

“Editoriales Artesanales: hacia una definición del objeto”*

Conde, Joaquín.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,

Universidad Nacional de La Plata.

joaconde314@gmail.com

Mesa 42: “Teoría y metodología en los estudios sociales sobre el libro y la edición”

Introducción:

Con la reedición en 2014 de *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, el volumen dirigido por José Luis de Diego y publicado en Fondo de Cultura Económica, Malena Botto reescribió y amplió su capítulo acerca del campo editorial para incluir algunos fenómenos que habían tenido lugar durante los primeros diez años del siglo XXI y que, por razones obvias, la primera edición, del 2006, no contemplaba. Si durante la década de los '90 asistimos a una polarización del sector editorial con, por un lado, la desnacionalización de los sellos tradicionales del país y, por otro, la revitalización de la figura del “editor independiente” (cuya tradición podemos rastrear hasta la década de los '60 en Argentina), a principios de los 2000 observamos también “el surgimiento de una serie de emprendimientos que se autodenominan ya no ‘independientes’ sino ‘alternativos’, ‘artesanales’ y, en algún caso, ‘antimercado’” (Botto, 2014: 255). A pesar de su heterogeneidad, las tres editoriales que Botto nos presenta en esta parte del capítulo (Eloísa Cartonera, Clase Turista y Funesiana, a las que pisando el 2020 podríamos añadir Barba de Abejas, Desde un Tacho Ediciones, Oficina Perambulante, y muchas más) comparten entre sí ciertas características en común: eso que la autora menciona como una “lógica de autogestión y de ‘desborde’ de lo específicamente literario” (263) y el hecho artesanal en la producción de sus libros. En estos proyectos, y Botto parece dejarlo bien en claro, lo artesanal no implica simplemente una forma de producción, sino que dota de sentidos especiales a la editorial, al libro y a la literatura que pone en circulación. Como antecedentes de estos emprendimientos, la autora menciona “las formaciones culturales que revitalizan la edición de poesía” (255) durante los años '90, y que Matías Moscardi estudiaría

* Este trabajo fue presentado en el *III Congreso Latinoamericano de Teoría Social*, celebrado los días 31 de julio y 1 y 2 de agosto de 2019 en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.

luego en su *Máquina de hacer libritos*, desde un enfoque que reconoce “los efectos de sentido que se construyen en la dialéctica del texto y la edición” (Moscardi, 2016: 21).

Estos dos autores atienden al hecho de que la forma de producción y las características materiales del objeto (digamos, por ahora, el libro, sin problematizar demasiado el concepto²) son constitutivas de la propuesta estética y política de estos proyectos, pero en ambos casos la noción de “lo artesanal” aparece como algo dado y parece referirse a la factura manual de las tapas y de la encuadernación, en oposición con la producción más o menos industrializada del libro tradicional³. Este hecho nos plantea algunas cuestiones. Por un lado, esta noción así dada parece excluir del objeto “editoriales artesanales” (sin explicar por qué) a aquellos proyectos cuyas prácticas editoriales artesanales (si es que existen) no se ven materializadas en el libro. ¿Será acaso posible pensar en lo artesanal para hablar de aspectos de la edición como la corrección de estilo, el diseño de tapas, la selección del catálogo, la redacción de solapas o la maquetación de la página, en editoriales que producen sus libros a la manera tradicional, contratando una imprenta o taller gráfico? ¿Podemos pensar las prácticas de los trabajadores de esas imprentas en términos de trabajo artesanal y, de ser así, por qué ese hecho no convierte a las editoriales tradicionales en editoriales artesanales? Por otra parte, si editoriales artesanales son solo aquellas que encuadernan a mano, ¿estamos acaso reduciendo la edición únicamente al diseño y la elaboración de libros en tanto que objetos materiales? Y, además, ¿por qué hablar hoy de editoriales artesanales si, desde siempre, la producción de libros descansó sobre diferentes técnicas manuales, incluso en momentos en los que la imprenta a vapor había industrializado ya en gran medida la producción editorial? Estos problemas se derivan también de una comprensión ya dada de la edición, lo cual es habitual en este tipo de trabajos, como señala Michael Bhaskar en la introducción de *La máquina de contenido*: “en su mayoría, los libros sobre edición, historia del libro o estudios culturales parten de una comprensión de la edición sin cuestionarla. Si bien esta se ha explorado con detalle, tanto en su historia como en el presente, no se ha teorizado adecuadamente” (2015: xxi).

Asistimos entonces al cruce de dos categorías, *artesanía* y *edición*, cuyas definiciones suelen tomarse como dadas, y que admiten tantas variaciones y amplificaciones que desdibujan el punto exacto de la intersección: *editoriales artesanales*. Sin ánimo de llegar a ninguna

² Santiago Venturini habla de editoriales que escapan “al ‘gesto universal del libro’ a través de la confección de [...] libros que reformulan el soporte mismo” (2015: 2).

³ De hecho, ninguno de los trabajos que hemos consultado hasta el momento ha reflexionado extensamente sobre “lo artesanal” en sí.

respuesta concluyente o definición cerrada, nos proponemos recuperar los aportes de Richard Sennett (sobre artesanía y cultura material) y Michael Bhaskar (sobre teoría editorial) para trazar posibles acercamientos teóricos y metodológicos al objeto que nos convoca, definido, como hacen Víctor Malumián y Hernán López Winne cuando hablan de la edición independiente, como una “zona dentro del campo de la edición” (2016: 1). Por el momento, nos referiremos a aquellos proyectos editoriales que producen sus libros de forma manual y con asistencia de herramientas manuales, no porque neguemos la posibilidad de prácticas artesanales en el proceso de edición y producción de otros tipos de libros (en el trabajo con el texto, por ejemplo, o en el diseño y maquetación de las páginas), ni tampoco porque creamos que la edición se reduzca solo a la producción de libros. Pero el hecho diferencial que nos permite delimitar así nuestro objeto es que en un libro tradicional de producción industrial no podemos observar indicios materiales de esas otras (posibles) prácticas artesanales durante el proceso editorial. La presencia de signos, en su materialidad, que remitan a un sujeto antes que a una máquina le da al libro artesanal una dimensión simbólica diferente de la que puede leerse en un libro industrial tradicional, y es esta diferencia la que fundamenta, en un primer momento al menos, nuestra delimitación del objeto.

Los proyectos que integran la zona de la edición artesanal tal como la definimos comparten ciertas características que nos permiten agruparlos a pesar de la profunda heterogeneidad del conjunto. En primer lugar, en todos ellos la figura del editor coincide con la del artesano manual, sea que nos refiramos a la encuadernación, a la fabricación de tapas, a la inclusión de grabados, a la recolección y selección de materiales, o a cualquier otro aspecto de la producción material del libro. De esto se deriva que la actividad “intelectual” del editor y la práctica “material” del encuadernador se determinan mutuamente al punto de convertirse en una y la misma cosa. Desaparece esa “falsa línea divisoria” que, según Sennett, la historia de occidente ha dibujado entre “técnica y expresión” (2009: 23). Por esto último, y en la misma línea de pensamiento, las editoriales artesanales ponen en primer plano, más que cualquier otro tipo de editorial, la relación indisoluble entre “forma” y “contenido”. En palabras de Daniela Szpilbarg, las editoriales artesanales nos acercan “la percepción del libro como una totalidad, objeto y texto” (2010: s/n).

El editor artesanal da cuenta de su propia subjetividad en sus libros, con una presencia mucho más visible que los editores de libros tradicionales, puesto que se trata de una presencia materializada. Esta implicancia del sujeto en el objeto a través del trabajo artesanal propone una relación desalienada de la persona con el objeto y de las personas entre sí (editor, lector,

autor y libro, por caso)⁴. Parece evidente también que por esto los espacios y modos de circulación de estos materiales sean distintos de los circuitos de comercialización tradicionales. Si bien, como señala Michael Bhaskar, “la edición *debe* ser económica [porque] para construir marcos amplificadores de cualquier clase, en especial más allá de la era de los manuscritos, se necesitan recursos” (2014: 168, las cursivas son nuestras), no obstante estas editoriales artesanales producen y ponen en circulación según modelos que no se estructuran en función de un afán de lucro (aunque tampoco desdeñan las ganancias que puedan surgir de su trabajo, en la medida en que estas posibilitan la continuidad del proyecto) y que, creemos, privilegian el valor simbólico antes que el económico de los materiales y medios de producción empleados.

A continuación intentaremos aportar un marco teórico de estudio de las editoriales artesanales, tal como acabamos de definir las, articulando el esquema de la edición según Michael Bhaskar con los planteos de Richard Sennett, proponiendo así que lo artesanal no está solo en la elaboración de los libros (marco y ampliación) ni en el trabajo con el contenido (selección y filtrado), sino que se presenta como el modelo que orienta a la edición toda.

Técnica, expresión y conciencia material.

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

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

Estas palabras amplían la definición de lo artesanal: no se trata solamente de una técnica manual sino también de un *ethos* artesanal a la hora de concebir el trabajo, el “oficio de editar”, ligado a una formación autodidacta dada en la práctica y a una motivación personal propia de

⁴ Propone Szpilbarg: “en este tipo de editoriales cobra importancia una práctica que supone que la relación de proximidad con el objeto-libro, en el marco de un sistema de producción artesanal, conlleva una serie de relaciones más cercanas en la totalidad del proceso de producción del libro” (2010, s/n), y a continuación hace referencia a formas de sociabilización regidas por el trato personal y en ocasiones de amistad entre lectores, autores y editores.

un aficionado, de “un amateur”. Richard Sennett, en el prólogo de *El artesano*, aclara que “la artesanía abarca una franja mucho más amplia que la correspondiente al trabajo manual especializado” (Sennett, 2009: 20), y a lo largo del libro se encarga de buscar ejemplos entre sopladores de vidrio, programadores de Linux, arquitectos, luthiers o fabricantes de ladrillos. Este autor se refiere a la artesanía como “un impulso humano duradero y básico, el deseo de realizar bien una tarea, sin más” (20), es decir, un *ethos* del trabajo entendido como una actividad intransitiva, como un fin en sí mismo y no solo como un medio para un fin. Pero son fundamentalmente dos los puntos que queremos recuperar de los aportes de Sennett. El primero, que es también una de las hipótesis centrales de todo su libro, es el hecho de que existe una “estrecha conexión entre la mano y la cabeza” (21) y que la distinción entre *Homo faber* y *Animal laborans*, según la plantea Hannah Arendt, es falsa. El segundo se refiere a la conciencia material del artesano. Pero comencemos por el primero. Escribe Sennett:

A juicio de Arendt, nosotros, lo seres humanos, vivimos en dos dimensiones. En una hacemos cosas; en esta condición somos amorales, estamos absortos en una tarea. También anida en nosotros otro modo de vida superior; en él detenemos la producción y comenzamos a analizar y juzgar. Mientras que para el *Animal laborans* solo existe la pregunta «¿cómo?», el *Homo faber* pregunta «¿por qué?». (2009: 18)

Contra estas ideas de Arendt, Sennett propone que la habilidad y la técnica manuales implican reflexión y expresión, al menos en un esquema de trabajo artesanal, y que el cómo y el por qué, la práctica material y la práctica reflexiva, no representan dos momentos o disposiciones distintas del sujeto. Según él, toda habilidad y comprensión, por más abstracta que sea, parte de una experiencia física y corporal, a la vez que toda técnica se desarrolla a través del ejercicio de la imaginación (2009: 22). De ello se deriva que “la técnica está íntimamente ligada a la expresión” (185), cita que nos importa especialmente porque va en la misma línea de una de nuestras hipótesis centrales⁵: que las editoriales artesanales ponen de relieve, más que cualquier otra, la relación indisociable entre forma (técnica) y contenido (expresión). Al respecto, nos extenderemos en el caso de la Oficina Perambulante, editorial artesanal del escritor Carlos Ríos, sobre la cual, por diferentes motivos, podemos postular una serie de continuidades entre el contenido y su despliegue de dispositivos y técnicas editoriales, con lo que es posible leer los libros de esta editorial como contenido en sí mismo y no como

⁵ Hipótesis que coincide también en muchos puntos con las observaciones de Szpilbarg (2010), Botto (2014), Venturini (2015 y 2016), Moscardi (2016) y otros.

un medio o soporte. Las prácticas editorial y escrituraria del autor-editor se vuelven también por momentos indisociables (o incluso indistinguibles) una de otra, especialmente teniendo en cuenta que un gran porcentaje del catálogo de la Oficina Perambulante lo constituyen títulos del propio Ríos. Esto sería imposible, intentaremos demostrarlo, por fuera de un modelo de edición artesanal, en parte porque el trabajo artesanal implica una “conciencia material” indispensable para el desarrollo de una forma de edición en la que las técnicas y los materiales son, justamente, material de expresión.

Sennett estudia las evidencias de la “conciencia material comprometida” de los artesanos, definida como una “curiosidad por el material” indispensable para garantizar un trabajo de buena calidad⁶, según su hipótesis de que “nos interesan de manera particular las cosas que podemos cambiar” (Sennett, 2009: 151). A continuación, clasifica y ejemplifica esas operaciones que el artesano desarrolla con el material, que son la metamorfosis (a la vez subclasificada en tres tipos: la evolución de una forma-tipo, la combinación de dos o más elementos, y el cambio de dominio), la presencia y la antropomorfosis. La conciencia material del artesano con respecto a los materiales y las técnicas que emplea, y con respecto al producto final de su trabajo, es indispensable para comprender la dimensión simbólica de los objetos creados, en los que “el valor simbólico resulta inseparable de la conciencia de la condición material de un objeto [pues] sus creadores pensaron ambas cosas al mismo tiempo” (162). Al estudiar las técnicas y los procedimientos que dan forma a los libros de editoriales artesanales, no resulta difícil reconocer alguna de las tres operaciones mencionadas antes.

Ya otros autores han estudiado las dimensiones simbólicas de la materialidad en la escritura: pensemos en los vastos estudios de la crítica genética sobre borradores de escritores, o en las reflexiones de carácter ensayístico y experiencial-personal (no menos válidas que los acercamientos científicos a la materia) de algunos escritores, como Sergio Chejfec⁷. Podríamos extender este tipo de reflexiones hacia el campo de la edición, teniendo en cuenta el giro que le da Donald McKenzie a la *bibliography* angloamericana en los años '80 al ampliar los alcances de la noción de texto y aportar una base teórica y metodológica sólida para comprender la dimensión simbólica de sus formas materiales (2005). Y específicamente al respecto de la edición artesanal local de los últimos veinte años, podemos incorporar estos aportes de Richard Sennett. Si “el artesano, comprometido en un diálogo continuo con los

⁶ Sobre el criterio de calidad, ver el capítulo “El trabajo impelido por la calidad” (297 y ss.), en el mismo libro de Sennett.

⁷ Chejfec, Sergio (2015) *Últimas noticias de la escritura*. Buenos Aires: Entropía.

materiales, no padece esta división” (167) entre práctica y teoría, entre materiales e ideas, entre la mano y la cabeza, entonces el editor artesanal no padecerá de esa división entre escritura y edición, entre libro y texto.

Oficina Perambulante: la editorial como texto.

Vayamos por fin al estudio de caso de la Oficina Perambulante. Se trata de una editorial artesanal de libritos⁸ en pequeño formato (16 páginas de tamaño A6) con tapas de cartón recogido de las calles. Los libros⁹ son todos hechos a mano por el autor-editor y el catálogo está conformado en un gran porcentaje por textos inéditos del propio Ríos, aunque también incluye rescates y colaboraciones de otros autores, algunos ya consagrados (Susana Thénon, Martín Kohan o Andrés Caicedo, por ejemplo) y otros no (como los alumnos de sus clases en la cárcel de Lisandro Olmos). En un trabajo anterior¹⁰ (que reseñaré aquí muy brevemente) estudié cómo el material de que están hechos estos libros constituye una serie de signos que participa de al menos cuatro niveles de sentido, tanto en cada librito, tomado individualmente, como en el conjunto total de libros producidos por la editorial. Estos niveles son: 1) el signo en su forma en tanto que forma (material y concreta); 2) el signo en diálogo con el contenido de cada título; 3) el signo en diálogo con la forma de producción y circulación editoriales que propone (y desarrolla) Ríos; 4) el signo en relación con el resto de los libros de la editorial, como representación del espacio recorrido por aquel mítico editor que perambula por la ciudad (escribiendo y) recolectando cartones. El editor de la Oficina Perambulante es, entonces, un artesano hermeneuta¹¹, que interpreta el material como signo y lo dispone para expresar significados nuevos, para escribir un texto nuevo, para *decir* (algo con) su editorial, no (solo)

⁸ Dice Santiago Venturini sobre una de las editoriales que estudia: “Colección Chapita produce libros en los márgenes de la industria y el mercado editoriales, por eso se trata no de una editorial sino de una ‘editorialcita’” (2015: 2). Lo mismo podría decirse de los “libritos” de Ríos, en consonancia también con su tamaño mínimo y aludiendo sarcásticamente a la fuerte densidad semántica de la editorial toda.

⁹ Deliberadamente evito emplear la palabra “ejemplar” porque, desde nuestra perspectiva, ya que los materiales participan de las construcciones de sentido junto con las secuencias de signos lingüísticos, cada librito es un “texto” distinto y no una copia.

¹⁰ Conde, Joaquín (2018) “Oficina Perambulante: lo artesanal como hermenéutica y creación”, trabajo presentado en el *III Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*, 7, 8 y 9 de noviembre de 2018, en Buenos Aires, Argentina.

¹¹ Idea que tomé de Matías Moscardi (2016: 115), aunque él la emplea para hablar de algunas de las imágenes poéticas de la poesía de los '90 publicada en Ediciones Deldiego.

a través del catálogo de títulos sino concretamente a través de cada libro, singular, material, tridimensional.

Para ejemplificar mejor, queremos mencionar particularmente dos libritos del mismo título, que nos parecen un caso paradigmático de las operaciones de producción de significado a partir del material, y del borramiento de límites entre el “contenido lingüístico” y las características materiales, edición y escritura, técnica y expresión. Se trata de “Una noche senté a Donald J. Trump en mis rodillas (y otras teorías estéticas del siglo XXI)”, un texto “de coyuntura”¹² construido por Chris Rodley a partir de tuits del presidente de los Estados Unidos, y traducido por Diana Garza Islas y Sergio Ernesto Ríos. Las tapas de uno de estos libritos están hechas del cartón de una caja de Cerveza Corona, marca líder de cerveza en México y de fuerte presencia en nuestro país y muchos otros. Son bien visibles el isologotipo de la marca y la palabra “México”, tanto en la tapa como en la contratapa. El otro libro del mismo título está elaborado a partir de una Cajita Feliz de McDonald’s, marca emblema del avance del consumismo, de la sofisticación del marketing, del colonialismo económico-cultural de Estados Unidos. Marca que repite, además, el nombre de pila del autor de los tuits (Donald).

Resulta evidente para cualquier lector de a pie (y por supuesto ineludible para cualquier editor e investigador) que las tapas de estos libros, como signos, guardan una estrechísima relación con el “texto” de su interior. Incluso podríamos plantear (y esto es lo que hacemos) que las tapas *son* parte del texto, de un texto que no se agota con la secuencia lineal de los signos lingüísticos del interior. Así como algunos escritores incluyen dibujos en su escritura, Ríos (autor-editor) incluye cartones, residuos, tapa y contratapa. Si bien es cierto que en este caso la superposición de sujetos (desde Trump, pasando por Rodley y los traductores, hasta el propio Carlos Ríos) nos podría hacer cuestionar el tema de la autoría, y si es cierto también que no en toda la producción de la Oficina Perambulante resulta tan evidente el diálogo entre el contenido del título y los cartones de las tapas, no es menos cierto que la pregunta por las intervenciones editoriales como extensión de la escritura sigue siendo válida en una editorial que siempre emplea cartones (u otros materiales similares) reutilizados y cuyo catálogo lo conforma un gran porcentaje de inéditos de su propio autor-editor.

Con algunos libritos, en lugar de utilizar cartón americano de 0,5 mm para las tapas, Ríos emplea papel de revistas y, para compensar la diferencia de espesor del papel con respecto al cartón, usa varias hojas en lugar de solo una. Como consecuencia de ello, resulta imposible

¹² En palabras del propio Ríos, tomadas de una nota de Germán Beloso (Polvo, 16 de mayo de 2018).

distinguir una tapa de una página, si bien es obvio que en cada librito existe una “zona” de papel de revistas que es distinta de la “zona” de papel impreso por el propio editor. Aun así, en algún caso (concretamente me refiero a un libro de título “Curación de un ciego. Lucas 18, 35-43”, de Ernesto Cardenal) existe un sector intermedio entre el papel de revista y el papel bookcel impreso por el editor: Ríos incluye, entre una zona y otra, fragmentos de un programa del Festival Internacional de Cine Independiente de La Plata, impreso a láser con tóner negro sobre papel blanco, muy similar en sus características materiales a los interiores que imprime el propio Carlos Ríos. Con ello se borran los límites entre el interior y el exterior del libro, y se introduce el material del “soporte” (del marco) al interior mismo del “texto” (del contenido). Estas prácticas (y otras) de edición artesanal nos acercan, si se nos permite repetir la cita de Szpilbarg, “la percepción del libro como una totalidad, objeto y texto” (2010: s/n), y dan cuenta de una concepción del libro ya no como medio sino como lenguaje¹³.

Vemos así cómo se deja postular una continuidad entre la escritura en palabras y la, digamos, escritura editorial de Ríos, y no sólo por los motivos recién desarrollados sino también por otras razones que parecen apuntar en la misma dirección. Por un lado, buena parte de la literatura de Ríos tematiza los residuos del espacio urbano y su reutilización o resemantización. Muchos de sus relatos ocurren en los márgenes de ciudades, o en comunidades construidas sobre ruinas contemporáneas. La construcción en términos similares de una literatura, o de un sistema de producción y circulación de literatura, parece reforzar las continuidades. Además, Ríos desarrolla buena parte de su escritura en su celular, mientras viaja, mientras se desplaza por ciudad¹⁴. Escribe mientras espera el colectivo que lo lleve de un trabajo a otro, incluso mientras camina por la calle. A veces, según dice, el desplazamiento mismo y su contexto inmediato se convierten en tema de su escritura. Las palabras que escribe Ríos en su celular podrían funcionar entonces como puntos en un mapa, al igual que los cartones de los libros, según eso que llamo el relato mítico de la editorial: el de un editor perambulante que recorre la ciudad (y otros espacios) sin un rumbo fijo pero trazando un itinerario, con lo cual la editorial total se convierte en un mapa de ese recorrido, pues cada libro representa casi metonímicamente el punto exacto del espacio donde el cartón de sus tapas fue

¹³ Expresión que tomamos de Halac, Gabriela (2018) “Un libro, una manifestación”, en Farace, Ariel y Gabriela Halac (comps.) *¿Qué es un libro contemporáneo?* Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.

¹⁴ Este dato lo tomo de las declaraciones del propio autor en la mesa plenaria “¿Cómo se inventa el espacio? Ficciones territoriales en la literatura argentina contemporánea”, coordinada por Verónica Stedile Luna e Iván Suasnábar, en el *X Congreso Internacional Orbis Tertius, Espacios y espacialidad*, 15, 16 y 17 de mayo de 2019 en La Plata, Buenos Aires.

recolectado. Del mismo modo las palabras escritas en su celular podrían estar representando el mapa de un recorrido. Un estudio riguroso acerca de estos procesos de escritura, creemos, arrojaría aún más luz sobre la continuidad o discontinuidad de las prácticas literarias y editoriales de Ríos.

Reconocer así como *texto* a la editorial (el total de los libritos publicados), y también a cualquier librito tomado singularmente, nos obliga a estudiar el enfoque con que Donald McKenzie transformó a mediados de los '80 el campo de la bibliografía analítica angloamericana en una nueva bibliografía histórica entendida como sociología de los textos. Las razones para ello las vemos al comienzo de “El libro como forma expresiva”, la primera de las tres conferencias que dictó en 1985 como inauguración de las *Panizzi Lectures*, recogidas en *Bibliografía y sociología de los textos*. Allí, el neozelandés comienza revisando una concepción clásica de lo que es (o hace) la bibliografía, según la cual “los signos en un libro, como ha de leerlos un bibliógrafo, son o bien icónicos [bibliografía textual], o bien indiciarios [bibliografía analítica]” (2005: 27), para concluir que esta idea ha dejado de ser válida: los libros (y otro montón de objetos que McKenzie incluye en el campo de estudio de su *bibliography*) suponen también una dimensión simbólica de sus signos que la bibliografía no puede desatender, pues “si el medio siempre repercute en el mensaje, la bibliografía no puede excluir de sus propios fines la relación entre forma, función y significado simbólico” (27). Arriba entonces a una nueva definición de bibliografía como una “disciplina que estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y su recepción” (30), que luego llama “sociología de los textos” (31). Pero el punto esencial de esta nueva definición es, y el propio McKenzie se apresura a señalarlo, qué se entiende por *texto*:

Entiendo por «textos» los datos verbales, visuales, orales y numéricos en forma de mapas, impresos y música, archivos de registros sonoros, de películas, vídeos y la información computerizada (sic); de hecho, todo desde la epigrafía hasta las últimas formas de discografía. (2005: 31)

La definición es llevada a un extremo en la conferencia siguiente, “El matraz roto: textos no librarios”, donde, entre otras cosas, se pregunta “si de alguna manera la tierra —no una representación de ella en un mapa, sino la tierra misma— podría ser considerada un texto” (2005: 56). Si bien podríamos considerar problemática cualquier expansión *a priori* de la categoría de texto (por la sencilla razón de que, si la tierra es texto, entonces todo es texto y por lo tanto nada lo es), McKenzie ejemplifica convincentemente esta idea con el caso de la

topografía totémica de los aborígenes aruntas en Australia. Y en nuestro caso, como hemos visto, contamos con sobradas razones para pensar continuidades entre libro y texto, o escritura y edición, en el proyecto de Carlos Ríos.

Como observamos en estas páginas sobre la Oficina Perambulante, Carlos Ríos trabaja como un artesano hermeneuta que interpreta, selecciona y dispone creativamente el material como signo, es decir, como signo material, como material significante. A partir de los aportes de Sennett podemos percibir entonces un *ethos* artesanal en el trabajo del editor de la Oficina Perambulante, ya que no trabaja la edición sólo como una técnica de medios para un fin (el de dar soporte y circulación a un mensaje) sino antes bien como una forma de expresión, como una tarea que representa un fin en sí misma. La conciencia material de este editor-artesano se exhibe en su sensibilidad respecto de las dimensiones significantes del material, y en algunos procedimientos que dan cuenta de sus exploraciones al respecto. La combinación de materiales diversos da por resultado libros/textos diferentes, como vimos en el caso de los dos libros de “Una noche senté a Donald J. Trump en mis rodillas...”, operación que podríamos identificar como uno de los tres tipos de metamorfosis que vimos antes: la combinación de dos o más elementos. También, y quizás esto es lo más evidente, observamos prácticas que coinciden con lo que Sennett llama metamorfosis por “cambio de dominio, [expresión con la que] se hace alusión al hecho de utilizar una herramienta con una finalidad diferente a la que tuvo en un primer momento, o que la orientación principal de una práctica se aplique a una actividad completamente distinta” (2009: 160). En este caso, vemos una resemantización de los materiales por cambio de dominio (de la publicidad o la mercadotecnia, por ejemplo, a la edición/escritura), y un cambio de dominio de técnicas como el *collage* (de las artes plásticas a, de nuevo, la edición).

Desde Michael Bhaskar: lo artesanal como modelo editorial.

Si nos detuvimos tanto en el estudio de la Oficina Perambulante es porque su caso tan particular, aparentemente excepcional, es en realidad un ejemplo extremo de las mismas condiciones que podemos observar en casi todas las editoriales que representan la zona de la edición artesanal, tal como la postulamos al comienzo de este trabajo. Santiago Venturini llega a conclusiones similares en el estudio de otras editoriales artesanales como Barba de Abejas y Colección Chapita:

Debería pensarse la relación entre el énfasis en la materialidad del libro y las escrituras que Colección Chapita publica: las escrituras no pueden leerse independientemente del soporte que las pone en circulación. (2015: 3)

[En Barba de Abejas] se declara una fuerte continuidad entre edición y escritura, para mostrar que la confección de un libro tiene implicancias en relación con aquello que ese libro tiene para decir; o viceversa, como si la configuración material del objeto libro tuviera el deber de replicar la ética de la escritura que pone a circular. (2016: 8)

Las características de la práctica artesanal son condición de posibilidad para pensar continuidades entre texto y libro, autor y editor, literatura y edición (artesanal), continuidades que implican un mayor énfasis en la materialidad y la técnica como *valor* en el libro¹⁵. Estos movimientos de las definiciones tradicionalmente delimitadas hacia nuevas definiciones más amplias, más fluctuantes y permeables, ya fueron estudiados por otros autores en otras áreas, como las artes y la literatura, y fueron articulados con el estudio de la edición artesanal en particular, especialmente en el artículo ya citado de Daniela Szpilbarg (2010). En él, la autora recupera las observaciones de Reinaldo Laddaga, Josefina Ludmer y Néstor García Canclini respecto de una serie de movimientos que tienden a borrar los límites de los objetos tal como los conocemos tradicionalmente: borramiento de los bordes del texto en el contexto de las nuevas tecnologías de comunicación (Laddaga), desdefinición de la literatura hacia literaturas postautónomas o literaturas fuera de sí (Ludmer), tendencia a privilegiar contextos antes que objetos en el mundo del arte (García Canclini).

Con los aportes de Richard Sennett tenemos entonces bases fuertes para entender cómo esos borramientos en el campo de la edición/literatura se originan, no sólo por los movimientos que se dieron en el campo de las artes en los últimos años (y acá entendemos a la literatura como un arte más), sino también por el *ethos* artesanal que motiva el trabajo editorial en determinadas zonas de la edición. La mutua vinculación de lo material con lo simbólico es una característica de todas o casi todas las editoriales artesanales según las definimos más arriba, justamente porque en ellas las dinámicas del trabajo artesanal se organizan como modelos que orientan todo el proceso editorial, no sólo la producción del objeto libro sino también el trabajo con el “contenido”. Según Michael Bhaskar, los modelos ofrecen las explicaciones y las motivaciones que guían a la edición toda: “son los factores motivadores de toda publicación,

¹⁵ “Esos libros, producto de un trabajo manual, exponen la manufactura y hacen de ella un valor, al igual que la artesanía” (Venturini, 2015: 2).

regulan las intenciones y al hacerlo afectan los resultados” (2014: 167). Si lo artesanal, como vimos, excede la mera técnica y se constituye como práctica material reflexiva y expresiva, entonces el lugar que deberá ocupar en el esquema del proceso editorial de Bhaskar, creemos, no es el del filtrado, el enmarcado ni la amplificación, sino el de los modelos según los cuales estas operaciones tienen sentido.

Bhaskar distingue los modelos de edición de los modelos académicos: mientras que estos “se refieren a representaciones de cosas [...] para explicar el mundo”, los editores tienen “modelos no para entender el mundo, sino para hacer cosas en él” (2014: 169). Por eso, los modelos tienen una doble vinculación: por un lado con una sociedad determinada y los modelos que esta ofrece, y por otro con el tipo de edición que ese modelo orienta (170). Esta doble articulación de lo artesanal como modelo editorial explica las especificidades de la edición artesanal argentina post 2001, y las razones por las que podemos postularla como un objeto más o menos definido para su estudio. Respecto de su vinculación con la sociedad, el artículo ya citado de Daniela Szpilbarg ofrece una buena contextualización del surgimiento de las editoriales artesanales en relación con las transformaciones que se fueron dando en amplias zonas de la cultura y las sociabilidades en general en Argentina después de los ‘90. Estas transformaciones estuvieron motivadas por una resignificación de la política, entendida ahora “no desde la lógica de la representación, sino desde la posibilidad de organización asamblearia, horizontal, consensual, autónoma y autogestionada” (2010, s/n), y también por la incorporación de las nuevas tecnologías digitales. En este sentido, podemos pensar que lo artesanal y lo autogestivo en la edición argentina post 2001 surge como un conjunto de reacciones políticas y culturales contra un panorama más mercantilizado de la edición en nuestro país y contra las lógicas de legitimación simbólica del campo literario de la época, y con la adopción de nuevas tecnologías como condición de posibilidad.

Sobre la segunda vinculación (los modelos en relación con el tipo de edición que orientan), lo artesanal como modelo editorial explica la fuerte coherencia de las relaciones que se observan entre las políticas de catálogo de estas editoriales y las características materiales de los objetos que producen. Si volvemos a las palabras de Eric Schierloh, que citamos más arriba, observaremos que el editor de Barba de Abejas entiende lo artesanal tanto en su trabajo con el contenido (selección y filtrado) como en la fabricación de los objetos (enmarcado y amplificación), por lo que podemos postular que artesanal es especialmente el modelo que orienta todo el proceso editorial. Sobre Colección Chapita, Venturini afirma que la “idiosincrasia” de producción artesanal de esta editorial “se sostiene en decisiones de catálogo”

(2015: 3), con lo que podemos decir (desde el esquema teórico de Bhaskar, que Venturini no menciona) que subyacen las mismas motivaciones y explicaciones a las operaciones de selección y filtrado del contenido, así como a las de enmarcado y amplificación, y podemos postular entonces un modelo (o unos modelos) fuertemente vinculados con la práctica artesanal que orientan la edición toda.

Ahora que introdujimos más extensamente la teoría de la edición de Bhaskar, creemos necesaria una pequeña aclaración respecto de la Oficina Perambulante, según los términos en los que la estudiamos más arriba. La indistinción entre escritura y edición en el proyecto de Ríos podría parecer contraria a la teoría de Bhaskar, para quien una “teoría del contenido debe reconocer cómo se separa el contenido de su medio” (2014: 97), es decir, la literatura de la edición. Sin embargo, como vimos, esta indistinción se corresponde con un modelo editorial artesanal que desarrolla en sus máximas consecuencias la interpretación y manipulación del material como signo, vinculando fuertemente el contenido con sus marcos. Si Bhaskar considera que “el contenido se produce de acuerdo con modelos, que operan para la producción primaria de contenido pero también para intermediarios como los editores” (2014: 114), es sencillo postular un modelo común para las prácticas editorial y escrituraria de Carlos Ríos. Dada la naturaleza indefinida de los modelos editoriales¹⁶, es difícil formular explícitamente en qué consisten el o los modelos que orientan la producción de Ríos (y de cualquier editor o editora), pero sí parece claro, como vimos, que implican un *ethos* artesanal que enfatiza las posibilidades expresivas de la técnica y el material, y las posibilidades materiales de la lengua. De hecho, así como el material es trabajado en sus aspectos significantes en la Oficina Perambulante, también la lengua (el sistema de signos por excelencia) es presentada en sus formas materiales. Los poemas de Carlos Ríos muestran un cuidadoso trabajo con las formas de la palabra escrita sobre la página como “dibujos” o “mapas”. Además, el catálogo de la Oficina Perambulante incluye obras como “Deleite de texto visual”, de Celestina Alessio, que es una suerte de muestrario de tipografías en el que se aprovecha el nombre de la fuente y las formas de los caracteres para crear poemas visuales; o “Mate”, de un alumno anónimo del taller de escritura que dicta Ríos, que incluye dibujos, manuscritos y recortes de productos (un

¹⁶ “Mientras que la mayoría de los modelos tiene límites bien definidos, estos modelos [los modelos editoriales] son abiertos, complejos, con contradicciones y oposiciones internas, así como con elementos en apariencia irreconciliables [...] mientras que un modelo de negocios suele establecerse de manera explícita y definirse con claridad, a menudo los modelos de edición están en gran medida ocultos o quienes los usan los entienden sólo de manera parcial” (Bhaskar, 2014: 169-170).

código de barras, una etiqueta de fecha de vencimiento) en torno a la experiencia de tomar mate.

Conclusión.

Hemos estudiado el caso de la Oficina Perambulante, como un ejemplo de editorial artesanal, desde los aportes de Sennett sobre artesanía y en el marco de la teoría de la edición propuesta por Bhaskar. Esto nos permitió observar cómo se van configurando algunas de las características que reconocemos comunes a todas o casi todas las editoriales artesanales, como por ejemplo las construcciones de sentido a partir de las condiciones materiales de los soportes, las relaciones coherentes entre las propuestas de catálogo (y traducción) y las formas de producción de los libros, la percepción del libro como un todo texto-objeto. Pero además nos aportó un marco teórico que nos permite, creemos, estudiar otras características sobre las que no hicimos especial énfasis acá, como por ejemplo la fuerte implicancia del sujeto en el objeto (del editor en el libro, por caso, que podríamos explicar desde Sennett por los procedimientos de presencia del artesano en el material, como una forma de generación de conciencia material). Y sobre todo, nos aportó herramientas teóricas con las que seguir pensando otras particularidades que hacen de las editoriales artesanales un objeto de estudio válido en la Argentina posterior a la crisis del 2001, distinguible de otras zonas de la edición, algunas más próximas (como la llamada edición independiente) y otras más alejadas o incluso opuestas (como la producción editorial industrial de rotación rápida).

Creemos que la identificación de lo artesanal como un modelo editorial, y la doble vinculación de los modelos con la edición y con el contexto tecnológico, económico, social y cultural del que nacen, nos permiten pensar las singularidades de la edición artesanal argentina de los últimos veinte o treinta años (distinta de la edición tradicionalmente artesanal de los talleres de imprenteros desde Gutenberg hasta la prensa a vapor). Lo artesanal se presenta en estas editoriales como un valor simbólico (estético y político) fuerte, en un contexto en el que el que la literatura que circula por los circuitos editoriales tradicionales ha visto fuertemente relativizado su concepto de *valor*¹⁷. En palabras de Damián Tabarovsky, “la industria cultural es la gran enemiga

¹⁷ Ver de Diego, José Luis (2015) “Canon, valor y premios literarios”, en *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand, especialmente los apartados “Valor” y “Premios literarios”.

del arte [porque] remplaza al valor, a la crítica, por la sociología” (2018: 65) y privilegia la figura del curador antes que la del artista, la del productor antes que la del músico, la del editor antes que la del autor (66). Pero cuando Tabarovsky hace esta observación, no se está refiriendo a aquellas formaciones culturales artesanales que desdibujan las fronteras entre edición y literatura, editor y autor, y que presentan al libro, su producción, su circulación, sus características materiales, como obra en sí misma. Si aún podemos confiar en que exista algo así como un arte, este tipo de proyectos nos la presenta en la literatura y en la edición, indisociables una de otra.

Bibliografía citada:

Bhaskar, Michael (2014) *La máquina de contenido*. México: Fondo de Cultura Económica.

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

López Winne, Hernán y Víctor Malumián (2014) *Independientes, ¿de qué?* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Moscardi, Matías (2015) *La máquina de hacer libritos*. Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones.

Sennett, Richard (2009) *El Artesano*. Barcelona: Anagrama.

Szpilbarg, Daniela (2010) “Editoriales artesanales y libros-arte: Nuevos modos de producción y circulación social del libro. Reflexiones a partir del caso de las editoriales Funesiana y Clase Turista”, trabajo presentado en *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*, 9 y 10 de diciembre de 2010, La Plata, Argentina. Disponible en:
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5755/ev.5755.pdf

Tabarovsky, Damián (2018) “Edición y sedición”, en *Fantasma de la vanguardia*, Buenos Aires: Mardulce.

Venturini, Santiago (2015) “Micropolíticas de la edición y de la traducción: el caso de Colección Chapita”, en *Cuadernos LIRICO*, nº 13. Disponible en:
<http://lirico.revues.org/2148>

Venturini, Santiago (2016) “Edición artesanal y traducción: sobre Barba de Abejas”, en *Orbis Tertius*, 21(24), e020. Disponibles en:
<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/OTe020>

Artículos periodísticos:

Eterna Cadencia (9 de abril de 2018) “Eric Schierloh: ‘Hago de todo una excusa para la escritura’”. Disponible en: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/eric-schierloh-hago-de-todo-una-excusa-para-la-escritura.html>

Polvo (16 de mayo de 2018) “Carlos Ríos y el silbido bajo que retumba”. Disponible en de:

<http://www.polvo.com.ar/2018/05/carlos-rios/>