos en una feria. Las editoriales independientes tienen este aire de producción artesanal que no sólo depende del tamaño de las tiradas que realizan, sino también de la estructura y dinámica laboral que las sostiene; si se toma en cuenta que en estos sellos sus editores –hacen de todo–, es lógico que estas circunstancias de organización colectiva (en la que muchas veces no hay incluso un pago económico de por medio) replantee las relaciones de trabajo, que entonces suelen perfilarse con una naturaleza de mayor horizontalidad y que basan su funcionamiento en otorgar valor a objetivos y compromisos que no responden precisamente a la motivación meramente económica.

1.2.3 La forma del libro como objeto

Una de las características más importantes de la edición independiente es la especial atención que presta al diseño material de los libros. Si la gran industria editorial utiliza procedimientos y materiales que hacen más eficiente y barata la edición e impresión de miles de ejemplares de diferentes títulos; una producción a una escala mucho menor permite replantear la forma en cómo se diseña y hace un libro así como los materiales y formas de impresión que se usarán para ello. Editoriales como Anagrama y Tusquets hacen libros cuyo diseño es el mismo; esto responde tanto a una estrategia de caracterización, puesto que facilita identificar físicamente –por color, tipografía y tamaño– sus libros en una librería, como a un mecanismo para reducir costos de edición; si se tiene un diseño básico de forros y diagramación de interiores de un libro, se podrá usar la misma maqueta para la edición de otros títulos únicamente haciendo modificaciones mínimas y sin tener que invertir en un nuevo diseño. Si al año se publican unos 80 títulos¹³, pagar el trabajo de un profesional para que diseñe portadas e interiores para cada uno sería un gasto considerable.

Por su parte, esto no quiere decir que las editoriales pequeñas no tomen en cuenta la reducción de costos para editar un título, más bien, debido a las dimensiones reducidas de sus tirajes, hay un margen más abierto para experimentar con materiales y formas de impresión. La risografía, por ejemplo, es una técnica de impresión que ha sido muy utilizada en los últimos años pues resulta menos costosa que el offset (técnica que usa la gran mayoría de la industria editorial), pero implica un trabajo diferente; es una “duplicadora” a medio camino entre la serigrafía y las fotocopias, y una de sus particularidades es que sólo se puede usar una tinta por cada impresión, por lo que si se desea agregar más colores a la página es necesario volver a pasar el mismo pliego de papel por la máquina de modo que se imprima sobrepuesto el nuevo color. Esto que a primera vista pudiera parecer una desventaja en realidad da pie a que tanto editores como impresores ideen formas de experimentar con el color y diseño de la página.

Los libros de Sur+ son diferentes entre sí en tamaño, color, tipografía, caja y, a veces, hasta en gramaje y color de papel; su diseño trata de obedecer a las características de

¹³ En 2001, por ejemplo, Anagrama publicó 75 novedades más 25 libros de bolsillo; se podría decir que desde entonces edita al menos unos 100 títulos al año. (Redacción El mundo, 2001)

sus textos. De esta forma, las crónicas periodísticas (*Los migrantes que no importan*, *Morir en México*, *Entre las cenizas*, *La fiebre blanca*), al ser largas e implicar una lectura fluida, permitían que el tamaño de las cajas fuera más grande, el puntaje de la tipografía y el interlineado fuera pequeño y los márgenes más estrechos, de esta forma se podía incluso ahorrar papel; por otro lado, libros como *El postexotismo en diez lecciones* y *Ángeles menores*, de Volodine, al ser textos complejos cuya comprensión requiere una lectura mucho más pausada y atenta, al diseñar la caja de texto se buscó que ésta tuviera suficiente “aire”, es decir, que tanto la tipografía como el interlineado y los márgenes presentaran el tamaño y el espacio necesarios para facilitar su lectura. Asimismo, para la elaboración de cada portada y forro de los títulos publicados por Sur+ se hizo un diseño específico que permitió la colaboración con varios diseñadores y artistas; este proceso creativo genera mucho entusiasmo, sin embargo también es cierto que a veces implica contratiempos por las discusiones que suscita.

Si la edición a gran escala hace libros de modo que su forma y materiales quedan determinados en función del tiraje, los costos y el tiempo de producción, se puede decir que la masividad de la industria editorial incide en las características físicas del libro (definidas a partir de la uniformidad para hacer rendir costos), de modo que esa forma de editar no dedica demasiada atención a proponer diseños alternativos del libro como objeto, pues existe una forma estándar que resulta eficaz. No obstante, éste es un aspecto que se desarrolla bastante en la edición independiente; habría entonces dos maneras de llevar a cabo dicha exploración del diseño editorial. La primera sería que, utilizando la forma tradicional de un libro, se ponga especial atención en la composición y estética de los materiales y de cada uno de los elementos que lo conforman, como el gramaje y tipo de papel, la tipografía, el diseño de cajas y forros, o la calidad de impresión y encuadernación. Para la editorial española Impedimenta, por ejemplo, tiene tal importancia la belleza de sus libros –constituida tanto por su formato físico como porque son textos “clásicos modernos o contemporáneos que pueden ser clásicos”– que serían “los libros que te llevarías en una mudanza”. Dice Enrique Redel, su fundador:

Nos interesaba potenciar la idea del libro como algo valioso, que viaja con uno a lo largo de una vida[...] Huíamos del concepto del libro como algo de usar y tirar. Preferíamos pensar en el libro como un objeto de usar y guardar, más que como una

mera opción de entretenimiento. [...] No nos queríamos quedar con el libro como algo ligero y prescindible (Morgana, 2014).

En consonancia con esto, el sello mexicano Ediciones Acapulco hace tirajes de 100 a 500 ejemplares (usando técnicas como los tipos móviles o la risografía y que pueden estar numerados y firmados por el autor) –con atención en el diseño tipográfico, los materiales de impresión y los acabados de encuadernación para que los libros perduren con los años”; con un catálogo reconocido por la prensa y la crítica especializada por su excelente factura y belleza, dicen los editores: “[...] al colaborar directamente con los autores, producimos un objeto en el que el contenido y la forma son inseparables. Los libros de Ediciones Acapulco son libros para atesorarse: sólo hacemos primeras ediciones” (2017). Según lo anterior y el comentario de Redel, vemos que frente a un tipo de edición de libros que confecciona soportes desechables cuya estética no resulta atractiva, la atención a la belleza de su forma material garantizaría la permanencia del objeto.

La segunda exploración se trata de cuestionar la forma misma del libro, es decir, de analizar qué es un libro y proponer maneras distintas de hacer publicaciones que vayan más allá de pegar cuadernillos de hojas. En ese sentido una editorial como La Diéresis, que subraya la importancia de “procurar que el vínculo entre el texto y su continente (es decir, el libro en sí mismo) sea estrecho y significativo” (2017), publica *9 breves poemas japoneses*, una antología cuya forma es una caja de té en la que en cada bolsita está escrito un haiku de un escritor clásico japonés; y el libro *Especias*, que se trata de una caja de madera con seis frascos que contienen, cada uno, un puñado de una especia y un poema sobre ella, de manera que su lectura está acompañada de una experiencia táctil y olfativa real. O bien, alejado de la materialidad, un proyecto como *Esto es un libro* propone que una pieza multimedia –disponible en internet– que reúne imágenes de un knock out ejecutado por Muhammad Ali, así como un fragmento, escrito y sonoro, de las palabras con que el boxeador solía alardear antes de sus peleas, es, de hecho, un libro¹⁴.

Por otro lado, esta atención en el diseño y manufactura de los libros, en términos económicos, marca el rumbo del trabajo editorial por dos caminos; uno, en el que la calidad de los materiales y su confección derivan en la creación de objetos bellos y únicos cuyo precio se eleva, con lo que dejan de estar al alcance de cualquier lector; o bien, la

¹⁴ Se puede consultar en <https://www.esto-es-un-libro.com/filminutos>

exploración de materiales y técnicas de impresión obedece a la voluntad de abaratar costos para producir publicaciones de bajo precio accesibles para todo público, como sucedería con las editoriales cartoneras que reciclan cartón para hacer los forros de sus libros, o los fanzines, que por lo general se pueden adquirir por muy pocos pesos.

Con todo lo anterior no se afirma que la atención a la forma del libro sea privativa de la edición independiente, es decir, que todas las editoriales de este grupo se ocupen de hacer libros preciosos o extraños, o que los grandes grupos editoriales no puedan facturar libros bellos o interesantes en su forma; sino que por el tamaño y naturaleza del trabajo editorial esta práctica es mucho más frecuente en el ámbito de la edición independiente donde, como vimos, existe un interés especial por restablecer la correspondencia estrecha que existe entre la forma de un libro y su contenido (deslavada en la producción editorial masiva), y donde los procesos de edición más pausados, manuales o artesanales también establecen relaciones laborales y colectivas distintas.

1.2.4 Distribución

El quehacer de una editorial no llega a su fin cuando termina la impresión de un tiraje, un libro no sirve de nada si permanece almacenado en cajas. Para concluir el proceso de publicación de un texto los títulos deben estar disponibles para los lectores, por lo tanto el quehacer de un editor también implica generar las estrategias y mecanismos para que sus libros susciten el interés de los lectores y arriben a los lugares donde puedan ser adquiridos, que son por lo general las librerías. Sin embargo, así como las editoriales independientes presentan un funcionamiento distinto al de los grandes grupos editoriales por las características que ya vimos, como tamaño, línea y diseño editorial, o procesos y forma de trabajo, la distribución de sus ejemplares tendría que tomar en cuenta estas especificidades para llevarse a cabo; contrario a esto, lo que sucede es que en la mayoría de las librerías actuales los mecanismos de distribución y venta están estructurados más para mover y promocionar el material de los grandes sellos editoriales que el de los más pequeños o jóvenes, y entonces se homogeniza el sistema de distribución atendiendo con los mismos criterios a cualquier tipo de editorial aunque sus dimensiones y tirajes sean abismalmente distintos, es decir, se corta con la misma tijera procesos de producción disímiles. Si por su

tamaño algunas editoriales publican 20 títulos al mes con tirajes de miles de ejemplares por cada uno, lógicamente éstos tienen que exhibirse de tal manera que su venta no se estanque y con las mismas dimensiones a gran escala de su producción: muchos ejemplares en la mayor cantidad de puntos de venta posible. Por su parte, debido a la relación esencial que las editoriales independientes establecen con su línea editorial, su venta no puede realizarse sólo bajo el sistema de novedades, es decir, la decisión de ir construyendo un catálogo bien definido propicia que se cree un fondo de títulos que serán adquiridos poco a poco según el interés que se genere en los lectores al conocer la propuesta del sello, es decir, su venta tendrá que ser paulatina, a diferencia de lo que sucede con los títulos que se publican según los temas o la fama de las personalidades más mediáticas del momento y cuya venta debe aprovechar dicha coyuntura puesto que en otra época difícilmente generarán el mismo entusiasmo en el público.

El resultado de todo esto es que no sea tan sencillo que el catálogo íntegro de las editoriales independientes esté disponible en librerías, debido a que los encargados de abastecer el *stock* serán cautelosos a la hora de solicitar sus novedades al considerarlas un riesgo de ventas. Si el catálogo de un sello independiente está integrado por la obra de poetas jóvenes latinoamericanos, el pronóstico será que se venderán mucho menos ejemplares de esos libros que de la última novela de Murakami, a la que lógicamente será más redituable otorgar mayor espacio y visibilidad en el área de venta.

Asimismo, el hecho de necesitar una librería y una distribuidora para colocar los ejemplares y venderlos implica que se paguen dichos servicios. Por lo general, del precio de venta de un libro el 40% es la cantidad de dinero que la librería recupera, mientras que el 20% es destinado a cubrir el trabajo de la distribuidora; de esta manera el 40% restante es el monto con que la editorial debe trabajar, esto quiere decir que, en teoría, este porcentaje incluye tanto el financiamiento del proceso editorial completo como las utilidades generadas como empresa. Así, debido a la baja disponibilidad y visibilidad de los libros independientes en las librerías y al sistema de reparto de beneficios, la edición independiente trabaja dentro de un círculo vicioso de precariedad del que es difícil salir; que una editorial pequeña o nueva alcance ciertas ventas que permitan cubrir el costo de sus procesos, el pago de colaboradores y obtener ganancias es un logro al que realmente muy pocas llegan, por lo que reunir los recursos económicos para publicar más títulos es, de

hecho, una tarea complicada y desgastante que trae como consecuencia que estas editoriales siempre estén luchando ya no para generar más ganancias, sino por sobrevivir. Frente a este panorama, para enfrentar el problema de la distribución, las editoriales independientes suelen buscar y planear alternativas que permitan que sus libros se conozcan y puedan ser vendidos de la mejor manera posible. Además de colocar los libros en lugares alternos a las librerías, como parte de estas estrategias están también las ventas directas o por internet, las pre-ventas, las presentaciones, la asociación de editoriales para ir a ferias o coeditar, e incluso, la liberación de contenidos. En el capítulo tres ahondaré más sobre los procesos hegemónicos y alternativos de distribución en el campo literario mexicano.

1.2.5 Relación con el Estado

Si es común que la supervivencia económica de las editoriales independientes penda de un hilo, ¿cómo logran seguir publicando? ¿De dónde sacan el entusiasmo, y sobre todo el dinero, para seguir editando? Si la cualidad de un “editor independiente” está en función de que “el editor sea dueño de su capital y no dependa de un grupo accionario, lo que le permitiría poseer un poder de decisión total sobre su empresa” (Szpilbarg y Saferstein, 2012, 471), ¿qué pasa con esa ‘independencia’ cuando el otro agente que invierte es el Estado? Si es cierto que gran parte de la producción de libros en México se sostiene gracias a la participación de éste, pues actúa como una gran muleta que la ayuda a caminar ya que a través de diversas instituciones otorga becas y premios a autores, traductores y revistas, y realiza coinversiones, coediciones y compras con las editoriales nacionales, ¿dejarían de ser “independientes” aquellos editores que requieran el apoyo del Estado para seguir existiendo?

Efectivamente, los sellos editoriales que participan en las convocatorias estatales que ofrecen apoyos económicos no dejan de considerarse ellos mismos dentro del grupo “independiente”, su carácter se mantiene porque incluso existe la idea de que los fondos públicos usados para financiar proyectos culturales o artísticos son recursos bien utilizados, además de que las instituciones estatales no están decidiendo directamente qué títulos formarán parte de su catálogo o no; sin embargo, no deja de ser problemático que la colaboración del Estado en el mundo editorial sí consiste en el beneficio económico que

reciben unos creadores y productores y no otros, lo cual obliga a plantear la pregunta de si estas dinámicas estatales favorecen la producción de cierto tipo de literatura o privilegian a cierto perfil de creadores.

Por otro lado, según el campo literario del que se hable, la participación del Estado en él es menor o mayor; por ejemplo, no en todos los países del mundo las instituciones de gobierno inciden en el mundo literario como lo hacen en México, donde la relación con la administración, los recursos y las secretarías estatales es muy intensa e importante. Tomando en cuenta esto y que el Estado mexicano se caracteriza por la corrupción, los malos manejos del presupuesto, así como por la violencia, establecer relaciones de trabajo con él desde proyectos artísticos y culturales es un asunto complejo frente al cual algunas editoriales así como artistas y escritores han decidido que lo mejor para seguir desarrollando de forma libre y ética su trabajo es no participar de su sistema de apoyos y financiamientos.

Lo interesante de todo esto no es dividir el mundo editorial entre los que sí tienen apoyos estatales y los que no y poner en duda su calidad moral, sino que justamente esto propicia la discusión, la crítica y la toma de posturas en cuanto al quehacer de cada casa editorial y la gestión de sus actividades. Asimismo, esto no quiere decir que recibir apoyos económicos estatales sea propio de las editoriales independientes, las convocatorias de financiamiento o becas también pueden beneficiar a sellos mucho más grandes; lo que es cierto es que, por las dificultades económicas que las editoriales pequeñas enfrentan constantemente, éstas son las que más obtienen este tipo de recursos que se vuelven esenciales para mantener con vida sus proyectos. En el capítulo 3 analizaré de forma más profunda la relación que se entabla entre el Estado y la edición independiente dentro del campo literario mexicano.

1.3 Entonces, ¿cómo definir a la edición independiente?

He mencionado los puntos anteriores como las principales características que se plantean cuando se habla de edición independiente, pero no son las únicas que describen toda la gama de propuestas editoriales que existen en la actualidad ni tampoco las mínimas suficientes para definir la edición independiente. Ésta se construye más bien en función de la pluralidad, el gremio está lejos de querer sentar bases bien definidas de acción para

delimitar su quehacer profesional y, sin embargo, la ~~independencia~~” sí enuncia un lugar de acción que busca diferenciarse de la actividad editorial cuyas riendas están manejadas fuertemente por los lineamientos de un tipo de mercado. No obstante, aunque una de las características más importantes de la edición independiente es no seguir los principios mercantiles para publicar y vender sus libros, hay que recalcar que los asuntos económicos no desaparecen del paisaje de sus editores. Dice Bourdieu:

[...] del hecho de que el libro, objeto de dos caras, una económica y otra simbólica, es al mismo tiempo mercancía y significación, también el editor es un personaje doble, que debe saber conciliar el arte y el dinero, el amor por la literatura y la búsqueda de ganancias, con estrategias que se sitúan en alguna parte entre los dos extremos: la sumisión realista o cínica a las consideraciones comerciales, y la indiferencia heroica o absurda a las necesidades de la economía¹⁵ (1999, 16).

Aun si se sostiene que las elecciones de los títulos obedecen al perfil de un catálogo, es innegable que existirá un intercambio económico determinado por los valores que se asignen a un libro, a través del cual éste podrá llegar al lector; en ese sentido, la actividad económica se plantea de forma distinta en la edición independiente, no tanto como una brújula que dirige el rumbo, sino quizá más bien un medio para hacer circular contenidos y garantizar la existencia de una actividad profesional. Más que responder a las demandas del mercado, el mecanismo de la edición independiente es que exista una ~~p~~rioridad de oferta sobre la demanda, reflejada en una diversidad de su propuesta editorial” (Szpilbarg y Saferstein, 2012, 472). Dice Donnatella Iannuzzi, editora de Gallo Nero:

Los pequeños editores miramos las cuentas; es más, diría que las miramos más nosotros que los editores de sellos que están en nómina de un gran *holding* editorial. Por un lado, las cuentas hay que mirarlas siempre, puesto que tú, como editora, eres el garante de la supervivencia de la empresa, del futuro de la editorial, pero, por otro lado, las cuentas no deben estar por encima de la cuestión literaria, es necesario encontrar un equilibrio (Iglesias, 2014).

Atendiendo a lo anterior, si existe la noción de que los editores independientes realizan su trabajo de manera que éste asegura que los criterios económicos no orientan sus decisiones y esto garantiza la calidad de la literatura que publican, la independencia se piensa ~~e~~ como una estrategia de posicionamiento dentro del campo editorial o literario, de modo que en algunas oportunidades funciona como una carta de presentación‘ de un proyecto editorial”

¹⁵ La traducción es mía.

(Szpilbarg y Saferstein, 2012, 480); así, en un marco de oposición entre los “gigantes-mercenarios-capitalistas” frente a los otros “pequeños idealistas y sacrificados editores”, la edición independiente se convierte fácilmente en una etiqueta que puede generar valor por sí misma. Discepolo explica con ironía la dualidad:

[...] la *independencia* (económica, moral, política) es algo tan sagrado que, en su nombre, el mundo editorial ha quedado dividido en dos bandos irreconciliables. Del lado del “vicio”, nos encontramos con dos o tres “grandes grupos” de intenciones tan dudosas como su capital (extranjero, vinculado a fondos de pensiones y relacionado con la industria mediática, entre otras); sus editores han sido reducidos a máquinas de generar beneficios, propaganda y diversión. Del lado de la “virtud”, cientos de pequeñas editoriales, respaldadas por un puñado de “grandes editores independientes” [...] garantizan los valores sagrados del oficio, el pluralismo y, por supuesto, *nuestra* libertad de expresión, asegurando la transmisión del saber y la perennidad del patrimonio cultural (2013, 10-11).

Como consecuencia de esto, se alimenta la noción de que la edición independiente es aquella donde se publica la “buena literatura”, la de calidad, la que vale la pena conocer, y que estos sellos son una especie de editoriales “gourmet”¹⁶, de gusto exquisito, cuyas publicaciones están lejos de parecerse a la literatura “hatarra” editada por grandes consorcios editoriales; entonces, trabajar desde el umbral de la edición independiente sería valioso e importante para ubicarse en un nicho de jerarquía dentro de la literatura que se produce. Sin embargo, la realidad indica que se publican tanto “buenas” como “malas” obras, interesantes o no, y más o menos “vanguardistas”, a lo largo de todo el espectro de la industria editorial; si esto es cierto, ¿qué características identificarían al material publicado por sellos independientes?, ¿qué es lo importante de su forma de realizar el trabajo y los procesos editoriales?

En relación con esto, Vivian Abenshushan y Luigi Amara comentan:

Si el principal desmarque de esta nueva oleada de editoriales independientes parecía ser la reducción del libro a la condición de mercancía, pronto quedó claro que, para muchas editoriales, esa presunta independencia era sólo una máscara conveniente y de moda para disfrazar su pequeñez o falta de inversión inicial. [...] no querían dar el menor paso fuera de la lógica del mercado ni proponían caminos alternos para no sucumbir a sus imperativos (2014, 38).

¹⁶ El adjetivo es usado generalmente en entrevistas realizadas a editores independientes; ver “Impedimenta, una editorial gourmet que mira al futuro” (Cisternino, 2011) y “Gallo Nero, la pequeña editorial ‘gourmet’” (Iglesia, 2014).

Es decir, la “edición independiente” se vuelve también un lugar de prestigio desde el cual es bueno publicar porque su imagen tiene este halo de ética y noble calidad literaria; sin embargo, en algunos casos la única diferencia que existe entre un sello “independiente” y uno de “los otros” no es otra cosa que el tamaño. Incluso, hay algunas que empiezan a actuar como las editoriales gigantes al comprar otros sellos, como Gallimard que, siendo uno de los sellos “independientes” con mayor prestigio en Francia, “ha apoyado” [a los sellos] POL, Le Sourire qui mord, L’Arbalète, Joëlle Losfeld, Verticales; [...] L’Arpenteur, Le Promeneur, Lachenal-Ritter y Quai Voltaire, todos ahora ya más o menos fagocitados, en forma de colecciones por Gallimard” (Discepolo, 2013, 39); además de que en 2012 compró Flammarion, otro sello francés importante, en 250 millones de euros (Mora, 2015).

En los últimos años, en el escenario mexicano, la edición independiente cada vez goza de mayor atención por parte de los medios de comunicación, de las librerías y los lectores, pero siempre considerada como conjunto. Asimismo, se vuelve más frecuente que los medios de comunicación, impresos o digitales, soliciten ejemplares de los nuevos títulos para reseñarlos y que difundan información sobre sus presentaciones y eventos, además recientemente se ha ido incrementando el número de encuentros y coloquios realizados en varias ciudades y foros del país en los que se habla específicamente de edición independiente¹⁷. Se puede decir que esta “nueva” forma de editar, más pequeña y dentro de los límites nacionales, es cada vez más conocida y valorada; aunque hay que considerar que cada uno de los sellos que la integra presenta diversos grados de visibilidad, de tal forma que también se va construyendo una idea de lo “legítimamente independiente”, constituido desde “un modelo de pequeño editor empresario, como gestor cultural y que apunta a la visibilidad de la pequeña editorial frente a los grandes sellos multinacionales” (Szpilbarg y Saferstein, 2012, 280). En ese sentido, el tipo de editorial que representa la imagen icónica de la “edición independiente” en los medios de comunicación, por ejemplo, es justamente

¹⁷ Por ejemplo, a lo largo del 2015 podemos enumerar los siguientes: Foro de Editoriales Independientes organizado por la revista *PICNIC* (DF, 7 de febrero); Feria del Libro Independiente y Autogestiva de Oaxaca (marzo); El Traspatio: encuentro de editoriales y editores independientes (Morelia, abril); Feria del Libro Independiente de la librería Rosario Castellanos (DF, mayo); Los Otros Libros: tianguis de la diversidad textual (Radiunam, 24 de mayo); Primer Feria del Libro Independiente en Monterrey (julio); Festival Edición Independiente Lateria (Morelos, agosto); Primer Feria del Libro Independiente en Cholula, Puebla (septiembre); Primera Feria del Libro Independiente del Noreste (Saltillo, septiembre); Feria del Libro Independiente y Autogestiva de Puebla (octubre); entre otros. Además otro tipo de encuentros, como el Hay Festival y el Festival del Libro y la Rosa de la UNAM, dedican espacios para que los editores independientes muestren sus títulos, expongan sus proyectos y participen en mesas de discusión.

aquella, pequeña (o no tan grande), con una línea editorial clara e interesante que cuenta en su haber con obras y autores con cierto prestigio, y que ha ganado visibilidad en las librerías más activas del país o ferias como la de la Rosario Castellanos. Sin embargo, la edición independiente incluye prácticas mucho más amplias que sólo editar libros interesantes que se vendan en los mismos lugares que los de otros sellos más grandes; en el quehacer de muchas editoriales independientes que no están en librerías tanto porque esto es complicado como porque han decidido no hacerlo, su trabajo –ya sea dictaminando o diseñando libros– pasa por analizar qué es la autonomía y cómo llegar a ella.

En este sentido, existen editoriales que se presentan como ~~independientes~~ mientras se convierten en Tusquets o Anagrama; es decir, se acomodan primero dentro del grupo independiente mientras logran su meta de ser una editorial grande que se regirá por los mismos principios y prácticas que los sellos de ~~gran éxito~~. Lo cual no podría juzgarse como ~~malo~~ puesto que han decidido cuáles son sus objetivos editoriales y empresariales y orientan su quehacer hacia ese puerto (incluso manteniendo la etiqueta ~~independiente~~ cuando eso suceda). Sin embargo, considero que la edición independiente va más allá del tamaño de una empresa, del origen de su capital o de una oposición simple, de blancos y negros, entre lo *mainstream* y lo *indie*. Coincido con los editores de Tumbona:

Cuando quedó claro que algunas de esas editoriales no tenían el menor reparo en que los libros fueran domesticados, normalizados, estandarizados por la lógica de la rentabilidad, comenzó a gestarse lentamente una contramarea, la resaca crítica de las preguntas. Si el marbete de ~~independencia~~ está a punto de perder todo sentido, desnaturalizado por el tsunami del capital; si a falta de un compromiso con la experimentación, el lenguaje, el riesgo, la heterodoxia y el pensamiento crítico; a falta de un contrajuego, de una alternativa a las prioridades netamente comerciales, hay sellos que se empeñan en llamarse aún independientes, quizá ha llegado el momento de cambiar de lenguaje, esto es, de política. Tal vez en esta contramarea lo que se está gestando es una nueva ola, de la que ya asoma una incipiente pero promisoriosa cresta: la ola de la edición a contracorriente, de la edición decididamente de resistencia. (2014, 39)

Al situarse en una posición crítica frente al sistema hegemónico de edición y venta de libros, esta forma de editar lo pone en duda pues, como parte de sus actividades diarias, analiza y cuestiona constantemente los pilares económicos y sociales que sostienen la estructura del mundo literario y editorial. En el caso de Sur+, si la literatura que publica está problematizando, por sí misma, el poder y la violencia desde un sistema político y

económico, así como la intocable figura del autor, la configuración del escenario literario como el de una élite glamorosa, la tibieza pasiva del uso del lenguaje o la neurosis histórica de la protección de los derechos de autor, ¿por qué la actividad editorial de Sur+ no habría de hacer este mismo ejercicio crítico si la literatura que publica obliga a reconfigurar y repensar el oficio editorial y las relaciones que éste puede establecer con la sociedad a la que pertenece?

Tomando en cuenta las ideas desarrolladas en este capítulo, se puede apreciar que más que definir su forma de trabajo enumerando las características que debe seguir, la edición independiente se caracteriza por realizar procesos críticos a lo largo de todo su procedimiento editorial, ya sea en la dictaminación de textos o al elegir materiales y formas de impresión. La edición independiente plantea problemas y elige posiciones frente a ellos, también por eso hay tanta diversidad de proyectos dentro de ella, puesto que cada sello elige de qué manera responder y solucionar desde la edición dichos cuestionamientos; es una edición, más que de características, de posturas críticas frente a las dinámicas de funcionamiento de la industria editorial y el mundo literario, y por lo tanto inaugura sus propias lógicas de trabajo, producción y circulación. Por eso clasificar a una casa editorial dentro de un grupo no obedece tanto a decidir en cuál de los dos cajones meterla –el –independiente” o de la –gran industria”– sino más bien a ubicarla en una especie de escala o gama de producción editorial respecto a la cual sería más o menos –independiente”, más o menos –autónoma”, más o menos cercana a la gran producción editorial, más que caer tajantemente en un saco u otro.

En el ejercicio de definir a la edición independiente no es suficiente analizar las obras que publica para concluir que siguen un patrón o comparten alguna característica, pues no son textos homogéneos entre sí sino que muestran una diversidad compleja, por lo que el estudio de la –independencia” de esta forma de editar, como se vio a lo largo de este capítulo, tiene que pasar por el análisis de las relaciones que establece con el mundo literario, pero también con el económico, político y social donde funciona y tiene sentido. Por ello, en el siguiente capítulo analizaré el concepto de –campo literario” de Pierre Bourdieu, para posteriormente estudiar la edición independiente en su interacción con el campo literario mexicano.

CAPÍTULO 2

CAMPO LITERARIO Y EDICIÓN

En el capítulo anterior describí las características generales de las editoriales independientes que permiten ubicar el contexto de su producción. Más allá de sólo conocer las circunstancias de su quehacer para agregar una etiqueta de identificación, analizarlas en el contexto de su trabajo es importante para estudiar cómo se comportan estos sellos y relacionar sus procesos editoriales con las características de la literatura que publican; si la interacción con su contexto influye en el perfil que una editorial delinea para sí misma, entonces los textos publicados, que construyen en su conjunto el corpus de la literatura, también están dialogando con esa realidad. Por lo tanto, para examinar el vínculo que existe entre el trabajo de edición, su contexto y la configuración de lo que llamamos literatura, en este capítulo analizaré el concepto *campo literario* de Pierre Bourdieu, como un marco teórico que permite ver las interacciones y relaciones sociales, económicas y políticas que se activan en la creación y publicación de literatura, para analizarlas en función de la edición independiente, pues como vimos ésta es resultado de la elección de posturas frente a un contexto específico de producción editorial.

Es importante hacer un análisis de los procesos y formas de publicación de un texto porque entre el contenido y su edición no se establece una relación similar a la que habría entre el yogur y su recipiente en la que ninguno modifica la naturaleza del otro. Un texto publicado establece una relación intensa con la editorial que lo convierte en un libro, pues éste contribuye a dar personalidad a su catálogo y, al mismo tiempo, la editorial ofrece un escenario más o menos adecuado para la recepción de la obra; así, la relación editorial-libro implica transformaciones tanto en la percepción de la obra como en el perfil de la casa editorial que le da una forma física.

El libro es un objeto de doble naturaleza, pues tiene un valor económico y un valor simbólico. Los bienes simbólicos son realidades de doble faz, mercancías y

significaciones, cuyos valores simbólico y mercantil permanecen relativamente independientes, aun cuando la sanción económica reduplica la consagración cultural (intelectual, artística y científica)” (Bourdieu, 2015, 88). ¿Qué se quiere decir cuando uno expresa que un libro es muy bueno? ¿La frase se refiere a la materialidad de papel y tinta del libro o al contenido, al hecho de que es una buena novela o una excelente compilación de cuentos? Si bien el libro como mercancía implicó la inversión de cierto capital para producir un objeto físico por la cual éste adquiere un valor en el mercado, como elemento cultural la valía de un libro no sólo se mide por la cantidad y calidad de los materiales usados en su elaboración, sino que el contenido de éste es juzgado de acuerdo a un conjunto de cualidades que tienen que ver con la naturaleza de las producciones culturales de las que forma parte y en función de las cuales se determina su valor simbólico, el cual es reconocido por un conjunto de agentes sociales que incluye a los productores directos de la obra (autores) y a los productores del sentido y valor de la obra, como editores, críticos, académicos, periodistas, jurados, etc.

El editor es aquel que tiene el poder extraordinario de asegurar la publicación, es decir, de hacer llegar un texto y un autor a la existencia pública, conocida y reconocida. Esta especie de “ereación” implica casi siempre una consagración, un reconocimiento, una transferencia de capital simbólico [...] que es más importante en tanto es más consagrado el agente que la lleva a cabo según su catálogo, es decir, en relación al conjunto de sus autores, ellos mismos más o menos consagrados, que ha publicado en el pasado¹⁸ (Bourdieu, 1999, 3).

Al entender el quehacer editorial como una “ereación”, se puede asumir que el proceso creativo que se lleva a cabo a través de la edición complementa el proceso del propio autor, de esta manera un libro sería resultado de una creación realizada por un autor y su editor. En esta operación la casa editorial otorga al libro publicado el capital simbólico que ésta ha construido con el tiempo en función de los títulos que ha editado y, simultáneamente, dicho libro sigue colaborando en la edificación de ese valor simbólico del sello editorial, que es reconocido en un campo específico de producción cultural. En esta simbiosis tanto el libro como la editorial ayudan a construirse el uno al otro. En ese sentido, el trabajo editorial no es banal, de hecho juega un papel crucial en la concepción, desarrollo y recepción de la literatura; por tanto también se vuelve importante analizar el papel que las editoriales

¹⁸ La traducción es mía.

ejercen dentro del ecosistema de producción cultural al que pertenecen para estudiar la literatura que se publica en la actualidad. Para ello, a continuación analizaré las características del campo literario, su interacción con el campo de poder, así como las dinámicas que existen dentro de él, como las posiciones y tomas de posición de sus actores, y los procesos de jerarquización y autonomización que definen el campo.

2. 1 ¿Qué es el campo literario?

El arte, su historia y producción, no responde a una definición puntual que avance hacia un estado final, como una especie de meta, fija e inamovible, que se identifique por fin con la caracterización definitiva del *arte*; más bien, el arte es un proceso, un problema, cuya complejidad está marcada por las circunstancias que lo producen y la reflexión que se inaugura en torno a él. Por lo tanto:

La historia de la vida intelectual y artística de las sociedades europeas puede comprenderse como la historia de las transformaciones de la función del sistema de producción de los bienes simbólicos y de la estructura de esos bienes, correlativas con la constitución progresiva de un campo intelectual y artístico, es decir con la autonomización progresiva del sistema de las relaciones de producción, de circulación y de consumo de los bienes simbólicos (Bourdieu, 2015, 85).

Según Bourdieu, la existencia del arte y su historia tiene que ver con el desarrollo de un sistema de producción de bienes simbólicos y una estructura de esos bienes, así como con la construcción de un campo intelectual y artístico que los hace posibles y les otorga valor. Dicho campo está constituido por un sistema de relaciones objetivas entre las instancias que cumplen una función en la división del trabajo de producción, reproducción, difusión y consumo de los bienes simbólicos y que, cada vez más, se constituye como autónomo frente a otros campos, es decir, se hace más específico y define sus propias reglas de funcionamiento.

Siguiendo esta idea, la actividad intelectual y artística de la literatura detona la existencia de un campo literario, por lo que, al mismo tiempo, es la realización de las interacciones de ese campo. Estudiándola desde esta perspectiva, la literatura no existe como una nube aislada e impermeable a la realidad objetiva que la produce, sino que su estructura e historia pueden analizarse en relación a las interacciones sociales y políticas de quienes la crean: autores, editores, críticos, lectores, investigadores, librerías, cuyas

relaciones integran un campo artístico particular. Por lo tanto, la literatura no existe en el espacio social como una esfera flotante, como una célula independiente de todo contacto con el mundo. La creación de literatura genera un campo literario con sus propias leyes y dinámicas de funcionamiento, como un edificio construido por los agentes que la realizan y no surgido por generación espontánea; estos productores, por supuesto, se desarrollan y relacionan bajo ciertas circunstancias económicas, políticas y sociales que se retraducen en el campo literario en la forma de las fuerzas que hacen funcionar ese ecosistema específico. Eso que denominamos literatura no sería un conjunto de obras absoluto e imperturbable ajeno e indiferente a los vientos y ciclones del mundo social del que participa, más bien es una construcción dinámica en la que colaboran activamente autores, editores, críticos, traductores, lectores, librerías, impresores, gestores de cultura, y en donde también las posiciones que todos ellos ocupan en el mundo económico y político juegan un papel importante.

El campo es una red de relaciones objetivas entre posiciones objetivamente definidas —en su existencia y en las determinaciones que ellas imponen a sus ocupantes— por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las especies de capital (o de poder) cuya posesión impone la obtención de los beneficios específicos puestos en juego en el campo, y, a la vez, por su relación objetiva con las otras posiciones (dominación o subordinación, etc.) (Bourdieu, 1990, 3,4).

Esto subraya que las relaciones que pueden establecerse en el campo literario no son únicamente interacciones en el plano de los textos y las ideas, más bien es importante destacar que el campo es una ecología construida por personas, instituciones e industrias que permiten que los textos y las ideas —la literatura— circulen y se coloquen en un lugar respecto a otros; además, estos actores y sus interacciones no son neutros pues son resultado de la naturaleza de su ubicación en el campo literario y en el de poder, y de la posición que aspiran a ocupar dentro de ellos. Es decir, las relaciones establecidas dentro del campo literario responden a la realidad de los agentes que están participando en él; cada uno de ellos posee características objetivas ligadas al poder y a la economía —como el trabajo, la educación o la clase social— que los hace pensar, actuar, reunirse, crear dentro del campo, ubicarse en la geografía de éste, producir desde cierto lugar o moverse hacia otro. Lo interesante de todo esto es que si bien existen formas de interactuar dentro de una comunidad humana regida bajo ciertas dinámicas políticas, sociales y económicas, estas

interacciones tienen su expresión efectiva dentro de los campos de producción artística, tales como el literario, manifestándose a través del lenguaje, los códigos y valores que funcionan dentro de él para alcanzar las realizaciones específicas de poder y beneficio propias del campo.

2.2 Campo de poder y campo literario

Si se subraya que el campo literario no está aislado de las relaciones sociales, económicas y de poder, pues precisamente es resultado de ellas, ¿por qué hacer referencia a un campo de poder como si fueran dos terrenos aislados? Según Bourdieu:

El campo literario y artístico está englobado en el campo del poder, al mismo tiempo que dispone de una *autonomía relativa* con respecto a él, especialmente con respecto a sus principios económicos y políticos de jerarquización. Por otra parte, ocupa una *posición dominada* (en el polo negativo) dentro de ese campo, situado, él mismo, en el polo dominante del campo social en su conjunto (1990, 15).

De acuerdo con esto, el campo literario forma parte del campo de poder, está integrado. Si el campo de poder se configura como “el espacio de las relaciones de fuerza entre agentes o instituciones que tienen en común el poseer el capital necesario para ocupar posiciones dominantes en los diferentes campos”, el poder político y el económico forman parte constitutiva de él, pues “es la sede de luchas entre ostentadores de poderes (o de especies de capital) diferentes [...] por la transformación o la conservación del valor relativo de las diferentes especies de capital que determina las fuerzas susceptibles de ser comprometidas en esas luchas” (Bourdieu, 1997, 320). La razón por la que resultan operativos los conceptos de “campo literario” y “campo de poder”, aun si efectivamente están estrechamente ligados, es justamente porque habrá relaciones de poder y económicas de las que la literatura no participa (o participa menos), que están lejos de sus actividades intelectuales y productivas y frente a las cuales se marca una separación, mientras que habrá otras que le son más cercanas y que incluso tienen su realización específica dentro del campo literario, en términos de consagración, reconocimiento de la crítica, ventas, premios, inversión y ganancias editoriales, por ejemplo. Por lo tanto, en el campo literario hay estructuras de poder y formas de acceder a él específicas (como el prestigio y la manera

de ganarlo) puesto que goza de cierta “autonomía” respecto al campo de poder que lo engloba. A partir de esta característica se entiende que:

[...] las determinaciones externas nunca se ejercen directamente, sino sólo por conducto de las fuerzas y de las formas específicas del campo, después de haber sufrido una *reestructuración* tanto más importante cuanto más autónomo es el campo, cuanto más capaz es de imponer su propia lógica, es decir, el producto acumulado de su historia propia. (Bourdieu, 1990, 2)

Sin embargo, siguiendo la teoría de Bourdieu, si permean en el campo literario leyes y dinámicas del campo de poder (que se rige por principios económicos y políticos) pero no se determina exclusivamente a través de ellas, existe una relación conflictiva entre el campo de poder y el campo literario, precisamente a propósito de su autonomía; es decir, la cuestión es si la literatura tendría que definirse a sí misma con una existencia independiente del campo de poder, o si esa definición, por fuerza, siempre estará condicionada por la mayor o menor participación del campo de poder dentro del campo literario. El conflicto tiene que ver con sopesar qué elementos o valores del campo de poder funcionan o no dentro del campo literario de manera que esa autonomía se conserve, y qué agentes del campo están, de hecho, produciendo con esos valores, al grado de ver a algunos de ellos como “enemigos de la literatura”. Apuntar estas ideas es pertinente porque en el ámbito de la edición el uso del adjetivo “independiente” para clasificar a los sellos editoriales y la configuración de su valor simbólico tiene mucho que ver con la noción de autonomía del campo literario, es decir, se suele pensar que quienes trabajan bajo la etiqueta de la “independencia” dirigen su quehacer de acuerdo a los valores más “literarios” del campo – más “autónomos”–, pues a partir de ellos diseñan sus líneas editoriales y no buscan incrementar sus utilidades de la misma forma en que lo haría una marca de ropa o cosméticos; por su parte, en esta dicotomía las editoriales de la gran industria estarían rigiéndose por valores heterónomos puesto que tienen la atención puesta sobre todo en las ganancias y no en la “realidad” de los libros publicados (si se asume que un incentivo para la publicación de un texto sería la visibilidad mediática que otorgaría a un político o celebridad, o el augurio de convertirse en *best seller*). Sin embargo, como veremos más adelante, esto no funciona precisamente así, no es que un sello editorial caiga por default fuera o dentro del cajón de la autonomía; más bien las editoriales –al margen de toda la gama de características que puedan tener– interactúan con los valores del campo literario,

pero también con los del campo de poder (y las realizaciones específicas del poder y la economía dentro del campo literario), en una constante negociación por dilucidar qué valores funcionarán para su producción y en qué lugar del campo la colocarán, pues como expone Bourdieu, los campos de producción cultural “por muy liberados que puedan estar de las imposiciones y de las exigencias externas, están sometidos a la necesidad de los campos englobantes, la del beneficio, económico o político” (1997, 321). Para seguir discutiendo esto, analizaremos los conceptos de “posición” y “tomas de posición” de la teoría de Bourdieu.

2.3 Posiciones y tomas de posición

Para entender mejor de qué manera las dinámicas de otro campo, ya sea social, económico o político, intervienen dentro del de producción artística, Bourdieu distingue dos conceptos que tienen que ver con los lugares que ocupan los productores dentro de los campos mencionados: las *posiciones* y las *tomas de posición*. Si ya vimos que el campo literario está integrado por la literatura pero también por las relaciones objetivas que hay entre los productores y su ubicación respecto a los otros, entonces habría que analizar qué correspondencia existe entre esa realidad objetiva y el mundo propiamente literario, es decir, el de los textos y las ideas.

Para Bourdieu, las relaciones de los actores permean de un campo a otro y tienen repercusiones en el plano literario; sin embargo, estas consecuencias o rastros de las interacciones sociales son complejos, no se establece necesariamente una correspondencia transparente entre ellos, pero son lo suficientemente fuertes para afirmar que en el estudio del arte el campo de las posiciones y el campo de las tomas de posición son metodológicamente indisociables (2015, 4). El estudio de la obra de arte, por lo tanto, también tendría por objeto entender y analizar la relación existente entre el campo de las posiciones, conformado por las relaciones objetivas establecidas entre los productores, y el campo de las tomas de posición.

Usando este esquema para entender el campo literario, del lado de las posiciones se ubican los editores, autores, críticos, académicos, y las diferentes relaciones que establecen entre sí; y del otro lado, los textos, estudios, manifiestos y objetos que ellos producen. El

vínculo que se genera entre uno y otro espacio puede verse como una especie de traducción en los lenguajes que cada uno utiliza; sin embargo, Bourdieu apunta que esta interdependencia es compleja puesto que no necesariamente habría una relación de identidad estable (en la que A siempre sería B) entre las dinámicas de uno y otro campo; más bien, estas relaciones complejas de traducción definen su naturaleza como resultado de las dinámicas del *habitus* de los productores al entrar en contacto con el ecosistema de fuerzas económicas, políticas y sociales en el que habitan, y el grado de autonomía que el campo posea. Si los *habitus* son sistemas de disposiciones producto de la interiorización de una condición económica y social, y a las que cierta posición y trayectoria dentro de un campo de producción cultural (con un papel específico dentro de la estructura de las clases dominantes) les proporcionan una ocasión más o menos favorable de actualizarse, estas realizaciones serían de distinta naturaleza y no seguirían un molde (Bourdieu, 1990, 1). De ahí que para el estudio de la literatura no debe dejar de tomarse en cuenta la naturaleza de las fuerzas y posiciones de los elementos que construyen el campo literario porque van a expresarse también en el objeto de estudio, es decir, en la literatura misma, y también habrá que considerar que no serán estables ya que tomarán sus características en función de un estado del campo en un momento dado.

Cada toma de posición (temática, estilística, etc.) se define (objetivamente y, a veces, intencionalmente) con respecto al universo de las tomas de posición (que corresponden a las diferentes posiciones) y con respecto a la problemática como espacio de los posibles que en él se hallan indicados o sugeridos; ella recibe su valor distintivo de la relación negativa que la une a las tomas de posición coexistentes a las cuales es referida objetivamente y que la determinan delimitándola (Bourdieu, 1990, 5).

De esta idea se sigue que existe un conjunto de tomas de posición cuya naturaleza queda definida en función de las demás. Cada que surge una nueva toma de posición, el universo de los posibles al interior del campo literario se amplía, por tanto se redistribuye, y esa toma de posición empieza a encontrar su lugar acomodándose y dialogando con las otras. Al entrar una nueva toma de posición, ésta se mide respecto a las otras, discute con ellas y en función de esa interacción se ubica en un lugar del espacio literario, con lo que se tiene ahora un nuevo mapa de tomas de posición en el campo que entonces producirá otras que responderán a ese orden. Ejemplo del fenómeno anterior es precisamente la existencia de las editoriales que plantean una “nueva forma de editar” que necesita “bautizarse” para

acomodarse dentro del campo; según su funcionamiento –sus tomas de posición– éstas empiezan a ocupar un lugar específico dentro del campo y para enunciarlo se vuelve necesario utilizar el adjetivo “independiente”, porque es importante marcar una diferencia frente a otro tipo de editoriales.

Para comprender la interacción entre el campo de poder y el literario, y la relación entre las posiciones y las tomas de posición, podemos poner un ejemplo del campo literario mexicano actual. En junio de 2016 se inició una correspondencia álgida entre dos actores importantes de la literatura mexicana actual, Heriberto Yépez y Christopher Domínguez Michael –publicada en el blog del primero y desde la página web de la revista *Letras Libres* para el segundo– que discutía la lectura crítica que los dos estudiosos hacían de un importante creador mexicano. Yépez inicia la diatriba pública a propósito de un artículo de Domínguez sobre Ulises Carrión donde desacredita su obra y cuestiona su prestigio dentro del canon de la literatura mexicana, es decir, el crítico no está de acuerdo con que Carrión haya entrado al núcleo de prestigio o consagración del campo literario mexicano.

Si bien Ulises Carrión fue un autor peculiar que “abandonó la narrativa, la poesía y el teatro *tradicionales* en pos de ser un escritor y artista experimental” (Yépez, 2014, 229) y cuya obra literaria se desarrolló, desde los setenta, con estrategias más ligadas al arte conceptual que a las maneras normativas de hacer literatura, debido al estudio que se ha hecho de su obra, su publicación en México y la influencia que ha marcado en escritores y artistas, es indudable que Carrión está inscrito, desde hace mucho, en la tradición de la literatura mexicana, o sea, pertenece a su “canon”. Que como crítico literario Domínguez cuestione la posición que ocupa ahora la obra de Carrión le parece a Yépez un asunto grave por los juicios que sus ideas pueden implicar en el ecosistema de la literatura contemporánea, pues serían resultado de que aquél no entiende la obra de Carrión o no la quiere entender, ambos casos le resultan problemáticos.

Al sentenciar que Domínguez “no ha sabido leer a Carrión en su propio juego”, Yépez subraya una deficiencia en su lectura y análisis, y por tanto lo descalifica como crítico, advirtiendo que como lector no tiene los recursos suficientes para entrar en el universo del escritor y que incluso no es capaz de descolocarse de las obras literarias que conoce para apreciar otras formas de crear arte y literatura. Sin embargo, el argumento de Yépez no se queda en señalar las fallas de análisis de Domínguez, el asunto principal es que

esta incapacidad para ver lo interesante en la obra de un escritor, más que de la falta de intelecto, es resultado de una posición política:

[...] si autores como Bolaño o Carrión no existieron en tus lecturas, ¿qué podemos esperar de tu sensibilidad hacia otros libros y autorías aún más ocultas, marginales, neomórficas o heterodoxas? Como crítico, Domínguez, eres parte del fracaso reaccionario de la República paceano-krauceana de las Letras. Tu texto para intentar menguar la obra de Ulises Carrión es la mejor prueba de tu fracaso como crítico del siglo XX y XXI; es una especie de acta de defunción de la crítica oficial que simbolizas en México. (Yépez, 2016)

Yépez señala la pertenencia de Domínguez a un grupo de poder dentro de la literatura mexicana y la relaciona con sus posturas reacias a la innovación. Esa “crítica oficial” de la que habla sería deudora de dos figuras clave: Octavio Paz y Enrique Krauze, y por lo tanto se contagia con el aura de lo que implican estos dos personajes en el imaginario del campo literario mexicano: a Krauze, director de la revista *Letras Libres*, se le identifica con una posición política de derecha y por su adhesión a las políticas económicas de liberalización; mientras que Paz es la figura máxima de las letras mexicanas, el intelectual público que fue cercano al poder desde sus puestos como diplomático y embajador, y posteriormente a los gobiernos del PRI; asimismo, la publicación liderada por Krauze es considerada deudora de *Vuelta*, la revista fundada por Paz de la que el liberalismo fue parte medular (Perales, 1999). Es a este esquema de poder literario que Yépez critica, señalando a Christopher Domínguez como su representante actual más icónico. El objetivo de su texto es afirmar que Domínguez representa al campo de poder político vinculado con la derecha, que habla desde ahí y que, según los valores de esa posición de poder, ejerce su crítica literaria. Porque ¿qué importancia tendría que un actor de las letras mexicanas sea afín a ciertas ideas políticas o que colabore con círculos cercanos al poder?, ¿qué tendría que ver esto con sus opiniones sobre la obra de Ulises Carrión? Lo que señala Yépez es que esa pertenencia, esa adhesión política al poder, no se queda en su espacio de acción respectivo –el campo de poder– sino que traza sus dinámicas y comportamientos al interior del campo literario.

Considerando la discusión, tenemos que si hay una crítica literaria de derecha, habría una de izquierda; si existen literaturas “ocultas, marginales, neomórficas o heterodoxas”, se subraya que hay otras que no lo son, que serían más bien visibles, centrales, ortodoxas. Al final, la diatriba resaltó qué lugar ocupan Yépez y Domínguez en el campo de las posiciones, y cuál es el resultado de esto en el campo de las tomas de

posición, es decir, en su crítica literaria y el lugar desde donde la ejercen. Los dos construyen y defienden su propio nicho mientras describen y critican el ajeno. Dice Yépez: —eres el crítico literario de un grupo cultural corrupto[...] un crítico comprometido con la literatura nunca transige con los enemigos del valor de la literatura. *Letras Libres*, tu grupo, ha manipulado el canon literario mexicano de modo análogo a cómo el PRI ha manipulado las votaciones. Eres parte del fraude” (2016). Y por su parte Domínguez sostiene de Yépez que:

Se ha hecho notar por el radicalismo (falso o verdadero) de su poesía, de sus novelas y de sus ensayos. Trae consigo el aura (o la aureola) del pionero del blog, del instalador, del psicoterapeuta, del etnopoeta, del novelista que va más allá de los géneros. Es también el catedrático de Teoría Crítica empeñado en descifrar el espectáculo de nuestro tiempo[...]. Ha hecho de la frontera entre México y Estados Unidos la materia primordial de sus meditaciones[...]. Es nuestro posmoderno ante el Altísimo y hay que hablar de él. Desde Tijuana, Yépez nos vigila. (2009)

Así, los dos críticos están leyendo a Carrión desde dos lugares distintos del campo literario mexicano y entonces el juicio que hacen de su obra descansa sobre valores literarios diferentes; según Yépez, la posición política de poder de Domínguez no sólo lo hace denostar la obra de un autor, sino que se filtra en la forma de escribir sobre esa obra y analizarla, es decir, hace que su toma de posición —el ejercicio crítico, en forma y fondo— se estructure desde el campo de poder; así, los valores del poder político de derecha se estarían imponiendo en el campo literario para —manipularlo y definirlo”:

Tu estilo tiene la forma de esa política de alta cultura fraudulenta. [...] Tu prosa es el desprecio del alto priismo cultural. Tu uso del lenguaje literario es equivalente al uso del lenguaje de los políticos mexicanos de alto rango: un lenguaje que enmascara la ilegitimidad de tu puesto como autoridad (Yépez, 2016)¹⁹.

El meollo de la disputa no versaba sobre qué obra de qué artista es mejor, sino discutir qué tanto de la posición económica y política del crítico Domínguez define sus preferencias y dirige su quehacer como intelectual, y cómo esa posición, ligada fuertemente al poder, incluso se cuela en la forma lingüística que éste ocupa para escribir sus artículos, es decir, para ejercer sus tomas de posición. Lo problemático de esto, para Yépez, no es un asunto de

¹⁹ Yépez describe las características de esa prosa literaria-política: —Despliegas (y simulas) erudición, sentencias con grandilocuencia (y paráfrasis), reseñas con tanta ligereza como presunción, estilizas (convencionalmente) como forma de clasismo, ironizas para defender vetustas jerarquías (absurdizar es tu forma de no-leer) en un licuado prosístico que erige un tono de autoridad cultérrima autosuficiente, highbrow hispánico, que esconde su bufonería palaciega mediante la fachada de un supuesto conocimiento aristocrático.” (2016)

gusto, no escribe este artículo sólo porque la prosa de Domínguez le moleste, sino porque el perfil político-socioeconómico del crítico y sus maneras de escribir encumbran cierto tipo de literatura y desacreditan otra que él sí considera valiosa. La posición que Domínguez ocupa en el campo literario y de poder hace que sus posturas no sean opiniones vanas, lo que dice –por cómo y dónde lo dice– será escuchado y tomado en cuenta.

Por su parte Domínguez (2016), en su respuesta, efectivamente se coloca como el representante de una “familia de la literatura mexicana” que constituye la “aristocracia del mérito intelectual” originada en *Plural* y, aun si reconoce que el PRI es responsable de la impunidad generalizada que se vive en México, subraya que la producción literaria del siglo XX fue posible gracias a los premios y puestos de trabajo que éste otorgó a los intelectuales de esa época. Asimismo, a la vez que afirma ser liberal-conservador de centroderecha o de derecha y la “inferioridad de la literatura que escapa al monopolio de la letra impresa”, menoscaba la figura de Yépez asegurando que le faltan lecturas, que es ignorante de la tradición crítica, e ironiza la pertenencia de éste al territorio de Tijuana, “epicentro etopoético de la crítica radical”, desde donde el “profetórico” con “ansiedad de fronterizo” escribe sus reclamos frenéticos con “lo que alcanza a ver desde las ásperas playas” de la ciudad; así, relaciona una actitud “antisistema”, desinformada, con lo “marginal” de la frontera del norte en contraposición a la ubicación central de la élite intelectual desde la que Domínguez habla.

Aun si no suscribo la totalidad de las ideas de Yépez o sus formas exaltadas de plantearlas²⁰, su ejercicio crítico me parece interesante en su intento por demostrar de qué manera las posiciones político-económicas se trasminan al interior del campo literario y la repercusión que esto tiene en la creación del valor. Al señalar que como crítico de derecha literaria, Domínguez “golpea y desacredita a los lectores universitarios” –dentro de los que se cuenta a Yépez– es visible cómo los distintos grupos se disputan el prestigio literario al ensalzar un canon sobre otro. En cierto sentido, ambos escritores son imágenes de poder en sus respectivos universos, si bien los dos tienen en su haber un puñado de premios –hecho

²⁰ Habrá que discutir hasta qué punto Yépez no estaría realizando lo mismo que condena de Domínguez pero en el polo político contrario. Cuando denuncia al “enemigo del valor de la literatura”, Yépez se refiere a la ideología de derecha como parte constitutiva de éste, es decir, no a que la ideología política en general atenta contra la literatura, sino específicamente la de derecha; así, de forma análoga, él está haciendo una crítica también desde una ideología, pero esta vez de izquierda, o bien, como dice Domínguez burlonamente, desde una “actitud antisistema”.

que evidencia su reconocimiento público— su prestigio ha surgido de maneras distintas, por lo que su acalorada lucha es una afirmación de la validez y legitimidad de sus respectivas posiciones dentro del campo literario mexicano. Yépez es un académico, se desempeña profesionalmente en universidades mexicanas y estadounidenses: encarna el papel del “lector universitario” golpeado por la “intransigencia déspota del crítico representante de élites reaccionarias”. Por otro lado, sin licenciatura, Domínguez construyó su carrera no desde la universidad, sino en revistas literarias y en el periodismo cultural, y como heredero de un linaje intelectual (2016). Ambos detentan diferentes poderes, activos y efectivos, y discuten sobre los autores y la literatura que cada quien ha puesto en el centro de su canon; como los dos son poderes al interior del campo literario, su rencilla no es un asunto baladí, pues pone en la mira comportamientos y discusiones que están construyendo el carácter de la literatura mexicana actual. Asimismo, ilustra cómo se traducen las posiciones ocupadas por estos críticos dentro del campo social, político y literario en el espacio de las tomas de posiciones que cada uno realiza y que resultan antagónicas, puesto que éstos se tratan mutuamente como “enemigos” y “adversarios”; en ese sentido, existe una correspondencia entre las posturas políticas de ambos escritores y las tomas de posturas que se activan con su ejercicio de crítica, es decir, tanto en su forma de leer a un autor, su forma de escritura, así como en las características del medio impreso donde se publican.

Es importante retomar el concepto de “tomas de posición” porque es justo en ese campo donde se puede estudiar el trabajo de la edición independiente. Si en el capítulo anterior vimos que el eje de este tipo de edición se determina por las posturas críticas que sus editores detentan frente a un estado hegemónico del funcionamiento del campo literario, dichas ideas se verán reflejadas en las tomas de posición realizadas a lo largo del proceso editorial, es decir, tanto en la dictaminación de los textos a publicar, en el tamaño del tiraje, los materiales utilizados, el diseño de interiores y forros, así como en el uso de licencias de protección de derechos de autor, las estrategias de distribución y los lugares y formas de venta, lo que en conjunto inaugura otras lógicas de producción editorial. Puesto que esas tomas de posición se aglutinan en la forma física del libro, al estudiar éste tomando en cuenta el texto que alberga tanto como sus características como objeto, se podrá analizar qué posiciones ocupan sus editores y autores dentro del campo literario y qué diálogos y críticas quieren entablar con y a través de él. Por lo tanto, hay que subrayar

que también se establecen correspondencias entre las tomas de posición de autores y editores; es decir, las características estéticas de un texto, tanto sus temas como las formas de abordarlos, dialogan con los procesos de edición que se llevan a cabo para editarlo; incluso, puede ser que las estructuras e ideas de un texto den pie a que éste se publique de alguna manera específica.

Un ejemplo de lo anterior es el libro *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, de Silvia Federici. Éste es un ensayo que por la potencia de sus ideas y la importancia que ha significado en los estudios feministas y marxistas, bien podría haber formado parte de la colección de ensayos de una editorial como Anagrama, en cuyo catálogo se ha publicado una gran cantidad de textos esenciales para el pensamiento filosófico y crítico occidental. Sin embargo, a pesar de que cualquier gran editorial habría garantizado la presencia del libro en la gran mayoría de las librerías de España, México y Sudamérica, lo que habría implicado también su rápida inclusión en el debate público de las ideas, este libro se editó desde casas editoriales independientes. En España apareció bajo el sello de Traficantes de sueños, cuya edición, además, está liberada y disponible para ser descargada desde su página web de forma gratuita; mientras que la edición mexicana es, de hecho, una coedición entre Pez en el árbol –colectivo de Oaxaca que ha publicado sobre todo ensayos feministas–, y Tinta Limón –iniciativa editorial colectiva y autogestionada, con sede en Argentina, que busca “hacer emerger una narrativa política, un tejido de nociones, y un movimiento del pensamiento que crea nuevos lenguajes para nuevas prácticas” (2010). Además el tiraje no tiene ISBN y porta una licencia Creative Commons que permite distribuir la obra libremente sin fines comerciales²¹.

Si tomamos en cuenta que *Calibán y la bruja* es un texto donde se analiza la relación que existe entre el trabajo reproductivo (tanto biológico como doméstico) de las mujeres –que no ha sido reconocido ni pagado– con la configuración histórica del capitalismo, y que el pensamiento de Federici subraya la importancia de las luchas comunitarias, muchas veces lideradas por mujeres, que defienden territorios y recursos naturales de la apropiación y explotación, y sostiene que la capacidad de reproducir las

²¹ Los términos de la licencia empleada son: Atribución-No Comercial-Licenciamiento Recíproco. Esto permite a otros distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir de la obra de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito a autores y editores, y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones (Creative Commons, s.f). En el capítulo 3 hablaré con más profundidad de la liberación de textos y las licencias libres.

luchas y revoluciones sociales en la construcción de la vida cotidiana diaria permitirá encontrar y sostener formas dignas de vivir, es totalmente armónico a la naturaleza del libro que haya sido publicado desde estas editoriales independientes y no desde otras, como Anagrama, en cuyo caso habría implicado, de entrada, usar un copyright que protege la propiedad de los derechos de la obra enunciando que nadie puede reproducirla sin permiso, con lo que se inscribiría en una forma de transacción comercial gestionada según las reglas del capitalismo frente al cual el ensayo es tan crítico. En este caso, la literatura publicada comparte las posturas críticas que estas editoriales ejercen frente al mundo social donde existen, y al mismo tiempo incentiva que se traduzcan como tomas de posición en el proceso de edición. Esto permite ver la correspondencia que existe entre las tomas de posición de los actores dentro del campo literario, de modo que les permiten agruparse, dialogar, trabajar y elegir los lugares que ocuparán en el campo y desde donde participarán de sus procesos de jerarquización.

2.4 Jerarquización en el campo literario

El ejemplo Yépez-Domínguez evidencia que dentro del campo literario existen diferentes sistemas de valores que aspiran a ubicar cierta producción dentro de su círculo de prestigio; sin embargo, existe la noción de que algunos de esos sistemas serían propiamente literarios, mientras que otros permitirían que valores del campo de poder, como el de la derecha liberal de Domínguez o el de la izquierda de Yépez, por ejemplo, se mezclen con los literarios y los condicionen.

Para poder entender mejor de qué manera el campo de poder interviene en el campo literario, Bourdieu distingue la existencia de dos formas de jerarquización dentro de éste: la autónoma y la heterónoma. Una jerarquía implica que en un determinado universo de cosas hay unas que están por encima de otras, que unas tienen mayor valía que las demás. En ese sentido, dentro del campo literario habrá obras que son mejores ya que su valor es superior; este valor estaría determinado por las características consideradas más o menos ideales para ubicar cierta obra en un estatus mayor en relación a las demás. El asunto se vuelve complejo cuando pensamos cómo se definen dichos elementos de valor, de dónde salen,

quién los establece y si han sido siempre los mismos, por qué son unos y no otros. Para estudiarlo, Bourdieu indica que en el campo literario se mueven dos jerarquías diferentes:

El principio de jerarquización autónoma[...] es el grado de consagración específica (el «prestigio» literario y artístico), es decir, el grado de reconocimiento concedido por los semejantes (definidos, de manera perfectamente circular, como aquellos que sólo reconocen como criterio de legitimidad el reconocimiento de aquellos que ellos reconocen, o, más exactamente, que les parecen dignos de ser reconocidos y dignos de reconocerlos. (Bourdieu, 1990, 15)

En cambio:

El principio de jerarquización heterónoma [...] se impondría de manera absoluta si el campo literario y artístico, perdiendo toda autonomía, desapareciera como tal (los escritores y los artistas se verían desde ese momento sometidos a la ley común en el campo del poder y, más ampliamente, en el campo económico), es el éxito medido con índices tales como la tirada de los libros, el número de representaciones de las piezas teatrales, etc., o también los honores, los cargos, etc. (Bourdieu, 1990: 15).

Podemos pensar cómo interactúan ambos principios dentro del campo literario imaginándolos como dos fuerzas que jalan de la misma cuerda pero en sentido contrario, y que generan una tensión que a veces se resuelve inclinándose más hacia un lado u otro. Siguiendo a Bourdieu, esta cuerda no se rompe, pero siempre, en las dinámicas del campo literario, estará tensionada. Del lado de la jerarquización autónoma estaría habitando la literatura con las reglas y dinámicas que han funcionado y se transforman a través del tiempo y que la definen como un arte específico. Mientras que del otro lado, del principio heterónimo, la literatura funcionaría según las reglas establecidas del poder y la economía. De esta manera, no significa que una toma de posición se localice estrictamente dentro de un bando u otro, sino que se ubica en un punto del campo y sus coordenadas toman en cuenta la distancia que la separa de los dos polos de jerarquía y sus respectivas fuerzas de atracción.

Si –el campo literario o artístico es, en todo momento, la escena de una lucha entre los dos principios de jerarquización: el principio heterónimo, favorable a los que dominan el campo económica y políticamente[...], y el principio autónomo” (Bourdieu, 1990: 18), es interesante pensar el campo literario como un espacio en pugna porque eso implica que hay un motivo por el que el combate vale la pena. ¿Cuál sería el trofeo de la contienda? ¿Qué se gana cuando uno de los principios de jerarquización tira más de la cuerda que el otro? ¿Por qué Yépez y Domínguez se enfrentan y se defienden uno del otro?

[...] lo fundamental que está en juego en las luchas literarias es el monopolio de la legitimidad literaria, es decir, entre otras cosas, el monopolio del poder de decir con autoridad quién está autorizado a llamarse autor; o, si se prefiere, el monopolio del poder de consagración de los productores o de los productos (Bourdieu, 1990: 19).

Si la jerarquización implica establecer un orden, clasificar bajo ciertas reglas, los principios autónomos y heterónomos competirían en función de definir cuál de las dos escalas de valores se impone en el campo literario; cuál de las dos formas de pensar y ejercer la literatura tiene la legitimidad de construirla. Es una lucha por definir y edificar el prestigio literario, aquel que establece cuáles obras son buenas o malas: la entrada al salón de la buena literatura. Por lo tanto, ese núcleo de prestigio, como el campo literario en su conjunto, también es móvil porque es resultado de las interacciones al interior del campo.

El campo y la literatura están en constante movimiento, el prestigio no es un trono estático en el que siempre triunfen las mismas tomas de posiciones. La literatura no es un núcleo hecho de una vez y para siempre, se mueve, se transforma. Los diferentes grupos que entran en contacto dentro del campo literario modifican los cánones, las reglas; se redefine a cada tanto, a través del tiempo, qué elementos dan valor a la obra literaria.

[...] las transformaciones profundas del espacio de las tomas de posiciones, las revoluciones literarias o artísticas, sólo podrán resultar de las transformaciones de las correlaciones de fuerza constitutivas del espacio de las posiciones, [...] posibilitadas por el encuentro entre las intenciones subversivas de una fracción de productores y las expectativas de una fracción del público (externo), y, por ende, por una transformación de las relaciones entre el campo intelectual y el campo del poder (Bourdieu, 1990: 4).

En el espacio de las posiciones, en este vaivén de fuerzas en el campo intelectual y en el poder, surgen nuevos grupos literarios o artísticos que modifican el campo de producción. Con su participación en él, amplían el universo de las opciones posibles en el espacio de las tomas de posición; si en él se había establecido cierto «equilibrio», cierta tranquilidad en las aguas, los nuevos grupos vienen a irrumpir esa estabilidad e introducen otras posibilidades en las tomas de posición, haciendo que las obras anteriores también sean recibidas o interpretadas de otras maneras respecto a las nuevas.

[...] la dialéctica de la ortodoxia —que[...] favorece un proceso de «rutinización»— y la herejía —que «desrutiniza»— no se desarrolla en el cielo puro de las ideas, ni en la confrontación entre los textos «canonizados» y los textos «no canonizados»; y, más concretamente, olvidan que la existencia, la forma y la orientación del cambio

dependen no sólo del estado del sistema», es decir, del «repertorio» de posibilidades que él ofrece, sino también de la correlación de fuerzas entre los agentes sociales que, teniendo intereses del todo vitales en las diferentes posibilidades propuestas como cosas en juego [*enjeux*], se dedican, mediante toda clase de estrategias, a hacer triunfar unas u otras (Bourdieu, 1990, 7).

Los movimientos al interior de la literatura, cuando un tipo especial de literatura se estaciona en el centro de la validez y el prestigio, y luego otra literatura responde a la primera y se le enfrenta, no son detonados sólo en el centro del lenguaje literario, las correlaciones de las fuerzas productoras (las que editan, distribuyen, venden o generan crítica) también se reacomodan, se reajustan, se mueven, para que esto pueda suceder. Con la discusión Yépez-Domínguez podemos verlo: en el centro está la obra de Ulises Carrión que, siendo muy distinta a la tradición literaria mexicana anterior, entra en ella y va tomando poco a poco su lugar dentro de su campo de producción cultural, para lo cual hay una serie de movimientos, defensas y afirmaciones por parte de los productores (como la edición de su obra completa, la realización de estudios académicos o la apertura de exposiciones en museos) para ir ubicando a Carrión en el centro del prestigio y consagración (o quitarlo de ahí).

En resumen, tenemos que la jerarquización heterónoma tendría que ver con una intervención mayor y más activa del campo de poder político y económico dentro del literario; es decir, los valores que rigen el funcionamiento del campo de poder estarían interviniendo dentro del literario sirviendo de criterio para jerarquizar la producción dentro de él. Por otro lado, la jerarquización autónoma estaría descansando sobre valores «propriadamente literarios» que permitirían dimensionar la calidad artística de unas obras frente a otras. Sin embargo, ¿qué quiere decir que la autonomía del campo literario está regida por valores puramente literarios, cómo se construye esa autonomía que permite decir que hay un núcleo cuya esencia es absolutamente literaria? ¿Existe esto realmente?

En cuanto al mundo editorial, como hemos visto, es frecuente que se asocie el trabajo de las editoriales independientes con procesos de jerarquización autónoma, y el de los grandes grupos editoriales con la heterónoma, por lo que el prestigio de las primeras en gran medida está dado en función de esta distinción. Sin embargo, es pertinente apuntar que no siempre es tan sencillo colocar la publicación de un libro dentro de un saco u otro; en el caso de libros como las biografías o memorias de celebridades es fácil decir que, sin duda,

obedecen a una jerarquización en la que priman valores comerciales; pero en la publicación de *Voces de Chernóbil* de Svetlana Alexiévich, ¿se puede separar asépticamente el proceso de jerarquización autónomo del heterónimo, si se considera el indudable valor literario de la crónica, pero también que fue editada por Random House justo después de que se anunciara que la autora era la ganadora del Nobel en 2015? Aunque a primera vista ambas formas de jerarquización parecerían excluyentes, la realidad es compleja y muchas veces (si no es que siempre) se ponen en funcionamiento de forma imbricada.

2. 5 El proceso de autonomización en el campo literario

Decir que el campo literario es autónomo implica que no depende de la mediación de otros campos ni de sus valores para poder existir y que establece e impone sus propias normas de producción y criterios de evaluación de las obras que produce, por lo tanto, “el grado de autonomía de un campo de producción cultural se manifiesta en el grado en que el principio de jerarquización externa está subordinado dentro de él al principio de jerarquización interna” (Bourdieu, 1997, 322).

El grado de autonomía que posee un campo de producción cultural es resultado de un proceso a través del tiempo, esto quiere decir que inició en un momento dado y que siguió desarrollándose y modificando su naturaleza según las diferentes épocas. Se puede ubicar el comienzo de la constitución de un campo artístico autónomo en Florencia en el siglo XV, por la existencia de artistas que afirman su derecho de legislar en su propio orden y de liberar su producción de las condiciones externas que suponen los intereses religiosos o políticos —bajo la tutela de la aristocracia—, que habían venido rigiendo la vida intelectual y artística durante la Edad Media y parte del Renacimiento. Pero no es sino hasta el siglo XIX que este proceso de autonomización puede consolidarse, puesto que gracias a la revolución industrial surge una verdadera industria cultural, además de que el público culto y letrado se amplió debido a una generalización de la educación superior; con todo esto, se abrió un gran mercado para el producto cultural que permitía que, en términos económicos, el artista pudiera dejar de depender de los mecenas y la cercanía a los círculos de poder, como las cortes y los salones, para crear sin los condicionamientos que estos suponían. Sin embargo, aun cuando el desarrollo de un mercado de bienes simbólicos —liberaba” al artista,

pues entonces su producción se sostendría gracias a las ganancias surgidas de éste, al mismo tiempo lo podría volver a condicionar, pues si ya no se volvía necesario responder a los valores estéticos de un mecenas para crear, la seducción de las ganancias económicas podría imponer un nuevo timón para guiar la producción artística, que habría superado las demandas de una clientela elegida para ahora depender del veredicto de un gran público anónimo habilitado económica y culturalmente para adquirir las obras (Bourdieu, 2015, 87-89).

Lo que resulta interesante del proceso de autonomización es que es un fenómeno marcado por la continuidad; no tiene una meta marcada en un tiempo específico en el que un campo de producción cultural será cien por ciento autónomo, sino que es una característica del campo que se mantiene en construcción y definiéndose en relación a diferentes factores. Si en un principio los artistas agrupados en la bohemia del XIX se desmarcaron del industrialismo y los valores burgueses –esclavos del negocio– que exaltaban los poderes del dinero y el beneficio desde una hostilidad al intelecto, y consideraron crucial subrayar la separación entre la obra de arte y la producción masiva de mercancías, en otro momento y lugar del campo literario, la autonomización podría realizarse en oposición a subordinar el arte a valores morales o religiosos, o a cierta ideología política o régimen de gobierno. La constante en el proceso de autonomización del campo de producción cultural sería siempre exaltar y mantener los valores estéticos frente a otro tipo de valores.

Pongamos un ejemplo del campo literario latinoamericano. En 1962, durante su primera visita a Cuba, Julio Cortázar leyó ante el auditorio de la Casa de las Américas un texto titulado “Algunos aspectos del cuento”. En él, el argentino expone una poética del cuento explicando su postura sobre cómo elegir un tema, pero también la importancia de saber usarlo de manera adecuada y de construir una técnica y un estilo específicos para que el cuento gane en tensión e intensidad; sin embargo, en el fondo, el fin último de Cortázar no era precisamente ofrecer una clase magistral sobre el cuento, sino más bien marcar su postura frente al estado político del campo literario cubano posrevolucionario. Aun cuando él era simpatizante de la revolución cubana y empezó a ser muy cercano de sus intelectuales, consideró pertinente expresar sus posturas estéticas frente a un régimen que ya había empezado a incentivar la producción de literatura que hablara cierta manera de la

realidad cubana lograda por la revolución, y a desfavorecer cualquier otro tipo de obra que no se ajustara a estos términos; esta forma de actuar del gobierno revolucionario llegó a tal punto que en 1968 el poeta Heberto Padilla, aun habiendo ganado un premio nacional de poesía por *Fuera del juego*, fue encarcelado ya que su obra había sido catalogada como antirrevolucionaria. En los años que precedieron al “Caso Padilla”, Cortázar aprovecha la conferencia para fijar su postura frente a este ambiente de condicionamiento literario, de manera que, al momento de explicar cuáles son las características que construyen un buen cuento, realza el valor de la libertad en la literatura y que ésta no debe ser producto de la obligatoriedad ni del adoctrinamiento político:

yo creo que [...] escribir para una revolución, que escribir dentro de una revolución, que escribir revolucionariamente, no significa, como creen muchos, escribir obligadamente acerca de la revolución misma. [...] en Cuba sería más revolucionario escribir cuentos fantásticos que cuentos sobre temas revolucionarios. [...] el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio. Si ese escritor, responsable y lúcido, decide escribir literatura fantástica, o psicológica, o vuelta hacia el pasado, su acto es un acto de libertad dentro de la revolución, y por eso es también un acto revolucionario aunque sus cuentos no se ocupen de las formas individuales o colectivas que adopta la revolución. [...]. Un día Cuba contará con un acervo de cuentos y de novelas que contendrá transmutada al plano estético, eternizada en la dimensión intemporal del arte, su gesta revolucionaria de hoy. Pero esas obras no habrán sido escritas por obligación, por consignas de la hora. [...] Sus temas contendrán un mensaje auténtico y hondo, porque no habrán sido escogidos por un imperativo de carácter didáctico o proselitista (2014: 25-28).

Al final, lo que hace Cortázar en el texto es preguntarse cómo, dentro de un estado de un campo literario, que sería el de la Cuba de la primera década revolucionaria, las posiciones políticas de los actores pueden retraducirse como tomas de posición dentro de la literatura sin que esto implique que, aun con la gran importancia que tiene una ideología política dentro el campo, ésta amenace la autonomía que sostiene a la literatura. Incluso si Cortázar era simpatizante de la Revolución cubana, consideró necesario elegir un lugar desde el cual hablar porque le parecía esencial desmarcar la literatura de la fuerza que puede ejercer sobre ella el campo de poder, representado en este caso por el Estado cubano. De esta manera, hace desde el discurso un ejercicio de autonomización de la literatura, porque lo

que sucede es que el Estado, desde el campo de poder, interviene de tal forma dentro del campo de la literatura que está eligiendo los temas y la manera de tratarlos para distinguir a la literatura que vale la pena de la que no. Por lo tanto, Cortázar defiende el valor de una literatura hecha desde una “soberana libertad cultural” y con “pleno dominio del oficio”, protege los valores construidos desde la autonomía de la literatura explicando que se puede escribir revolucionariamente pero siempre desde valores estéticos literarios, no como una imposición lanzada desde el campo de poder, y además subraya la autonomía de la literatura al afirmar que esta no puede tener un uso más allá del literario, que no puede servir para otras causas que no sean la literatura misma. Según sus ideas, en el plano estético de la literatura es donde se traducirá la revolución, pero esto no será dado por intervención del Estado y mucho menos bajo sus reglas y sanciones. Entonces, el ejemplo de Cortázar sirve para analizar cómo en ese momento específico del campo literario cubano (y durante varios años más, quizá aún hasta ahora) el proceso de autonomización está dado en función de desmarcar a la literatura del campo de poder político representado por el estado socialista.

La importancia de traer a cuenta la autonomía del campo literario es porque ésta se construye sobre la idea de que la literatura, la verdadera, la buena, surge de sus propios valores literarios y contra cualquier forma de sumisión a los poderes o al mercado; además de que también existe la noción de que esa literatura no se publica en todas las editoriales que forman parte del campo literario. En ese sentido, la etiqueta de “independiente” que portan muchas de las pequeñas y medianas editoriales que existen hoy en día es análoga al significado de la “autonomía” del campo, pues tal como lo hace este concepto, estas editoriales consideran pertinente dejar en claro que aspiran a no ser dependientes de los valores del campo de poder político —que tendría que ver con el Estado—, ni del económico, relacionado directamente con el gran mercado editorial. Hay un ejercicio de desmarque frente a ciertas prácticas que amenazarían la autonomía de la literatura. En el siguiente capítulo analizaremos hasta qué punto esta afirmación en el discurso de la edición independiente puede cumplirse efectivamente en el campo literario mexicano (o en cualquier otro).

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, la lógica de funcionamiento del campo literario es compleja, pues cada microcosmos editorial es lugar de interacciones

determinadas por la estructura del campo editorial en su conjunto, es decir, las decisiones que cada sello editorial toma para configurar su catálogo son también una respuesta al funcionamiento de ese campo; al momento de decidir editar un libro todas estas fuerzas entran en juego para determinar sus criterios de evaluación. Cada casa de edición ocupa, en un momento específico, una posición en el campo editorial que depende de su posición en la distribución de recursos económicos, simbólicos y técnicos, y de los poderes que esta ejerce sobre el campo; por lo tanto esta situación estructural orienta las tomas de posición de sus responsables, es decir, las dictaminaciones y estrategias de publicación, las traducciones, las maniobras de distribución, etcétera (Bourdieu, 1997, 3-4).

La política editorial, entonces, es resultado de la interacción del campo y de la posición que un sello ocupa objetivamente dentro de él y el que desea ocupar, así como de las estrategias que seguirá para lograrlo. Si en algún momento existen transformaciones en esa política editorial, estarán relacionadas con cambios en la posición que la casa editorial detenta en el campo, ya sea buscando un desplazamiento hacia posiciones económicas dominantes, para lo que tendrá que privilegiar la gestión de ventajas monetarias más que la búsqueda de innovación literaria, o bien, orientando sus publicaciones hacia el polo autónomo del campo de tal forma que, aun si un autor es desconocido en el campo literario y no augura un gran entrada de dinero, la calidad de su obra contribuirá a la construcción de un perfil de vanguardia para el sello que lo colocará en nichos de prestigio dentro del campo. Con todo esto se puede notar que en función de la posición que las editoriales ocupan dentro del campo se orienta la publicación de ciertos autores y títulos, como si alrededor de los sellos existiera un campo magnético que atrae a los productores culturales cuyas posiciones y tomas de posición son afines a estos perfiles editoriales. Por eso, no es una decisión neutra trabajar con una editorial o con otra; la publicación de un título está poniendo en marcha todo el engranaje del campo editorial y la forma en que es editado es una respuesta a ese ecosistema de fuerzas.

Entonces, si las tomas de posición de una editorial dialogan intensamente con las características y dinámicas de su campo literario, para seguir analizando el trabajo de las editoriales independientes en México, en el siguiente capítulo analizaré con más detalle cuál es la naturaleza del campo literario mexicano que sirve de hábitat para la actividad editorial, para ver en qué términos y condiciones se realiza la interacción con el campo de

poder político y económico, y cómo los sellos se posicionan y ejercen su quehacer en relación a estos campos de tal forma que publicar y editar desde un sello independiente o uno ~~no~~ independiente” tiene ciertas implicaciones políticas y simbólicas.

CAPÍTULO 3

CAMPO LITERARIO MEXICANO Y EDICIÓN INDEPENDIENTE

En el capítulo anterior se analizó el concepto de “campo literario” y algunas dinámicas que sostienen su funcionamiento, como los procesos de jerarquización y autonomización, así como la relación que existe entre las posiciones de autores, editores y actores que lo integran, y sus tomas de posición. Si partimos de que el carácter de la edición independiente está dado sobre todo por las posturas críticas que mantiene frente a un funcionamiento hegemónico del campo literario en un momento dado, se vuelve necesario explorar las características de ese campo y las dinámicas que establece con otros, es decir, con el económico y el de poder. Por lo tanto, para seguir analizando el perfil y las tomas de posiciones ejercidas por los editores independientes en México, definidas por su línea editorial, el diseño de los libros o las formas de distribuirlo, en este capítulo analizaré el campo literario mexicano en relación al campo de poder económico y en la dinámica que establece con el campo de poder, es decir, con el Estado, para ver de qué manera actúan y responden las editoriales independientes frente a estas interacciones.

3. 1 CAMPO LITERARIO MEXICANO: MERCADO

Es común escuchar que en los encuentros o mesas de discusión en torno a la edición independiente se pregunta a los editores participantes acerca de las dificultades y retos que enfrentan en la realización de su quehacer diario y sobre las posibles estrategias y soluciones que desarrollan o proyectan para resolver estos problemas. El asunto medular es la supervivencia económica; los editores independientes siempre coinciden en que el motor

de su trabajo es el amor y la pasión que sienten por la literatura y por editar, así como la importancia de poder hacer públicos ciertos textos, pero la realidad es que en términos económicos es difícil sostener sus proyectos, pues la distribución y la venta de libros deberían mantener cierta estabilidad y continuidad de tal forma que puedan asegurar que se producirá dinero suficiente para financiar la producción y los procesos de trabajo que una editorial requiere; sin embargo, alcanzar este equilibrio es un logro al que cada vez es más complicado llegar. Lejos de contribuir a que los proyectos de edición independiente despeguen y sean sostenibles, la distribución y la venta de libros se han vuelto más bien un terreno hostil para éstos, pues se perciben más como barreras frente a las cuales idear estrategias para que el desarrollo de un proyecto no se detenga, que herramientas para su éxito.

En ese sentido, la edición independiente dentro del campo literario mexicano tiene una relación problemática con el campo de poder económico que hace que casi siempre su supervivencia esté en la cuerda floja o que al menos su presencia en el campo no se mantenga estable; entonces los editores independientes tienen que echar manos de otros recursos, como recurrir cada vez más a la venta directa o recibir apoyo del Estado, para garantizar la continuidad del sello, o incluso, precisamente por las dificultades que implica, decidir que el comercio estándar en librerías no es un espacio donde quieran estar y entonces, de entrada, proponer que su distribución exista al margen de él. Para analizar esta situación veamos primero de qué se tratan las dos áreas que vinculan el campo de poder económico con la edición independiente: la distribución y la venta.

La primera consiste en colocar en las librerías los títulos de una editorial para que puedan estar al alcance de los lectores, por lo tanto, lógicamente es mejor que los libros estén en el mayor número de librerías y en tantas ciudades, estados y países como sea posible; sin embargo, entrar a las librerías no es un trámite sencillo, no solamente porque un editor tenga títulos recientes e interesantes en su catálogo automáticamente todos ellos podrán formar parte del inventario de una librería. Ésta elige qué editoriales y qué libros de ese sello venderá o no, además la aceptación de su ingreso en el inventario conlleva un trámite administrativo que se realiza si la editorial está constituida legalmente como empresa, es decir, si está registrada ante el SAT y paga impuestos.

Debido a que se debe realizar este trámite legal –el cual implica contratos y facturas de por medio–, así como una serie de actividades entre las que está visitar librerías, entregar los pedidos de libros, recoger devoluciones, hacer cuentas y recibir pagos, es común que dentro de la editorial esta tarea de coordinar y gestionar la distribución de títulos esté encomendada a una sola persona o departamento (según sea el tamaño de la editorial) porque en sí misma representa un trabajo demandante que necesita completa atención; o bien, se delega esta actividad a una empresa –una distribuidora– que se contrata para que se ocupe de ofrecer y presentar los libros a los libreros y coordinar la entrada a librerías, así como los pagos de ésta.

Aparte del trámite, el editor debe convencer al responsable de ventas de una librería de que es conveniente que elija sus libros porque son una buena apuesta; sin embargo, mucho se ha hablado de que la figura del librero, como se conocía antes, ya no existe, pues lejos de que éste tenga un trato directo con el editor y ofrezca y recomiende sus libros porque conoce los títulos, autores y el perfil e intereses de los lectores, es imposible que los administradores y empleados de las librerías actuales –perfiladas más como “puntos de venta” y supermercados del libro– puedan conocer todos los títulos que éstas ofrecen; se puede decir que el trato no es personalizado ni con el editor ni con el lector. Tomando esto en cuenta, así como una distribuidora ha decidido con qué editoriales trabajar porque considera que su catálogo es valioso y puede tener éxito, ésta debe crear estrategias para que, aun si un librero “tradicional” ya no está presente en las librerías actuales, quien se encargue de dar entrada a los libros considere que será adecuado aceptar los títulos de cierta editorial.

Es frecuente que cuando una editorial recién comienza a vender sus libros en una librería ésta sólo pida algunos pocos ejemplares de algunos títulos del catálogo; además de que es posible que las oportunidades de permanecer en la oferta de las librerías dependan de cómo es recibido un título en los primeros días de su exhibición; las dinámicas de venta de algunas librerías incluso parecen no muy diferentes a como ofrecerían productos perecederos que se descomponen en poco tiempo: si no se vende cierto número de ejemplares de un título en una semana, éste ya no vuelve a pedirse. Como se mencionó en el capítulo uno, si el proyecto de una editorial independiente más que a tener ventas inmediatas y coyunturales, aspira a formar un catálogo de fondo que presupone un ritmo

más lento de ventas, es de esperar que no satisfaga la velocidad de circulación a la que aspiran ciertas cadenas de librerías. En relación con esto afirma Donnatella Iannuzi, editora de Gallo Nero²²: «La ausencia de librerías con fondo de catálogo complica y mucho la situación. Ahora hay librerías que funcionan sólo con el servicio de novedades y, por tanto, ciertos títulos tienen más dificultades de llegar a los lectores puesto que se busca la inmediatez: o un libro funciona o no funciona, ésta es la regla» (Iglesia, 2014).

Asimismo, el hecho de que después de varios intentos y trámites una librería acepte vender los títulos de una editorial independiente, esto no garantiza la visibilidad del sello dentro de ella. Si para las librerías, de inicio, es arriesgado admitir a un sello independiente —ya que no es muy conocido, sus títulos no son tan comerciales como otros y publican autores que, en su mayoría, no son tan mediáticos—, los lugares privilegiados de exhibición los tendrán los sellos y los títulos que presumiblemente resultan más atractivos y que auguran un mayor número de ventas. Aun si la distribuidora logra colocar los títulos de una editorial independiente en las librerías más concurridas, para que ese libro llegue a estar en los estantes visibles tiene que pasar por un viaje largo. En 2012 Tabaquería Libros, la distribuidora con quien Sur+ trabajaba entonces, logró que sus libros se vendieran en las librerías Péndulo de la Ciudad de México; no obstante, los ejemplares jamás se localizaban fácilmente. Había que preguntar al empleado en turno, y éste buscaba en su base de datos para atinar a dar la ubicación de un título; cuando por fin lo encontraba, con ayuda de una escalera alcanzaba el libro —*Los vampiros de Whittier boulevard*, una antología de la obra de Juan Felipe Herrera, poeta chicano— del que apenas asomaba el lomo de entre cientos de libros de colores. ¿Quién habría podido interesarse en ese libro encaramado allá arriba cuando en el piso de abajo, a una altura humana, están los cientos de libros de Anagrama y Tusquets? Al respecto, dice Pat Sánchez, de Tabaquería Libros:

El peor problema para las nuevas editoriales es la exhibición. Las librerías suelen ser políticamente correctas, hoy en día no rechazan a una nueva editorial, pero seguramente pedirán pocos ejemplares de cada título, no los suficientes para poner en sus mesas de novedades. En ese caso los libros estarán en la sección correspondiente de acuerdo al tema y si la editorial en cuestión publica autores poco conocidos, difícilmente se venderán de esa forma porque nadie los ve. Es muy difícil (en el marco de las librerías de grandes cadenas) competir en este sentido con los grupos transnacionales, a los que, publiquen lo que publiquen, los exhiben en los lugares más visibles con grandes pilas que llaman la atención de sus clientes. Por

²² Desde 2014 esta editorial española se distribuye también en México.

supuesto existe la excepción y si a la persona que acomoda los libros por alguna razón le llama la atención un título y decide exhibirlo, las ventas de ese título cambian radicalmente. Así es como nos damos cuenta si hay títulos a los que alguna vez les hacen caso (comunicación personal por email, 2017).

El volumen, como se ve, es una pauta esencial para la colocación de libros en librerías; tener una gran cantidad de ejemplares de ciertos títulos les garantiza un lugar de mayor visibilidad dentro de ella; si la condición necesaria para otorgar una buena exhibición es disponer de un amplio número de ejemplares de un título, este criterio de organización de stock en un punto de venta no podrá beneficiar a una editorial de dimensiones menores; éste no podría ser el criterio para exhibirla adecuadamente. Es verdad que existen también librerías que trabajan casi exclusivamente con editoriales pequeñas, o que “tienen otro tratamiento del libro, que privilegian los temas o la calidad de edición o contenido” (Pat Sánchez, comunicación personal por email, 2017) “muchas de ellas, así como las editoriales, usan el nombre de “librerías independientes” para subrayar que funcionan de otras maneras”, incluso hoy en día algunas de las grandes librerías han cambiado la forma en que exhiben los libros. Según Pat Sánchez, las del Péndulo, por ejemplo, “si bien trabajan con Random House, Planeta y todas las grandes, mantienen un cierto nivel de equidad a la hora de repartir el espacio de exhibición disponible”, ahora muestran en un mismo lugar a las editoriales cuya distribuidora es la misma, por lo tanto, es más accesible distinguirlas y concluir sobre qué tipo de literatura publican, pero es cierto también que las distribuidoras más grandes son las que tienen mayor visibilidad en el escenario, entonces el problema sigue siendo más o menos el mismo. Frente a la gran mancha de libros “por el volumen y el color” que resulta de la exhibición de las editoriales que exponen miles de ejemplares al mismo tiempo, los pocos títulos de las independientes pueden pasar desapercibidos; si no se ven, lógicamente su venta se dificulta. Así que, de entrada, la posición favorable en el mercado la llevan los sellos que pueden publicar miles de ejemplares de cientos de títulos. “Como sistema socioeconómico global —dice Thierry Discepolo—, la gran distribución sólo beneficia a la producción industrial [...] y a las editoriales cuyo trabajo consiste en producirlos” (2013, 49); hay una superioridad en número, en masa, con la que no pueden competir las editoriales más pequeñas dentro de un mismo marco económico que impone ciertas dinámicas de producción e intercambio.

Una vez que un sello editorial ha logrado introducir sus títulos en una librería, el proceso de venta no necesariamente se vuelve más amable ni garantiza que a partir de ese momento los problemas de dinero están solucionados, ya que, para empezar, los ejemplares que una librería exhibe están “a consignación”, es decir, ésta no debe pagar a la editorial sino solamente por los libros que se hayan vendido; de esta forma, en una fecha de corte no muy afortunada puede suceder que el valor de las devoluciones exceda las ganancias por las ventas y que la editorial enfrente de nuevo el problema de dónde colocar esos ejemplares devueltos. Por otro lado, México no es un país caracterizado por su amplio consumo de libros y su masivo número de lectores, además el acceso a las librerías es restringido debido a que geográficamente no se localizan en todos lados (en estados, ciudades, comunidades o barrios); la librería resulta un lugar elitista al que no acceden todas las personas tanto por el elevado precio de los libros, por su ubicación, como por el nivel de escolaridad o grado de familiaridad con los libros que los públicos pueden tener; entonces, de entrada, la venta está condicionada por estas circunstancias.

Aunado a esto, como se mencionó en el capítulo uno, el precio de tapa de un libro no llega completo a las manos del editor, sino que va desintegrándose en el camino de regreso, es decir, se reparte para pagar los servicios de los agentes involucrados en que el libro llegue al lector. De esta manera, generalmente lo que les corresponde a las librerías es el 40% del precio de tapa de un libro, porcentaje conocido como el “descuento” que piden las librerías para cubrir así sus gastos de operación y recibir ganancias; en el caso de que se trabaje con una distribuidora, a ésta le corresponde el otro 20%. El 40% restante es la parte del precio de tapa que debe regresar al editor. Sin embargo, estos porcentajes no siempre se mantienen estables, algunas veces las librerías piden un descuento mayor y, debido también a los gastos de operación, las distribuidoras sugieren a sus editoriales trabajar con más del 60% que en principio se necesitaría para cubrir los costos de distribución y exhibición. Dice Pat Sánchez:

[...] en otros países el descuento que solicitan las librerías es bastante menor, un 30 o 35%, eso permite que ese distribuidor no necesite pedir tanto descuento y por consiguiente el editor puede poner precios un poco más bajos en sus libros, lo que fomenta la compra y por ende la lectura. Muchas personas del medio pensamos que, a partir de la ley del libro²³ esto se modificaría y, como las librerías ya no pueden hacer

²³ La Ley de Fomento para la Lectura y el Libro, en vigor desde el 23 de julio de 2008, respalda el sistema de precio único para los ejemplares de un título, cifra que deberá permanecer inalterable durante los primeros 18

descuentos (en teoría) sobre los libros que tienen menos de 18 meses de publicados, esto generaría una baja en los descuentos solicitados por las librerías, pero fue una ilusión, no bajaron los descuentos y a la mera hora son éstas las que obtienen la tajada más grande con respecto al precio al público (comunicación personal por email, 2017).

En experiencia de Tabaquería Libros, Gandhi es una de las cadenas de librerías con quien resulta más complicado trabajar. Primero, pide entre el 45 y 50% de descuento, además de que cobra el 3% por uso de su centro de distribución, un almacén ubicado en Tlalneptla, Estado de México, al que deben llegar todos los libros que se distribuirán en las sucursales. Posteriormente, una vez realizadas las ventas, las facturas de los pagos deben subirse a un portal electrónico de proveedores en el que se cobra por cada archivo cargado. Además, a partir de que se notificó al distribuidor o editor que tiene libros para devolución en aquel almacén, éste tiene dos semanas para retirar sus ejemplares pues de no hacerlo los libros ya no se entregan, se pierden y, presumiblemente, están sujetos a ser donados. En cuanto a la elección de títulos, la distribuidora sube al portal la información de las novedades para el sistema electrónico de Gandhi:

[...] (un trabajo que debería ser de la librería, no del proveedor) pero luego[...] sólo piden la mitad de los títulos cargados, es decir, ellos deciden sólo pedirte algunos de los títulos que les ofreces (y muchas veces notas que no son los más interesantes los que eligieron). Claro, supongo que con los grandes grupos eso no pasa, seguro les piden todos los títulos que publican y les ofrecen (comunicación personal por email, 2017).

Si al mes, una vez cubiertos los gastos de distribución y venta, una editorial factura unos cien mil pesos (lo que evidencia que de entrada este sello tiene el tamaño y la capacidad para tirar varios miles de ejemplares, cantidad que le garantiza buenos lugares de exhibición), ésta sería una buena cantidad con la que se puede seguir trabajando al permitir que se cubra el sueldo de editores, empleados y colaboradores, así como el pago a autores y costos de impresión; pero cuando el sello joven o pequeño vende apenas unas pocas decenas de libros en un mes, incluso mucho menos, debido a las condiciones impuestas por

meses a partir de su publicación; por lo tanto ordena que los editores fijen un precio de venta al público que deberá ser el mismo en todo el territorio nacional (Bautista y Mondragón, 2011); todo esto para evitar que el sistema de descuentos de venta, en el que unas librerías ofrecen ejemplares más baratos que otras, obligue a los editores a inflar los precios de sus libros para que los descuentos no consuman el porcentaje dedicado a pagar sus gastos de operación.

librerías y distribuidoras dentro del mercado estándar de libros, la cantidad ganada por ello será tan baja que no podrá mantener por sí misma el trabajo que hace funcionar eficazmente a una editorial.

Como vemos, las características de la venta estándar de libros no se ajustan muy bien a la naturaleza de las editoriales independientes. Tomando en cuenta que si un editor que inicia vende un par de ejemplares y que casi la mitad del monto de su precio es destinado a la librería, la edición independiente no parece una actividad económica muy afortunada y se dificulta aún más su salida de un círculo vicioso en el que la publicación de textos a pequeña escala no garantiza un número de ejemplares merecedor de un espacio de exhibición ventajoso en librerías, lo que propiciaría mejores ventas. El mercado editorial, evidentemente, está coordinado con el mercado capitalista global y sigue sus dinámicas, las cuales abren más y mejores caminos para sellos grandes e internacionales, mientras parecen estrechar más los senderos para la edición pequeña, nueva o independiente, cuyas características no son demasiado compatibles con las reglas e intereses del mercado global.

Para enfrentar esta situación difícil del mercado de libros, las editoriales han ideado mecanismos que permiten enfrentarla y lograr un mayor número de ganancias que hagan sostenibles los costos de su producción, así como hacer llegar su catálogo a un mayor número de lectores independientemente de que esté presente o no en librerías. Como parte de estas estrategias, a continuación hablaré de las coediciones, la venta directa y la liberación de libros.

3.1.1 Coediciones

La colaboración por medio de coediciones es importante, pues permite compartir tanto el trabajo como los gastos económicos que una publicación requiere, así como crear estrategias y sumar fuerzas entre dos o más sellos para coordinar la promoción y la distribución de un título. Desde 1998, por ejemplo, Ediciones Era (México), Lom (Chile), Txalaparta (País Vasco) y Trilce (Uruguay) trabajan de manera coordinada para lograr que sus libros estén presentes en distintos «territorios de la lengua», como los llama Josefina Ludmer, es decir, colaboran para editar los mismos títulos simultáneamente en sus respectivos países y de esta manera logran una circulación internacional bastante eficaz y

mucho más barata de lo que sería si sólo una de ellas exportara su catálogo²⁴. Este trabajo en equipo se da sobre todo entre sellos cuyo perfil, ideas y políticas son afines; por ejemplo, en el caso de Sur+, se han realizado coediciones con Almadía (*72 migrantes*, AAVV, 2011); La mirada salvaje (*La fiebre blanca*, Jacek Hugo Bader, 2014); Tumbona ediciones (*Escritura no creativa*, Kenneth Goldsmith, 2015); Pepitas de calabaza (*A nuestros amigos*, Comité invisible, 2015), y Nortestación (*El principio de Pascal*, Askari Mateos, 2017); sin embargo, en 2016 también se efectuó una coedición con Random House, editorial cuyas características, claramente, están lejos de ser similares a las editoriales recién mencionadas. Esta colaboración se realizó para publicar *Historia oral de la infamia*, la crónica de John Gibler sobre los ataques contra los normalistas de Ayotzinapa del 26 de septiembre de 2014; a petición de él, ya que era importante que se tirara el mayor número de ejemplares posible para que el libro fuera accesible en muchos lugares para muchas personas, se estableció la colaboración con RH pues este sello posee una maquinaria de producción, distribución y promoción editorial que podía responder mejor que Sur+ a lo que el autor quería para el libro, pues sus tirajes no van más allá de los 1000 ejemplares. Al final la crónica apareció con los logotipos de Sur+ y Grijalbo, uno de los sellos propiedad de RH.

Coeditar resulta un ejercicio interesante y eficaz que permite compartir gastos, hacer equipo y organizar conjuntamente el trabajo dedicado a editar, imprimir, presentar y distribuir un libro, de tal forma que se aprovechen las ventajas que cada sello tiene para lograr la publicación y circulación de una obra. Asimismo, hace visibles, entre editoriales, las dinámicas de trabajo que cada una realiza y da pauta para que dichas prácticas dialoguen, se hagan compatibles y den como resultado la publicación de un libro. En un campo económico que fomenta la competencia como uno de los ejes que sostiene el trabajo y la producción en el sistema capitalista, esta práctica de coeditar no estaría precisamente respondiendo a estos preceptos. Las editoriales que se organizan con otras para publicar no ven a los demás sellos como su competencia, sino más bien como colaboradores y compañeros en la misma tarea; si las correspondencias que hay en sus posiciones e ideas propician que se planteen la posibilidad de editar en equipo, sus tomas de posiciones también están relacionadas, es decir, sus catálogos —si bien diferentes— dialogan entre ellos,

²⁴ Los títulos editados de esta manera se pueden consultar en la página de la asociación: <http://www.editoresindependientes.com/>

se complementan y empalman; en estos casos, el trabajo colaborativo entre editoriales es el que permite una mayor eficacia de producción optimizando recursos y organizando tareas, y no tanto la voluntad de ganar una competencia de ventas o publicación de títulos, lo que implica que en un campo económico cuyas dinámicas dificultan el éxito económico de las editoriales independientes, privilegiar valores y prácticas de colaboración y “compartencia” se torna una estrategia efectiva para procurar su supervivencia.

3.1.2 Venta directa

Es cierto que un lector irá a buscar qué leer a una librería, pero también los libros pueden ser colocados en otros espacios, como ferias, encuentros, festivales, incluso en restaurantes y bares. La venta directa se vuelve cada vez más una apuesta importante para hacer circular los libros y la colaboración entre sellos editoriales se perfila como una de las estrategias más eficaces. Durante algunos años, por ejemplo, se realizó la posada de las “7 magníficas”, en la que sellos como Alias, Auieo, Mantarraya, Moho, Tumbona, Sexto Piso y Sur+, en un ambiente festivo con mezcales y comida de por medio, durante gran parte de la noche vendían sus libros con generosos descuentos; sobra decir que la posada era un éxito. En 2014 se hizo un festival navideño similar, organizado esta vez por más de 20 editoriales. Durante la Feria del Libro de Minería de 2015, con el nombre de “Poder Petate”, Alias, Caja de Cerillos, Mantarraya, Tumbona y Sur+ se reunieron para colocar un stand entre todas y cubrir los gastos de operación que para una sola editorial pequeña serían muy difíciles de costear. Asimismo, en diciembre de 2016, bajo el nombre de “Bengala, libros para incendiar tu navidad”, Ámbar cooperativa, Ediciones Antílope, Pimienta, La Diéresis, Sur+, el colectivo del Taller de Producción Editorial y Tumbona, realizaron una venta y fiesta de publicaciones donde hubo libros, fanzines, música, mezcal, rifas y descuentos. Vemos pues que la colaboración es crucial, incluso entre editoriales de distintos países. En la edición de 2016 de la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, bajo el lema “Todo libro es político”, los sellos argentinos Tinta Limón, Madreselva, La Periférica, Editorial Cactus, junto con Traficantes de Sueños (España) y, de nuevo, Tumbona ediciones, organizaron un colectivo para compartir el mismo stand y realizar algunas charlas y mesas redondas en torno a su quehacer.

Por otro lado, una práctica que también se ha desarrollado bastante en los últimos años son las FLIAs, ferias del libro independientes y autogestivas²⁵ que tienen su origen en Argentina, cuando en 2006 un grupo de escritores y editores decidieron organizar una especie de “contraferia” a la Feria Internacional de Libro de Buenos Aires justo frente al predio donde ésta se realizaba, y que se han llevado a cabo después en otros países de Latinoamérica, como Colombia, Ecuador, Venezuela, Uruguay, Paraguay y Chile (La Izquierda Diario, 2017). En México, desde 2015, se han realizado FLIAs en Oaxaca, Puebla y San Cristóbal de las Casas. En Argentina dichas ferias son tan populares que incluso se hacen dos veces al año, en varias ciudades y muchos de los editores participantes logran sostener su producción de las ganancias que obtienen en ellas; el formato varía según cada edición, pero se mantiene la idea de configurar un espacio organizado por colectivos de editores, artistas, artesanos y otros productores que no esté patrocinado ni subvencionado por instituciones estatales o privadas y cuya organización sea autogestionada, el acceso gratuito y el gasto de exhibición el menor posible para los participantes, a diferencia de otras ferias de libro en las que tanto la entrada al público como el stand para las editoriales tiene un costo, algunas veces bastante elevado. De esta manera, la FLIA es más como un festival en el que no sólo se exhiben libros sino también fanzines, ropa, alimentos, artesanías, productos locales, y se presentan bandas musicales. Por lo general en este tipo de feria se reúnen sobre todo editoriales que ejercen su independencia o autonomía de forma más radical pues, como parte de sus decisiones editoriales, determinan no integrarse al mercado tradicional de libros. Estas editoriales, por ejemplo, no tramitan el ISBN, el número de registro internacional de un libro que usualmente es solicitado en cualquier país para la venta en librerías²⁶; esto implica que no están registradas como empresas y, entonces, no pagan impuestos. Para estas editoriales la independencia y la autonomía tienen que ver, además de con gestionar con recursos propios la edición y publicación de sus títulos, con cuestionar y plantear alternativas al sistema económico y político estándar que rige la venta de bienes culturales, por lo tanto sus títulos llegan a los lectores generalmente por venta directa en ferias, encuentros, presentaciones o talleres. De esta forma, se visibiliza que la edición no sólo es un ejercicio en el que se diseñan portadas, cajas, y se

²⁵ El nombre varía según las ediciones, a veces se usa “autónoma” o “alternativa” en lugar de “autogestiva”; sin embargo, el objetivo y el carácter de las ferias son los mismos.

²⁶ Aunque sí hay librerías, pocas, que aceptan este tipo de editoriales dentro de su inventario.

seleccionan tipografías, sino que parte del quehacer editorial implica reconocer las prácticas sociales, políticas y económicas que intervienen en él y escoger el lugar que se quiere ocupar dentro de ellas, así como considerar que las decisiones editoriales que se tomen – desde elegir los autores y textos a publicar, el tamaño y formato de los libros, las portadas, los lugares de venta y distribución, así como los materiales para hacer un libro y el tipo de impresión– son resultado de inclinarse por ciertas políticas editoriales y no por otras, y de asignar mayor valor a prácticas editoriales, económicas y sociales específicas.

Un ejemplo de ello es la editorial Pensaré Cartoneras. Las cartoneras elaboran los forros de sus libros con cartón en un proceso hecho a mano y tienen su origen en la fundación de la cooperativa Eloisa Cartonera, proyecto artístico, social y comunitario iniciado en 2003 por un grupo de escritores y artistas visuales liderado por Washington Cucurto y Javier Bailaro, cuando a partir de 2001, ante la crisis social y económica que afectó a Argentina, más del 53% de la población estaba por debajo del umbral de la pobreza y para muchos desempleados la recolección de residuos fue la única fuente de ingresos posible; desde entonces, como una respuesta solidaria ante la crisis, esta editorial compra cartón directamente a quien lo junta a un precio superior al pagado normalmente en el mercado (Lorenzano, 2017; Xinua, 2016). Siguiendo el ejercicio de Eloísa, han surgido cartoneras en varios países y, aunque comparten el material y procesos artesanales en la elaboración de los libros, cada una de ellas presenta especificidades y características propias. Para Pensaré la decisión de recuperar el cartón no obedece precisamente a presentar una estética diferente y novedosa de la hechura de libros en un escenario comercial generalizado que siempre apuesta por las ideas innovadoras, sino que más bien para estas editoras usar cartón es la respuesta material a una serie de problemáticas que como colectivo se plantean frente a la edición; el cartón les propone formas específicas de ejercer la edición que ellas quieren explorar. En un marco de producción editorial a gran escala, la manufactura de los libros de cartón no permite tener tiradas de miles de ejemplares, pero sí abre la posibilidad de que cada vez que un título se necesite éste pueda publicarse casi a pedido; hay una inmediatez de producción que invita a pensar cómo aprovecharla en términos de distribución.

En Pensaré el cartón recuperado de la basura nos sirve por dos motivos: por ser un deshecho que convertimos en un recurso y porque nos marca unos determinados tiempos de trabajo y dedicación que nos alejan de las dinámicas más productivistas.

En nuestro caso el cartón, tosco y frágil, nos ayuda a estar donde queremos estar (Pensaré, 2017).

Si analizamos esto en términos de Bourdieu se puede ver que el cartón es un medio para realizar esta “traducción” del espacio de las posiciones a las tomas de posición. En ese sentido, plantear alternativas físicas a la forma de un libro estándar y sus materiales también está dejando constancia de una posición política frente a las dinámicas de producción de los libros como objeto, que se evidencia en la definición que esta editorial hace de su trabajo:

Pensaré Cartoneras es un principio de existencia, es también una *apuesta*. Se trata de visibilizar textos de márgenes en formatos de márgenes. El material reciclable es tanto el recipiente –la vida del cartón– como el contenido –la vida en los textos. Las ideas pueden ser también reciclables, viajeras y se han de apropiar. Por ello los textos son reproducibles, abiertos, manipulables bajo una idea ya conocida: “*texto global, tapa local*” (Pensaré, 2014).

Esta última frase es interesante porque tiene que ver tanto con la forma del libro como con su distribución y evidencia la correspondencia que existe entre ambas; si la masividad de la venta de libros plantea a las editoriales que estos deberán tener una forma estándar pensada para que los mismos portadas y forros funcionen en todo el mundo, ¿modificar la forma a través de los materiales puede cambiar la manera en que circula y se lee un texto, en que un lector se lo “apropia”? En contraste con la idea de que los libros de una editorial “deben” estar en el mayor número de lugares, librerías, ciudades, incluso países, posible, Pensaré apuesta por una producción, distribución y un consumo más “localizado” de sus títulos. Si bien su catálogo puede conseguirse en las ciudades mexicanas de Guadalajara, Torreón, Oaxaca y San Cristóbal de las Casas, así como en algunas librerías de EU y España, en contraste con la distribución “estándar” en la que los editores envían decenas o cientos de sus libros por correo postal a los distintos puntos de venta, las características físicas de las tapas de cartón –su fragilidad, la facilidad de su confección y su hechura a pequeña escala– implican que incluso con las librerías se establezca una entrega “de mano en mano”, directa, aparte de la que nace de talleres, charlas, foros, presentaciones, ferias y debates en los que esta editorial participa y que constituyen su principal canal de distribución. Como Pensaré opta “por el encuentro y la colaboración” más que hablar en términos de distribución y en un ejercicio por discernir qué valores económicos van a privilegiar, el

precio de sus libros varía según la circunstancia; dependiendo del foro, encuentro o públicos con los que interactúa decide el monto en que se venderán los ejemplares, algunas veces hasta los regala o los intercambia en trueques; además, todo su catálogo está liberado en internet para su lectura o descarga gratuita.

Lo importante del ejercicio de Pensaré es que integra las ideas y posturas expuestas en su catálogo conformado por ensayos, libros y artículos sobre política y movimientos sociales en el ejercicio de toma de decisiones editoriales siendo muy consciente de las relaciones políticas, económicas y sociales que se tejen alrededor de la publicación de un libro. De acuerdo a sus posiciones políticas, reúnen los textos que publicarán en su catálogo y diseñan el proceso de confección que esos textos seguirán para poder ser libros. Sus formas de editar y distribuir los libros son respuestas políticas a la estructura de la publicación y circulación de textos.

Como puede observarse, para solucionar o plantear alternativas al problema que supone el mercado estándar de libros para editoriales nuevas, pequeñas, independientes y/o autogestivas, las propuestas van desde vender libros, además de en librerías establecidas, en ferias, festivales, talleres y encuentros, hasta tomar la decisión de no participar de ese tipo de venta y distribución por no estar de acuerdo con las condiciones que la exhibición en librerías impone y con las dinámicas que se establecen para que los libros lleguen a los lectores, lo que invita a repensar qué significa, de hecho, la publicación de un texto y a imaginar y ejercer circuitos alternativos de movimiento de libros que planteen otro tipo de relaciones sociales y económicas a partir de la edición y la lectura.

3.1.3 Liberación de libros

Como una estrategia alternativa a la distribución tradicional de los libros en librerías, es importante también mencionar la liberación de textos. En oposición a las leyendas que protegen los derechos de autor de los obras escritas prohibiendo su reproducción y distribución sin previa autorización de los editores, incluso restringiendo el préstamo público²⁷, y en un ejercicio que cuestiona la idea de la venta como la única forma de

²⁷ Por ejemplo, en la página legal de los libros publicados por Random House dice lo siguiente: —Queda rigurosamente prohibida, sin autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos

intercambio económico o de asignar valor a un trabajo, algunas editoriales han optado por liberar sus títulos, ya sea compartiendo un archivo en internet o un material impreso de manera gratuita, o permitiendo por escrito la reproducción y/o el uso de la obra para producir otras. Lo interesante de estos actos de liberación por parte de autores y editoriales es que lejos de “regalar su trabajo” como si éste no mereciera un valor, como argumentan quienes no están de acuerdo con esa dinámica, se trata más bien de cuestionar y analizar la noción de “propiedad de un texto”, relacionada indudablemente con un marco económico y político capitalista, así como entender el lenguaje, el trabajo y la colectividad de otras maneras; plantea el cuestionamiento sobre qué significa poseer los derechos de autor de un texto, cuál es el beneficio de protegerlos, en qué momentos restringir o abrir camino a la circulación gratuita de una obra y cuáles son las ventajas que esto otorga o no a editores y lectores. Plantear estas cuestiones se vuelve importante si se considera que, de hecho, el negocio editorial se sostiene en gran medida por cierta idea de posesión del lenguaje, que es real cuando una editorial compra el derecho de reproducir una porción de ese lenguaje de modo que nadie más pueda hacerlo.

La liberación de textos supone que los contenidos lleguen a un mayor número de personas porque enuncia la posibilidad de que éstas puedan reproducir y usar los contenidos según su voluntad. En estricto sentido, esta práctica se ha hecho desde siempre, los escritores crean a partir de la lectura de las obras de otros, y los estudiantes hacen un uso “libre” de los textos, por ejemplo, cuando sacan fotocopias de los libros que necesitan usar en la escuela; sin embargo, se vuelve importante enunciar la liberación de los textos porque implica que, de inicio, hay una restricción frente al uso de la obra que, de pasarse por alto, puede acarrear consecuencias legales.

En noviembre de 2016 fue noticia que, después de cinco años de mantener un juicio por defraudación de derechos de autor, el escritor argentino Pablo Esteban Katchadjian fue procesado. Su acto ilegal fue haber publicado *El Aleph engordado* (Imprenta Argentina de Poesía, 2009), un texto que consistía en tomar el cuento de Jorge Luis Borges, palabra por palabra, y adherirle otras para, efectivamente, “engordarlo”; la intervención agregó al cuento 5600 palabras a las 4000 originales (Mecca, 2016), y se imprimieron 200 copias que

la reprografía, el tratamiento informático, así como la distribución de ejemplares de la misma mediante alquiler o préstamo público”.

se distribuyeron gratuitamente (Ordóñez, 2017). El ejercicio del argentino hace parte de las escrituras de apropiación que tan en boga han estado en la década reciente, pero aun así, teniendo un sustento teórico que defendería la pertinencia de un “experimento literario” como éste, el juez lo declaró culpable de fraude y con esto, aunque parezca extravagante, ha juzgado con la ley civil un procedimiento literario experimental y conceptual²⁸. ¿Katchadjian está usando indebidamente las palabras de otros? ¿Está “plagiando” un cuento de Borges? ¿Aun si la escritura de Katchadjian deja en claro que el autor de “El Aleph” es Borges y que a partir de él se hizo un “juego” escritural, se equipara este acto a aquellos en que un autor firma como suyos textos de otros borrando toda evidencia de esa otra autoría y subrayando la suya?

Dice Vivian Abenshushan, en su muro de Facebook, a propósito del caso Katchadjian:

imaginen que una caja registradora suena cling cling cada vez que usan el estilo indirecto libre (inventado sin patente por Flaubert). imaginen que tienen que pedir permiso para usar la técnica del monólogo interior, la referencia apócrifa (que Borges tomó de Cervantes y éste antes de...) o la estructura polifónica que inventó, ¿quién la inventó?... imaginen que serán multados por armarse un montaje de citas sin autorización de la Fundación Walter Benjamin... pues bien eso está a punto de pasar, si no defendemos una literatura de código abierto. (2016)

En teoría, licencias como el *copyright* protegen a los autores de “robo” de obra en casos de plagio en los que se borra una autoría no para cuestionar este concepto y la propiedad del lenguaje sino para ensalzar otra, pero al mismo tiempo podrían criminalizar algunas prácticas de escritura. En realidad, un lector podría usar un texto de todas las formas posibles sin pedir permiso a nadie, ahí están, por ejemplo, los portales de internet donde se pueden descargar libros que los usuarios han compartido en la web aun si éstos no están “formalmente” liberados; sin embargo, para evitar problemas de plagios, “robo”, o condenas legales de casos similares al de Katchadjian, se han propuesto licencias alternativas al *copyright* que protegen la liberación de textos dentro del mundo económico y legal del cual también forman parte las obras literarias, y de las que hablaré a continuación.

²⁸ En mayo de 2017, el juicio fue sobreseído por segunda vez por la Cámara de Apelaciones de Argentina, es decir, se suspendió el procedimiento legal, resolución a la que Kodama podría volver a apelar. (Página 12, 2017).

3.1.3.1 Copyright y licencias libres

La compra y venta de derechos de autor es una actividad medular de las ferias del libro que se realizan en todo el mundo; en la FIL de Guadalajara se ofrecen a los editores talleres para gestionar derechos de autor, además hay un área reservada, e incluso días específicos, para “hacer negocios”; la feria de Frankfurt, quizá la más famosa de su tipo, por supuesto muestra una gran oferta editorial de todo el mundo, pero es sabido que, sobre todo, la compra-venta de derechos de autor es su actividad central. La gestión de derechos de autor tiene que ver directamente con los negocios y las ganancias, al punto de que “la industria del copyright guarda una estrecha relación con el gigantesco desarrollo del capitalismo financiero de las última décadas” (Rendueles, 2008, 47). El copyright parece sostener bastante bien la estructura de los negocios editoriales, pero ¿realmente responde de la mejor manera ante la facilidad y velocidad a la que circulan los contenidos gracias a las tecnologías actuales? La razón por la que nació el copyright, en Inglaterra a mediados del siglo XVI, fue para organizar las publicaciones e impedir que un impresor publicara una obra que ya había sido destinada para otro impresor, pues sólo estos empresarios eran quienes tenían acceso a la imprenta tipográfica, es decir, no era necesario enarbolar el uso del copyright para detener a un público capaz de generar miles de copias por su cuenta (Ming, 2008b, 43).

El conflicto del copyright, entonces, pone en evidencia que el desarrollo de las fuerzas productivas implica una crisis en las relaciones de producción y propiedad (Ming, 2008a, 29). ¿Qué es ser propietario de un texto? ¿Cómo se posee una porción estructurada de lenguaje? ¿Cómo adueñarse del lenguaje?, ¿comprándolo, dificultando su propagación? La discusión sobre el copyright advierte que “lo que se está modificando es la relación misma entre producción y consumo de la cultura, un cambio que involucra aspectos de mayor calado: el régimen de propiedad de los productores del intelecto en general, el estatuto jurídico y la representación política del “trabajo cognoscitivo”” (Ming, 2008a, 29), por lo que coloca sobre la mesa como tema de discusión la propiedad y el trabajo con el lenguaje. El copyright no es sinónimo de derecho de autor, es una forma de posicionarse respecto a él y vincularlo con la industria cultural; por lo tanto, pueden idearse otras formas de proteger este derecho y gestionarlo.

En los ochenta, el movimiento a favor del software libre”, liderado por Richard Stallman, creó el concepto de *copyleft*, cuyo mecanismo es aplicable a varios tipos de licencias comerciales del software libre. La característica del software libre es que su código de programación es abierto, de tal forma que pueda ser conocido, controlado, modificado, mejorado y copiado por los usuarios y programadores. Por lo tanto, se puede considerar que toda una comunidad de personas puede contribuir a la evolución de dicho software y adaptarlo a sus necesidades. Para evitar que esta construcción colectiva del software pudiera ser privatizada y explotada económicamente, se crean las licencias copyleft que garantizan la libre circulación de éste pero al mismo tiempo lo protegen de apropiaciones ventajosas. De esta manera, con un copyleft se indica que un software ha sido creado o es propio de alguien, quien tiene el derecho de decidir que el usuario puede hacer con él lo que quiera sin impedir que otra persona haga lo mismo, y sin que tenga derecho a colocar, por su parte, algún copyright con el que pretenda “adueñarse” del material y sacar un beneficio económico de él. Es decir, este tipo de licencia libre puede reconocer una autoría o propiedad intelectual, pero al mismo tiempo permite que un software pueda ser modificado. Lo importante es que esta práctica se utiliza no sólo en el mundo informático, sino también en los ámbitos de la comunicación, la creatividad, la divulgación científica y las artes (Ming, 2008b: 38, 39). De esta manera, una literatura de código abierto sería aquella en la que se reproduce la dinámica del software libre: se reconoce la propiedad de su autoría pero enunciando y permitiendo la libertad creativa de modificarla y mezclarla para generar otros textos²⁹.

Las licencias Creative Commons (CC) funcionan en este mismo sentido, permitiendo “el intercambio y uso de la creatividad y el conocimiento a través de herramientas legales gratuitas” y, tal como el copyleft, permiten modificar los términos de derechos de autor según distintas necesidades; funcionan como un complemento del esquema de derechos de autor vigente, pero promoviendo la libertad de crear sin tener que pedir autorización para usar las obras, puesto que el permiso ya es otorgado al momento de usar un CC; entonces, dan flexibilidad al uso de las obras sin la interdicción de que éstas

²⁹ Para utilizar un copyleft en una obra, primero hay que reservar los derechos y después se añade una leyenda que defina los términos de su distribución y uso. Un ejemplo es: “©Vivian Abenshushan, 2013. Los contenidos de este libro se pueden reproducir y compartir por cualquier medio, siempre y cuando no se haga con fines comerciales, se respete su autoría y esta nota se mantenga”.

sean usadas para crear otras. El sistema funciona con un conjunto de símbolos y enunciados que, alternados o combinados, controlan las distintas formas en que una obra podrá ser empleada (Creative Commons, s.f.)³⁰.

Al emplear licencias como copyleft y Creative Commons, se parte de la voluntad de reconocer “la génesis social del saber” pues “nadie tiene ideas que no hayan sido directa o indirectamente influidas por las relaciones sociales que mantiene en las comunidades de las que forma parte, y si la génesis es social, el uso y disfrute, a su vez, debe permanecer social” (Ming, 2008b, 43). Su uso responde a cierto posicionamiento político respecto del saber y la creación; al asumirlos como actividades directamente relacionadas con una colectividad, se considera que esa comunidad tiene el derecho de acceder libremente a ellas también.

Menciono la liberación de textos, protegida por estas licencias, como una estrategia frente a las condiciones de circulación del mercado de libros, porque posibilitan que tanto los textos como sus autores y editores sean conocidos por un mayor número de personas; asimismo, porque hacen parte, junto a las coediciones y las ventas directas, de prácticas distintas tanto para elaborar un libro como para hacerlo moverse en el campo literario poniendo en cuestión, de paso, el valor económico del libro y las condiciones de su comercialización, lo que invita a analizar el objetivo y las características de la distribución. Un ejemplo interesante del ejercicio de liberación de textos es la editorial española Traficantes de Sueños, que publica y vende libros físicos tal como lo hacen la mayoría de las editoriales, pero al mismo tiempo cada uno de sus títulos tiene una licencia CC y está liberado en la red. Por su parte, dentro del catálogo de Sur+ están liberados seis títulos: *Cuando hallen las sombras* (Tania Barberán, 2012), *Entre las cenizas* (Periodistas de a pie, 2012), *Escritos para desocupados* (Vivian Abenshushan, 2013; este libro tiene incluso una página web que acompaña la lectura con imágenes y videos, y donde se puede descargar el pdf), *Pornoterrorismo* (Diana Torres, 2013), *Dolerse* (Cristina Rivera Garza, 2015), y *Antígona González* (Sara Uribe, 2012); éste último es un caso icónico dentro de la editorial.

³⁰ Del conjunto de signos se pueden escoger aquellos que, por ejemplo, permitan lo siguiente:

- Compartir — copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- Adaptar — remezclar, transformar y crear a partir del material.
- Para cualquier propósito, incluso comercialmente.
- El licenciante no puede revocar estas libertades en tanto usted siga los términos de la licencia.

Por un desajuste en el calendario de trabajo, su primera edición se publicó sin ISBN, así que no podía venderse en librerías. Sin embargo, desde su salida, este poema se liberó en internet. Poco a poco fue compartido y sucedió que muchos lectores conocieron el trabajo de Sur+ porque *Antígona* había llegado a sus manos a través de la red. A pesar de no estar en librerías, el libro se vendía bastante porque escribían a la página web de la editorial para comprarlo; además, en ferias de libro o encuentros de edición, los lectores preguntaban directamente por el libro puesto que ya lo habían leído en pdf. Así fue como la primera edición se agotó sin haber puesto un pie en los grandes puntos de venta. Algo similar sucedió con los otros títulos, a excepción de *Cuando hallen las sombras*, la primera edición de cada uno se agotó más rápido que otros textos de Sur+ y de tres de ellos se imprimió una segunda edición. El hecho de compartir contenidos de formas libres permite que el trabajo de una editorial se haga visible, que los lectores la conozcan y que posteriormente adquieran los libros impresos. Obtener ganancias de la venta de libros y liberar estos gratuitamente no son necesariamente acciones antagónicas.

Más allá de colocar una licencia para afirmar qué tipo de circulación quiere el editor para un título, es verdad también que el contenido y la forma de los textos sugieren que se usen unas licencias y no otras. *Antígona González*, por ejemplo, es un poema sobre una mujer que busca a su hermano desaparecido. Para “armar” esta obra, Sara Uribe utilizó varios textos, desde notas periodísticas, blogs y mails, hasta otras reelaboraciones que existen sobre el mito Antígona. En un ejercicio de cortar-pegar y de reescritura, la autora usó palabras que ya habían sido utilizadas por otros –ya sea al redactar una noticia, al crear las versiones latinoamericanas de esta tragedia o al explicar en un mail cómo se puede contar a los muertos para construir un archivo que permita a las personas encontrar a sus familiares desaparecidos– para contar una historia de dolor que es compartida por miles de personas en este país y muchos otros. Usó un lenguaje articulado por otros hablantes (y escribientes), que relata la violencia, la muerte, las desapariciones, las búsquedas, para construir el lenguaje íntimo con que una mujer padece la ausencia de su hermano. Tomando en cuenta esto, es lógico, orgánico al contenido del libro, que *Antígona* llevara una licencia CC y que fuera liberado. El poema es resultado de la libertad del lenguaje, de la construcción colectiva de la que deriva el lenguaje; de que las palabras están ahí, dichas o

escritas por otros, para producir más sentidos y significados, para decir más, para decir, incluso, lo que es difícil pronunciar.

Con todo esto vemos que las distintas maneras de proteger los derechos de autor y la liberación de textos, de forma tal que su ejercicio y el uso de obra no se criminalice, son una práctica importante que no sólo tiene que ver con gestionar la circulación de contenidos sino también con repensar la colectividad del lenguaje, lo cual invita a replantear las dinámicas económicas y sociales de la circulación de textos. Sin embargo, en relación al discurso de una cultura disponible para todos, también es cierto que las licencias y la liberación de textos no garantizan por sí mismas que los contenidos sean accesibles a todas las personas –pues habrá que considerar a través de qué medios de comunicación se transmiten las obras y qué herramientas técnicas se necesitan para ello, ya que generalmente éstas se comparten a través del internet, al cual muchísimas personas no tienen acceso–, además de que su uso también va ligado a las condiciones económicas y laborales que cada editor tiene y plantea para sí mismo; menciono lo anterior porque en una discusión sobre licencias libres que se realizó en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca en el marco de la 2a Jornada de colaboración y autoedición³¹, una de las participantes expuso que, debido a que ella se sostenía económicamente de la producción de sus libros, no podría liberar todo su trabajo y que más bien consideraba la liberación compatible con editores que tienen más o menos resuelta la cuestión económica. Al final, lo que esta charla sugirió como conclusión fue que la liberación de obra y las licencias libres, antes que considerarse por default como sinónimo de una edición comprometida con cuestiones sociales y políticas, de comunidad y compartición, más bien deberían usarse orgánicamente con el proyecto de cada libro o editorial, tomando en cuenta los objetivos de la publicación y a qué públicos se quiere llegar y de qué manera, porque, como sostiene Stevphen Shukaitis, editor del proyecto web Minor Compositions, si bien la compartición gratuita de información no contribuye directamente a generar recursos para la reproducción de un proyecto editorial, sí produce otros beneficios en cuanto a circulación y desarrollo de ideas; sin embargo, por sí misma no es suficiente –como base de una política–, es decir, no garantiza por ejemplo la total democratización del acceso a un texto; más bien, para decidir trabajar la edición en código abierto habría que pensar qué se posibilita mediante el proceso

³¹ Realizada del 17 al 23 de abril de 2017.

de publicación abierta, cómo y para qué se hace y qué tipo de relaciones sociales sostiene o evita (Shukaitis, 2014). Más allá de la crítica a los sistemas de protección de derechos, lo cierto es que cada vez más se usan estas licencias y se liberan contenidos en todo el mundo, tanto en el ámbito editorial literario como en la producción académica y científica, e incluso, en las publicaciones institucionales hechas por el Estado.

Lo que se evidencia con todo lo expuesto en este segmento es que el mercado de libro se ha desarrollado de tal manera en los últimos años que se presenta como un sistema eficiente para cierto tipo de editoriales –las más grandes, que gozan de mayor capital y de gran producción– y no tan favorable para aquellas que son pequeñas o que van abriéndose camino en el campo literario, o para las que, abiertamente, deciden no seguir ciertas dinámicas del mercado estandarizado de libros. Por lo tanto, si la interacción del campo literario con el campo de poder económico, en el ámbito de la venta de libros, se inclina por ciertas dinámicas que se vuelven hegemónicas y que generan cierta hostilidad hacia los sellos independientes, éstos tienen que echar mano de otros recursos para lograr la liquidez necesaria para seguir editando libros y movilizarlos. Esta situación es similar en campos literarios de diferentes lenguas y países puesto que es resultado de las transformaciones acaecidas en relación a la edición, la política y el trabajo cultural en función de un sistema económico fértil para el crecimiento de una industria editorial mundial a gran escala; pero también tiene su realización específica en el campo literario mexicano donde, como vimos, se deben seguir ciertos lineamientos para gestionar la distribución y venta en librerías, existe un reparto de utilidades que da un margen pequeño de ganancias a las editoriales pequeñas, además de que el acceso a los libros y la práctica de la lectura son muy deficientes. Para buscar salidas a estos problemas, tanto en México como en otros países los sellos independientes crean alternativas de funcionamiento como las coediciones, la venta directa y la liberación de contenidos; lo que es interesante de estas propuestas es que, basadas sobre todo en prácticas de colaboración y compartición, representan desafíos o cuestionamientos muy críticos a los pilares que parecen sostener la industria editorial, como

la competencia entre sellos para ganar la publicación de un obra o la compra-venta de derechos de autor³².

Además de los ya mencionados, en el campo literario mexicano uno de los recursos más importantes y eficaces ha sido acercarse y apoyarse en el campo de poder político representando por el Estado, pues es el pilar que ha sostenido la producción editorial desde hace algunos años hasta la fecha al otorgar apoyos tanto a los creadores como a los editores para dar continuidad a su actividad. En el apartado siguiente se hablará de la relación compleja que se establece entre el campo literario mexicano y el Estado.

3. 2 CAMPO LITERARIO MEXICANO Y ESTADO³³

Como vemos, la estandarización del mercado de libros funciona según ciertas dinámicas de venta que responden mejor a unas formas de edición y publicación que a otras. Dentro de un campo literario como el mexicano, en el que la distribución de libros como intercambio económico dentro de librerías no es muy favorable para sellos editoriales jóvenes o cuya propuesta de trabajo es diferente en escala y dinámicas a las de grandes editoriales ya consolidadas incluso a nivel internacional, la participación del Estado como apoyo a la producción editorial es una base económica importante que permite la realización de proyectos de edición y publicación, y también es un factor que garantiza que los creadores cuenten con medios económicos necesarios para que puedan continuar con sus procesos de escritura. Incluso podría decirse que muchas editoriales pueden marcar sus distancias

³² Aunque pareciera que someter la distribución del libro a lógicas del “regalo” (por la liberación de textos), de intercambio o trueque es “salirse” de la economía o negarla, esto no es posible, en realidad estas posturas eligen qué valores económicos privilegiar para hacer llegar los libros a los lectores, además de que, aunque la ganancia económica no “exista” de forma inmediata, estas estrategias de distribución ganan en valor simbólico que, más tarde, podrá ser susceptible de ser convertido en beneficio económico (Bourdieu, 1997, 320).

³³ El concepto de “Estado” es muy amplio y complejo; según la RAE tiene que ver tanto con la configuración de “un país soberano, reconocido en el orden internacional, asentado en un territorio determinado y dotado de órganos de gobierno propios”, como con una forma de organización política, con poder soberano e independiente, que integra la población de un territorio; en ese sentido, el Estado sería el resultado de un sistema de relaciones políticas y de organización de una colectividad humana, de la cual como ciudadanos formamos parte. En este trabajo, uso “Estado” para nombrar el “conjunto de los poderes y órganos de gobierno de un país soberano”; utilizo esta palabra (alternándola a veces con “gobierno”) también en consonancia con afirmaciones como “Fu el Estado”, en relación a la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa, o la idea del “Estado sin entrañas”, de Cristina Rivera Garza.

respecto a las dinámicas del mercado que privilegian las ventas gracias a que reciben becas y financiamiento por parte de instituciones gubernamentales.

La participación del Estado en la producción editorial mexicana –tan marcada que llega incluso a ser un pilar de su supervivencia– siempre pone en la mesa la cuestión de si la edición independiente efectivamente practica una independencia real considerando su necesidad y decisión de colaborar con instituciones estatales para adquirir los recursos económicos suficientes para publicar, además de que la participación del Estado en el ecosistema de la edición nacional también implica que mantiene una red de librerías cuyos puntos de venta se encuentran a lo largo de casi todo el país, así como la compra de varios miles de libros para llevar a cabo programas de lectura o nutrir el acervo de bibliotecas públicas. Por lo tanto, se observa que el campo de poder crea una rama específica dentro de su quehacer para relacionarse directamente con el campo literario y que, además, es un motor importante para el funcionamiento de éste. Decir que el Estado participa de la edición no sólo implica que existen, de hecho, programas de publicación de textos desde sellos editoriales que forman parte de los proyectos culturales gestionados por las administraciones públicas de las entidades federativas del país, sino que además el Estado sostiene una estructura de coinversiones, becas, librerías y compras que da cierta estabilidad a una parte importante del campo literario mexicano. Esto, en principio, no tendría por qué ser negativo, pues se espera que como parte de sus deberes administrativos y económicos el Estado promueva y financie una buena parte de la actividad cultural del país, de tal forma que se garantice el mayor acceso y consumo de ella. Muchos de los editores y creadores que reciben apoyos económicos estatales, frente al cuestionamiento y la crítica dirigida a esta práctica, responden que el presupuesto del Estado no es propiedad precisamente de él, sino que en estricto sentido le pertenece a todos los mexicanos al ser resultado del pago de sus impuestos, además se considera que si hay una forma buena y ética de utilizar el presupuesto oficial es precisamente a través de la publicación de libros o el apoyo a la creación artística.

¿Pero por qué resulta cuestionable la intervención del Estado en el campo de la edición nacional y se vuelve necesario justificarla? Más que obedecer a una voluntad de mantener, a como dé lugar, la total independencia de las editoriales, el problema estriba en qué tipo de relaciones pueden establecerse con una institución con el perfil y carácter que

tiene el Estado mexicano, que es una administración que a todas luces basa su funcionamiento en la corrupción y que ha permitido y ejercido la violencia más atroz en contra de sus ciudadanos. Teniendo esto en cuenta, editoriales y creadores también han tomado la decisión de no aprovechar los apoyos estatales, pues consideran que es la manera más ética de seguir produciendo. ¿Qué postura suscribir? ¿Es bueno o malo recibir presupuesto estatal para trabajar? ¿Será posible, realmente, desarrollar y mantener la existencia de un proyecto editorial o de escritura completamente al margen de la estructura estatal que apoya al campo literario mexicano? Por otro lado, si se aprovechan las dinámicas de esta estructura, ¿la producción literaria y editorial se ve condicionada, modificada o incluso dirigida por las políticas de funcionamiento del Estado mexicano? El asunto es complejo y la realidad es que no se le pueden dar tan sólo respuestas maniqueas. Para entender el panorama y analizar las cuestiones anteriores, veamos primero algunos ejemplos puntuales de los apoyos que el Estado otorga a los sellos editoriales.

3.2.1 Apoyos económicos

Así como las editoriales se plantean colaborar con otras a fin de compartir gastos y estrategias de distribución para publicar títulos en coedición, también existe la posibilidad de recibir este apoyo por parte del Estado. Una de estas formas de colaborar puede ser por medio del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, que cada año lanza, entre otras, la convocatoria de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, dos modalidades financieras para otorgar recursos económicos a iniciativas de creadores, intérpretes, investigadores, promotores y educadores para el desarrollo de proyectos en un plazo de un año. En el área de Fomento se otorgan hasta 250 mil pesos a proyectos que no cuentan con otras aportaciones económicas; y en Coinversión se dan hasta 500 mil pesos a propuestas que tengan además otras formas de financiamiento que representen al menos un 35% del costo total del proyecto (FONCA, 2017a). Dentro del área de Letras, es frecuente que se aprueben proyectos relacionados con la edición, ya sea para la escritura y publicación de un texto por parte de un autor, o bien, para el inicio de una editorial o el desarrollo de una colección o serie de textos dentro de un sello editorial ya establecido. En los resultados de 2016, por ejemplo, tres de ocho proyectos de letras aprobados tenían que ver con edición y publicación (dos eran de editoriales y uno de autor), mientras que en 2015 dieciséis de los

veinte proyectos beneficiados se relacionaban con esta actividad (FONCA, 2017b). Otra convocatoria importante es la del Programa de Apoyo a la Traducción (PROTRAD), que consiste en otorgar apoyos económicos por parte de las secretarías de Cultura y de Relaciones Exteriores a proyectos de traducción y publicación de obras de escritores extranjeros a editoriales mexicanas y de autores mexicanos a editoriales de otros países; en la emisión del 2015, 40 editoriales fueron beneficiadas por éste (FONCA, 2016).

En 2012, Sur+ publicó tres títulos apoyada por el programa de Coinversiones: *Manual práctico del odio* de Ferréz, *Cuando hallen las sombras* de Tania Barberán y *Morir en México* de John Gibler. En el proceso de edición no hubo mayor problema hasta que Gibler expresó su descontento: no consideraba coherente que en los forros del libro aparecieran los sellos del FONCA –un organismo estatal– siendo que el texto es un reportaje-ensayo que afirma que si el narcotráfico ha alcanzado tal grado de violencia, impunidad y control en México ha sido en gran medida gracias a la intervención del Estado, es decir, no es posible tal desarrollo del narcotráfico sin la participación directa del gobierno en él. En contraste con otros títulos, como las primeras dos novelas mencionadas, efectivamente resulta contradictorio que un libro como *Morir en México*, que hace una denuncia de esa naturaleza, esté financiado por una institución del Estado al que acusa como responsable de la violencia que se vive, lo que pondría en tela de juicio la coherencia ética tanto del autor como del editor si se considera que el trabajo de ambas partes, explícitamente, de una posición de izquierda que cuestiona un sistema político, económico y social y denuncia sus prácticas. A partir de esa experiencia, Sur+ dudó de la pertinencia de ser beneficiaria de un programa como éste hasta llegar a afirmar tiempo después que no volvería a recibir dinero del Estado mexicano para realizar sus actividades³⁴. Si bien esta postura pretende ser coherente con el perfil de una línea editorial y los textos que se publican dentro de ella, en realidad también abre la discusión sobre hasta qué punto es aventurado, o no, sugerir que la participación en las convocatorias del FONCA, por ejemplo, más que contribuir a la construcción de la cultura, el arte y el pensamiento crítico, involucraría a autores y editores en las dinámicas que posibilitan la corrupción, la violencia y el poder del narcotráfico en el país, tomando en cuenta, además, que este tipo de

³⁴ La publicación en el muro de Facebook de Sur+ fue ésta: —Nosotros no queremos becas ni apoyos de un Estado criminal—. Como la declaración generó polémica, un par de medios publicaron notas al respecto, ver: Velázquez (2014) y Lindero (2015).

financiamiento sí constituye un apoyo real para la creación de nuevos proyectos editoriales y la continuidad de otros.

3.2.2 Compras

Si la venta de libros es una operación que resulta difícil para las editoriales independientes, el hecho de que en una sola emisión se compre un gran número de ejemplares, aun si en esta transacción se aplican descuentos de hasta un 60%, resulta una gran ventaja para el sello editorial que, en una sola venta, pueda recuperar una parte o incluso toda la inversión inicial de un tiraje aun si en términos estrictos esta venta no genera ganancias propiamente dichas, tanto más si se considera que en una venta en librerías recuperar la inversión podría tomar incluso años. Por supuesto, quien puede realizar este tipo de adquisiciones inmediatas y a gran escala generalmente es el Estado, ya sea para nutrir acervos de bibliotecas públicas y escolares o para dar seguimiento a programas de lectura. En 2015, por ejemplo, Sur+ realizó una venta de 500 ejemplares del libro *Dolerse, textos desde un país herido*, de Cristina Rivera Garza, al Programa de Lectura Crítica (PROLECRIT), que depende directamente del Instituto Estatal de Educación Pública de Oaxaca; si bien se otorgó un descuento grande por la compra, el pago de los libros casi cubrió el costo de impresión del tiraje de 1000 ejemplares.

Según datos de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana, en 2015 la venta al gobierno representó el 35% del total de ejemplares vendidos, lo que indica que a través de este canal se distribuyó la mayor cantidad de piezas ya que la venta en librerías representó un 24.5%³⁵ (CANIEM, 2017). Esto sugiere que en realidad el sistema de compras estatal sí constituye una fuente de ingresos muy importante para las editoriales; además, lo interesante es que si estos programas son constantes, es decir, adquieren ejemplares cada determinado tiempo, es común que los editores decidan la publicación de ciertos títulos en función de su participación en estas convocatorias de compra. En 2007, cuando se suspendió por un tiempo el programa Bibliotecas de Aula para dotar de nuevos

³⁵ Sin embargo, al considerar el monto de facturación, la venta al gobierno sólo representa el 13% del total mientras que la venta en librerías constituye el 38%. Este desfase entre el número de ejemplares vendidos y el dinero correspondiente a esa transacción podría explicarse por el descuento que se concede al comprador, que suele ser de al menos 50% sobre el precio de tapa de libro. En librerías, por otro lado, la venta se registra según el precio completo de un ejemplar, pues ésta es la cifra que un lector paga para adquirir el libro; sin embargo, como mencioné antes, ciertos porcentajes de ese precio están destinados a pagar la venta en librerías y el trabajo de distribución, de tal forma que al editor llega sólo un 40% del precio de un libro.

libros a las escuelas públicas, sellos como SM ediciones (casa que se dedica sobre todo a la publicación de libros para educación básica y media superior, así como literatura infantil y juvenil), expresaron su preocupación argumentando que “por la cartera de dinero que había, [éste]era un incentivo para desarrollar proyectos editoriales”, además de que las editoriales “estaban apostando mucho a libros pensados para este programa”, por lo que al verse reducida la posibilidad de compra los editores tendrían que trabajar con más cautela y previsión, lo que resultaría en la reducción de novedades (Aguilar, 2007). Con esto vemos que las compras, por una parte, ayudan a las editoriales a solucionar problemas inmediatos de dinero, puesto que pagar una parte del tiraje en una sola emisión implica que la inversión se recupere mucho más rápido que con la venta en librerías, y por otro lado también fomentan y motivan la publicación de cierto tipo de títulos destinados a ser comprados por medio de estos programas, ya que tanto editoriales como distribuidoras que ya conocen el sistema y sus dinámicas los aprovechan e incluso planean sus títulos y calendarios de publicación en función de ellos. Sin embargo, como su funcionamiento depende directamente de las instituciones de gobierno, estos sistemas de compras no están exentos de ser articulados a través de una burocracia desgastante, además de que a veces los parámetros que se toman en cuenta para seleccionar los títulos que serán comprados no son claros, lo que por supuesto abre las puertas a que se presenten casos de favoritismo o corrupción.

3.2.3 Sistema de librerías

Así como el Estado compra una cantidad importante de libros, también estructura una red de librerías tanto para ampliar el acceso de la población a los libros, como para contribuir a mejorar la distribución de los ejemplares. Considerando que en 2014, según la CANIEM (2017b), 31% de los puntos de venta de libros se concentraba en la Ciudad de México, seguida de los estados de Jalisco y México con apenas el 7% del total de librerías del país, evidentemente es necesario que existan esfuerzos por descentrar el mercado editorial de tal forma que más libros lleguen a más ciudades y comunidades del país. El proyecto Educal, como entidad paraestatal, se enfoca sobre todo a resolver este problema pues a través de una red nacional de librerías propias, constituida por 90 puntos de venta en los 31 estados y la Ciudad de México, así como por diez librerías móviles, fue creado para realizar la

distribución y comercialización de los fondos editoriales del Conaculta (ahora Secretaría de Cultura), del subsistema de preparatoria abierta de la SEP y de instituciones culturales públicas y privadas, universidades y centros de investigación; publicaciones cuya distribución, por su alto grado de especialización, en palabras de Educal “no resulta interesante para las empresas privadas” (2017a). Como dependencia de la Secretaría de Cultura, Educal mantiene un canal de distribución y una infraestructura de comercialización de libros y productos culturales aun si la totalidad del sistema no es sustentable, ya que de sus 90 librerías, de 55 a 58 son verdaderamente rentables comercialmente, las demás no son autosuficientes pues no generan ganancias que permitan que se valgan por sí mismas³⁶; sin embargo, según Gerardo Jaramillo, director de Educal, no se contempla el cierre de estos puntos de venta puesto que su “vocación social, institucional, estatal, de gobierno, es abrir brecha” (Bucio, 2017). A pesar de sus buenas intenciones, lo anterior evidencia que el programa no está funcionando de forma competente; a la pregunta sobre si este sistema de librerías ofrece condiciones más amables para la distribución y venta de las editoriales independientes o funciona igual que otras librerías para saber si realmente representa una ventaja para colocar y mover ejemplares, Pat Sánchez (comunicación personal por email, 2017), de Tabaquería libros, respondió que el funcionamiento de Educal es bastante deficiente y no otorga ninguna ventaja a los editores en ningún sentido, en gran medida debido a la gran burocracia que lo sostiene; además solicita una gran cantidad de ejemplares para abastecer a sus numerosas librerías pero su venta es muy baja, incluso nula, y su sistema de devolución es tan tardado que puede pasar hasta un año antes de que los ejemplares vuelvan al distribuidor o editor. En teoría, el proyecto de esta red nacional de librerías sería un mecanismo importante para garantizar la circulación de buena parte de la literatura publicada en México a lo largo de todo el país; sin embargo, su falta de sustentabilidad apunta a que todo su sistema de administración, promoción y distribución debería ser revisado y replanteado, porque entonces, lejos de constituir una buena plataforma de circulación de libros, más bien entorpece el trabajo de distribución de las editoriales que deciden ingresar al catálogo de Educal.

³⁶ En su página web, se afirma que el 80% de los recursos con los que funciona Educal son autogenerados, y el 20% viene de recursos públicos. (2017b).

Otro de los proyectos más importantes de publicación y venta de libros es el Fondo de Cultura Económica. El FCE es un grupo editorial sostenido parcialmente por el Estado, pues el gobierno mexicano aporta recursos económicos para sufragar parte de los costos de producción para lograr que los libros sean accesibles. Con alrededor de 10 mil obras publicadas, actualmente es uno de los 10 sellos editoriales más importantes de habla hispana³⁷; además, cuenta con una cadena de 27 librerías localizadas en varias ciudades del país (Aguascalientes, Apatzingán, Ciudad de México, Ciudad Nezahualcóyotl, Colima, Durango, Guadalajara, León, Monterrey, Morelia, Saltillo y Tuxtla Gutiérrez, Villahermosa y Toluca) y 10 filiales en el extranjero (Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, España, Estados Unidos, Guatemala, Perú y Venezuela) (FCE, 2016). Por sus puntos de venta y el catálogo grande y variado que maneja, el sistema de librerías del FCE sin duda es un espacio de distribución importante para todo tipo de editoriales, ya sean grandes e internacionales, o pequeñas. De hecho, ha sido un escaparate importante para la edición independiente ya que desde 2010 organiza en conjunto con la AEMI, en las instalaciones de la librería Rosario Castellanos de la Ciudad de México, la Feria del Libro Independiente, en la que casi por un mes las editoriales participantes muestran su trabajo en un espacio de exhibición así como en presentaciones, lecturas y mesas de diálogo. Considero que esta feria ha contribuido bastante a conceptualizar la idea de una “edición independiente” en el público lector agrupando en un mismo sitio las propuestas de varias decenas de editoriales –77 en 2016 (Redacción, 2016)– y dando un marco para entender sus propuestas y dinámicas; no obstante, no deja de ser paradójico que uno de los encuentros de edición independiente más importantes de México esté organizado desde una librería vinculada al Estado, además de que en términos operativos la feria no representa mayores ventajas de venta para las editoriales tanto porque se debe pagar el stand de exhibición, como porque si bien el porcentaje de descuento otorgado a la tienda es menor que el regular, éste se sigue aplicando de tal forma que no hay una verdadera venta directa entre editor y lector a pesar de que se afirme lo contrario, ya que de lo que sí se prescinde es de la mediación de las distribuidoras; asimismo, las características físicas de la librería sede tampoco son un asunto menor, puesto que se localiza en la colonia Condesa, un barrio de moda, de alto

³⁷ Según un estudio realizado por Scholarly Publishers Indicators ocupa el octavo lugar entre 273 de las mejores editoriales en lengua hispana, y el onceneno entre las mejores 258 editoriales a nivel mundial. (Notimex, 2016).

nivel cultural y fuerte poder adquisitivo, es decir, que reúne, de entrada, a un grupo privilegiado de lectores.

3.2.4 Apoyos a creadores

Los anteriores son ejemplos del apoyo que el Estado brinda tanto para cubrir una parte o la totalidad del trabajo editorial de algunos sellos como para financiar la existencia de una red de librerías importante para distribuir libros a lo largo de todo el país. Es esencial mencionar que también otra práctica que favorece al campo literario mexicano es el apoyo que el Estado brinda a los creadores otorgando becas que sostengan económicamente su trabajo de escritura, así como a través de un sistema de premios literarios y publicaciones.

El sistema de becas más activo y conocido es el de Jóvenes creadores del FONCA, el cual consiste en apoyar a artistas jóvenes de entre 18 y 34 años de edad para crear obras en el transcurso de un año, otorgándoles una beca mensual, así como tutorías con artistas reconocidos y encuentros periódicos entre los beneficiarios del programa; 4 de las 19 especialidades artísticas que abarca son de literatura: cuento, ensayo creativo, novela y poesía. En sus inicios, en el 89, se otorgaron 25 becas (Revista Código, 2014), número que ha ido creciendo con los años hasta llegar a los 220 artistas beneficiados en el periodo 2016-2017 (Secretaría de Cultura, 2016). A diferencia de como sucedió en otras épocas del campo literario mexicano y latinoamericano, y con ciertos escritores que se convirtieron incluso en celebridades a partir de las grandes ventas de sus libros, en la actualidad es bastante difícil que un escritor sólo se dedique a escribir y que únicamente sostenga su vida con los ingresos de la venta de sus libros publicados. En un marco laboral de precariedad, de empleos escasos, mal pagados y con pocas o nulas prestaciones sociales, las becas del FONCA representan una buena oportunidad para recibir ingresos que permiten que el creador se concentre en escribir, pues aun si su objetivo principal es “facilitar la producción de una obra, la mayoría de los artistas termina utilizando el dinero para su sustento diario” (Revista Código, 2014); aunado a que ser becario del FONCA otorga reconocimiento e integra al artista en redes y plataformas de creación y visibilidad entre los demás beneficiarios y tutores, se puede considerar que este programa es una especie de “trampolín para posicionarse en el mercado del arte” (Revista Código, 2014).

Este sistema de becas es una práctica deseada incluso en otros países, como Argentina³⁸; sin embargo, aunque idealmente es una práctica sensata y adecuada que reconoce el talento y el trabajo de muchas personas y les brinda una plataforma valiosa para desarrollarse profesionalmente, hay características de su funcionamiento que también es importante considerar. Claramente, miles de creadores solicitan la beca y su participación aumenta cada año; sin embargo, en proporción, un número pequeño de ellos la obtiene elegido por un comité que evalúa los proyectos y dictamina los resultados. Asimismo, existe un grupo de tutores que acompañan y dan continuidad a los procesos de escritura de los seleccionados, y una calendarización del trabajo de escritura que prevé entregas y encuentros para “tallerar” las obras. Las cuestiones serían: ¿quiénes integran el jurado seleccionador?, ¿cómo se eligió a estos escritores?, ¿qué criterios tienen más peso para seleccionar a los becarios?, ¿a qué tipo de creadores se eligen?, ¿quiénes se quedan fuera?, ¿cómo se acompañan los procesos de creación?, ¿quiénes son los tutores y con base en qué son, a su vez, designados para esta labor? Por supuesto estas preguntas merecen un análisis y estudio profundo, las apunto aquí para notar que hay un mecanismo de funcionamiento en estos programas que integra a ciertos creadores y deja fuera a otros y que el resultado de esa dinámica es la escritura de textos que serán material de publicación; ¿acaso el FONCA, según sus formas de operar, estaría favoreciendo el desarrollo de ciertos tipos de escritura por encima de otros, o bien, estableciendo tiempos, calendarios y formas de trabajo con sus becarios estaría condicionando o modelando formas específicas de escritura?

Si se toma en cuenta que para postular para una beca de Jóvenes Creadores, u otra similar, habrá que enviar un proyecto que describe la obra a realizar durante cierto periodo

³⁸ La escritora argentina Natalia Moret (2017) expresa en su muro de Facebook: “Hace años que quiero que algún político relacionado con Cultura lleve adelante un proyecto para la creación de un Instituto De Literatura [...] que apoye la creación literaria y que haga visible lo que por momentos parece invisible: el costo económico que implica dedicarse a escribir para quien intente hacer de esto no sólo su carrera sino su medio de subsistencia, y no estar siempre “viviendo de otra cosa” [...] Y [...] me entero de que hay un proyecto de Instituto del Libro, avanzado, pero a la vez estancado, que contempla apoyar librerías y pequeñas editoriales pero no sé si también escritores”. Efectivamente en 2015 entró a la Cámara de Diputados la propuesta de hacer un Instituto Nacional del Libro Argentino pero no ha avanzado desde entonces (disponible en <https://www.docdroid.net/cd9PjwU/instituto-nacional-del-libro-proyecto-de-ley.pdf.html>); el proyecto es sobre todo para fomentar y promover la actividad editorial y el acceso igualitario al libro en todo el país a través de subsidios, becas, concursos, certámenes, ferias, exhibiciones, coediciones, así como de condiciones favorables para la distribución y comercialización, y de apoyos a la traducción tanto de obras extranjeras como argentinas, a la adquisición de derechos, y asesoría en la compra de libros por parte del Estado. Es interesante notar que las actividades anteriores en México sí están gestionadas ya por el Estado, y que aun si en Argentina todavía no existe este Instituto del Libro, su industria editorial es una de las más grandes y dinámicas en lengua castellana, junto a la mexicana y la española.

de tiempo, y que integra objetivos, cronogramas, diseño de procesos de escritura y antecedentes artísticos, lo que incluso da como resultado libros con un número de páginas promedio, Roberto Cruz Arzabal (2015b) subraya que en el campo literario mexicano “la profesionalización de los escritores pasa por la elaboración de programas para generar textos”, por lo tanto, el estudio de sus obras también habría de realizarse desde una “estética de los proyectos” –según sus formas y formatos– si se considera que muchos de los textos literarios publicados se están originando a partir de “textos no literarios con estructuras fijas que son evaluados por otros escritores profesionales: tutores, evaluadores de proyecto, jurados, etc.” La estructura de estas formas previas de escritura quizá homogeneizaría las obras que produce, de modo que Cruz Arzabal sugiere la idea de que quizá la estética literaria del presente se encontraría más en la lectura del trabajo de planeación que en las obras finales mismas.

En relación a esto y en cuanto a la relevancia efectiva que tiene este programa de becas en el campo literario, según Ignacio Sánchez Prado “el evento más importante en la literatura mexicana de los últimos veinte años es el FONCA, puesto que, en sus dos décadas de existencia, ha determinado de manera decisiva una amplia franja de la escritura en México” (2008, 16); desde su definición de “escritor joven” (que presumiblemente a partir de los 35 años sería ya un escritor consolidado), hasta la dinámica de tutorías y encuentros, en los que se desarrolla un sistema particular de sanción y validación crítica que influye en la definición de estéticas comunes de la creación artística y donde también se afirma un sentido grupal de pertenencia a una “generación”³⁹ de creadores, constituyen formas de producción literaria que han consolidado “ciertos parámetros estéticos e institucionales de la narrativa mexicana” (Sánchez Prado, 2008, 14-15). Si bien las posturas de ambos investigadores dan pie a la realización de análisis más profundos de los textos

³⁹ Sánchez Prado hace hincapié en la importancia de distinguir que el término “generación”, lejos de tener relevancia como categoría crítica, es más bien un concepto que funciona en el campo literario en relación al nivel de consagración de los creadores dentro de él, es decir, es “síntoma de las relaciones de poder simbólico implícitos en ella”, pues quienes “suceden” a los escritores consolidados, son aquellos jóvenes que ya están obteniendo visibilidad y reconocimiento al ser beneficiarios de becas, premios o publicaciones, y que entonces conforman un “grupo” (2008, 18). Por lo tanto, usada de esta forma, “generación” explicaría las características estéticas de este grupo de nuevos creadores en función de su edad dejando de lado una complejidad mayor que tiene que ver con su pertenencia a distintas genealogías literarias, a posicionamientos ideológicos, políticos, y literarios diferentes, así como a distintas maneras de vivir “experiencias históricas comunes” según sus características económicas y sociales y sus formas de relacionarse con el campo literario y el de poder.

escritos en el marco de estas becas, son una pauta para considerar que el sistema de elección de becarios y la estructura administrativa que lo sostiene podrían determinar las características de la literatura que se crea bajo estas condiciones, lo que también cuestionaría la idea de la absoluta autonomía del campo literario.

Otro de los mecanismos de fomento y reconocimiento a la creación son los premios literarios convocados por varios de los gobiernos de los estados de la República y que consisten en otorgar al ganador una cantidad de dinero y realizar la publicación de la obra; uno de los más cuantiosos es, por ejemplo, el Premio Internacional “Manuel Acuña” de Poesía en Lengua Española convocado por el gobierno de Coahuila, que asigna en 2017 un monto de 120 mil dólares al ganador; o el Certamen Internacional Sor Juana Inés de la Cruz otorgado por el Estado de México, que ofrece 400 mil pesos como galardón en cada una de sus categorías (poesía, ensayo literario, cuento, novela, dramaturgia). En esta práctica del premio existe una “economía del prestigio” (English, 2009, citado por Sánchez Prado, 2008, 10) que implica la activación de una economía doble: la material, por el dinero dado, y de los bienes simbólicos, pues al reconocer y hacer pública la calidad literaria de una obra y su autor hay un ejercicio de jerarquización donde se les otorga un valor que los coloca en una posición de prestigio en el campo literario; es importante subrayar que es el Estado quien está llevando a cabo esta acción.

Por su parte, así como el FCE es una institución importante de publicación de escritores nacionales y extranjeros tanto por el volumen de su producción como por el prestigio que ha construido, el Fondo Editorial Tierra Adentro también es una de las principales plataformas de publicación en el país al editar y difundir primeras obras de escritores jóvenes en libros individuales, antológicos y colectivos. Además, mantiene convenios con los gobiernos de varios estados de manera que, como vimos, éstos convocan y entregan premios literarios con montos de 50, 70 y hasta 100 mil pesos, y Tierra Adentro publica los textos ganadores⁴⁰, así como también es común que edite las obras realizadas a partir de las becas del FONCA. De esta manera su catálogo es bastante amplio (consta de unos 500 títulos) y variado pues lo integran escritores de casi toda la República; de hecho,

⁴⁰ Aquí la lista de los premios y la institución cultural o estado que los otorga: Crónica joven Ricardo Garibay, Hidalgo; Poesía joven Elías Nandino, Cocula, Jalisco; Ensayo joven José Vasconcelos, UABJO, Oaxaca; Premio Binacional de Novela joven Frontera de palabras, Tijuana; Dramaturgia joven Gerardo Mancebo del Castillo, Centro Cultural Helénico; Cuento joven Comala, Colima; Cuento breve Julio Torri, Coahuila; Novela joven José Revueltas, Durango; Novela gráfica, Querétaro.

—muchos autores mexicanos de las últimas dos generaciones publicaron o su *ópera prima* o su primer libro de proyección nacional ahí” (Sánchez Prado, 2008, 10), por lo que es común que el FETA sea una especie de “pasarela” en donde otras editoriales, generalmente independientes, buscan y conocen autores cuya obra publicar; así mismo, los libros salen a la venta con precios muy bajos y como parte de su promoción se organizan tanto encuentros de autores como presentaciones de sus textos en diferentes ciudades del interior del país.

Los programas de becas y publicación mencionados, al funcionar directamente con dinero público y realizar sus gestiones de organización desde instituciones oficiales de cultura, ponen en evidencia la participación activa del Estado no sólo como proveedor de recursos económicos para sostenerlos, sino también como un agente seleccionador de creadores y textos a los que les confiere un reconocimiento de calidad literaria al considerarlos merecedores de premios y de ser publicados. ¿Qué implica que organismos estatales sean los editores de gran parte de la literatura que se publica en el país o que la financien? Al reconocer la calidad literaria de las obras, el Estado produce y sostiene económica y administrativamente un marco que alberga un ejercicio de jerarquización en el que se definen las características de una obra de calidad y se mide con ese parámetro una gran cantidad de producción literaria que participa en estas convocatorias. El asunto está en cómo y con qué prácticas se construye esa jerarquización: ¿la injerencia del Estado garantiza que ésta se lleve a cabo reconociendo la autonomía del campo literario? Para analizar esta cuestión veamos un caso que desató varias discusiones en el campo literario mexicano meses atrás.

En 2016, la poeta María Rivera hizo una crítica pertinente e interesante a una antología publicada por la Dirección General de Publicaciones que, con el nombre de *México 20. La nouvelle poésie mexicaine*, pretendía reunir una muestra representativa de la poesía mexicana actual para participar en el Marché de la Poésie de París, en donde México era el país invitado de honor. El libro, aparte de no ser bilingüe, sólo estuvo disponible en Francia —características que de entrada restringen su acceso al público mexicano— y, según Rivera, no resultó una verdadera compilación abarcadora del “nuestro multifacético y contradictorio de la poesía mexicana” ya que, así como dejó fuera artistas cuya obra está escrita en lenguas indígenas, no incluyó a poetas con mayor trayectoria que los

seleccionados, quienes son sólo de dos ciudades –Guadalajara y la Ciudad de México– y de los cuales doce fueron tutorados, en el programa de Jóvenes creadores del FONCA, por los encargados de realizar la antología: Jorge Esquinca, Myriam Moscona y Tedi López Mills. Más que una afrenta al gusto y a las apreciaciones estéticas que habrían decidido la inclusión de unos u otros poetas, la postura de Rivera cuestiona el procedimiento tanto administrativo como editorial que dio como resultado, en lugar de una antología, “un compendio de poetas seleccionados arbitrariamente, sin justificación crítica” ni criterios claros de inclusión o exclusión. Si una antología es, de hecho, un instrumento de crítica literaria, que en este caso seleccionaría obras destinadas a representar la literatura nacional jerarquizando el panorama amplio y complejo de la poesía mexicana, ella sostiene que el proceso de dictaminación y edición debió haber sido diferente al que se llevó a cabo; el cual consistió en que los antólogos sugirieron una lista de poetas de los que posteriormente se nombró a veinte, que eligieron –ellos mismos dentro de su propia obra– los textos que formarían parte de la antología. Sin un “aparato crítico que explique, argumente y justifique la selección”, para Rivera “la selección no es, en realidad, más que la reunión de veinte autoantologías”, una “simulación deshonesta” que además “eleva el dedazo a procedimiento literario”. En este sentido, *México 20. La nouvelle poésie mexicaine* podría considerarse el resultado del carácter de una política cultural de Estado que elige autores y obras sin procedimientos serios, rigurosos ni críticos, dejando fuera voces importantes, como la poesía en lenguas indígenas, y que por tanto “falsea” el rostro de la poesía mexicana.

Por su parte, Heriberto Yépez (2016b) afirma que esta antología evidencia una “zona de convergencia entre el gobierno y la literatura mexicana: la impunidad”, pues al ser hecha por medio de una selección entre amistades, con dinero público, de forma arbitraria y excluyente, los creadores involucrados formaron parte de actos de tráfico de influencias y violación de contratos y convocatorias, es decir, de corrupción, que incluso se manifiesta en forma de la violencia que no sólo determina la realidad social y política actual de este país, sino que también se pronuncia al interior del campo literario a través de la invisibilización y la exclusión de la que son objeto algunas voces de la literatura mexicana –las más transgresoras– pero también a través, incluso, de las amenazas de violación y muerte que acosadores virtuales desconocidos dirigieron a María Rivera en redes sociales luego de que

ella hubiera publicado tuits que hacían un balance crítico del estado de cultura en México tras la muerte de Rafael Tovar y de Teresa, Secretario de Cultura, y de la publicación del texto “Una (no) reseña de la (no) antología *México 20. La nouvelle poésie mexicaine*”⁴¹. Según Yépez, los ataques a la poeta, orquestados desde las instituciones oficiales de cultura, responden a un “proceso de insumisión” construido por ella desde dos transgresiones: la posición crítica al Estado que Rivera ha sostenido desde sus artículos y redes sociales, pero también desde la escritura, en 2010, del poema “Los muertos”, que “rompió parámetros políticos de la poesía contemporánea en México”; pues en medio de dinámicas culturales e intelectuales generalizadas que “encubrían el genocidio”, el poema de Rivera fue una “crítica, radical e inédita, del discurso calderonista, normalizado por los medios, que criminalizaba a las víctimas”, y que “rompió reglas de lo poético y lo político” al ser una obra que expresaba el horror de la narcoguerra y la impunidad del sexenio, además de ser activada políticamente en 2011 con su lectura en el Zócalo de la Ciudad de México en la Marcha nacional por la paz, convocada por Javier Sicilia. Luego de una recepción difícil, hasta reprobatoria por parte de algunos otros escritores, “Los muertos” se convirtió en un poema emblemático sobre los desaparecidos y fallecidos de la época, de tal forma que a partir de él la violencia se tornó una “demanda temática” a la que respondieron muchos otros creadores. Sin embargo, Yépez afirma que, aun si su escritura fue paradigmática para un momento del campo literario mexicano, “como presencia, Rivera empezó a desaparecer”; esto como signo de un proceso continuo de “invisibilización de escrituras disidentes” que distinguiría el actuar de las instituciones oficiales de cultura, dirigidas por élites sociales, económicas y políticas, en contra de quienes desafían “la ‘mafia cultural’ de la dictadura perfecta” (Yépez, 2017a). En este sentido, así como se marginan ciertas escrituras, las instituciones culturales subrayarían la presencia de otras por medio de “dinámicas de beneficio” por ser coincidentes con una “forma específica de hacer literatura que es benéfica y eficaz para el Estado” para, entonces, ser “promovidas por el poder cultural-gubernamental y recibir capital cultural” (Yépez, 2017b).

Aun si habrá que analizar y discutir más este proceso de “invisibilización” (que en las palabras grandilocuentes de Yépez efectivamente suena deliberado, violento, y adquiere

⁴¹ Ni Rivera ni Yépez acusan a los antólogos de ser ellos quienes amenazaran a la poeta por Twitter, sino más bien que desde la institución de gobierno se contrató a personas, “rolls”, para que lanzaran las amenazas.

tintes conspirativos), es cierto que hay procedimientos administrativos en el Estado mexicano que tienen repercusiones al interior del campo literario porque están reconociendo “lo mejor” de él otorgando visibilidad y recompensas (monetarias y simbólicas) a los creadores; aunque estos ejercicios de reconocimiento se articulen a partir de aceptar y respetar una supuesta autonomía del campo literario (pues se invita, por ejemplo, a creadores reconocidos a ser jurados y tutores de creadores emergentes), la naturaleza de los procedimientos administrativos estatales condicionaría esos mecanismos de jerarquización. Si bien toda antología literaria puede ser cuestionada, pues consiste en reunir un grupo de obras dejando fuera el trabajo de otros creadores, y es común escuchar que aquel cuya obra no fue digna de ser considerada se vuelve su más ferviente crítico, en el caso de *México 20* y el texto de Rivera, se puede ver que el proceso de edición organizado desde una institución estatal facilitó la inclusión de ciertos autores y se alejó de otros; es decir, los mecanismos administrativos y editoriales con los que se elaboró la antología alumbraron sólo una parte del campo literario mexicano cuando, en teoría, el procedimiento para editar una reunión oficial de textos que presentara el estado de la poesía mexicana en un momento dado de su campo literario, frente a campos de otros países, debería ser diseñado de tal forma que pudiera abarcar, tanto como fuera posible, la mayor parte de dicho campo.

Si el Estado otorga más valor a ciertos creadores y a ciertas obras al ser el gestor de antologías como las mencionadas, de premios, cofinanciamientos, publicaciones y becas que mantienen funcionando al campo literario mexicano, cabe preguntarse hasta qué punto las dinámicas de su administración y políticas públicas se inoculan en este campo de tal forma que a través de ellas lo jerarquizan y ponderan a ciertos creadores dentro de él, con lo que estarían determinando, incluso, las características de su producción; además de que ordena y separa a los escritores, organizándolos por ejemplo en “jóvenes creadores” o “creadores” para otorgarles becas distintas según su edad y nivel de consagración, o al tratar por separado la “literatura en lengua indígena” con convocatorias, becas y premios especiales para creadores que hablen alguna de las 68 lenguas indígenas que existen en México. La cuestión principal de todo este asunto sería sopesar si, en términos de Bourdieu, sería posible –o imposible– que dentro de estas dinámicas estatales de fomento, apoyo o subvención de la producción literaria y editorial pudieran darse, realmente, dinámicas de

jerarquización autónoma para decidir quiénes serán los beneficiarios de dichos apoyos, es decir, una jerarquización que al considerar valores “estrictamente literarios” garantice la imparcialidad frente al talento y el trabajo de los creadores, independientemente de sus posturas políticas y estéticas –o sus orígenes sociales, económicos y culturales– para concederles reconocimiento dentro del campo; o si, por el contrario, la participación del Estado estaría suponiendo, permanentemente, que su relación con el campo literario estará mediada por la conveniencia de otorgar visibilidad y poder cultural a los creadores y obras cuyas características se compaginen con las políticas específicas que definen el carácter de ese Estado en un momento dado del campo de poder. Si la autonomía del campo es más ilusión que realidad, entonces habrá que considerar seriamente qué implica que el Estado sea uno de los pilares que sostienen la estructura del campo literario mexicano y que, entonces, sea determinante también de la literatura producida dentro de éste.

El caso de María Rivera y las observaciones de Yépez ponen de manifiesto que si bien los mecanismos y procesos que lleva a cabo el Estado para proteger, apoyar y fomentar la escritura, la edición y publicación de literatura son parte de los quehaceres que debe realizar para garantizar el desarrollo del arte y la cultura en el país, no se puede sólo caracterizar al Estado mexicano en su papel de proveedor y gestor de proyectos artísticos, pues al mismo tiempo que otorga apoyos económicos, oferta becas, concede premios, gestiona publicaciones y redes de librerías, hace recortes de presupuesto en educación y cultura, permite que el ritmo de su administración esté marcado por la corrupción y la impunidad, y es directamente responsable de la violencia que ha cobrado miles de vidas en este país y desaparecido a miles de personas más. El Estado sostiene una posición conflictiva con la producción de arte y cultura, con la educación, con la emisión de discursos desde la voz del periodismo, que hace que entable relaciones accidentadas, complejas, con los actores de esas áreas.

El Presupuesto de Egresos aprobado por la Cámara de Diputados para 2017, por ejemplo, incluye una reducción del 21.1% de la cifra otorgada al sector cultural, que se traduce en 3 mil 329 millones de pesos menos que el año anterior; de esta manera, algunas de las instituciones más afectadas por el recorte serían Educal con una disminución del 24% de su presupuesto, el CCC con 29%, y el INAH con un 15% menos (Redacción El

Universal, 2016). Asimismo, otro sector que padece más estos ajustes es el educativo, cuyo presupuesto se redujo en un 12%; dentro de este rubro,

por porcentaje, los programas con mayores recortes son el de Fortalecimiento a la educación temprana y el desarrollo infantil, así como el de Inclusión Digital con recortes del 100%, seguidos por: reforma educativa (-73%), Sistema de Información y Gestión Educativa (-61%); Actividades de apoyo administrativo (-46%), Planes y programas (-41%) Desarrollo Profesional Docente (-40%); Producción y distribución de libros y materiales (-36%); y Diseño de la Política Educativa (-34%). (Heredia, 2016)

Según el análisis de Blanca Heredia, estos recortes específicos representan un riesgo para el cumplimiento efectivo de las prioridades que suponía la aprobación de la Reforma educativa (específicamente en las destinadas a fortalecer la equidad y la inclusión educativas, el desarrollo profesional docente, y revisar planes y programas educativos); por lo que estas reducciones parecen incompatibles con la insistencia estatal de aprobar esta reforma cuando las gestiones y acuerdos en torno a su ejecución han dado pie a que el Gobierno sostenga una de las luchas más encarnizadas –y violentas– contra un sindicato de trabajadores; pues con el objetivo de frenar las protestas no ha tenido reparos en enviar a elementos armados de la Policía Federal a reprimir las movilizaciones organizadas por los profesores de la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación que, por estar en juego la permanencia de muchas de las prestaciones laborales que han ganado con los años y el poder político de su sindicato, ven en ella más una reforma de carácter laboral que educativo.

Por otro lado, así como el Estado protege, con apoyos económicos e infraestructura, la creación artística hecha a través de la palabra, al mismo tiempo restringe o amenaza la existencia de ciertos discursos que enuncian la realidad, o bien, los modifica y reconstruye para imponerlos; frena que el lenguaje describa la realidad, que la denuncie. Muestra de ello es que durante el sexenio de Enrique Peña Nieto han muerto asesinados, con lujo de violencia, 37 periodistas (7 en el transcurso del 2017), lo que evidencia que no existe una protección verdadera a la libertad de expresión ni a labor periodística, mucho menos a las investigaciones que indaguen en la realidad y publiquen sus conclusiones pues el Estado es el encargado de difundir una “verdad” que no admite discusiones, tal como sucedió al justificar la violencia que imperó en el país como una supuesta “guerra contra el narcotráfico” y que a partir de entonces culpabilizó a las víctimas de su muerte; así como

con la “verdad histórica” que intentaba explicar, de forma inverosímil, con ausencia de pruebas y basada en el supuesto testimonio de declarantes que, de hecho, fueron torturados al dar su versión de los hechos, la desaparición de los 43 normalistas de la escuela normal rural de Ayotzinapa.

Vemos pues que el Estado mexicano es una fuente de recursos esenciales para que sigan existiendo proyectos artísticos y culturales, pero también, en palabras de Cristina Rivera Garza (2015, 73) es un Estado neoliberal que “estableció desde sus orígenes relaciones sin entraña con sus ciudadanos”, que “rescinde su relación con el cuidado del cuerpo de sus constituyentes” y “dejó de ‘tomar de su parte’ el cuidado de su salud y el bienestar de sus comunidades” al darle la espalda a sus compromisos y responsabilidades “endiéndose ante la lógica implacable, la lógica literalmente letal, de la ganancia”. El Estado que provee, pero también éste, el “Estado sin entrañas”, configuran el campo de poder con el que tiene que relacionarse el campo literario mexicano; es en este escenario donde tanto escritores como editores decidirán de qué forma involucrarse en él y desde qué lugar y a través de qué medios y relaciones crearán y publicarán. Si como dice Rivera Garza el Estado es “un verbo y no un sustantivo”, si “como el capital, es una relación”, también es cierto que como ciudadanos no la podemos omitir o cancelar, no podemos sustraernos absolutamente de ella (puesto que, entre otras cosas, lleva el registro de nuestros nacimientos, gestiona y otorga educación, servicios de salud, obras públicas, reconoce derechos y obligaciones) pero esta relación sí transcurre en una constante negociación. Por lo tanto, en el campo literario las características de sus publicaciones y de sus procesos de edición serán resultado de las posiciones concretas que los editores elijan tomar respecto al campo de poder económico y político representado por el Estado al decidir interactuar o no con él y de qué maneras⁴². Veamos un par de ejemplos que ilustran lo anterior.

En el marco de la primera Jornada de colaboración y autoedición del IAGO⁴³, la Revista Nini, editada en Jalapa, presentó su proyecto como una publicación de carácter político. La revista es trimestral y algo que la distingue además de su forma “que consiste

⁴² Además, si consideramos que el Estado lo formamos nosotros con nuestras relaciones sociales y políticas, es significativa esta constante negociación con sus instituciones de gobierno en función de discutir y decidir qué beneficios, qué concesiones, qué interacciones estamos dispuestos a establecer con ese Estado y nuestras formas de organización colectivas de manera que entonces éste no sea inmóvil, sino que pueda transformarse.

⁴³ Realizada del 12 al 16 de abril de 2016 en el Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca.

en un pliego de papel doblado en varias partes— es que invita a publicar un texto a cualquier persona que lo desee, es decir, no se restringe a contar sólo con escritos de periodistas o literatos, sino que sostiene que toda persona, aun si no cultiva el oficio de escribir, puede publicar; esto se logra con el acompañamiento de los editores a los autores en el proceso de escritura y edición de manera que, poco a poco, el texto vaya mejorando. La revista es interesante y es bastante popular en Veracruz, pues al ser financiada por el Instituto Veracruzano de Cultura tira una gran cantidad de ejemplares que se distribuyen gratuitamente a lo largo de todo el estado. Durante su presentación en esta jornada, sin embargo, recibió críticas por parte del público debido a que en la página legal, el directorio donde aparecían los nombres de los responsables de hacer la revista, desde editores hasta funcionarios públicos, estaba encabezado por el nombre del exgobernador Javier Duarte, en cuyo sexenio Veracruz se convirtió en la entidad más violenta para la prensa en México porque fueron asesinados 17 periodistas y 3 más desaparecieron (Ureste, 2017); tomando esto en cuenta, para varios de los asistentes las palabras “independiente” y “política”, empleadas para definir a la revista, no eran del todo compatibles con su forma de publicación. Ante los cuestionamientos, los editores de Nini contaron cómo en alguna ocasión habían tenido que tomar decisiones para mantener su autonomía. Para cada número de la revista se fija un tema en torno al cual girarán los textos: “la tradición”, “la música”, “los otros”, “las artes visuales”, etc.; la impresión del número “eólera, la resistencia” coincidió con los días posteriores al asesinato en la colonia Narvarte de la Ciudad de México de Nadia Vera, Yesenia Quiroz, Alejandra Negrete, Mile Virginia y Rubén Espinoza, fotoperiodista que había dejado Veracruz después de varias amenazas de muerte, que apuntaban a que el autor intelectual del homicidio sería Duarte. Si bien los textos de la revista no se referían específicamente a este caso, sin duda el título “eólera” apelaba a la indignación y la rabia que despertó en todo el país, por lo que los editores de Nini recibieron por parte del IVEC la noticia de que ese número no se imprimiría. Aun con la negativa, que hacía evidente que tan pronto como una publicación resultara incómoda para el Gobierno ésta tendría consecuencias, los editores consideraron que la mejor decisión sería publicar el número esta vez sin dinero del Estado pues de lo contrario estarían permitiendo la consumación de una práctica que, evidentemente, amenazaba la libertad de

expresión (y que sería eco de las razones por las que sucedió el multihomicidio de la Narvarte), por lo que reunieron recursos y lo imprimieron.

Por otro lado, la editorial independiente Tumbona, que se define como una “resistencia creativa frente al progresivo empobrecimiento cultural del país” haciendo libros con “vitalidad estética y riesgo intelectual” (2017) y que se caracteriza por publicar textos que resultan críticos al sistema económico y político que impera en el mundo y que rige los comportamientos tanto públicos como privados de las personas, por ejemplo, a través de su colección Versus (integrada por títulos como *Contra el copyright*, *Contra el trabajo*, *Contra los hijos*, *Contra la originalidad*, *Contra la televisión*, *Contra el amor*, etc.), es un proyecto que ha decidido participar de becas y apoyos otorgados por el Estado para financiar algunos de sus títulos; sin embargo, sus editores, conscientes de que esta práctica es compleja, como hemos visto, proponen que utilizar dinero público podría invitar a repensar las características de publicación de los textos: si el dinero estatal es producto de los impuestos pagados por los ciudadanos y es, por tanto, propiedad de todos, entonces los textos publicados gracias a esos recursos también podrían ser un recurso liberado que esté al alcance, gratuitamente, de todos los lectores como un bien común; por tal motivo, algunos de sus títulos publicados con apoyo de becas estatales pueden ser descargados gratuitamente de su página de internet.

En ambos casos los editores llevan a cabo acciones específicas para responder a las dinámicas que se imponen en el campo literario por su relación con el campo de poder. Si están de acuerdo en utilizar recursos públicos, pues son conscientes de que sin ellos la supervivencia de sus respectivos proyectos se vería en la cuerda floja, también están generando posturas críticas frente a esas prácticas que los orillan a proponer soluciones editoriales que modifican las características de sus publicaciones. Considero que, ya sea si se acepta o no tener apoyos económicos por parte de las instituciones de gobierno, pues existen argumentos válidos para sustentar una postura u otra, lo que es importante es que la decisión sea resultado de un proceso de discusión y análisis al interior de los equipos de trabajo de las editoriales de modo que se reflexione sobre qué posibilita dentro de sus lógicas de producción y abone a la naturaleza de sus publicaciones y proyectos.

Como hemos visto, en relación a las posturas editoriales frente al trabajo, el mercado, los apoyos gubernamentales o las estrategias de distribución, la forma en que un autor y su

obra entran en el campo literario, según las características específicas de su publicación, los ubicará en cierto espacio dentro de ese campo cuya localización dependerá de las relaciones que entablen al interior del campo y su interacción con el campo económico y el de poder; es por esto que los procesos de edición y publicación se vuelven importantes para configurar el campo literario y ubicar a las obras dentro él, como más o menos cercanas a aquellos polos, pues las decisiones editoriales que se ven, objetivamente, reflejadas en los libros impresos y sus formas de circulación son resultado de si sus editores suscriben o no las dinámicas que existen dentro del campo literario en su interacción con el campo de poder y el económico.

Como hemos visto a lo largo de este capítulo, el campo literario mexicano está determinado, así como los campos de otros países, por las dinámicas de un sistema de mercado de libros que favorece la distribución y venta de los títulos publicados por editoriales grandes –que generalmente son propiedad de grandes grupos transnacionales– y que, por lo tanto, según sus dinámicas de funcionamiento no configuran un espacio favorable para la circulación de los libros publicados desde casas editoriales más pequeñas y que siguen otras lógicas de producción, por lo general, aquellas que se pueden considerar dentro del grupo de la edición independiente. El adjetivo “independiente” de este tipo de sellos estaría dado en gran medida por desmarcarse de estas dinámicas de venta y distribución que se llevan a cabo por una forma específica (y hegemónica) de interacción entre el campo literario y el campo económico, y que dan pauta para que si una editorial aspira a tener grandes ventas de un título tome ciertas decisiones editoriales sobre su catálogo y su formas de acercarlo a los lectores para lograr esta meta. Sin embargo, la independencia y sus tomas de posición críticas no sólo tienen que ver con la aceptación o el rechazo de ciertas actividades económicas que se llevan a cabo para mover los títulos de una editorial, sino también con las relaciones que se establecen con el Estado, pues en el caso del campo literario mexicano éste tiene una participación muy intensa dentro de él ya que económicamente sostiene gran parte de su producción, tanto por los apoyos que da directamente a los editores como por la estructura de becas y premios con los que incentiva y sustenta los procesos de escritura de los creadores, y que además son un elemento importante que define el prestigio que adquieren los actores dentro del campo y les garantiza visibilidad. Es tal la injerencia del Estado en el campo literario mexicano que

Ignacio Sánchez Prado subraya que está “particularmente institucionalizado”, pues, como vimos, existe una producción literaria “cada vez más subsidiada por un sofisticado aparato estatal de subvención cultural”, que se conjuga con una “máquina editorial que tiende a privilegiar y canonizar las obras emanadas de dicha producción” (2008, 12, 13). Con la existencia de un organismo como la Secretaría de Cultura “aun si su origen se debe a que, de hecho, el Estado reconoce un grado de autonomía del campo artístico y cultural que hace necesaria la creación de una institución especialmente dedicada a interactuar con él, y que funciona a través de la participación y el trabajo de creadores, estudiosos y especialistas reconocidos dentro del campo” es necesario reconocer que el CONACULTA “permitió el desarrollo de un aparato cultural, una ‘economía de bienes simbólicos’, que resultó en un grado más amplio de desarrollo y sanción institucional de las producciones literarias y artísticas” (Sánchez Prado, 2008, 14), es decir, abrió la puerta para que el campo de poder participara más activamente del proceso de jerarquización del campo literario. Además de tomar en cuenta que los programas estatales de fomento y financiamiento de procesos de escritura y editoriales catalizan la producción literaria en el campo cultural mexicano y definen gran parte de sus características, es pertinente discutir también hasta qué punto el perfil que tiene la administración estatal mexicana, con sus mecanismos de corrupción y violencia, se inocular dentro de los organismos especializados creados para entrar en contacto con el campo literario de manera que definan esa interacción y tengan repercusiones en la producción literaria y editorial que está naciendo en dicho campo. Las cuestiones que se derivan de esto invitan a pensar si estas circunstancias de edición y publicación pueden modificar la recepción de una obra, pueden activar ciertas lecturas y sentidos en el texto, o bien, suscribir o contradecir procesos de escritura; y por otro lado, también ponen sobre la mesa la pregunta de si este sistema de relaciones entre actores en un momento dado dentro del campo literario y con el campo económico y de poder propiciarían el desarrollo de procesos de escritura que las suscriban o critiquen.

Asimismo, las características del campo literario mexicano expuestas en este capítulo, así como los casos específicos de cómo las editoriales responden a estas condiciones, dan cuenta de que, en la práctica, la autonomía y heteronomía del campo literario no son aspectos diáfanos fácilmente distinguibles –como el agua y el aceite– y separables como si funcionaran aislados uno del otro; en realidad, en toda publicación y proceso de producción editorial estos aspectos van imbricados, la edición y publicación de libros –al dictaminar, diseñar, hacer y distribuir los títulos ya sea en la gran industria o en el escenario independiente– forman parte de la reflexión permanente que define o valora la “buena literatura” o “de calidad”, además de que inherentemente están en diálogo constante con las estructuras económicas y de poder de la sociedad a la que pertenecen. En ese sentido, conceptos como campo literario, campo de poder o campo económico son herramientas teóricas que permiten ver la naturaleza de las relaciones –no solo intelectuales o meramente “literarias”, sino también laborales, políticas, mercantiles– que se activan con la producción editorial y que, por supuesto, tienen correspondencias con la literatura que publican. Sin embargo, en la práctica, estos campos no funcionan como terrenos bien delimitados de manera que si se prescinde de alguno el campo literario quede exento de las relaciones que éste implica, es decir, no habría ningún espacio dentro del campo literario donde no exista una interacción con la economía o el poder, puesto que los campos no son esferas compactas sino más bien planos traslapados, superpuestos, mezclados en las actividades humanas que originan –y al mismo tiempo son resultado– de la producción literaria y editorial. Así, no es posible, como editor o creador, pretender aislarse de la economía o el poder en aras de cuidar o defender una supuesta “pureza del oficio”, pero lo que sí sucede es que los actores del campo literario realizan sus actividades intelectuales y laborales en una constante negociación con las realizaciones específicas y objetivas de la economía y el poder dentro del ámbito de la publicación de obras literarias. El resultado de esto es el diseño de diferentes lógicas de producción editorial –y de escritura– que pueden estar en consonancia con las reglas ya asentadas de edición, venta y circulación de títulos, o bien, que las critiquen y propongan otros caminos para seguir haciendo libros y establecer relaciones a partir de ellos, como sucede con la edición independiente. Por lo tanto, resultará interesante para el estudio de la literatura ver qué tipo de obras se publican bajo qué lógicas de producción y cómo dialogan entre sí, o a la inversa, analizar una obra

literaria en función de las decisiones y procesos editoriales que posibilitaron su publicación considerando cómo la ubican dentro del campo literario y qué papel juegan en sus procesos de jerarquización. Las anteriores son ideas que se analizarán a modo de cierre en el siguiente apartado para enunciar el diálogo que establece la obra con su forma de publicación.

CONSIDERACIONES FINALES

Como se ha podido observar a lo largo de esta tesis, el concepto de edición independiente agrupa a una gran cantidad de editoriales cuyas dinámicas y características resultan diferentes entre sí; sin embargo, se puede decir que aquello que distingue o marca la pauta del trabajo de la edición independiente es su toma de posiciones críticas respecto a las prácticas económicas, políticas, laborales, y por supuesto literarias y editoriales, de su campo literario; es precisamente por esto que presentan características distintas, pues no todos los sellos asumen posturas críticas frente a los mismos aspectos del campo, o de hacerlo, no responden a ellos exactamente con las mismas tomas de posiciones. De esta manera, si se considera un problema que el precio de los libros vede su acceso a un público lector mayor, algunos editores tomarán la decisión de disminuir el precio de tapa de sus títulos para lo que habrán de idear un proceso de trabajo y elegir materiales que permitan abaratar costos. Si la gran producción editorial diseña los libros en aras de lograr una forma eficiente que se modificará lo mínimo posible según los diferentes títulos que se publiquen, para algunas editoriales será importante repensar las características del libro como objeto para diseñarlo a partir de las necesidades de los textos. Si la venta en librerías es más bien lenta y genera utilidades muy bajas para las editoriales nuevas o pequeñas, reunirse en colectivos de editores para organizar ferias y ventas directas será una estrategia viable para lograr que su catálogo se mueva y genere ingresos. Si en tema y forma un libro cuestiona la idea de autor como propietario único de un texto, su casa editorial tendrá que preguntarse bajo qué marco legal reconocerá los derechos de autor de esa obra y si será pertinente liberarla y por qué medios y circunstancias.

El estudio de la edición independiente permite entonces observar los procesos de trabajo, las políticas editoriales que los guían, las relaciones sociales que se activan entre los actores de un campo literario, así como las interacciones económicas y de poder que lo estructuran, de modo que se reconozca su imbricación y las correspondencias que existen

en el plano de las obras literarias publicadas; perspectiva desde la cual se podrá analizar cómo el corpus de la literatura mexicana, por ejemplo, se está construyendo a partir de esas relaciones sociales, decisiones y mecanismos de trabajo que están siendo aceptados o rechazados, replanteados, diseñados y asumidos por los editores activos dentro de ese campo literario. Por tal motivo me parece importante apuntar aquí las ideas de Stephen Shukaitis sobre la edición:

[...] la organización misma del proceso productivo editorial es tan importante como lo que se produce. [...] uno publica con el fin de animar nuevas formas de relaciones sociales, que se hacen posibles mediante la extensión y el desarrollo editorial, mediante la relación social que ello anima. Publicar comporta por sí mismo y a través suyo ciertas competencias de cooperación social que son valiosas aun cuando lo que se produzca como producto final no sea un resultado excelso. [...] En resumen, publicar es la iniciación de un proceso corporizado que produce y reproduce conocimiento y comprensión, antes que la creación de objetos fijos que contienen y fijan un entendimiento completo. [...] La producción del texto es valiosa solo por las relaciones sociales en las que se inserta y a través de las cuales produce significado (2014).

Esta reflexión enfatiza tanto la organización del proceso editorial como las relaciones sociales que la hacen posible, que son justamente los aspectos que se ponen de relieve, como hemos visto, dentro de la edición independiente. El proceso habla de la serie de decisiones y prácticas que se llevan a cabo a la hora de administrar tiempos y recursos, de distribuir etapas de trabajo en el calendario, de plantear los problemas del quehacer editorial pero también sus soluciones, de imaginar las formas y materiales de un libro, de discutir, acordar y construir caminos para editar y publicar textos. Toda esta conversación se da, por supuesto, entre personas dispuestas a coordinarse y colaborar: autores, editores, diseñadores, correctores, impresores, distribuidores, que se relacionan entre sí de tal manera que su diálogo diseña procesos de trabajo, define valores de intercambio y pautas de cooperación y da por resultado la confección de un libro que permitirá prolongar esta conversación con una comunidad más grande de personas. En el marco de la edición independiente vemos que hay una reflexión permanente sobre lo que significa editar y publicar y las maneras de llevarlo a cabo, que justamente va cuestionando sobre la marcha los procesos y relaciones sociales que se activan a través de la edición de la gran industria – y del Estado– y que dan como resultado la publicación de libros con ciertas características y un consumo ubicado en ciertos espacios y circunstancias. Atendiendo a todo ello, se puede

decir que en la edición independiente suele suceder un fenómeno doble, de ida y vuelta, que consiste en que, de acuerdo a la voluntad de los editores de publicar textos que no están existiendo en el momento actual de su campo literario, editar estos libros implicará ajustar, imaginar, organizar, realizar procesos y entablar relaciones sociales que posibiliten la existencia objetiva de esos textos y abran los caminos a través de los cuales se integrarán al campo; a su vez, la modificación y el desarrollo de los procesos editoriales y las relaciones sociales que se activan darán pauta para buscar y dialogar con textos e ideas que abonen a la reflexión y discusión crítica que se mantiene por y a través de ellos. En ese sentido, para su estudio e investigación, sería arriesgado plantear una separación entre los textos y su respectivo proceso de publicación –entre literatura y edición– como si fueran dos cosas aisladas, que no tienen nada que ver una con la otra y que no se modifican mutuamente.

De acuerdo a lo anterior y a las ideas expuestas en esta tesis, se pueden realizar lecturas y análisis críticos de algunas obras en relación a su forma de publicación; pongamos dos ejemplos.

Como comentario a una mesa de discusión en torno al libro *Escritura no creativa* (Tumbona, Surplus, 2015) de Kenneth Goldsmith⁴⁴, el escritor Luigi Amara expresó que le causaba extrañeza que los ponentes asumieran las ideas y teorías sobre desapropiación y comunalidad de Cristina Rivera Garza –desarrolladas en *Los muertos indóciles* (Tusquets, 2013)– como contraparte política de las ideas y obras de apropiación de Goldsmith. Para ellos, y para una gran parte de la crítica, los mecanismos escriturales de este artista estadounidense son apolíticos, o bien, reproducen en el arte y la literatura los mecanismos del capitalismo y neoliberalismo tan fértiles en su país⁴⁵. Por otro lado, usando técnicas de

⁴⁴ —Conversatorio sobre el libro de Kenneth Goldsmith: *Escritura no creativa: la gestión del lenguaje en la era digital*?. Participaron Mónica Nepote, Roberto Cruz Arzabal, Cinthya García Leyva y Nadia Cortés, realizado en Centro Multimedia del CENART, 14 de junio de 2016.

⁴⁵ Kenneth Goldsmith, por ejemplo, fue muy criticado cuando en la Universidad de Brown leyó como un poema la autopsia de Michael Brown, asesinado por la policía en Ferguson, Missouri, pues fue considerado como un acto racista pronunciado en nombre de la escritura conceptual; a pesar de que él argumentó que este acto continuaba con el ejercicio realizado en su libro *Seven American Deaths and Disasters*, en el que transcribió reportes de noticias sobre desastres nacionales, la lectura dio pie al cuestionamiento de la estética colonialista del arte conceptual (Steinhauer, 2015). En este sentido, la apropiación de Goldsmith de la escritura de la muerte de Michael Brown sería distinta de la desapropiación de la que habla Rivera Garza, pues –lejos de volver propio lo ajeno, regresándolo así al circuito del capital y de la autoría a través de las estrategias de apropiación tan características del primer enfrentamiento de la escritura con las máquinas digitales del siglo XXI,[...] la desapropiación busca[...] desposeerse del dominio de lo propio.” (Rivera Garza, 2013, 22). El gesto de Goldsmith, por lo tanto, seguiría más bien una dinámica donde –apropiar, luego entonces, es regresar al circuito de la autoridad –y del autor– por otros medios” (Rivera Garza, 2013, 91).

escritura similares que cuestionan y desequilibran la existencia o la posición jerárquica del «autor» (como el *copy paste*, la escritura documental o la reescritura), Cristina Rivera Garza realza el carácter político de estas prácticas y, más que subrayar la idea de poseer el texto de otro, cuestiona la noción de posesión en términos capitalistas para decir que un texto puede ser propio del trabajo de varios autores o participantes; es decir, la desapropiación consiste no sólo en usar los textos de otros, sino en cuestionar la idea de propiedad de una obra y subvertirla. Sin embargo, la crítica de Luigi Amara era que Rivera Garza había publicado estas reflexiones teóricas de la forma más capitalista posible: firmándolas como su autora y publicándolas desde Tusquets. Lo que trasluce este comentario es que estas características del libro de alguna manera contradecían y deslavaban la tesis del texto, la potencia que ésta podía tener quedaba un tanto «neutralizada» por la forma en que había sido publicada. ¿Se modificaría el sentido del libro si estas ideas sobre propiedad, comunalidad⁴⁶ y escritura hubieran sido dichas desde una editorial independiente? ¿Desde qué forma de editar se podrían activar procesos de trabajo y relaciones sociales orgánicas a las reflexiones expuestas en los *Muertos indóciles*? ¿Por qué sería importante disponer un proceso de edición y publicación en armonía y consonancia con la forma y el contenido de un texto como el de Rivera Garza?

Una situación similar sucede con *Una historia oral de la infamia: los ataques contra los normalistas de Ayotzinapa*, de John Gibler, una crónica integrada por los testimonios directos de estudiantes y testigos que narran lo que vivieron la noche del 26 de septiembre de 2014; echando mano de la «escritura documental», el autor «no ficcionaliza o interpreta lo hecho» sino que expone lo que su material de investigación dice por sí mismo, de esta manera para Guillermo Espinosa Estrada (2017) el documento:

[...] es mucho más que un testimonio histórico, y su efectividad poética radica precisamente en su forma. [...] se trata de ciento cuarenta y tres fragmentos de

⁴⁶ En su libro, Cristina Rivera Garza lleva al terreno de la literatura el concepto mixto de «comunalidad» al expresar que «un punto nodal en la producción de comunalidad[...] es el concepto y la práctica del trabajo colectivo, comúnmente conocido como tequio: una actividad que une a la naturaleza con el ser humano a través de lazos que van de la creación a la recreación en contextos de mutua posesión que, de manera radical, se contraponen a la propiedad y a lo propio del capitalismo globalizado de hoy. Algo semejante[...] se proponen ciertas escrituras contemporáneas empeñadas en participar en el fin del reino de lo propio a través de estrategias de desapropiación textual que evaden o, de plano, impiden la circulación del texto[...] en el ciclo económico y cultural de capitalismo global. Se trata de maneras políticamente relevantes de entender el trabajo del escritor en cuanto tal, es decir, en cuanto trabajo,[...] de entender el trabajo de la escritura como una práctica del estar-en-común.» (2013, 273)

habla, testimonios que cuentan, cada uno por su lado, el mismo episodio diez, quince, veinte veces seguidas. Esto no solo da la sensación de un incesante *déjà vu*, la repetición es, además, una herramienta de análisis. El lector se convierte en el investigador [...] además [...] descubrimos algo aún más inquietante: que la noche del 26 de septiembre marca un antes y un después en la historia del país. [...] Lo valioso del libro de Gibler no es que él diga o asuma que esa noche fue un parteaguas histórico, lo asombroso es que, echando mano de la escritura documental, muestra cómo los protagonistas del suceso descubren de repente que viven en un mundo diferente al que estaban habituados apenas horas antes. La crónica ilustra con exactitud el paso de un México antes a un México después de eso que hemos decidido llamar –Ayotzinapa”.

La forma de esta crónica es resultado de la decisión estética –también política– que toma Gibler de no ser un narrador que detenta la palabra para hablar de lo que le sucedió a otros y sacar conjeturas a partir de ello, elige dejar de presentar su visión para construir el relato con los testigos, con las palabras de quienes esa noche fueron perseguidos y atacados por un poder que hasta ahora mantiene silenciados los cuerpos y las historias de 43 estudiantes. Lógicamente, Gibler quería que este libro llegara al mayor público posible, por lo que ni los lectores de Sur+ ni sus tirajes de 1000 ejemplares serían suficientes; como ya he mencionado, fue propuesta de él realizar una coedición con Random House para que el tiraje fuera unas cinco veces mayor y se aprovechara la estructura de distribución y promoción de esta gran casa editorial; el acuerdo incluía también que se donarían ejemplares y un porcentaje de los ingresos por ventas a las familias de los jóvenes desaparecidos. Sin embargo, considerando que la crónica está firmada (sólo) por Gibler, que en la página legal del libro publicado se protege el derecho de autor con una licencia copyright y aparece la leyenda que prohíbe escanear o reproducir total o parcialmente la obra así como la distribución de ejemplares por alquiler o préstamo público sin autorización, en una conversación un colega lanzó la pregunta de si, de alguna forma, estas características de la edición no estarían desactivando la reflexión y la política del lenguaje que se realizó a través de la escritura de esta crónica; si el objetivo era llegar a una gran cantidad de lectores y, claramente, es esencial que lo narrado en este texto se conozca y discuta en todo el territorio nacional así como en otros países, ¿por qué no haber combinado la coedición entre RH y Sur+ con la liberación del texto permitiendo su reproducción o préstamo, pero sobre todo por medio de un archivo descargable que garantizara su circulación y acceso gratuito en internet? ¿La decisión sería sólo de Gibler o también de los

testigos entrevistados? ¿Qué impacto tendría esta liberación? ¿Contribuiría a lograr los objetivos de la escritura de la crónica, los potenciaría?

Como se ha visto a lo largo de esta tesis, el asunto es complejo y por tanto da pie a seguir realizando estudios y reflexiones que vinculen los textos con su forma de publicación, de modo que el análisis de las relaciones sociales y procesos de trabajo que permiten su edición y construyen su sentido arroje luz a los estudios literarios. Este escrito es una primera aproximación al estudio de la edición independiente en México que permite plantear más interrogantes y debates; cabría hacer investigaciones de largo aliento sobre los dos últimos libros mencionados, por ejemplo, pero también de cada uno de los casos expuestos en este trabajo, de manera que visibilizar minuciosamente a los actores, sus posiciones objetivas, sus interacciones sociales, económicas y políticas dentro de su respectivo campo literario, permita establecer vasos comunicantes entre los procesos de escritura, edición, circulación y recepción de los textos, y mantenga la pregunta abierta de por qué sería importante –o no– publicar de una u otra manera una obra literaria en función de sus características de temas y forma. Asimismo, un campo fértil de estudio sería analizar las posibilidades de creación artística y literaria que se abren a partir de la voluntad de muchas editoriales independientes de repensar, imaginar y transformar la forma física de los libros y que, lógicamente, cambian también las maneras de leerlos. Por otro lado, la mención que se hizo en esta tesis de la relación problemática que existe entre el campo literario y el Estado mexicano es un tema que sin duda merece investigaciones serias y detalladas que estudien cómo funcionan los mecanismos administrativos y de jerarquización literaria que se echan a andar para otorgar apoyos a la creación y el desarrollo de proyectos artísticos, de tal forma que se pueda discutir si estos procedimientos oficiales de valoración y reconocimiento están definiendo las características de la literatura mexicana actual y de qué manera.

Otro tema que me atrae y cuyo estudio arrojaría conclusiones interesantes es la relación entre feminismo y edición independiente, pues noto que desde hace un tiempo se ha venido dando una simbiosis especial entre ambos ejercicios. En la FLIA de Oaxaca, en este 2017, me asombró notar que la mayoría de los libros expuestos eran ensayos sobre feminismo así como manuales de ginecología autogestiva y medicina natural para mujeres; asimismo, textos importantes de luchas feministas de mujeres negras, chicanas o de

comunidades indígenas de Latinoamérica, por ejemplo, no son publicados desde grandes y conocidas casas editoriales, sino más bien desde editoriales pequeñas y locales, además de que suelen ser liberados y compartidos a través de internet. En el taller “Autoedición y política” impartido por Pensaré (que ya he mencionado un par de veces) se propuso un ejercicio en el que se pensara qué relación existía entre el feminismo y varios libros colocados en la mesa, la mayoría de ellos publicados por editoriales independientes, muchos con temas políticos, algunos con características especiales de forma y materiales; la dinámica permitía, viendo a través de la lente del feminismo, observar cómo aquellos libros eran resultado de asumir y practicar la edición desde lugares distintos a los de la hegemonía del gran mercado de la industria editorial. Quisiera agregar además (aun si suena en tono de “nota curiosa”) que dentro del catálogo de Sur+ los títulos liberados son todos de escritoras; cuando en algún momento preguntamos a los escritores si accedían a liberar su texto mediante un archivo de descarga gratuita en internet ninguno de ellos aceptó, hecho que me parece significativo. Si hacemos una conexión entre los casos que acabo de mencionar creo que podemos lanzar explicaciones interesantes de por qué está sucediendo esto; si se considera que “[...] una práctica de la edición [...] funciona estableciendo las condiciones para una coproducción del significado” y que publicar no es “algo que ocurre al final de un proceso de pensamiento, el llevar adelante un trabajo intelectual o artístico, sino más bien el establecer un proceso social donde este trabajo se pueda desarrollar” (Shukaitis, 2014), es interesante pensar que si desde el feminismo se están analizando y replanteando las formas de relacionarnos unos con otros, se cuestionan las estructuras de poder heteropatriarcal para intentar pensar en otras de naturaleza distinta, se propone el entendimiento y cuidado de los cuerpos fuera de un sistema económico y político que los ha explotado y vulnerado, es comprensible que tanto los textos que abonen a esta discusión como su publicación sean resultado de procesos de trabajo y relaciones que “eoproduzcan” el sentido de esas ideas.

Es por todo esto que me entusiasma y considero importante producir reflexión editando y publicando textos, pero también realizando estudios críticos sobre el quehacer de la edición independiente tanto en el campo literario mexicano como en el de otros países y lenguas. Para Josefina Ludmer “es posible que aquí, en el territorio de la lengua, se pueda dar vuelta al mundo”, pues ese territorio nos conduce “a la fábrica de la realidad, porque la lengua es la materia de la producción inmaterial, la materia de los modos de comunicación

y del espectáculo, la materia de los afectos y la materia de la política” (2010, 192). En este sentido, la edición implica habitar esa lengua, trabajar con ella, modificarla, realizar, como dice Shukaitis, procesos corporizados que producen y reproducen conocimiento y comprensión del mundo; a través de la edición se ejerce un poder de comunicación por medio de la palabra y su publicación, pero decidiendo y planeando en el camino en qué términos se dará el ejercicio de ese poder así como el carácter de sus dinámicas, considerando qué tipo de relaciones sociales se alimentan con ello y qué posibilidades de vida se abren. Así, el territorio de la lengua modifica las prácticas, en efecto, y éstas también incitan transformaciones en el territorio de la lengua. Al final, considero que las editoriales independientes que estudié en esta tesis son el resultado y el ejercicio constante de las ideas y sentires de personas que, a través del lenguaje, de la literatura, de la hechura de libros, consideran necesario, acaso urgente, generar el pensamiento, las palabras y las acciones que permitan desear, imaginar y construir formas dignas de vivir.

BIBLIOGRAFÍA

- ABENSHUSHAN, Vivian (2016), «Imaginen que una caja registradora suena cling cling cada vez que[...]», actualización de estado de Facebook, 24 de noviembre, recuperado de <https://www.facebook.com/vivian.abenshushan/posts/10154750490119158> consultado el 12/12/16.
- ABENSHUSHAN, Vivian y Luigi Amara (2014), «Edición y maremoto: la edición independiente en México», en *Avispero*, Oaxaca de Juárez, año 3, núm. 9, pp. 35-39.
- ACAPULCO (2017), «Acerca de», recuperado de <http://www.edicionesacapulco.mx/acerca-de/>, consultado el 15/07/17.
- AGUILAR, Yanet (2007), «Suspenden programas de Bibliotecas de Aula», *El Universal*, sección Cultura, versión electrónica, 14 de marzo, recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/51857.html>, consultado el 28/06/2017.
- _____ (2012), «Fusquets, entre la expansión y la independencia» (en línea), *El Universal* sección Cultura, 5 de junio, recuperado de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/68945.html>, consultado el 05/12/2015.
- BAUTISTA, V. y Mondragón V. (2011), «Ley de Fomento para la Lectura y el Libro: Constitucional, el precio único», *Excelsior*, 2 de febrero, recuperado de <http://www.excelsior.com.mx/node/765598>, consultado el 17/05/2017.
- BOURDIEU, Pierre (1990), «El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método», *Criterios*, La Habana, n° 25-28, enero 1989-diciembre 1990, pp. 20-42, recuperado de <http://www.criterios.es/pdf/bourdieuCampo.pdf>, consultado el 13/08/16.
- _____ (1997), *Las reglas del arte*, 2a edición, Anagrama, Barcelona.
- _____ (1999), «Une révolution conservatrice dans l'édition», en *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 126-127, marzo, pp. 3-28, recuperado de http://www.persee.fr/doc/AsPDF/arss_0335-5322_1999_num_126_1_3278.pdf, consultado el 07/12/2015.
- _____ (2015), *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*, Siglo XXI, México.
- BUCIO P., Erika (2017), «Educal busca mejores condiciones para funcionar», *Boletín Semanal*, núm. 789, CANIEM, 16 de mayo, recuperado de <http://www.caniem.com/sites/default/files/Boletin789.pdf>, consultado el 15/06/2017.
- CALASSO, Roberto (2014), *La marca del editor*, Barcelona, Anagrama.
- CANIEM (2017a), Producción y comercialización del libro en México, recuperado de <http://www.caniem.com/es/content/actividad-editorial>, consultado el 15/06/2017.
- _____ (2017b), Informe estadístico de librerías, recuperado de <http://www.caniem.com/es/estadistica-librerias>, consultado el 15/06/2017.
- CISTERNINO, Alessia (2011), «Impedimenta, una editorial gourmet que mira al futuro», *La información*, 27 de septiembre, recuperado de http://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/literatura/impedimenta-una-editorial-gourmet-que-mira-al-futuro_aiL7IB8t2WHqScHzFItWc3/, consultado el 29/08/17.

- CORROTO, Paula (2010), "Heralde vende Anagrama" (en línea), *Público*, 24 de diciembre, recuperado de <http://www.publico.es/culturas/herralde-vende-anagrama.html>, consultado el 05/12/15.
- CORTÁZAR, Julio (2014), "Algunos aspectos del cuento", en *de/sobre Julio Cortázar. Materiales de la revista Casa de las Américas*, Fondo editorial Casa de las Américas, La Habana, pp. 15-28.
- CREATIVE Commons (s.f.), "¿Qué es CC?", recuperado de <http://www.creativecommons.mx/#quees>, consultado el 12/12/2016.
- _____ (s.f.), "Sobre las licencias", recuperado de <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>, consultado el 22/07/17.
- CRUZ Arzabal, Roberto (2015a), "Poéticas materiales y edición independiente", *Tierra Adentro*, versión electrónica, 4 de febrero, recuperado de <http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/poeticas-materiales-y-edicion-independiente/>, consultado el 19/07/17.
- _____ (2015b), "Estética y literatura del proyecto", *Tierra Adentro*, versión electrónica, 6 de mayo, recuperado de <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/estetica-y-literatura-del-proyecto/>, consultado el 30/06/2017.
- DANIELI, Anna (2006), "Edición independiente: estrategias para la diversidad", en Carlos Moneta (ed.) *El jardín de los senderos que se encuentran: políticas públicas y diversidad cultural en el MERCOSUR*, UNESCO, Montevideo.
- DE DIEGO, José Luis (2012), "Concentración económica, nuevos editores, nuevos agentes", ponencia presentada en el *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, La Plata, UNLP, pp. 138-153, recuperado de <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar>, consultado el 30/07/17.
- DISCEPOLO, Thierry (2013), *La traición de los editores*, Madrid, Trama Editorial.
- DOMÍNGUEZ Michael, Christopher (2009), "El imperio de la neomemoria y Al otro lado, de Heriberto Yépez", *Letras libres*, versión en línea, 31 de agosto, recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/el-imperio-la-neomemoria-y-al-otro-lado-heriberto-yopez>, consultado el 02/09/2017.
- _____ (2016), "Respuesta a Heriberto Yépez", *Letras Libres*, versión en línea, 17 de junio, recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/respuesta-heriberto-yopez-0>, consultado el 26/10/2016.
- EDUCAL (2017a), "¿Qué es Educual?", recuperado de <http://www.educal.gob.mx/queeseducal.php>, consultado el 27/05/2017.
- _____ (2017b), "¿Qué hacemos?", recuperado de <http://www.educal.gob.mx/quehacemos.php>, consultado el 15/06/2017.
- ESCALANTE Gonzalbo, Fernando (2007), *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*, México, Colmex.
- ESPINOSA Estrada, Guillermo (2017), "Las voces de Ayotzinapa", *Horizontal*, 26 de julio, recuperado de <http://horizontal.mx/las-vozes-de-ayotzinapa/>, consultado el 23/08/2017.
- FCE (2016), "¿Quiénes somos?", recuperado de <https://www.fondodeculturaeconomica.com/Somos.aspx>, consultado el 27/05/2017.

- FONCA (2016), Resultados 2015, Programa de Apoyo a la Traducción (Protrad), recuperado de <http://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php>, consultado el 15/06/2017.
- _____ (2017a), Programa de fomento a proyectos y coinversiones culturales, recuperado de <http://fonca.cultura.gob.mx/programa/programa-de-fomento-a-proyectos-y-coinversiones-culturales/>, consultado el 15/06/2017.
- _____ (2017b), Resultados. Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales, recuperado de <http://foncaenlinea.cultura.gob.mx/resultados/resultados.php>, consultado el 15/06/2017.
- GARCÍA Canclini, Néstor (2000), “Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina”, *Estudios Internacionales*, vol. 33, núm. 129, Instituto de Estudios Internacionales, Universidad de Chile, pp. 90-111, recuperado de <http://www.revistaei.uchile.cl/index.php/REI/article/viewFile/14982/15403> consultado el 07/12/2015
- GELI, Carles (2012), “Una editorial mediana independiente tiene los días contados si no se blinda” (en línea), *El país*, sección Cultura, 27 de abril, recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/04/27/actualidad/1335528519_530940.html, consultado el 05/12/15.
- GUEDEA, Rogelio (2015), “Heriberto Yépez, la voz que nadie quiere escuchar”, *Sin embargo*, 15 de septiembre, recuperado de <http://www.sinembargo.mx/opinion/15-09-2015/39234>, consultado el 11/08/2016.
- HARARI, Pablo (2000), “La edición independiente en América Latina: un factor cultural en peligro”, ponencia presentada en el *1er Encuentro de Editores Independientes de América Latina*, 25 y 26 de mayo, Gijón, España, recuperado de <http://www.oei.es/cultura2/actas02.htm>, consultado el 05/12/2015.
- IGLESIA, Anna María (2014), “Gallo Nero, la pequeña editorial gourmet”, *El asombrario & Co.*, sección Libros, 7 de diciembre, recuperado de <http://elasombrario.com/gallo-nero-la-pequena-editorial-gourmet/>, consultado el 05/12/2015.
- INDAUTOR (2016), “¿Qué es el ISBN?”, recuperado de <http://www.indautor.gob.mx/isbn/quees.html>, consultado el 12/07/17.
- LA DIÉRESIS (2017), “Proyecto editorial”, *La Diéresis, editorial artesanal*, recuperado de <http://ladieresiseditorial.com/contenido/proyecto.html>, consultado el 15/07/17.
- LA IZQUIERDA Diario (2017), “La Feria del Libro Independiente y Autogestiva en noviembre en San Nicolás”, recuperado de <http://www.laizquierdadiario.com/La-Feria-del-Libro-Independiente-y-Autogestiva-en-noviembre-en-San-Nicolas>, consultado el 13/05/2017.
- LINDERO, Scarlett (2015), “Cuestionar el estado de las cosas del mundo: entrevista con Pablo Rojas, editor de surplus”, *Yaconic*, 30 de mayo, recuperado de <http://www.yaconic.com/cuestionar-el-estado-de-las-cosas-entrevista-con-pablo-rojas-editor-de-surplus/>, consultado el 31/07/17.
- LORENZANO, Sandra (2007), “Eloísa Cartonera”, en *Letras libres*, versión web, 31 de diciembre, recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/eloisacartonera#sdfootnotel1sym>, consultado el 15/05/2017.

- LUDMER, Josefina (2010), *Aquí América latina. Una especulación*, Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- MARTÍNEZ Ales, Rafael (2000), “Editoriales independientes y multinacionales del sector”, ponencia presentada en el *1er Encuentro de Editores Independientes de América Latina*, Gijón, España, recuperado de <http://www.oei.es/cultura2/actas03.htm>, consultado el 05/12/2015.
- MAJERE, Morgana (2014), “Impedimenta nos abre puertas (y páginas) en esta succulenta entrevista”, *Fantasymundo*, 26 de mayo, recuperado de http://www.fantasymundo.com/articulos/6102/impedimenta_abre_puertas_paginas_succulenta_entrevista, consultado el 15/07/17.
- MECCA, Daniel (2016), “Contra el procesamiento de Pablo Katchadjian, en defensa de la libertad de creación”, Partido obrero, sección Cultura, 23 de noviembre, recuperado de <http://www.po.org.ar/prensaObrera/online/cultura/contra-el-procesamiento-de-pablo-katchadjian-en-defensa-de-la-libertad-de-creacion#.WDY20vWtdfg.twitter>, consultado el 12/12/2016.
- MING, Wu (2008a), “Copyright y maremoto”, *Contra el Copyright*, Tumbona ediciones, México, pp. 23-33.
- _____ (2008b), “El copyleft explicado a los niños”, *Contra el Copyright*, Tumbona ediciones, México, pp. 35-44.
- MORA, Miguel (2012), “Gallimard compra Flammarion a los italianos de RCS por 251 millones de euros”, *El país*, sección Cultura, 26 de junio, recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/06/26/actualidad/1340742085_807390.html, consultado el 05/12/2015.
- MORET, Natalia (2017), “Hace años que quiero que algún político relacionado con Cultura...”, actualización de estado de Facebook, 15 de febrero, recuperado de <https://www.facebook.com/nataliamoret/posts/10155843586998206>, consultado el 15/06/2017.
- NOTIMEX (2016), “FCE, entre las 10 mejores editoriales del mundo hispano”, *El Universal*, versión electrónica, 6 de diciembre, recuperado de <http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/letras/2016/12/6/fce-entre-las-10-mejores-editoriales-del-mundo-hispano>, consultado el 15/06/2017.
- ORDÓÑEZ, Emmanuel (2017), “El barco Borges-Katchadjian: ¿plagio o alteración?”, *Nexos*, 18 de mayo, recuperado de http://cultura.nexos.com.mx/?p=12730#_ednref2, consultado el 29/07/17.
- PÁGINA 12 (2017), “El autor de ‘El Aleph engordado’ sobreseído”, *Página 12*, 16 de mayo, recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/38089-el-autor-de-el-aleph-engordado-sobreseido>, consultado el 29/07/17.
- PENSARÉ (2015), presentación a Brigitte Vasallo, *Amores: redes afectivas y revoluciones*, 3ª edición, Pensaré Cartoneras, Oaxaca, Valencia.
- _____ (2017) “¿Qué Hacemos?”, recuperado de <https://pensarecartoneras.wordpress.com/que-hacemos-que-fem/>, consultado el 13/05/2017.

- PERALES, Jaime (1999-2000), –La pasión del colibrí: entrevista con Octavio Paz”, *Estudios*, ITAM, México, n° 59, pp. 7-17, recuperado de <http://biblioteca.itam.mx/estudios/47-59/59/JaimePeralesLapasiondelcolibri.pdf>, consultado el 11/11/2016.
- REDACCIÓN La Jornada (2016), –Séptima Feria del Libro Independiente; acuden 77 sellos”, *La Jornada*, sección Cultura, versión electrónica, 5 de mayo, recuperado de <http://www.jornada.unam.mx/2016/05/05/cultura/a05n2cul>, consultado el 15/06/2017.
- REDACCIÓN El Mundo (2001), –Encuentros digitales: Jorge Herralde”, *El Mundo*, 8 de junio, recuperado de <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2001/06/200/>, consultado el 30/08/2017.
- RENDUELES, César (2008), –Copiar, robar, mandar”, *Contra el Copyright*, Tumbona ediciones, México, pp. 45-70.
- REVISTA Código (2014), –¿Faltan o sobran becas? Una investigación sobre el FONCA”, en *Revista Código*, versión electrónica, 21 de enero, recuperado de <http://www.revistacodigo.com/investigacion-fonca/>, consultado el 15/06/2017.
- RIVERA Garza, Cristina (2013), *Los muertos indóciles*, Tusquets, México.
- _____ (2015), *Dolerse: textos desde un país herido*, 2ª ed., Sur+, Oaxaca.
- RIVERA, María (2016), –Una (no) reseña de la (no) antología *México 20. La nouvelle poésie mexicaine*”, *Confabulario*, 18 de junio, versión electrónica, recuperado de <http://confabulario.eluniversal.com.mx/una-noresena-de-la-noantologia-mexico-20-la-nouvelle-poesie-mexicaine/>, consultado el 17/06/2017.
- SÁNCHEZ Prado, Ignacio (2008), –La generación como ideología cultural. El FONCA y la institucionalización de la ‘narrativa joven’ en México”, *Explicación de textos literarios*, núm. 36, 1-2, California State University: Department of Foreign Languages, pp. 8-20, recuperado de https://www.academia.edu/6258444/La_generaci%C3%B3n_como_ideolog%C3%A9a_cultural._El_FONCA_y_la_institucionalizaci%C3%B3n_de_la_narrativa_joven_en_M%C3%A9xico, consultado el 29/06/17.
- SCHIFFRIN, André (2000), –¿El fin del editor?”, ponencia presentada en el *Ier Encuentro de Editores Independientes de América Latina*, Gijón, España, recuperado de <http://www.oei.es/cultura2/actas03.htm>, consultado el 05/12/2015.
- _____ (2001), *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*, Era, México.
- SECRETARÍA de Cultura (2016), –Resultados 2016 Jóvenes creadores”, recuperado de http://www.cultura.gob.mx/recursos/convocatorias/201608/2resultados_jc_2016.pdf, consultado el 15/06/2017.
- SHUKAITIS, Stevphen (2014), –¿Hacia una insurrección de los editados? Diez pensamientos sobre garrapatas y camaradas”, traducción de Marcelo Expósito, junio, *instituto europeo para políticas culturales progresivas*, recuperado de <http://eipcp.net/transversal/0614/shukaitis/es>, consultado el 14/07/17.
- STEINHAUER, Jillian (2015), –Kenneth Goldsmith Remixes Michael Brown Autopsy Report as Poetry”, 16 de marzo de 2016, recuperado de <http://hyperallergic.com/190954/kenneth-goldsmith-remixes-michael-brown-autopsy-report-as-poetry/>, consultado el 20/10/16.

- SZPILBARG, Daniela y Ezequiel A. Saferstein (2012), “El espacio editorial ‘independiente’: heterogeneidad, posicionamientos y debates. Hacia una tipología de las editoriales en el periodo 1998-2010”, ponencia presentada en el *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, La Plata, UNDP, pp. 464-484, recuperado de <http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar>, consultado el 22/07/17.
- TINTA Limón (2010), “Tinta limón”, recuperado de <http://www.tintalimon.com.ar/>, consultado el 22/07/17.
- URESTE, Manu (2017), “Ellos son los 17 periodistas asesinados durante el gobierno de Duarte”, *Animal político*, 19 de abril, recuperado de <http://www.animalpolitico.com/2017/04/periodistas-asesinados-veracruz-duarte/>, consultado el 17/06/2017.
- VELÁZQUEZ, Perla (2014), “No gracias, no queremos dinero del Estado: surplus ediciones”, *Agencia N22*, diciembre, recuperado de <http://agencian22.blogspot.mx/2014/12/no-gracias-no-queremos-dinero-del.html>, consultado el 31/07/17.
- XINUA, Lifestyle (2016, 12 de julio), “Eloisa Cartonera, la editorial que trabaja con los recolectores callejeros”, *Lifestyle*, recuperado de <http://lifestyle.americaeconomia.com/articulos/eloisa-cartonera-la-editorial-que-trabaja-con-los-recolectores-callejeros>, consultado el 15/05/2017.
- YÉPEZ, Heriberto (2014), “Ulises Carrión: el arte como estrategia cultural (y más allá)”, en Ulises Carrión, *Lilia Prado Superestrella y otros chismes*, Tumbona, México, pp. 225-266.
- _____ (2016a), “Carta a un crítico de derecha literaria”, *Border destroyer*, recuperado de <https://borderdestroyer.com/2016/06/14/carta-a-un-critico-de-derecha-literaria/>, consultado el 13/08/16.
- _____ (2016b), “Escritorxs, Gobierno y violencia. Ensayo a partir de las amenazas a María Rivera”, *Border destroyer*, 14 de diciembre, recuperado de <https://borderdestroyer.com/2016/12/14/escritorxs-gobierno-y-violencia-ensayo-a-partir-de-las-amenazas-a-maria-rivera/>, consultado el 17/06/2017.
- _____ (2017a), “Sobre la desappropriación en una literatura nacional”, *Border destroyer*, 9 de enero, recuperado de <https://borderdestroyer.com/2017/01/09/sobre-la-desappropriacion-en-una-literatura-nacional/>, consultado el 17/06/2017.
- _____ (2017b), “Variantes de la literatura oficial (en México)”, *Border destroyer*, 4 de marzo, recuperado de <https://borderdestroyer.com/2017/03/04/variantes-de-la-literatura-oficial-en-mexico/>, consultado el 17/06/2017.
- ZAID, Gabriel (2006), “La ley del libro en México”, *Letras libres*, 30 de junio, recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico-espana/la-ley-del-libro-en-mexico>, consultado el 04/09/17.