

De trás de página siguen más

DETRÁS DE
PÁGINAS

CÓMO SE CREAN LAS
PUBLICACIONES DE LOS
INDEPENDIENTES



ESTUDIANTES:

ADELAIDA ACOSTA POSADA
JULIANA ALZATE PÉREZ
LINA MARÍA ARAGÓN QUESADA
ELIZABETH BUILES CARMONA
LAURA MARCELA CAÑAS PALACIO
JUAN DAVID CANO MUÑOZ
JOSÉ ÁLVARO CRIOLLO LÓPEZ
PAULA ANDREA DÍAZ VALENCIA
JUAN FERNANDO ESCOBAR ZAPATA
LAURA MILENA GARCÍA GARCÍA
DANIELA GÓMEZ SALDARRIAGA
SARA GUTIÉRREZ POSADA
MARÍA CAMILA HENAO MEJÍA
JOSÉ GREGORIO HERRERA ZAPATA
ANA RAQUEL HOYOS NIETO
DANIELA HOYOS ZULUAGA
ESTEBAN JARAMILLO CARO
SARA MARÍA MONTOYA VALENCIA
NATALIA OSORIO RAMÍREZ
VIVIANA OTÁLVARO GUZMÁN
LAURA PUERTA VÁSQUEZ
CAROLINA QUINTERO QUINTERO
JUAN SEBASTIÁN RESTREPO
AGUIRRE
LUISA FERNANDA RUIZ GARCÍA
DIEGO ALEJANDRO RUIZ GÓMEZ
MARÍA PIEDAD SALAZAR
JUAN CAMILO SOLÍS MARÍN
ANA MERCEDES SUÁREZ VELÁSQUEZ
ÁNGELA MARÍA UPEGUI CHICA
MARÍA ISABEL URIBE HENAO
WALTER AUGUSTO URIBE LONDOÑO
HUGO ALEJANDRO VÁSQUEZ
ECHAVARRÍA
VALENTINA VERGARA GÓMEZ
CAROLINA ZULUAGA FERNÁNDEZ
•••

ISBN

978-958-53765-1-9

FUENTES

TIPOGRÁFICAS DEL
TEXTO CORRIDO:
BASTARDA TYPE
•••
TRANSCRIPCIONES:
ESTUDIANTES DEL
DIPLOMADO
EN CREACIÓN DE
LIBROS (COMFENALCO)
•••
CORRECCIÓN DE
ESTILO Y CUIDADO DE
LA EDICIÓN:
CATALINA TRUJILLO
•••
COMFENALCO
ANTIOQUIA
DIRECTOR: JORGE
ALEJANDRO GÓMEZ
BEDOYA
GERENTE: CAROLINA
FRANCO GIRALDO
JEFE CULTURA:
MARÍA ROSA MACHADO
CHARRY
JEFE EMPLEO:
LILIANA GALEANO
SARMIENTO
ANALISTA ARTES
PLÁSTICAS: MANUELA
BETANCOURT MARÍN
AUXILIAR ARTES
PLÁSTICAS: MARÍA
CAMILA ZEA MOLINA
•••

AUTORES:

ESTO ES UN LIBRO
BASTARDA TYPE
BABEL
CALIPSO PRESS

IMPRONTA
MÁKINA EDITORIAL
REY NARANJO
NADA
MESA ESTÁNDAR
•••

COLABORADORES:

ESTUDIANTES DEL
DIPLOMADO EN
CREACIÓN DE LIBROS
(COMFENALCO)
•••

ENTREVISTAS:

MESA ESTÁNDAR
MIGUEL MESA
JUAN DAVID DÍEZ
MANUELA SÁNCHEZ
•••

GLOSARIO:

DANIELA GÓMEZ
MESA ESTÁNDAR
•••

EDICIÓN Y DISEÑO:

MESA ESTÁNDAR
ESTUDIANTES DEL
DIPLOMADO
EN CREACIÓN DE
LIBROS (COMFENALCO)
•••

IMPRESIÓN:

TALLER ARTES
Y LETRAS
IMPRESO EN COLOMBIA
•••

Esta publicación es
posible gracias a

Índice

6
Los entrevistados

...

8

Introducción

...

13

**¿Cómo te formaste?
¿Cómo llegaste a trabajar
en el mundo del diseño o
la edición?**

AUTOEDICIÓN / DIRECCIÓN DE ARTE / LITERATURA
INFANTIL / CURADURÍA / LINOPIA / DISEÑO
BIDIMENSIONAL / BIBLIOTECA DIGITAL

...

25

**¿Cómo es el enfoque
de tu proyecto?**

OBJETO CULTURAL / LIBRO DEMOCRÁTICO /
DISTRIBUIDOR / CMYK / LÍNEA EDITORIAL / SELLO
EDITORIAL / PLATAFORMA DE CONTENIDOS

...

37

**¿Cómo estableces el equipo
de trabajo?**

EDICIÓN COOPERATIVA / TIRAJE / COLECCIÓN /
SERIGRAFÍA / ACABADOS / IMPRESIÓN / EPUB

...

49

**¿Cómo decides qué
proyecto hacer?**

EDICIÓN CONVENCIONAL / NO FICCIÓN / ILUSTRACIÓN
/ RESIDENCIA ARTÍSTICA / IMPRESIÓN BAJO DEMANDA
/ BECA DE PUBLICACIONES

...

61

**¿Cómo organizas las
temáticas o líneas de trabajo?**

FORMATO / CRÓNICA / MANIFIESTO / ARTES
VISUALES / LITERATURA EXPERIMENTAL / GRUPO
EDITORIAL / COEDICIÓN

...

73

**¿Cómo logras la expresión
de un proyecto?**

LÍRICO / NOVELA GRÁFICA / EDITORIAL
INDEPENDIENTE / PREPrensa / TIPOGRAFÍA / CÓMIC
/ LIBRO INTERACTIVO

...

85

**¿Cómo defines el formato,
la tipografía o el color para
un proyecto?**

ESTRUCTURA / CAJA TIPOGRÁFICA / MAQUETA
/ TINTAS / ORNAMENTO / PAPEL ESTUCADO
/ TIPOGRAFÍA DIGITAL

...

97

**¿Cómo llevas tu trabajo
al contexto?**

LANZAMIENTO / DERECHOS / SECTOR EDITORIAL
/ FONDO / LIBRERÍA INDEPENDIENTE / CIRCUITO
ARTÍSTICO / AUDIENCIA, PÚBLICO, LECTORES

...

109

**Apéndice: Entrevista
Bastarde Type**

...

Los entrevistados

15 **Esto es un Libro** (¶)

27
39 Es la contraparte. El enemigo. El camino alterno.
51 El trabajo hecho a la inversa, el libro descosido
63 y desarmado que exprime hasta la última letra
de sentido.

75
87 INTEGRANTES: TONATIUH TREJO
99 WWW.ESTOESUNLIBRO.COM
...

16 **Rey Naranja** (§)

28
40 Es el Guillermo Tell de la edición local. Eligen,
53 apuntan, atinan, liberan. Su librería tiene la mejor
selección de discos del país.

64
77 INTEGRANTES: CAROLINA REY /
89 JOHN NARANJO / RAÚL ZEA
100 WWW.REYNARANJO.NET
...

17 **Babel** (*)

29
41 Es un acertijo hecho libro y librería, las protectoras
54 del secreto, mujeres expertas, están allí para
seducirte, pero nunca te lo van a poner fácil.

65
78 INTEGRANTES: MARÍA OSORIO /
90 SILVIA CASTRILLÓN
101 WWW.BABELLIBROS.COM.CO
...

18 **Calipso Press** (>>)

31
42 Es un experimento risográfico tropical. La
55 gente entra y sale de allí al mismo ritmo que las
67 publicaciones croan con las ranas. Nunca sabes
qué burbuja reventará en este caldo hirviente.

79
91 INTEGRANTES: EVA PARRA /
102 CAMILO OTERO
WWW.CALIPSOPRESS.COM
...

19 **Impronta** (¬)

32
43 Es un patio con un pimiento en medio, alrededor
56 del cual se organiza una coreografía hecha de
69 imprentas y prensas de hierro, bóvedas catalanas,
81 libros danzantes, café y mezcal. Suplica para que
te inviten a dormir en la terraza.

92
103 INTEGRANTES: CARLOS ARMENTA /
ALEXIA HALTEMAN / HELENA ALDANA /
JOSÉ CLEMENTE OROZCO
WWW.IMPRONTACASAEDITORA.COM
...

21 **Nada** (^)

33
44 Es una esquina blanca con una gran ventana
58 desde la que se vislumbran libros, pero adentro
70 hay una galería ajardinada, salvaje y hambrienta
de proyectos editoriales.

82
93 INTEGRANTES: ANDREA TRIANA /
104 MARÍA PAOLA SÁNCHEZ
WWW.NADA.COM.CO
...

22 **Mákina Editorial** (#)

34
46 Es la plaza de Bolívar en versión digital. Un cruce
71 de caminos, personas, condiciones, letras, libros
e imágenes.

83
95 INTEGRANTES: CATALINA HOLGUÍN
106 WWW.MAKEMAKE.COM.CO /
WWW.MAKINAEDITORIAL.COM
...

109 **Bastarda** (/)

Es lo que resulta de una conversación informal,
el diseño después o en medio de la diversión, la
pasión y la risa.

INTEGRANTES: JASON GUZMÁN /
SEBASTIÁN DE LA HOZ
WWW.BASTARDATYPE.COM
...

Introducción

Este libro es el resultado del Diplomado Detrás de Páginas que hemos realizado para Comfenalco en 2021. Se trata de una publicación editada y diseñada en conjunto con los estudiantes mientras hacíamos el curso. O visto de otro modo, este libro fue el objeto del curso. Su desarrollo nos permitió crear los contenidos y propiciar todos los elementos adecuados, pedagógicos y procedimentales, para pasar por la mayoría de las etapas que están implícitas en la creación de una publicación, tanto las que tienen que ver con la concepción como con la formalización. Los estudiantes participaron de todos los procesos de trabajo y nos acompañaron a tomar decisiones en tiempo real. Hemos procurado mantener abiertos los procesos de edición y diseño tanto tiempo como hemos podido y los estudiantes han sido sensibles a esa circunstancia participando y colaborando sistemáticamente.

¿Cómo se crea una publicación? ¿Cómo hacen las cosas los editores-diseñadores? ¿Cómo deciden, se enfocan o solucionan? Estas son algunas de las cuestiones que se hacen explícitas aquí. Las respuestas han surgido gracias a la generosa presencia en nuestras clases de colegas y amigos editores-diseñadores a quienes entrevistamos. Hemos procurado hacer las mismas preguntas a todos, de manera que pudiéramos comparar las respuestas. Nuestra intención ha sido mostrar en estas páginas a qué juega cada uno, sus inclinaciones y matices.

En las etapas iniciales del curso, entrevistamos, transcribimos y editamos los textos. Terminada esa fase se desencadenaron las decisiones editoriales y gráficas de acuerdo con el material que habíamos logrado, a su extensión, a la carencia de imágenes, a la secuencia del cuestionario, al uso de la fuente tipográfica Orca, al presupuesto, al deseo de expresar la noción de estar *detrás de páginas*, revelando procesos.

Referirse a lo que cuenta este libro no parece difícil, se trata de un sobrevuelo por el oficio del pequeño editor-diseñador, de una mirada al trabajo del día a día que realizan las editoriales independientes. Mencionamos lo pequeño y lo independiente porque son categorías que permiten identificar fácilmente el contexto al cual nos referimos. Sin embargo, queremos manifestar que nuestros intereses sobre la edición y el diseño no están necesariamente enmarcados por estos términos. Nos interesa el trabajo artesanal –aquel que se hace de modo no mecanizado– antes que el independiente o el pequeño. Pero esto no significa un desapego por la tecnología, sino una valoración de las ideas y las estrategias personales sobre los medios de producción. Desde otra perspectiva, un aprecio por los medios y las herramientas que radica en la capacidad del diseñador-editor de ponerlos a su favor; de interpretarlos cuidadosamente de acuerdo con sus fines, trátense de procesos y materiales primitivos o novedosos.

Entendemos por artesanal aquel trabajo que no busca siempre lo mismo, que no es automático ni repetitivo ni estandarizado, que no se asienta en fórmulas. Artesano es el trabajo que se implica tanto en los contenidos como en las formas, que afecta tanto a los autores como a los ilustradores o a los impresores, que abre un paréntesis creativo en todos los niveles. Es cierto que actuar de este modo implica una velocidad a la que se resiste el mercado, un tiempo esponjoso que permita la experimentación. Es verdad que el trabajo artesanal valora la subjetividad, las circunstancias específicas y los materiales o los medios a la mano. Y con ellos intenta producir algo propio. Por eso no resulta extraño que, de tanto en tanto, estos editores-diseñadores consigan publicaciones de un sabor único.

Creemos que las editoriales y los estudios de diseño que están presentes en esta publicación son artesanales, antes que independientes. Este es el carácter que hemos intentado destacar.

JUAN DAVID DÍEZ
MIGUEL MESA

DETRÁS DE
PÁGINAS

«Un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones. Se está fabricando un buen Dios para movimientos geológicos. En un libro, como en cualquier otra cosa, hay líneas de articulación o de segmentariedad, estratos, líneas de fuga, movimientos de desestratificación. Un libro es una multiplicidad. No hay ninguna diferencia entre aquello de lo que un libro habla y cómo está hecho. Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya».

MIL MESETAS

GILLES DELEUZE / FÉLIX GUATTARI

¿Cómo te formaste? ¿Cómo llegaste a trabajar en el mundo del diseño o la edición?

(¶)

(§)

(*)

(»)

(¬)

(^)

(#)

Esto es un Libro

TONATIUH TREJO

Fue un accidente. Aquí en México, muy recientemente empezó a existir formación profesional para ingresar al mundo editorial. Los que llegamos antes del 2005 lo hicimos por accidente, porque nos cruzamos con alguien que hacía corrección de estilo o que trabajaba en una editorial de corte industrial. Lo que ocurre es que nosotros, la generación más nueva vinculada al mundo editorial, nos dimos cuenta de que en realidad no había existido ese proceso de formación a propósito, ni siquiera dentro de las empresas editoriales, porque lo que busca el sistema es integrar a todas las generaciones a la maquinaria transnacional que solo sabe repetir. Así que a veces la justificación de tener títulos académicos en este ámbito es insulsa. ¿Formarse para aprender a repetir? Las primeras disidencias a este tipo de modelo se forjaron desde el conocimiento de otras disciplinas. Por otro lado, antes de los libros yo era una bala perdida, no me dedicaba a nada, estaba jugando a trabajar con contenidos, hice alguna vez una revista, una parodia de revista de cine, me gustaba hacer autoedición o ediciones de muy pequeña escala para regalar a mis amigos y nunca lo vi como una carrera profesional. Decidí subirme a la ola editorial porque tuve buena compañía, personas que siempre me alimentaron, que me ayudaron a llevar la corriente fuera del modelo canónico editorial y cuando me di cuenta de que estaba navegando aguas tranquilas me dispuse a hacer de esta práctica mi objeto de estudio.

AUTOEDICIÓN: publicarse a uno mismo sin contar con una editorial. Es decir, asumir el proceso de financiación para revisión, diseño, impresión, distribución y difusión sin someterse al criterio de un experto que valide e invierta, y que, por lo tanto, promueva y venda. No contar con este apoyo puede ser mal visto por los especialistas, a pesar de que el primer libro de muchos autores ha sido autoeditado al no encontrar o no acceder a un sello editorial interesado.

Ha sido una formación en el camino, porque ninguno de nosotros tuvo una formación académica en edición. John trabajó mucho tiempo en la revista *El Malpensante* como director de arte y diseñador, y allí aprendió mucho sobre el proceso editorial que tiene un texto: la visión general del editor, la elección de autores e historias, las apuestas gráficas. Para nosotros es muy importante que los mismos diseñadores o que las personas que tienen conocimientos artísticos también enfrenten el tema editorial. John también hizo parte del departamento de proyectos especiales del periódico *El Tiempo* y aprendió a hacer proyectos con presupuesto del periódico. En ese departamento hacían libros que salían por fascículos con el periódico. Así que John se formó como editor en estos lugares, con el acompañamiento de muchas personas del oficio. Por otra parte, mi trabajo ha sido más en el tema gráfico, soy fotógrafa y trabajé en fotografía para publicaciones. Hemos aprendido sobre la marcha, aunque siempre hemos tenido la idea de profesionalizarnos en aspectos específicos, lo que pasa es que luego viene el día a día y lo impide. Ha sido el hacer el que nos ha permitido equivocarnos y aprender. Pero también nos hemos asesorado y acompañado de personas en las que confiamos plenamente y que nos permiten contrastar nuestra mirada como editores, ajustar las apuestas de la casa editorial. El trabajo editorial, como el del cine, es un trabajo en equipo que se basa en aportar, en la reunión de varias miradas y líneas.

DIRECCIÓN DE ARTE: establecer la expresión visual, gráfica o tridimensional de un proyecto de acuerdo a ideas y principios propios o de otra persona. El director de arte decide el conjunto de aspectos que exteriorizan una obra, una historia. El caso más claro, quizá, es el del cine, en el que este profesional coordina escenarios, acabados, materiales, vestuario, decorados, mobiliario, objetos, etcétera. En el mundo editorial la dirección artística suele estar en manos del diseñador gráfico o del editor, en caso de que este sea artista, arquitecto o diseñador.

(§)

Por casualidad, como ocurre todo lo bueno que pasa en la vida. Es mejor no planear y dejar que la vida elija. Así que, por casualidad, fui a tapar unas goteras a un sitio donde estaban trabajando con literatura infantil. En ese momento, quizá era el año 84, me encontré con ese sitio que necesitaba urgentemente un arquitecto, había goteras, los baños tenían defectos, el espacio era un desastre, entonces decidí organizar ese lugar, y al mismo tiempo empecé a leer con ellos y ahí me quedé. Aprendí el tema, aprendí a conocer y a entender la literatura infantil durante quince años, antes de decidir que podía ser editora. Creo que soy editora debido a que soy arquitecta.

LITERATURA INFANTIL: la que se escribe, ilustra y publica para el lector infantil. Es la literatura que también leen los niños o que se supone adecuada para ellos. En ese sentido, los criterios suelen cambiar y ajustarse con los tiempos. Sin embargo, nada más revelador para un niño de siete años que, por ejemplo, leer *La metamorfosis*, de Kafka.

(*)

En realidad, llegué de una manera lateral. Estudié Filosofía y, aunque di muchas vueltas, terminé estudiando un máster en estudios curatoriales sobre arte contemporáneo. En medio de la maestría creamos un grupo curatorial junto con Camilo Otero, que es el otro integrante de Calipso Press, y nos enfocamos en trabajar con libros, en particular con libros de artista. Pero quiero aclarar qué es un libro de artista, porque hay muchos equívocos sobre esto. Se trata de una publicación que el artista convierte en obra de arte, y no en un catálogo que recoge fotografías de sus obras. El libro de artista es, ante todo, un artefacto creativo, es decir, un formato de obra de arte como lo puede ser también el cuadro para pintar al óleo. Así que empezamos a trabajar como editores interesados por los artistas que se expresan mediante el libro, mediante la idea de biblioteca, el fanzine, el afiche, el material impreso. Hicimos curadurías para instituciones y en algún momento de ese proceso pasamos de ser curadores, de seleccionar libros de otras personas para exponerlos, a hacer nuestros propios libros. Yo no me formé profesionalmente como editora, pero la preparación curatorial que he tenido me ha acercado a la conceptualización, la selección y la redacción, a la tarea de saber ofrecer contenidos al público. En todo caso, nunca me presento diciendo que soy editora o curadora, tampoco Camilo, él es periodista de formación, pero nunca ha ejercido.

CURADURÍA: es el trabajo que hacen los curadores: cuidar, preparar, mezclar o agregar «condimentos» a las obras de artistas, ilustradores, arquitectos, etcétera, antes de presentarlas al público. Se supone que con estos cuidados buscan dar una expresión más clara y emotiva a las obras.

(»)

A: Los dos estudiamos letras, eso nos ayudó mucho. Durante la universidad yo participé en una revista literaria y luego trabajé en Taller Ditoria. Allí estuve cuatro años, empecé corrigiendo textos y cada vez me fui acercando más a los procesos de edición. Así fue mi formación, que luego continúa y sigue sucediendo en Impronta.

C: Yo también tuve un paso por Taller Ditoria. Además, hice edición académica para unas revistas de la universidad. En resumen, no tuvimos una formación sistemática en edición, sí en literatura, lo cual sentó las bases para la redacción y la apreciación literaria, porque nuestro catálogo es de literatura, arte y humanidades; pero todo lo que tiene que ver con las prácticas de la puesta en página, de la conformación del libro y demás, eso lo aprendimos inmersos en el taller de impresión y diseño de Impronta. Deben tener en cuenta que nuestra formación está enmarcada así: Impronta surgió de modo contingente, su antecedente fue el Taller Ditoria, que lo inició Clemente Orozco Farías, quien lamentablemente falleció en enero del 2021, nuestro querido socio. Clemente fue la chispa que prendió a Ditoria en un primer momento en la Ciudad de México. A partir de la recuperación de todas las maquinarias que quedaban obsoletas gracias a la llegada de la fotocomposición y después de la era digital. Clemente reunía y recuperaba todo lo asociado al tipo móvil, las prensas tipográficas, las máquinas que fundían el mismo tipo o el linotipo. Él tenía relación con talleres e imprentas pequeñas en Estados Unidos, tenía influencias del movimiento Arts and Crafts y de William Morris. Clemente vino a Guadalajara hace unos años y conoció a don Rafa —que actualmente es el maestro linotipista de Impronta—, y juntos se dieron cuenta de que iban a tirar la linotipo en la que trabajaba don Rafa. En ese momento, Helena Aldana —que es otra de las editoras de Impronta— se les unió, rescataron la máquina y comenzaron a usar estos fierros viejos para imprimir libros, carteles, piezas bibliográficas en general. Nosotros nos formamos en un taller de esa naturaleza. Nuestro aprendizaje está asociado a unas máquinas en específico, a trabajar objetos impresos.

(←)

A: Al principio era solo esa máquina y una prensa para imprimir; de pequeñas cositas impresas pasamos a pequeños libros y cada vez se fue haciendo más complejo y más profesional el asunto.

LINOTIPIA: máquina inventada a finales del siglo XIX que mecanizó el proceso de composición de textos para ser impresos, porque en lugar de ordenar tipo por tipo o letra por letra, el trabajo se hace línea por línea, es decir, se ordenan frases en lugar de caracteres. Esta tecnología, junto con la de las máquinas tipográficas, fue reemplazada casi totalmente en la década del setenta por la impresión *offset*.

Nada

ANDREA TRIANA

De modo extraño, por esas cosas de la vida. Pero siento que he entrado a un lugar al que tenía que llegar sin habérmelo propuesto. Estudié Publicidad, trabajé mucho tiempo como asistente de dirección e hice animación digital. Tuve un novio artista que necesitó hacer una pequeña publicación como parte de su trabajo. Yo entendía algo de programas gráficos y me lancé a ayudarlo, y en ese momento, al enfrentarme a la experiencia de diseñar algo en un plano bidimensional, me encontré en un lugar muy cómodo para mí, algo que no me había pasado antes. Así que cuando me enfrenté a diseñar un libro descubrí que ese era mi camino. Empecé la editorial Jardín con Kevin Mancera, mi exnovio, que es artista plástico. Él quería publicar un libro, *Cosas de viaje*, con los dibujos que hizo en su libreta durante una residencia artística en São Paulo. Llegar al libro de la mano de un artista me permitió valorarlo como un objeto artístico en sí mismo. Más tarde conocí a María Paola Sánchez, mi socia actual, que también es artista plástica. Ella llevaba unos años como gestora cultural y tenía un espacio artístico que se llamaba Miami. En algún momento de nuestra amistad nos propusimos hacer un espacio en el que pudieran tener cabida todas las cosas que nos interesan —el arte, los libros, la gestión cultural, la edición, la difusión—, y así nacieron Nada y Salvaje que son los nombres de nuestra librería-galería y sello editorial.

DISEÑO BIDIMENSIONAL: suele denominarse así al diseño gráfico, editorial y de medios impresos, pero también a cualquier expresión visual que se derive de la tradición de la pintura al óleo, en la que justamente suele ser muy importante la creación de profundidad y movimiento mediante la composición, la perspectiva o el estilo sobre un plano que solo cuenta con base y altura. Por contraposición, el diseño tridimensional es asociado con la arquitectura y la escultura.

Máquina Editorial

CATALINA HOLGUÍN

Yo estudié Literatura Inglesa en Canadá. Hice el pregrado y la maestría en una universidad en Montreal que se llama McGill. Esa corriente de estudios tenía como objeto tanto la lengua como los estudios culturales. Llamo la atención sobre ese pequeño detalle porque pienso que, viéndolo retrospectivamente, es lo que me une al mundo editorial. Los estudios culturales en ese momento eran una cosa relativamente nueva, y pretendían aplicar las herramientas críticas y de análisis de la literatura a otras expresiones. Así que estudiábamos cine, televisión y video. Yo pienso que ese enfoque heterodoxo pudo haberme ayudado a llegar al trabajo que hago ahora. Regresé a Colombia después de vivir por fuera siete años. Tenía muchas ganas de hacer cosas acá, de participar en la sociedad colombiana. Me parecía que la literatura podía ejercerse de forma pública, pero no tenía ni idea de cómo hacerlo. Yo no quería ser académica y muy rápidamente tuve la suerte de trabajar en la Secretaría de Cultura. En esa época Bogotá fue nombrada por la Unesco Capital Mundial del Libro, así que fue un año muy movido. Coordinamos, por ejemplo, el festival Bogotá 39 que mostraba cómo la distribución de libros en América Latina estaba rota, y sigue rota, que solo se da desde el norte hacia el sur. Y menciono esto porque tiene mucho que ver con mi trabajo actual en la distribución y la edición digital como una oportunidad para atender esa fragmentación cultural. Más adelante entré a trabajar a la Biblioteca Nacional. Tuvimos que celebrar el Bicentenario, el de la primera independencia, y así nació la biblioteca digital de la Biblioteca Nacional. En su esencia este era un proyecto editorial porque trabajábamos con contenidos para audiencias específicas, para los colegios. Requeríamos diseñadores, investigadores, escritores. Un día entendí que yo era editora, la editora de esa biblioteca digital. Y después me encontré una empresa mexicana que se llama Manuvo, que hacía *apps*, muy bien elaboradas y bonitas, tenían libros interactivos para niños, pero eran producciones caras y, a menos que estuvieran subsidiadas, no eran viables económicamente. Entonces los llamé, les pedí empleo,

(#)

terminé asociándome con ellos y montando una sede en Colombia. Por eso mi empresa originalmente se llama Manuvo, duré cuatro años con ellos, fue una linda sociedad que me permitió posteriormente crear Máquina y MakeMake.

BIBLIOTECA DIGITAL: cúmulo de archivos virtuales de diverso tipo —libros, audios, videos, imágenes—, ordenados en un sitio web, plataforma virtual o aplicación, y disponibles para el público. Suele tratarse de materiales en varios idiomas a los que es posible acceder fácilmente desde cualquier lugar que cuente con internet. No se consideran un sustituto de las bibliotecas físicas, sino un complemento.

(#)

¿Cómo es el enfoque de tu proyecto?

(¶)

(§)

(*)

(»)

(¬)

(^)

(#)

Esto es un Libro

TONATIUH TREJO

El enfoque ha mutado durante los nueve años que llevamos trabajando, creo que surge del deseo de expandir y comprender qué es un libro y cuáles son los ejes que lo conforman, las miradas que caen sobre este objeto cultural. Y después nuestras búsquedas se han ido modificando; lo que era un trabajo sobre el objeto se convirtió en un trabajo sobre el concepto, un ejercicio propositivo. Me parece que me enfoco en buscar el sentido de mi propio quehacer, de la propia producción. Y esto se hace un poco a la contra. Por ejemplo, nosotros no tenemos un catálogo coherente, más bien buscamos un catálogo desarticulado y a todas luces imperfecto. Cada una de las publicaciones explora grietas diferentes de lo que conocemos como el proceso editorial y eso nos mantiene vivos. Es una constante experimentación que a veces funciona y a veces no. La edición nuestra es una práctica muy maleable, creo que los objetivos y las formas del hacer le van dando una personalidad que se puede acercar hacia un trabajo exclusivamente de repetición y maquínico o hacia un trabajo que exige curiosidad y mayor elasticidad. No me gustaría considerar nuestro enfoque como una mirada artística a la edición. Quizás nuestra mirada está en el centro, en la zona gris entre estos dos polos.

OBJETO CULTURAL: cualquier expresión material hecha por el ser humano que identifique una cultura, gracias a una forma y uso particular. Para algunos especialistas estos objetos coinciden con creaciones como el lenguaje, las instituciones políticas, la ciencia o la misma filosofía. Para otros, sin embargo, se refieren directamente a cosas como las obras de arte, los objetos utilitarios o algo tan actual como un videojuego.

Rey Naranjo es una editorial que está interesada en proponer desde lo que somos en Colombia, desde nuestras particularidades de todo tipo, carencias y fortalezas. Estamos interesados en que el libro sea democrático, es decir, nos interesa que tanto la propuesta editorial como el costo de venta sean accesibles. Nos interesa la manera en que se presentan los libros a los lectores, los contenidos, estamos detrás de la inclusión, queremos que la gente se sienta cómoda con los libros de Rey Naranjo. Tenemos la pretensión de hacer libros de interés general, que no sean exclusivamente para un nicho, que puedan llegar a todo el mundo. Nuestros libros van caminando de un formato a otro, han sido películas o van a ser películas, han sido libros que están en la web, o libros que nos han llevado a la música, a producir conciertos y meternos en ese bello mundo. Nosotros estamos transitando y circulando por varios espacios de las artes que nos parecen importantes porque nos interesa tener varios registros. Nuestras apuestas editoriales tienen que ver con tener un texto o un proyecto interesante, pero también con otras aristas como el aporte gráfico, el comercial o la promoción, por poner algunos ejemplos, así que es importante tener varias miradas que apoyen las decisiones.

LIBRO DEMOCRÁTICO: es el libro que se esfuerza para que sus contenidos sean accesibles, tanto por el precio y la disponibilidad como por el modo de disponer sus contenidos. Sin embargo, este término también puede referirse al libro de bolsillo, de pastas blandas, de formato portable o manual. En principio, este tipo de edición admite cualquier contenido, aunque suele usarse masivamente para cuentos y novelas. Son libros para llevar y leer en el metro, en un parque o en vacaciones.

Cuando yo llegué al mundo editorial infantil este apenas estaba empezando. Silvia Castrillón había sido invitada a Editorial Norma para crear las colecciones infantiles, entre ellas Torre de Papel. En ese momento Margarita Valencia había empezado con su proyecto infantil y juvenil en la casa editorial de su padre, Carlos Valencia Editores. Poco tiempo después empezó Panamericana –Alberto Ramírez– a hacer un proyecto editorial muy interesante. Pero a finales de los años noventa todo eso se había terminado, Margarita había dicho que ese proyecto no era sostenible, Panamericana sacó a Alberto Ramírez y a su equipo, Norma había eliminado todas las colecciones que no eran escolares. Buenas Noches se transformó en una cosa horrorosa, y todas las pequeñas editoriales que habían nacido y crecido en esa época desaparecieron. Así que en medio de ese panorama decidimos hacer libros para niños, libros colombianos. El lado romántico de la promoción de la lectura es buenísimo, es seleccionar libros, leer libros y mostrárselos a los demás. Pero esos libros hay que ponerlos en el mercado, hay que venderlos. De eso se trata este negocio, de eso vivimos, de eso viven los autores y viven los ilustradores. Yo ya estaba grande cuando empecé Babel, así que tenía muy claro que el asunto no era simplemente hacer libros y ponerme a pensar después qué hacer con ellos. Nuestra idea fue hacer un proyecto que los pudiera albergar y poner a circular, ese es el proyecto en el que estamos hasta ahora. Pero lo que nos interesa es la forma de actuar, de pensar los libros. Al principio nos enfocábamos en que Babel fuera sostenible y poco a poco hemos madurado y estamos todo el tiempo pensando cuál es el objeto de una librería, qué es un distribuidor, qué es lo que tienen que hacer y éticamente qué significa todo eso. Por otro lado, el interés de Babel es la literatura de verdad, que llegue a todo el mundo, que incluya a los demás, a los más chiquitos, a los jóvenes. La literatura exige conocimiento de la lengua, del mundo y su experiencia. Eso es lo que intentamos transmitir. A nosotros nos interesa el tema infantil. El libro para niños es un libro fundamental y fundacional. Nosotros empezamos publicando el trabajo de Ivar Da Coll. Cuando Ivar empezó a trabajar, los ilustradores no eran dueños de su trabajo; los originales y los derechos quedaban a perpetuidad en manos de la editorial. Recuerden que

en ese momento no había escáner ni computadores, lo que se producía a partir de las imágenes eran unas películas, y esas películas se convertían en planchas, y esas planchas se llevaban sistemáticamente año tras año a la imprenta para reproducir. Cuando las planchas se desgastaban y el color se deterioraba tocaba volver a hacer todo el proceso. Nosotros hicimos *Chigüiro* en el 2005. Estuve un año trabajando con Ivar, hicimos escáner de libros usados, porque no encontramos todos los originales, algunos de ellos estaban desaparecidos y otros guardados en cajones, entonces la variación de color era fatal, recompusimos todo. Nos demoramos seis meses pensando, ridículo. Con ese libro empezamos y ese proceso de conversaciones largas sigue siendo nuestra manera, nuestro enfoque. La literatura infantil en Colombia es tan joven que es como si yo hubiera estado desde el primer día que ella empezó.

DISTRIBUIDOR: es el encargado de conectar a los editores con los diferentes puntos de venta o librerías. El distribuidor suele especializarse en fondos editoriales equivalentes o complementarios porque esto le permite una oferta diferenciada de cara a los libreros. El costo de su intermediación se tiene en cuenta al momento de asignar el precio de venta al público para cada libro. Algunas editoriales obran como sus propias distribuidoras.

(*)

Para nosotros el medio acaba siendo el mensaje. Una de las mejores decisiones que tomamos fue invertir en los medios de producción; adquirimos una máquina duplicadora Riso, que tiene una estética muy peculiar, la propia máquina te da una expresión gráfica o artística. Nosotros no trabajamos con base en los cuatro colores del CMYK, sino con colores especiales. La mezcla de color con la que trabajamos tiene otra temperatura y al final lo que sucede es que siempre tenemos una negociación con la máquina. Por ejemplo, una artista viene con un diseño que ha hecho en CMYK o RGB y nosotros debemos traducirlo a otros perfiles de color. Siempre pasa algo, la temperatura cambia. Trabajamos mucho con colores flúor porque ofrecen una gama de tonos que no es posible lograr con otros medios, y acabamos teniendo una expresión muy apegada a esos colores. La risografía es un medio de impresión que utiliza tintas a base de arroz o de soya y no tiene componentes tóxicos volátiles, no usa fijadores, que son unos de los componentes más tóxicos de las tintas. Eso lo convierte en uno de los modos de impresión más ecológicos del mercado, y además te da una especie de volatilidad del color que lo acerca a la expresión de originales hechos con acuarela. La risografía ofrece una expresión muy difícil de conseguir con otros medios industriales, sin embargo, es un proceso en el que se hace difícil casar los colores y de tanto en tanto las imágenes vibran mucho. Hay gente que dice que las impresiones en riso son un original múltiple, porque es verdad que no salen dos iguales. Para resumir, tenemos una estética en nuestras publicaciones muy apegada a los medios que usamos.

CMYK: es el modo de conseguir el color y reproducir las imágenes fotográficas que se usa en la impresión litográfica (*offset*). Se basa en la consecución de una gama amplia de colores al mezclar pigmentos de color cian, magenta, amarillo (*yellow*) y negro (*key*). De la mezcla del CMY sobre blanco resulta el color negro, pero no consigue ser un negro puro. Por esto que el negro litográfico se imprime siempre como una tinta aparte para conseguir mejores resultados.

(»)

C: Nuestro enfoque está dado por un amor a los fierros viejos, a las máquinas linotipo o las viejas prensas. Se trata de máquinas mecánicas que no son electrónicas, son de hierro, es muy notorio que son de otra época. Es difícil manejarlas, moverlas es una pesadilla; así que hay una nostalgia tremenda por otro momento de la industrialización del libro, un momento previo en el que creemos que hay algo importante.

A: La limitación técnica está muy presente en nuestra editorial, dependemos de estas máquinas, de las tipografías que tenemos, de los formatos con los que se puede trabajar en ellas, todos nuestros libros surgen de estas circunstancias y desde este ámbito nacen nuestras líneas editoriales.

C: Nuestro principio es el desaceleramiento. La velocidad que ofrecen estas máquinas es mucho menor a la que ofrece la gran industria de los libros; entonces, como todo es lento, como todos los procesos deben hacerse despacio, eso tiene unas consecuencias. Nosotros tenemos un montón de tiempo para seguir pensando qué colores, qué tintas, qué imágenes, qué grabados, qué papel. Esto también puede ser una pesadilla; suena muy bonito, pero al momento de la práctica es complejo. Sin embargo, lo interesante es que el trabajo lento tiene consecuencias sobre el diseño, la composición, la elección de los textos. De esa situación nace nuestro enfoque. Finalmente, solo podemos hacer cuatro libros al año, cuando los hacemos totalmente en estas máquinas.

LÍNEA EDITORIAL: este término tiene varias connotaciones porque se refiere tanto a los temas, los intereses o las inclinaciones de una editorial, como al sentido o la orientación que un medio de comunicación le da a sus noticias o investigaciones. Incluso a la expresión gráfica con la que se transmite una noticia en un medio digital.

El trabajo editorial que desarrollamos ha sido completamente intuitivo y pactado de acuerdo con nuestras propias experiencias y trayectorias, pero las exposiciones de Nada suelen terminar en libros impresos. Lo que hacemos en el proceso de edición de un libro es muy afín a los procesos de curaduría que se llevan a un espacio físico. Así que nos sentimos cómodas. Tanto la librería como la editorial nos permiten conocer a muchas personas, hacer de puente en diversas circunstancias, crecer profesionalmente, y eso nos alegra mucho la vida. Todo en nuestras vidas termina pasando sin una explicación muy sólida o sustentada, todo ocurre por la curiosidad y las ganas de querer hacer. Creamos Jardín porque vimos un vacío editorial en el campo artístico. Hicimos Nada porque nos parecía un buen complemento al trabajo editorial y curatorial. Decidimos que Nada tuviera su propio sello editorial para publicar el trabajo de artistas que exponen en nuestra galería, y lo llamamos Salvaje porque en este proyecto nuestro socio es Gabriel Mejía, quien no hace parte de Nada. Hemos aprendido a ser librerías, a tener una lógica administrativa, pero como editoras lo que nos interesa es explorar el libro como un medio para llevar a cabo proyectos artísticos. Además de esto, también está Hambre, que es el sello editorial que María Paola tiene con Diego Uribe, traductor y artista dedicado a la literatura y a la traducción. Nuestro enfoque se dirige siempre a trabajar con materiales que nos emocionan.

SELLO EDITORIAL: es el nombre comercial e identificador gráfico con el que una editorial publica una obra. Suele ubicarse en portada, lomo o contraportada y frecuentemente en la portadilla. En algunas ocasiones el sello coincide con el nombre de la editorial pero esto cada vez ocurre menos porque los grupos editoriales suelen usar, e incluso comprar, varios sellos para identificar sus colecciones, temas y categorías.

Somos una editorial digital. Yo he estado empeñada en tener una plataforma de contenidos que me permita ofrecer el aprendizaje acumulado al estar empleada o prestar servicios en el mundo de la gestión cultural y la edición digital. Es la experiencia la que ha alimentado a MakeMake. Nuestro propósito es comunicar y divulgar contenidos venciendo las fronteras norte-sur. Somos un continente, tenemos un idioma, debemos poder hablar entre nosotros. Por qué no digitalizar los libros si esta es la mejor manera de poner a participar culturalmente a un continente y a un país históricamente desconectado, de difícil acceso, donde todo está lejano, y todo está centrado en Bogotá.

Técnicamente, Mákina es nuestra razón social, mediante la cual prestamos servicios de edición digital, conversión electrónica de libros, licenciamiento de *software*, etcétera. MakeMake es nuestra plataforma y es una biblioteca digital. En Mákina hacemos el *software* que respalda a MakeMake, nosotros lo llamamos internamente MakeSoft, este *software* también lo licenciamos y adaptamos para clientes, por ejemplo, hemos hecho una versión para una biblioteca digital en Chile que se llama BiblioQuinoa, un proyecto de distribución de libros indígenas latinoamericanos. MakeMake, nuestra librería o biblioteca digital, funciona por suscripciones anuales. En ella tenemos libros para chicos entre los tres y los dieciocho años, novelas para adultos, libros gráficos, libros interactivos en html, que están inspirados en las *apps* de hace una década. Nuestro soporte ideal y para el que diseñamos es la web, o el computador.

PLATAFORMA DE CONTENIDOS (O PLATAFORMA DIGITAL): es un lugar en internet que permite alojar, disponer y ofrecer diversos tipos de contenidos, aplicaciones, programas, videos, imágenes, textos, videojuegos, etcétera. Normalmente estas herramientas se agrupan de manera organizada para permitir un uso directo y comprensible.

¿Cómo estableces el equipo de trabajo?

(¶)

(§)

(*)

(»)

(¬)

(^)

(#)

Esto es un Libro

TONATIUH TREJO

Nuestro equipo ha ido modificándose a través del tiempo. Al principio caímos en el modelo que considera a autores, diseñadores e impresores como proveedores terciarios. Hemos mutado hacia la idea de que cada actividad, cada mano que toca uno de los proyectos es considerada parte del equipo. Desde hace un par de años nos configuramos como células de trabajo, estructuras dinámicas que tienen toda la libertad de moverse.

Una editorial es un ejercicio de comunidad, de buscar y proponer formas de gestión interna que a veces funcionan bajo un esquema corporativo y a veces se acercan a uno cooperativo. Cada uno de nuestros proyectos nace con una preocupación diferente que implica aproximarse a ciertas personas, campos o pensamientos.

EDICIÓN COOPERATIVA: es la edición de una publicación que se hace de modo horizontal entre todos los participantes del proceso. Esto quiere decir que tanto el autor como el editor, el ilustrador, el impresor e incluso el librero, toman las decisiones conjuntamente y de manera colegiada, e invierten de modo proporcional en el proyecto. Y por lo mismo comparten equitativamente los beneficios.

El equipo de Rey Naranjo al principio fuimos John y yo, y él se encargaba inicialmente de la dirección editorial. Luego fuimos entrando Raúl y yo a apoyar ese proceso. Hay momentos en los que cada uno tiene una serie de proyectos a su cargo, así es más fácil el trabajo, aunque todas las decisiones han sido avaladas por los tres. Además, tenemos una asistente editorial que nos da soporte. En lo que se refiere al diseño gráfico nos interesa tener una imagen muy propia. Tanto Raúl como John son diseñadores gráficos. Entonces la parte gráfica siempre recae en ellos. Los primeros libros que hicimos nosotros los diseñó John. Los tres diccionarios de palabras. Raúl entró luego al equipo y ahora es el responsable de diseño, pero John siempre lo acompaña. Hay retroalimentación. John sigue manejando las propuestas de carátula y estructura gráfica general y Raúl se encarga de proponer, desarrollar y finalizar. Ahora, los temas de diseño siempre llevan a otras conversaciones, materiales, tiraje, costo, etcétera. A veces terminamos estableciendo entre los tres una propuesta que nos lleva a un formato específico o a un tipo de papel. Siempre estamos entre el contenido y la producción en paralelo para que el libro tenga coherencia. Somos un equipo de nueve personas que trabajamos en pro del libro, tanto en su concepción, desarrollo, cómo en su promoción, distribución, venta y representación. En ocasiones, dependiendo del proyecto, acogemos a otras personas que nos apoyan ya sea en lo editorial o en diseño, generalmente en esas dos áreas.

TIRAJE/TIRADA: es la cantidad de ejemplares que se fabrican en el mismo proceso, sea este artesanal o mecánico. El término se usa para referirse tanto a obras gráficas o artísticas como a libros o periódicos. En algunos casos los ejemplares producidos se numeran o firman.

En Babel somos diez personas, algunas de ellas llevan veinte años e incluso más tiempo conmigo. Es gente de muchísima confianza. Nosotros hemos construido un mundo con la gente, todos hacen parte estructural y participan de la discusión. Nuestros asuntos son diversos, tienen que ver con la distribuidora, con la librería y todo el mundo opina y discute. Pasa lo mismo con los autores de Babel que van llegando y se van quedando. Es común que con ellos hablemos incluso sobre proyectos que no van a salir por Babel. En algunos casos somos confidentes de ellos. En Babel la gente opina; si estoy en la mesa de trabajo hablando con un autor y pasa otro a saludar, este último termina involucrado en la conversación. A veces incluso ese tipo de encuentros nos llevan a repetir trabajos. Así que las cosas de Babel, sus reflexiones y procesos, no han surgido porque se me ocurran a mí, nacen de las discusiones que se dan adentro; cada vez que iniciamos una colección nueva o un proyecto nuevo todo el mundo tiene que ver y se discute la forma y el contenido. Babel es un opinadero. Se trata de gente que trabaja con nosotros hace mucho tiempo y que por lo tanto tiene autoridad. A mí me dicen jefe por costumbre, pero la gente que trabaja con nosotros opina y decide. Si en la librería deciden que no venden un libro por alguna cuestión particular, no lo venden. Nuestro proyecto ha crecido y la gente lo ha hecho suyo. Pasa lo mismo con nuestras apuestas, peleamos por un tipo de libro, por los formatos, por las imágenes, pero esas convicciones son del equipo. En Babel todas las personas hacen parte del proceso, tienen todos los libros, y cuentan con el derecho a comprar los libros de la librería con el descuento que nos dan las editoriales. Nuestro equipo disfruta, conoce lo que vende y es capaz de transmitirlo. Nadie está en Babel por sacrificio.

COLECCIÓN: conjunto o serie de libros que comparten alguna característica, bien sea por su temática, forma literaria, procedencia, extensión, idioma, etcétera. En algunas ocasiones estas publicaciones simplemente comparten el hecho de que alguien, por ejemplo un editor, considera de calidad similar las historias o las narraciones que contienen. Estos libros suelen compartir los mismos criterios gráficos, materiales y tipografías, con pequeñas variaciones que identifican cada título.

Depende mucho del proyecto, pero nosotros al estar en Cali tenemos la suerte de tener un barrio de impresión. Cali tiene un pasado muy relacionado con la gráfica, con la serigrafía y el grabado, con la producción, entonces hay diversos colectivos, diversas instituciones de la ciudad con las que colaboramos. Por ejemplo, colaboramos con La Linterna, que tiene dos imprentas de los años 1800 y que comenzó en 1950 siendo un periódico. Hacemos proyectos con residentes, tenemos una cadena con gente del barrio San Nicolás: encuadernadores, personas que nos ayudan a intercalar, gente que nos hace troqueles y cosas así. Además, tenemos una muy buena relación con un taller de diseño, Taller Agosto, que está en Bogotá y es especializado en diseño editorial. También tenemos muchos amigos, muchos compañeros que entran y salen de Calipso.

SERIGRAFÍA: técnica de impresión que consiste en transferir una tinta a través de una malla —originalmente seda— tensada en un marco. Las zonas de la malla donde no hay imagen se bloquean mediante una emulsión para que no pase la tinta por ellas. De este modo se consigue anular zonas y dejar otras libres al paso de tinta. Este tipo de impresión permite la serialidad porque puede repetirse numerosas veces con la misma malla.

(>>)

C: En el taller de impresión y diseño de Impronta hay al menos once personas. Nuestro taller usa la máquina linotipo, que es una máquina que se inventó a finales del siglo XIX, principios del XX, en la segunda revolución de las artes gráficas, de la imprenta, y que funde de una sola vez una línea de tipos. El linotipista teclea, caen unas matrices a un componedor, en una máquina inmensa, y cuando están juntas esas matrices y tiene el renglón completo, hala una palanca y tiene un crisol con plomo fundido —plomo, estaño y antimonio es realmente la aleación— y ahí se funde la línea. Estas máquinas nosotros las tenemos ya rescatadas, traqueteadas. Rafael es el maestro linotipista, que tiene sesenta años operando máquinas linotipo, el impresor es Leonardo Villegas, que es un impresor tipográfico, es decir, que no diseña en InDesign, sino sobre una mesa de hierro fundido que se llama tortuga. En ella vamos acomodando la imposición con nuestras manos. Gerardo maneja la linotipo y las prensas a la par, él tiene treinta y siete años y se formó y aprendió el oficio con nosotros. Gina y Mariana hacen la encuadernación y el cosido manual, ya sea costura expuesta, copta, japonesa. Todo esto se hace en el cuarto de acabados. La edición la hacemos Alexia y yo, y el diseño con Helena, y antes también entraba Clemente. Tenemos una administración que ha sido indispensable, allí están Nancy y Zaida que llevan todo el tema de facturas, cobros, pagos. Además de eso, hay una librería en la casa y una cafetería que también requieren de la atención de todo el equipo. En nuestra casa hay mucho chisme, mucha plática, que es lo que buscamos un poco, que estos saberes y oficios del libro vayan generando comunidad.

ACABADOS: son todos los procesos posteriores a la impresión que terminan por darle expresión a un libro. Una vez impresas las páginas de una publicación, se procede con el plegado, el armado y la costura de los cuadernillos y posteriormente con la encuadernación. Tanto antes como después de encuadernar se realizan detalles finales que varían de acuerdo al diseño y oscilan entre repujados, barnizados, troquelados, cortes, laminados, etcétera.

(←)

Nuestro equipo de trabajo se arma desde las relaciones cercanas que tenemos con la gente. Hacemos todo entre amigos y aprendiendo en el camino. Hemos resuelto poco a poco todos los roles y las necesidades, nos rodeamos bien. Pero no somos las indicadas para decir cómo deben funcionar correctamente las cosas. En nuestro caso es prueba y error. Además de su labor artística y curatorial, María Paola administra. Y yo, además de editora, me convertí en diseñadora. Todo el tema de diseño y producción lo hacemos nosotras mismas. En cuanto a la impresión, teníamos una imprenta que era Torre Blanca, que cerró, entonces quedamos huérfanas. Estamos en esa búsqueda que es crucial.

IMPRESIÓN: impronta, huella, marca o rastro que deja un objeto en otro al someterse a presión o contacto. Un fósil es una impresión muy duradera, una huella humana en la playa es efímera. Las técnicas de impresión –técnicas gráficas– se han desarrollado originalmente para mantener el mayor tiempo posible la imagen en el sustrato que las recibe y completa. Los jeroglíficos egipcios en bajo relieve son huellas sobre la piedra tan sofisticadamente hechas que constituyen en sí mismas una técnica escultórica. Los códex, libros previos a la invención de la imprenta o a la máquina de reproducción serial, ya guardaban de manera muy eficiente y duradera la información, tanto que en nuestros días quedan algunos. Sin embargo, hay impresos de un solo uso que son pasajeros, como periódicos, panfletos y similares, y esta es una de las razones por las cuales están siendo reemplazadas por los medios digitales.

Somos diez personas. Yo soy la cabeza administrativa, hago la dirección editorial y mil cosas más. En producción hay tres chicos que hacen programación y libros interactivos, publicaciones html y web. Las hacemos para nosotros mismos y también para los clientes. En contenidos hay una persona orientada a comunicación, que también nos ayuda en labores editoriales y en conversión a epub. Otra persona hace de asistente editorial y nos ayuda con el servicio al cliente en MakeMake. Tenemos una diseñadora gráfica junior y un diseñador con experiencia que también es editor. Y en ventas para MakeMake, tenemos dos vendedores. Usualmente vinculamos pasantes, tengo convenios de pasantías con la Tadeo Lozano, con la Javeriana, con la maestría del Caro y Cuervo, donde soy profesora. Este espacio me ha servido mucho para reflexionar sobre nuestras tareas, sobre lo que hacemos y qué parte de ello es susceptible de ser enseñado.

EPUB: aunque se trata de un formato de archivo electrónico (.epub), este término se suele usar de modo equívoco para referirse genéricamente a las publicaciones electrónicas, que se identifican mejor con la expresión *ebook* –libro electrónico o digital–. El archivo de formato .epub es compatible con muchos lectores de libros electrónicos y se puede reproducir fácilmente en teléfonos, tabletas y computadores, sin embargo, no es compatible con Kindle, uno de los lectores de libros digitales más populares.

¿Cómo decides qué proyecto hacer?

(¶)

(§)

(*)

(»)

(¬)

(^)

Esto es un Libro

TONATIUH TREJO

En los primeros años de nuestro laboratorio nos dedicamos a encontrar textos revolucionarios o muy propositivos desde la escritura, pero que habían caído en un modelo de edición convencional. Nos propusimos crear dispositivos de lectura específicos para esas experiencias de lectura. No solamente nos tomamos con que nuestra manera de imaginar los libros fraguaba en objetos de interés, sino que logramos establecer relaciones con gente que admirábamos, porque finalmente, esos textos los buscábamos a partir de nuestros gustos y de nuestras historias personales.

Últimamente creo que he tenido la fortuna de encontrarme los libros que quiero hacer.

Entonces, lo que en un principio era intentar acercarnos a los autores para retarlos con nuestro pensamiento editorial y recibir rechazo, o publicar piezas que ya habían sido impresas para reformularlas desde nuestra perspectiva, se ha convertido en un proceso en el que los autores nos buscan porque les gusta la forma en la que resolvemos las cosas. Les tengo mucho cariño a esos libros que han llegado por charlas informales, en una fiesta, o porque alguien te presenta a alguien que tiene un proyecto que no sabe cómo hacer. O cuando se juntan intereses desde disciplinas diferentes, pero que convergen en un punto. Por ejemplo, algo de lo último que he hecho es una serie de videos que surgieron del encuentro con Netty Radvanyi, una francesa vecindada en México que coordina un laboratorio de arte escénico. Yo andaba pensando si el libro podía existir si no había un cuerpo de por medio, e imaginando que un libro en realidad es un imán que solidifica al aparato narrativo por excelencia que es el cuerpo justamente. Cuando tú lees estableces cierta postura, te tienes que aislar, ocurre una relación exclusivamente intelectual con el objeto. Es como si el libro se impusiera y coartara nuestra capacidad de recibir y hacer narrativa solamente con estar en nuestras manos. Y de repente llega Netty y me dice: «Estoy dando un taller de corporalidad». Se me ocurrió llevar libros a gente que se relaciona con el

espacio a través de la danza, del malabarismo, del contorsionismo. Les dimos libros y les dijimos que hicieran lo que quisieran con ellos, al contrario de lo que los libros hacen con los cuerpos, que es detenerlos. Sobre este trabajo hicimos una serie de videos que entiendo como una sola publicación porque se articulan a través de una introducción y de un argumento. Ese fue un «libro» que me encontré en el camino.

Rey Naranjo

CAROLINA REY

Nuestro cronograma editorial anual está establecido, pero cada libro es un mundo aparte, hay libros que se complican por alguna razón. Suceden muchas cosas: oportunidades, retrasos, momentos adecuados o inadecuados para sacar un libro. Y hay proyectos que llegan intempestivamente a nuestras manos. Si vemos que es el momento coyuntural de hacerlo, y podemos, vamos adelante. Decidimos que queremos hacer en comité, John, Raúl y yo. En esas reuniones vamos viendo lo que teníamos en el plan, las ideas nuevas, lo que hay que iniciar, los aliados que nos van a ayudar, el financiamiento de cada cosa. Por ejemplo, la guía de aves que hicimos fue financiada mediante *crowdfunding*, decisión que nunca habíamos tomado antes, pero era la manera de financiar un libro tan costoso de producir. Así que nos sentamos, vemos lo que viene en la fila y definimos. Miramos si hay colecciones que requieren novedades, vemos los libros o líneas que mejor se están moviendo y si necesitan continuidad. Vemos los proyectos atrasados y también los que debemos ampliar. Medimos tanto el catálogo y las colecciones como las oportunidades. Vamos jugando con las fichas, medimos lo que queremos hacer contra lo que tenemos. Aunque los libros llegan de maneras muy distintas lo que menos publicamos nosotros son los libros que la gente nos manda. Para nosotros es fundamental desarrollar los libros, decidirlos, encontrarlos. Pasa un poco de todo. Hay libros que requieren ir hacia atrás y otros que se vuelven inminentes. Cada libro tiene su historia.

¿CÓMO DECIDES QUÉ PROYECTO HACER?

EDICIÓN CONVENCIONAL: suele denominarse de este modo a la edición estándar de literatura, a esa que dispone textos de autores, reconocidos o nuevos, en un formato de bolsillo. Libros para los cuales el diseño gráfico, los materiales o las decisiones artísticas siguen una línea expresiva definida previamente. Esto no quiere decir que carezcan de interés visual porque cada ejemplar puede tener un margen para reinterpretar la línea gráfica o reiterar sus cualidades.

NO FICCIÓN: así se denomina en el mundo literario a los textos o escritos que narran o se fundamentan en hechos reales y no imaginados. El periodismo narrativo o literario podría ser un buen ejemplo del valor que pueden alcanzar los escritos de este tipo. Sin embargo, dado que lo real o verdadero suele ser controvertido, algunos de los textos que se ubican en esta categoría bien pueden considerarse en el terreno de la pura invención.

Decidimos hacer un libro cuando encontramos un autor, un texto que nos conmueve. El ilustrador aparece posteriormente y hace un trabajo de representación, de interpretación, que también es creador o multiplicador de la historia. Pero el texto es primero, luego vienen la lectura y la edición, y posteriormente se hace una construcción con las ilustraciones que no están sometidas a la historia escrita. Hay una ligazón, pero la ilustración va más allá de la propia historia, la acompaña a otra parte, dice cosas que el escritor no ha pensado. Este es el motivo por el cual en Babel nos hemos reivindicado con la ilustración y los ilustradores, porque nos permiten rescatar todo lo literario que puede haber en las imágenes. Lo interesante es que estas imágenes, a pesar de su libertad, no constituyen una obra independiente al texto, son la misma obra.

En la mayoría de las ocasiones los libros salen de las residencias artísticas. En unos casos invitamos a personas que nos interesan y en otros llegan personas que nos buscan. Creo que es un programa lo bastante sugerente como para que mucha gente se acerque. El proyecto se ha ido dando de modo natural a lo largo de estos siete años que lleva abierto. En nuestro caso, la labor de edición, por así decirlo, se entremezcla mucho con una cuestión personal y vital. Cuando éramos más jóvenes decíamos sí a todo. De hecho, teníamos esa idea instalada como principio en nuestro día a día. Con el tiempo hemos aprendido a medir los esfuerzos económicos y emocionales. A veces nos llegan proyectos de tipo «transaccional», temas que no nos interesan o personas que no están dispuestas a compartir. Eso no nos vale. Sin embargo, tengo que decir que vamos a probar próximamente las primeras residencias institucionales, en colaboración con el Instituto Distrital de Artes de Bogotá. Va a ser la primera vez que hacemos un concurso público con participantes, selección oficial y financiación. No va a ser una carga económica para nosotros ni para los visitantes. Vamos a ver qué sale de este experimento.

ILUSTRACIÓN: hasta en el diccionario de la Real Academia Española se considera a la ilustración una estampa, grabado o dibujo que adorna o completa un libro o texto. Este género de acompañamiento atribuido a las ilustraciones es un estándar con el que hay que contar, sin antes decir que la imagen, o la ilustración, son tan capaces como el texto de contar historias, suscitar reflexiones o construir un mundo.

(*)

RESIDENCIA ARTÍSTICA: pasantía que hace un artista —pintor, escultor, músico, escritor, arquitecto— en un centro educativo —oficial o independiente—, museo, centro cívico, centro cultural, sede de colectivo, para elaborar un proyecto específico en colaboración o de modo independiente a quien promueve tal actividad. Hay residencias artísticas en el campo y en las ciudades, unas que implican un trabajo específico en comunidades y otras que promueven un trabajo solitario.

(»)

C: Nos inclinamos por la literatura experimental, pero nuestras decisiones están asociadas a las máquinas viejas. No podemos componer libros extensos, porque cualquier cosa que hagamos hay que fundirla en plomo y ponerla sobre la mesa, sobre las galeras y tener un control. Imaginen lo que significa para nosotros identificar una errata. Para reparar el error debemos fundir nuevamente esa línea, volver a sacarla de la máquina completa y colocarla en su lugar. Un error de composición nos puede tomar una semana de reacomodo. Así que tenemos que elegir con mucho cuidado lo que imprimimos. Nos gusta rescatar textos, actualmente estamos con unas traducciones de William Morris y con unos ensayos de Virginia Woolf. Cuando el autor no vive se vuelve todo más ágil, no sabemos por qué. También hay que decir que nosotros prestamos servicios de edición y de impresión y es esto lo que realmente subsidia nuestro trabajo editorial, además de darnos mucho oficio. Esos libros que hacemos como servicio para los demás también son importantes porque nos permiten experimentar cosas que a lo mejor no haríamos para nosotros.

A: La librería también nos da perspectiva, porque conversar con lectores te permite conocer, saber lo que le interesa a la gente. Eso te da otra dimensión del trabajo editorial que te permite tomar decisiones posteriores.

LITERATURA EXPERIMENTAL: aparece como consecuencia de las innovaciones técnicas que los escritores se imponen a sí mismos, a manera de juego, para llevar el acto de escritura a terrenos que no han sido recorridos. Las obras literarias experimentales se concentran a lo largo del siglo xx, especialmente a la par de las vanguardias artísticas. Muchos de estos experimentos lograron inscribirse en el canon literario, otros solo sobreviven como curiosidades que demuestran las posibilidades infinitas de los límites autoimpuestos durante el acto creativo.

Hasta el momento los proyectos llegan, unos se convierten en libro y otros no. Es el camino y el propio contexto el que dicta nuestro quehacer. Al estar rodeadas de amigos artistas la campanilla suena cada tanto. Tenemos esa pulsión de querer convertir muchas cosas en un libro. Por ejemplo, hace un tiempo fuimos al Museo Nacional y vimos exhibido *El libro rojo del Putumayo*. Leímos el subtítulo, que decía algo así como: «Las atrocidades cometidas en 1913 sobre los indígenas en la región del Putumayo». Inmediatamente nos preguntamos: ¿será que podemos publicar este libro? Lo estudiamos, vimos que estaba libre de derechos y decidimos sacarlo. Son corazonadas. Se nos prende el bombillito de tanto en tanto. Así que los libros surgen de distintos encuentros o hallazgos. El libro de Salvaje, *Sueños de raspachín*, surgió así: Matías Godoy se fue a vivir a El Cairo para aprender árabe y ser traductor y empezó a subir unos cuentitos cortos a su Facebook, cuentos árabes tradicionales que él iba traduciendo y colombianizando. A mí me resultaban muy chistosos. Se los mostré a Gabriel y a María Paola y decidimos que podíamos darles forma de libro a estas historias. Justo venía una beca de publicaciones así que nos lanzamos. Pero todo surgió gracias a un post de Facebook.

BECA DE PUBLICACIONES: son las becas que suelen ofrecer y otorgar los ministerios de cultura, alcaldías y gobernaciones a editores o autores que envían una propuesta oficial y justificada, y que resulta ganadora de un proceso de evaluación. De este modo pueden financiar parte de los costos de edición de un libro que comúnmente coinciden con los de impresión. Como contraprestación, parte del tiraje queda en manos del promotor y la publicación debe llevar de algún modo su identidad.

¿Cómo organizas las temáticas o líneas editoriales?

(¶)

(§)

(*)

(»)

(¬)

(^)

(#)

Esto es un libro

TONATIUH TREJO

Diría que no entiendo muy bien el concepto de línea de trabajo o línea editorial.

Y eso probablemente me dé cierta ligereza para abordar el asunto. Creo que el lenguaje técnico, el lenguaje propio de una disciplina es el primer cinturón de castidad que tenemos que romper, respetar el lenguaje por lo que supuestamente quiere decir es quitarle un montón de posibilidades. Nosotros nos dejamos contaminar con lenguajes de otros espacios, de otras culturas, de otras disciplinas para construir las líneas de inquietud. Es la sensación de no caber en los formatos o líneas preestablecidas la que va procurando las pequeñas fisuras sobre el monolito, sobre las formas del libro. El formato o las líneas temáticas son víctimas de su propio éxito, de su propia plástica y expansión.

FORMATO: es el tamaño de una publicación, su base y altura, asociado al número de páginas y espesor. Aunque elegir un formato apropiado es crucial para evitar desperdicio de papel, costos extra en producción o un grosor inconveniente, el formato es más que una medida, es el conjunto de características técnicas y expresivas de una publicación, su presencia física.

Nosotros somos conocidos local e internacionalmente por nuestros libros gráficos, pero la no ficción es muy importante para Rey Naranjo. Nuestras colecciones de ensayo sobre memoria o crónica son importantes por el tema político, y desde el corazón de Rey Naranjo nos interesa tratar la realidad y tocarla de una manera analítica. La colección de crónica en la que tenemos libros de Juan Miguel Álvarez sigue creciendo, porque tenemos una convicción política y queremos publicar textos sobre lo que está pasando en Colombia, o lo que ha venido pasando en la historia de este país. Por otro lado, nunca ha sido de nuestro interés casarnos con una sola línea o tema. También tenemos varios libros que tratan el tema de la personificación —o cómo se asume la personalidad en diferentes ámbitos, no solamente en el ámbito sexual— y, al mismo tiempo, contamos con una línea editorial enfocada principalmente en niños y jóvenes que es ilustrada y también se dirige a adultos. En narrativa también tenemos ficción y no ficción. A la no ficción le apostamos bastante. Un proyecto editorial es una búsqueda permanente, es muy difícil tener desde el inicio las líneas editoriales. Nosotros somos flexibles con esa estructura porque todo el tiempo estamos tratando de encontrarla, de cambiarla, y no es porque no estemos convencidos de lo que hacemos, sino que identificamos nuevas necesidades, vemos cosas que funcionan y otras que no. Así que para nosotros el proyecto editorial fluye entre una cosa y la otra todo el tiempo porque nos interesan diferentes temáticas y modos de abordarlas.

CRÓNICA: género literario que se estructura a partir de los hechos acontecidos y cronológicos. Suele incorporar testimonios o testigos y se usa comúnmente en el periodismo para atender temas actuales. Se supone que es la objetividad la que debe brillar en un escrito de este tipo, pero a pesar de ello es común que las mejores crónicas expresen la mirada particular del autor.

Es complicado. Pasan cosas, casualidades. A veces llegan textos que nos seducen, en otros casos identificamos novelas que no están disponibles hace tiempo. Nosotros empezamos Frontera, por ejemplo, con María Gripe, recuperando ese pensamiento. Ella había sido publicada en la colección Alaguara juvenil, que era impresionante y maravillosa, libros de altísima calidad que no excluían nunca a los adultos. Así que empezamos con libros que queríamos rescatar porque habían desaparecido del mercado, libros que habían circulado hacía mucho tiempo en otros países de América Latina como *Stefano*, de María Teresa Andruetto, un libro maravilloso que nunca había circulado en Colombia. Todo esto mientras conseguíamos textos de escritores colombianos, porque nuestra idea era invitar a los locales a publicar. Frontera iba a ser una colección con un formato distinto y con ilustraciones, pero en el camino decidimos que queríamos enfocarnos exclusivamente en los textos. Y eliminamos todas las imágenes de esa colección. Para nosotros esa colección es un manifiesto, solo sirve para leer, no sirve para decorar la sala ni para trancar puertas. Con ese propósito nació Frontera. Y más adelante se amplió a una línea ilustrada porque nosotros también tenemos reversa y cambio direccional. Lo que ocurrió fue que empezaron a llegar a Babel textos interesantes que no eran tan extensos para hacer una novela. Eran historias cortas, pero muy bonitas, muy gráficas, y merecían ser ilustradas. Con la primera, la de Antonio Ungar, estuvimos nueve años tratando de entender qué debíamos hacer. No es que un día cualquiera decidimos que ese texto debía ser ilustrado. Fue una discusión y un trabajo muy largo con distintos ilustradores hasta que llegamos a esta idea: el ilustrador no ilustra lo que está en el texto, sino que nos ayuda a ampliar la historia, se hace partícipe de ella. También ocurre en *Los irlandeses*, la ilustración logra contarnos qué pasaba previamente y que pasará después de la historia. En *La mujer de la guarda* la ilustración arma un contexto gráfico a la historia, en el libro de María Teresa Andruetto escogimos como ilustrador a Daniel Rabanal porque él conocía la historia de primera mano, había estado preso en la dictadura militar y sabía muy bien de qué hablaba María Teresa. Daniel puso ilustraciones en el libro con toda la fuerza de la que fue capaz, pero se trata de

imágenes que no están narradas en el texto, él participa de la narración y amplía la historia. Esa es nuestra manera de proceder con Frontera ilustrada.

Atendemos dos colecciones. Una se llama *Sketch For The Future* (Un Boceto para el Futuro), una colección que está hecha en honor a Muriel Cooper. Wikipedia tiene una frase muy chistosa sobre ella, dice algo así como que es la mejor diseñadora que todavía no conoces. Ella es la responsable de la creación del departamento visual del MIT, que es el primer departamento universitario dedicado al pensamiento visual, casi el primer departamento de producción de conocimiento en diseño. Fue una pionera del diseño editorial y, como trabajaba en el MIT, tenía acceso a uno de los primeros computadores con entornos gráficos. Tenía un taller increíble y una clase que se llamaba Taller de Lenguaje Visual, allí tenían máquinas tipográficas, duplicadoras, fotocopiadoras, máquinas de serigrafía. Y ese taller se ocupó de pensar cómo iba a ser el diseño editorial en el ámbito digital. Recomiendo su trabajo.

Así que la colección es en honor a una carta que ella escribió. Hay una revista de arquitectura en el MIT que se llama *Plan* y el director en ese momento le pidió a ella que escribiera un artículo explicando qué hacían en el taller, porque por lo visto era una cosa loquísima. Ella le respondió con una carta en la que redactó un manifiesto sobre la edición del futuro. Allí habla de los medios de producción y de las personas que harían esas ediciones, se trata de una reflexión acerca de lo humano y lo técnico. Y termina diciendo que su texto es un boceto para el futuro, casi como una promesa. A partir de esto elaboró una serie de páginas en las que los estudiantes y ella escribieron el artículo de manera visual. Es un experimento visual y abstracto que no tiene una lógica discursiva y no parece un artículo de revista académica. Todo esto lo cuento para decir que, con esa última frase, esa promesa que ella hace, con ese boceto para el futuro, lo que hacemos es reunir publicaciones de muchos tipos, buscar textos, obras, lo que sea, que se dediquen a reflexionar sobre asuntos que nos parecen urgentes ahora para habitar el futuro. Esa línea tiene nombre y numeración, a veces vamos a buscar a los autores y a veces llegan con trabajos que son perfectos para la colección.

Luego está la otra colección, que es más heterogénea, y es el resultado de las residencias de

MANIFIESTO: texto corto en el que se hace una declaración de principios o intenciones. Por lo general este documento enumera ideas de modo concluyente y defiende un plan de acción. El carácter del manifiesto es polémico e intenta controvertir o refundar algo.

artistas que tenemos. Nosotros abrimos un espacio donde quien quiera desarrollar un proyecto que tenga algo que ver, aunque sea lejanamente, con la experimentación editorial o con la investigación de medios de impresión, puede hacerlo. Viene a la casa, al estudio y se viene a vivir aquí, en el mismo formato de las residencias artísticas. Y durante ese tiempo vamos negociando y vamos desarrollando una publicación. En este caso la colección o línea editorial ya depende mucho más de los intereses de la persona invitada, por ese motivo es mucho más diversa, no cuenta con una temática central, sino que tiene que ver con la experiencia de cada persona.

Y luego tenemos otras líneas que no son explícitas. No hablamos normalmente de ellas, no tienen un nombre especial, pero nosotros sí que priorizamos la publicación de ciertos contenidos y de ciertos personajes. Por ejemplo, la mayoría de nuestras autoras son mujeres, muchas mujeres locales, nacionales. Intentamos hacer publicaciones que versen sobre la propia consideración de qué es un libro, qué deberían ser, qué son las bibliotecas.

ARTES VISUALES: así se denomina a las artes plásticas cuya fuerza expresiva se concentra en lo visual: el dibujo, la pintura, la escultura, la fotografía e incluso el cine. Con esto se busca diferenciarlas de las demás artes —la música, la literatura, la arquitectura, el teatro o la danza—. El libro es un dispositivo que se usa con frecuencia para la divulgación de las artes visuales, porque además de tener la capacidad de ser soporte para ellas, puede convertirse en objeto de creación de la obra en sí misma.

IMPRESIÓN BAJO DEMANDA: es la impresión de libros que se hace inmediatamente después de recibir un pedido. Esto significa que los editores imprimen en la medida en que venden, en lugar de hacer tirajes que deben guardar en bodegas para evacuar de modo paulatino. Este tipo de impresión es posible gracias a máquinas como la Riso o a las impresoras que parecen un dispensador de bebidas o alimentos y son aptas para libros de bolsillo, sencillos y estándar.

Impronta

CARLOS ARMENTA / ALEXIA HALTEMAN

A: Tenemos varias colecciones. Una se llama Cuadernos de Rescate, en la que publicamos traducciones, por ejemplo, sacamos *Caminar*, de Henry David Thoreau, y después *El pintor de la vida moderna*, de Baudelaire. Además, tenemos Grieta, una colección de libros pequeños y más económicos. Y está también Papeles Insurrectos que tiene los interiores impresos en Riso y la portada en linotipo para hacerlos más rápido y poder imprimir bajo demanda. Aparte de esto tenemos la colección general de Impronta, dedicada a autores latinoamericanos, vivos. Aquí buscamos textos híbridos, poesía, ensayo, cuento; textos cortos porque no podemos, por nuestras limitantes técnicas, imprimir cosas extensas.

C: Rescatamos los textos a capricho, intuitivamente, bajo las afinidades que tenemos los editores. Estos autores normalmente hacen parte del canon literario, son clásicos. Así que lo que nos importa es que se toquen algunos temas inquietantes, por ejemplo, en *Caminar* nos gustaba mucho la idea de que la caminata a través de la naturaleza pudiera ser una actividad estética, pudiera ejecutarse como se ejecuta una pieza musical. En Baudelaire encontramos el reverso de esto, no en la naturaleza, sino en la ciudad, esa misma especie de sensibilidad, pero ciudadina. De Virginia Woolf nos gusta mucho su ensayística porque la narrativa se consigue con mayor facilidad. Notarán que todos estos textos son de dominio público, eso vuelve la cosa un poco más sencilla, aunque el trabajo duro está en la traducción, el traductor también implica regalías, honorarios y demás. Nuestras traducciones son mexicanas. Evadimos el español neutro.

A: Con las traducciones intentamos traer el texto a hoy en día.

Hacemos el chiste de que somos un grupo editorial, grupo editorial Nada, y cada uno de nuestros sellos parece tener una línea. Cada sello tiene un camino claro. Salvaje es una mezcla; se trata de contenidos que generan resistencia, que van a contracorriente desde el arte, desde la literatura, desde los cruces posibles que pueda haber ahí. Salvaje es un espacio de exploración. En cambio, Jardín es un sello más plástico, dirigido a lo visual. Hambre publica textos o literatura que están en dominio público, que no han sido traducidos al español o que han sido traducidos recientemente. Y se hace un acompañamiento desde la ilustración. Hasta ahora no ha habido ningún motivo o contenido que nos lleve a tener colecciones, a igualar formatos o línea gráfica. Cada contenido define la forma material y el diseño que va a tener la publicación. En términos prácticos, yo tengo que pensar en Jardín y en Salvaje, hago parte de esos dos comités. Y María Paola en el de Hambre y Salvaje.

GRUPO EDITORIAL: es una empresa que aglutina diferentes sellos editoriales, mantengan o no su identidad de cara al público, aunque internamente se rigen por las directrices corporativas del grupo. Su tamaño y capacidad de distribución le garantizan hegemonía en el mercado. Uno de los grupos editoriales más conocidos es Penguin Random House, que reúne más de 250 editoriales de diferentes países.

En MakeMake tenemos tres fuentes de contenido. La primera corresponde a los editores, con los que hacemos un acuerdo de distribución y nosotros distribuimos sus libros en versiones digitales en el formato en el que nos los entreguen. Lo importante es que para el editor sea directo y sin costos, porque no tiene gracia inventarse un negocio que les genere costos nuevos. Esa es la fuente del 80 por ciento de los contenidos. Luego hay un porcentaje de contenidos que hacemos en coedición y dependen mucho del tipo de libro. Tienden a estar destinados al público infantil, porque son libros que se prestan para hacerlos interactivos. Y por último está el fondo de libros interactivos de MakeMake. Todo este material interactivo es hecho por nosotros, aunque en algunas ocasiones lo hacemos en compañía, si es que se trata de un proyecto que estamos desarrollando y decidimos adquirir los derechos.

COEDICIÓN: dos o más editoriales se unen para llevar a cabo un proyecto. Las coediciones suceden a distintos niveles: puede ser que cada parte asuma una etapa del trabajo, según su especialidad o posibilidades, o que se junten únicamente para asumir los costos de una publicación. En cualquier caso, el libro resultante de una coedición es reconocible porque circula con los sellos de todas las editoriales que intervinieron para hacerlo posible.

¿Cómo logras la expresión de un proyecto?

(¶)

(§)

(*)

(»)

(¬)

(^)

(#)

Esto es un Libro

TONATIUH TREJO

Hasta ahora siempre ha habido alguien conmigo que tiene la cabeza fría y cuya obsesión es el orden, la pulcritud. Yo habito el lado lírico de la editorial. Mi papel es establecer el desorden de los libros, esa fracción que podríamos llamar poética. Aunque los libros están diseñados para leerlos completos, esto en la práctica no ocurre, ya sea por falta de interés, o por lo que sea, los libros pueden quedar inconclusos. Es más, cuando uno lee un libro o accede a la información que hay dentro de una publicación, esa información es fragmentada, te quedas con un pedazo. Decir que conoces un libro, aunque lo hayas leído completo es falso. Esta certeza me ha empujado a buscar el desorden del libro. Qué pasa si alteramos la secuencia típica del libro, qué pasa si desprendemos las páginas. ¿Seguimos teniendo un libro ahí? ¿Qué es lo que hace a un libro ser libro? ¿Si yo cambio el orden de las páginas y lo vuelvo a encuadernar, es el mismo libro el que está ahí? Este tipo de preguntas me permiten crear experiencias de lectura diferentes, darle desorden al orden, porque creo que humanamente somos muy buenos lectores de códigos, sabemos encontrar patrones y eso es algo que puede partir desde el diseño, permitir que la gente recorra el libro como quiera. El asunto que me interesa con la expresión del libro es provocar la curiosidad y la activación del último engranaje que está en el lector. No estoy proponiendo un libro que no tenga una coherencia, sino que esa coherencia se la pueda dar la propia experiencia del lector.

Por otro lado, decido la expresión de acuerdo con el contenido, intento ser hipersensible a él para descubrir el formato que requiere el texto. Eso pasa por ejemplo con el libro *16 fotos que no tomé*. Descubrí ese libro y no me resistí a hacer una edición nueva que tuviera en cuenta la naturaleza del contenido. Aunque la idea del fotógrafo era genial, se había resuelto en un libro sin valor editorial. La primera edición del libro secuenciaba una serie de imágenes creadas por el fotógrafo Benoît Grimalt sobre encargos periodísticos que no había podido hacer. Fotos que nunca pudo

realizar por diferentes circunstancias. En la desesperación por entregar el trabajo a sus empleadores, dibujaba las fotos y las enviaba. Obviamente al empleador no le causó gracia, pero Benoît descubrió que podía hacer una publicación con estas imágenes. Es un libro muy humorístico que termina confrontando dos órdenes de creación que parecen absolutamente irreconciliables —la fotografía y el dibujo—. Este proyecto cuestiona abiertamente dónde es que sucede el acto fotográfico, si está en la memoria, en el proceso, en la cámara o en la abstracción del momento. Cuando conocí al editor de Pursuit Editions (Francia) le propuse hacer una edición en México y él me envió directamente con Benoît. Le escribí un correo con la imagen de un *dummy* de la idea que tenía: imprimir las fotografías en papel fotográfico con una marca de agua en la parte de atrás (como las entregaban antes los laboratorios) e introducir las sueltas dentro de un sobre similar a los que entregaban en las casas de revelado fotográfico. Esta idea le gustó y me permitió hacerlo.

Lo que está en juego es la temática, el tratamiento que se hace de ella, la apuesta por un autor. Lidiar con autores suele ser complejo. Hay gente que te manda una propuesta, texto o incluso diseño, y pretende que lo publiquemos tal cual está. Y nosotros no trabajamos así. Lo más importante de un texto o una ilustración es la manera de tratar un tema, una historia, y nosotros lo que evaluamos siempre en cada material que nos llega o que proponemos es si la historia tiene cabida en nuestro catálogo, si vamos a poder expresarla bien en nuestro universo. Si se trata de un libro ilustrado tiene que gustarnos mucho la ilustración y debemos poder establecer un diálogo con los autores, llegar a consensos. Lo que nos interesa, normalmente se ilustra. Pero hay que contar con las personas adecuadas. En el cómic tiene que estar muy clara la convivencia entre texto e imagen. Nosotros hicimos una adaptación de *Tanta sangre vista* porque el autor, Rafael Baena, creía que su libro podía expresarse muy bien como cómic, de hecho, fue él quien nos buscó y acompañó todo el proceso. Cuando las cosas son así, normalmente salen bien. Pero ilustrar novela gráfica es tenaz, es mucho trabajo, toca estar todo el tiempo creando y la mano y la cabeza se cansan. Generalmente los ilustradores empiezan con un ímpetu tremendo y después se agotan, bajan el ritmo. Hay que saber contar con esas cosas. Hemos encontrado varios ilustradores en los que confiamos, tanto en Colombia como en el exterior.

LÍRICO: como género literario, engloba las obras que, a diferencia de las narrativas, no ponen su énfasis en la construcción de historias y personajes, sino en abordar la naturaleza de las sensaciones desde una perspectiva subjetiva. Su manifestación más reconocida es la poesía. Aplicada como calificativo de una publicación, podría significar que los elementos dispuestos cumplen una función más allá de lo meramente práctico o mecánico, convirtiéndose en símbolos de otras intencionalidades con respecto a la forma en que pueden ser leídas.

NOVELA GRÁFICA: es un formato de publicación que para narrar se vale tanto de textos e historias complejas como de dibujos expuestos en una estructura de viñetas. El autor suele usar diferentes recursos retóricos para enriquecer y articular el texto y la imagen. El término aparece en la década de los años setenta, en parte para reivindicar el estatus de este tipo de obras, hasta entonces conocidas como cómic o historietas, frente al mercado editorial.

Para mí, la mano y el lápiz son fundamentales, me interesa volver a ellos, conseguir de nuevo esa expresión más cargada. No me interesan los dibujitos, sino las expresiones fuertes, que digan y transmitan perplejidad. Primero trato de conseguir ese carácter en la expresión gráfica y después llega el valor narrativo de la imagen. Así que no se trata simplemente del colorido, sino de la expresión, son cosas diferentes. Y de ahí el uso de las bicromías en la colección Frontera. Es una cuestión de tono, de sorpresa, de carácter. Los editores independientes existimos para experimentar. Para hacer las cosas convencionales y que se venden mucho están los demás. Nosotros nunca vamos a hacer ese libro que consigue una aceptación universal posventa, ni siquiera nacional, así que podemos darnos el lujo de buscar el tono, de que los libros se parezcan a nosotros y no a cualquier cosa, de ir con toda la fuerza para encontrar mil o dos mil personas a las que les guste y ya con eso es suficiente.

EDITORIAL INDEPENDIENTE: suele hacer referencia a una empresa editorial que no hace parte de ningún conglomerado económico y en la que los criterios de calidad artística y relevancia cultural para editar un libro pesan más que los razonamientos comerciales. Sin embargo, es una definición que se cumple de manera muy diversa, pues puede aplicar tanto en editoriales con grandes volúmenes de publicación como en sellos que publican un solo título al año. Parte del debate que genera este concepto está en la pregunta: ¿de hasta qué punto puede hablarse de independencia si todas las editoriales dependen del mercado para la supervivencia de sus proyectos?

Nuestros libros surgen de procesos colectivos, compartidos entre nosotros y los autores. Al final los artistas aparecen oficialmente como autores y nosotros como editores, pero es una convención. En algunas ocasiones, cuando las personas vienen con una idea fija o ya adelantada, nosotros funcionamos como productores. Pero lo más común es que la gente llegue aquí con una investigación en curso en la que nos involucramos y convertimos, de manera acordada, en publicación. Pero no tenemos una fórmula, un estilo o una manera preestablecida de expresarnos, tendríamos que tomar proyecto por proyecto para ver las variantes. A veces el artista sabe secuenciar contenidos y lo hace de modo autónomo, pero normalmente es un proceso que elaboramos juntos. En otros casos llamamos a nuestros amigos de Taller Agosto para que nos ayuden con el diseño y la maquetación. No es que todo en Calipso sea vago o fantasioso, pero es cierto que nuestros libros vienen de procesos algo indeterminados. De hecho, hay procesos que nos llevan a terminar en afiches, o en recetas culinarias o en talleres pedagógicos. En ese sentido somos todoterreno, y nos interesa la idea de lo inesperado. Normalmente no conocemos de antemano los resultados a los que llegaremos, porque trabajamos con procesos abiertos, porque los artistas vienen acá a involucrarse con el contexto vital y técnico que ofrece la ciudad de Cali, incluso con sus talleres de artes gráficas, y ese mundo termina afectando todo. Hemos tenido residentes que han cambiado totalmente la idea de proyecto con la que empezamos. Por ejemplo, un artista que hacía unas residencias en las comunidades misak terminó fundiendo en bronce una letra del alfabeto misak, mediante tipos de Ludlow. Pero no con el tipo, sino con el molde para hacer el tipo. Y su obra al final, el resultado de la residencia, fue dejar ese molde en el armario de esa Ludlow que está en el barrio San Nicolás para que cualquier persona en el futuro pueda usarla. Nada de eso lo podíamos prever.

Por otro lado, tenemos un amigo, George Wietor que es el creador de la wiki de Riso (stencil.wiki) —el sistema de solución de problemas que tenemos todas las imprentas Riso del mundo—, que dice que no imprime nunca con más de tres tintas porque le parece un despilfarro. Él ha in-

vestigado mucho y logra policromías con dos o tres tintas. Este amigo afirma que la estandarización del color comenzó en los años cincuenta gracias a los impresores de cómic en Estados Unidos, para evitar que lo que se imprimía en Los Ángeles tuviera una temperatura distinta de lo que se imprimía en Nueva York. Él sostiene que la convención del CMYK es buena para representar ciertas realidades, pero no todas. No es lo mismo la temperatura del color en Michigan, donde vive George —que suele ser marrón cálido— que la atmósfera cromática de los trópicos, donde está Calipso, en la que hay muchos verdes. Y por esto él argumenta que el CMYK no es la mejor manera de representar la realidad y la luz. El punto es que somos personas distintas, estamos en contextos diferentes y eso debería llevarnos a expresiones gráficas diversas. Por ejemplo, nosotros ahora mismo estamos experimentando con la reproducción risográfica de fotografías y estamos buscando imprimir a color, es un proceso muy desafiante que va a llevarnos a resultados particulares. Me hubiera gustado entender, desde que empezamos con este oficio, lo importante que es la pre prensa para la consecución de la imagen. La verdadera investigación sobre la imagen está en la pre prensa, en ese proceso en el que «traduces» el lenguaje de los archivos de diseño al de la máquina que imprime. Esto ocurre con todos los medios de impresión, pero con la Riso hay pocos estándares porque hay poca trayectoria. La Riso es una máquina muy tonta, no le gustan las cosas complejas, imprime archivos PDF en escala de grises y manualmente cambias el color en la máquina. Aquí es donde entran las cuestiones de la pre prensa: jugar con los perfiles del color, crear tramas, combinaciones.

PREPrensa: es la preparación y la adecuación de los archivos de diseño gráfico antes de entrar a imprenta y que considera el tipo de máquina en la que se imprimirá y los protocolos de la imprenta. El objetivo es que el producto final sea una reproducción predecible y consistente. Incluye la creación de un archivo de alta calidad, la revisión minuciosa de los perfiles de color y de los márgenes, por ejemplo, hasta la preparación de tintas y la fabricación de las planchas de impresión.

Impronta

CARLOS ARMENTA / ALEXIA HALTEMAN

C: No podemos desvincular el contenido del continente, la materialidad del libro es capaz de imponerse sobre el texto mismo, sobre la gráfica misma. Al respecto de la historia cultural del libro uno puede encontrar una bibliografía amplia sobre cómo las condiciones materiales del libro permean el contenido, esto es algo muy peculiar. Así que aunque se puede imponer lo visual, nosotros tratamos de acordar el contenido con el continente, ese es el ejercicio que todo el tiempo estamos reflexionando. Y en todo caso nos interesa que exista una prudencia entre ambas cosas. Intentamos no excedernos porque materialmente tenemos los límites impuestos por nuestro propio medio de impresión, podemos hacer un detalle de otra manera, pero preferentemente resolvemos la expresión visual con los catálogos tipográficos de las fundidoras que disponemos.

TIPOGRAFÍA: es el oficio de crear o seleccionar los tipos —familias-pesos-estilos— que van a ser usados en el diseño de una publicación. Aunque aún existen tipos físicos y es posible trabajar con ellos, lo más común es usar las fuentes tipográficas que se encuentran disponibles de manera digital; esto facilita la elección y las posibles combinaciones, en las que juega un papel importante la naturaleza del texto (qué quiere decir y qué fuente ayuda a decirlo mejor), la apariencia de las letras y los estilos en los que esta puede ser usada.

Cada contenido establece su propio orden y expresión porque cada proyecto procede de un universo muy diferente al otro. Aunque cada libro se trabaja en conjunto con el autor o artista, nos gusta tener el espacio para provocar sentido y orientar la edición. Si nos llega un proyecto solucionado, ya vuelto libro, no suele llamarnos la atención. Lo que nos interesa es el diálogo con los artistas, decidir el libro en conjunto. Cuando Gabriela Pinilla, —autora de *La sotana y la espada*, un libro ilustrado que publicamos hace un tiempo—, llegó a Nada, tenía la intención de convertir en un cómic su investigación. Era una historia compleja, ella ya tenía algunas imágenes y textos, pero nos parecía forzado llevar ese material al cómic. Así que le propusimos hacer un libro ilustrado y las cosas fueron saliendo mediante la conversación. En ese caso la forma del libro se estableció gracias a la dirección general que pudimos construir con ella.

CÓMIC (O HISTORIETA): formato narrativo hecho de una secuencia de ilustraciones, y a veces de textos, que le permiten al lector reconstruir un relato. Como lenguaje y estructura puede ser utilizado en todo tipo de géneros y temas, pasando por el humor, la ciencia ficción, las historias de superhéroes, el periodismo y la crónica histórica. Su unidad básica es la viñeta, un recuadro en el que se presenta un instante de acción que cobra sentido a la luz del orden que ocupa en la página.

Nosotros siempre hacemos un guion muy detallado de cada libro porque es importante para trabajar con el editor, el ilustrador o el cliente. Esto es muy propio del libro digital, porque el orden de la lectura puede ser muy variable. Sin embargo, nosotros no trabajamos con esa aleatoriedad, sino que definimos diferentes caminos u opciones de lectura aprovechándonos de las herramientas que ofrece lo digital. La estructura de la lectura es una de esas cosas que se puede hacer interactiva y esto define parte de la expresión o experiencia de cada libro.

Con la ilustración hay un tema delicado, animar cuesta dinero y tiempo, y por ello hay que ser muy selectivo. Hicimos una coedición de un libro sobre un oso hormiguero; la historia, el texto, toda gira en torno a un oso que camina la llanura, así que teníamos que ponerlo a andar. El autor del libro es un cantautor de joropo muy famoso, así que nos parecía necesario tener esa música presente. Era muy importante, porque la publicación resalta la cultura llanera, así que dimos protagonismo a la música y la hicimos parte de la interacción. En la versión impresa el libro es un acordeón, en un lado del papel ocurre la historia del oso atravesando la llanura y en el otro sale un glosario de los animales ilustrados que acompañan al oso: peces, aves, mamíferos. En la versión interactiva el contenido se integra como *pop-up*. Uno toca el animal y se despliega la información. Son dos modos diferentes de leer y aprender. Pero es verdad que algunos contenidos se pres-

tan mejor para ser expresados de manera digital. En este libro sobre los Llanos, el impreso asimila el espacio físico en la horizontalidad del formato, en cambio en digital las opciones se amplían a la vertical y a la horizontal, se puede extender la pantalla o la interfaz infinitamente, este es un recurso muy natural para la pantalla, que en libro de papel se vuelve delicado y costoso.

Siento que los adultos disfrutan mucho los libros interactivos, sobre todo los adultos a los que no les gusta leer. Los libros interactivos suelen ser atractivos para lectores habituados, pero sobre todo para gente que no se considera lectora. El asunto es que si MakeMake no les gusta a los adultos, cómo llegaríamos a los niños. En lo digital hay una ventaja, los colores son gratis. MakeMake es muy colorido, nos gustan los colores fuertes. Nuestra paleta de colores es amplia y nuestras estructuras de navegación y botones suelen ser más o menos obvias, y eso de alguna manera ha hecho que se nos identifique en el nicho que atendemos: bibliotecas, colegios, gente que no es experta en temas digitales.

LIBRO INTERACTIVO: es aquel que propone ejercicios de lectura por fuera de lo convencional, al inducir al lector para que manipule el objeto de forma tal que acceda a otros recursos o que proponga, desde lo narrativo, otros caminos que modifiquen la historia. En los libros impresos, un ejemplo son las publicaciones que hacen uso de la ingeniería de papel: imágenes impresas que se arman de manera tridimensional con el pasar de las páginas. En los libros digitales, las posibilidades son mucho más amplias en términos técnicos. Se pueden incorporar sonidos y videos, por ejemplo, o incluso permitir que el usuario comparta información que modifique la linealidad del relato.

(#)

¿Cómo defines el formato, tipografía o color para un proyecto?

(¶)

(§)

(*)

(»)

(¬)

(^)

(#)

Esto es un Libro

TONATIUH TREJO

El formato es la constante, la estructura. Está ahí para recordarte cómo hay que hacer las cosas, cómo funcionan y hasta ahí. Me parece que inmediatamente después de aprender del formato viene la disidencia. Porque el formato nunca está finalizado. Cuando tú encuentras un margen en el que puedes hacer anotaciones o desarrollar ciertas ideas, estás ampliando el grado de contención del libro. Pero automáticamente también estás generando un nuevo formato que va a volver a pasar por un estudio, que va a volver a pasar por una experimentación.

Creo que la idea del formato o dispositivo se entrelaza muy íntimamente con la del artilugio. Cuando surgió el modelo económico del libro, que se sigue replicando hasta ahora, provocó una fascinación bárbara; el asunto es que ya normalizamos la fascinación por ese dispositivo. Lo que a mí me interesa es volver un poco hacia ese momento, hacia el origen del formato libro, para inocularle nuevamente la posibilidad de fascinación. Porque el dispositivo uno lo puede ir perfilando, lo puede ir trabajando, siempre en el sentido de la coherencia con el contenido, pensando, por supuesto, que el dispositivo también es contenido. Me interesa la porosidad entre un concepto y otro. El motor, el combustible que alimenta al libro es esa idea de que el formato también es contenido, también habla.

Creo que el diseño, el color o el formato son engranajes que funcionan a partir de una maquinaria mayor. Me parece que lo más importante en un libro es el contenido. Y estos aspectos como el color, la tipografía y el formato los entiendo como elementos del propio contenido. En el caso de la tipografía, para mí el asunto es intuitivo, confiamos en nuestro bagaje como diseñadores, pero a la hora de resolver asuntos más pragmáticos regresamos a la bibliografía de los maestros.

De la tipografía lo que me ha interesado, como objeto de estudio, es su sonoridad política. Pienso en la tipografía que se conoce como Ayotzinapa, diseñada por los tipógrafos

Rey Naranja

CAROLINA REY

mexicanos Raúl Plancarte y Cristóbal Henestrosa, que se generó después de haberse dado el horrible caso de estudiantes masacrados. Pienso en el hecho de que un diseñador tipográfico se haya expresado a través de la tipografía para afinar una fuente tipo estencil, con la que uno podía salir a la calle a dejar sus consignas políticas. Me parece una cuestión brillante. Yo creo que a veces el texto no escoge la tipografía, sino que estamos llegando a un nivel de trabajo tipográfico de gente muy sesuda que diseña tipografías para provocar cierto tipo de textos.

El color, en cambio, tiene que ver específicamente con cada proyecto. No olvidemos que somos editores muy pequeños, muy sensibles a las circunstancias, el color depende, por ejemplo, de cuestiones presupuestales o del sistema de impresión con el que vamos a experimentar. Yo creo que el color también es una de esas cosas que se puede abordar desde muchos ángulos. Puedes decidir imprimir un libro exclusivamente con un color y eso genera un árbol de decisiones. En ese caso el color funciona como un ancla del proyecto. Pero tan relevante como el color es el impresor.

Nosotros queremos que el público en general tenga acceso a nuestros libros. Así que usamos formatos que permitan un buen rendimiento del papel para que no haya desperdicio y sean económicos. Y en ese sentido, trabajamos desde las características que tiene cada colección. En nuestra línea infantil usamos un formato más grande que en otras líneas y una encuadernación en colaminado que ofrece buena flexibilidad para los niños. Nosotros siempre llegamos al libro soñando en términos de papel, cantidad de tintas y acabados, y luego nos damos cuenta de que va a salir carísimo. Y le bajamos especificaciones para que el precio sea viable. De acuerdo con la colección se define el formato y de ahí se deriva la caja tipográfica. Y en relación al tema, a la extensión del libro y a la producción se elige la tipografía. Todo el catálogo nuestro que circula en Colombia lo imprimimos aquí mismo, y ahí aparecen grandes limitantes en el caso del papel. No hay muchas opciones, así que trabajamos con lo que hay y damos personalidad al libro con elementos gráficos y tipográficos.

Los textos son los que guían cualquier lectura, pero si hablamos de novela gráfica es cierto que usamos tipografías apropiadas para hacer juego con las imágenes, en encabezados y cuerpo de texto. Y asociamos el color para lograr identidad, pero también claridad en la lectura. A veces el color sirve para identificar al ilustrador y en otras ocasiones para conseguir el ambiente que ofrece la obra. Por ejemplo, nuestra biografía ilustrada de Borges va en cuatro tintas, y en cambio la de Rulfo va en dos tonos sepia. Y es porque el mundo de Rulfo era oscuro y dramático. En cambio, el de García Márquez era colorido, lleno de vida, exuberante. De acuerdo con el lenguaje del autor y su universo elegimos la paleta de color, la definición de la línea gráfica de un libro porque es algo que aporta a atmósfera narrativa.

ESTRUCTURA: es la disposición espacial y narrativa de los diferentes elementos que componen un libro. Existe una estructura convencional que dicta el orden de aparición de los diferentes componentes (por ejemplo, que lo primero en aparecer sea la portada y lo último el colofón), pero esta puede ser reinterpretada en cada publicación de acuerdo con motivos diversos. Un cambio importante en la estructura casi siempre indica un énfasis o llamado de atención que, en conjunto, modifica la manera como se lee un libro.

CAJA TIPOGRÁFICA: es tanto el límite o el marco destinado dentro de cada página para la impresión, como la disposición de los elementos en las columnas, los renglones, los interespacios y los interlineados. Las dimensiones de estos elementos dependen del formato del libro y de la intención gráfica del diseño. Lo que está por fuera de la caja es el margen, que cumple también un papel fundamental en la composición armónica de la página. Lo contrario de un diseño que se ciñe a la caja tipográfica es el sangrado, que lleva el contenido gráfico hasta los límites mismos de la página.

Si yo les mostrara la cantidad de maquetas que hay por cada cosa que hacemos. Realizamos pruebas en todos los tamaños y formas. Pasamos por una fase que no es cerebral, sino que se experimenta físicamente. Palpamos con las manos el tamaño del libro de acuerdo con la historia, las imágenes y la extensión, e intentamos ver qué nos dice esa relación. Todo el mundo opina. De ese modo sale un formato con la escala y los materiales adecuados. Pero en Colombia no hay muchas opciones de materiales, no hay mucho que experimentar en ese sentido, y en cualquier caso yo no sé ver el formato en abstracto. Está bien que cada libro tenga su tamaño y expresión, pero en ocasiones pienso que no estaría mal que todos nuestros libros compartieran el mismo formato, todos iguales y experimentar desde ahí, buscar la variedad desde esa restricción. He visto pasar por la librería y la distribuidora todo tipo de libros y formatos, toda clase de formas, y me parece que hay cosas muy inteligentes, muy bonitas y que suelen ser muy costosas. Muy bonitas e interesantes, pero poco prácticas, y yo sigo pensando que el libro es para leer de modo tradicional y que si quieres romper esa linealidad debes ser muy inteligente en lo que propones como experiencia lectora. Yo admiré muchísimo a Ángela Lago, quien tenía una relación con el libro completamente experimental, exploraba la forma, el formato, la espacialidad del libro, su apertura y cierre, la costura, la transparencia, el orden y la secuencia. Lo que hizo con el libro *El cantar de los cantares* fue maravilloso: se puede leer de derecha a izquierda y viceversa, para arriba y para abajo, y a pesar de ello la lectura es total, experimenta con la narración, pero no se trata de una búsqueda formal.

MAQUETA: es un modelo a escala o en tamaño real de un objeto. En el proceso editorial, son las distintas versiones de un libro que se hacen previas a la impresión para probar el armado, la compaginación y el formato, y, en general, la apariencia física y el funcionamiento.

TINTAS: junto con el papel, es el recurso que hace posible la existencia de los libros. El mercado ofrece diferentes tipos de tintas, según el método de impresión y de preparación de estas. La elección de una u otra determina el costo de una publicación. En cuanto a la impresión *offset*, la opción más económica es la impresión a una tinta. Lo que se conoce como duotono es la impresión a dos tintas, y policromía, la impresión con base en cuatro colores que se mezclan para crear toda clase de tonos. Existen también tintas especiales y un catálogo estandarizado de colores de referencia de la marca Pantone. En impresión digital, la cantidad de tintas no es tan determinante en cuanto al costo, pero también es una variable a considerar.

No vamos hacia un formato predispuesto. El formato varía en función del proyecto y de los papeles. Nosotros imprimimos en un tamaño máximo de 28 x 42 centímetros. Cualquier cosa mayor que esto es un problema para nosotros. Por otro lado, evitamos desperdiciar papel. Si el formato que decidimos da desperdicio, esos restos los utilizamos en otros proyectos. En todo caso, solemos usar los tamaños estándar del papel, todos los cortes que salen de la doble carta, carta y media carta. Nos gusta imprimir en papeles nacionales, la Riso no imprime bien en papeles estucados, así que usamos papeles porosos y sin cobertura. En Cali tenemos la fábrica de papel con bagazo de caña, usamos mucho esos papeles, pero algunas veces usamos otros importados porque tienen menos acidez o porque el proyecto lo requiere. Cuando estás tan relacionado con los medios de producción como nosotros, acabas haciendo cosas que tengan sentido para esos medios. Y esto aplica tanto para la elección del papel, del formato y de las tintas. Nosotros hablamos mucho de la libertad de formatos, pero lo que más nos interesa es ponernos una traba o restricción y ver qué capacidad creativa tenemos dentro de ese corsé. En ese sentido somos seguidores de Ulises Carrión y de *El arte nuevo de hacer libros*, porque él habla sobre esa cuestión de hacer libros que parezcan libros. Habla de los libros de artista y dice que los libros de artista son libros que parecen libros, no libros tridimensionales, ni cuestiones de esa naturaleza. Nosotros hacemos libros que parecen libros. En el proceso de investigación nos tomamos muchas libertades, pero a la hora de producir somos muy conscientes de que hay cosas más sensatas que otras, que la economía de los insumos es muy importante. Por otro lado, la relación con la Riso es una bofetada de humildad porque, aunque tú vengas con una idea, la máquina se encarga de ir revelando lo que puede verse bien y lo que no. En esas negociaciones con la máquina hemos tenido momentos muy bonitos, jugar con los errores se convierte en algo muy divertido, y como no somos Penguin, ni hacemos millones de copias ni necesitamos vender millones de libros, es un proceso más relajado, más libre. La máquina duplicadora Riso se creó para funcionar como mimeógrafo, para reproducir formularios de hospitales, sindicatos o iglesias, y de repente, hace unos diez años, los diseñadores se dieron cuenta de que la Riso da una textura y una calidez que no se pueden lograr con otros procesos de impresión.

Impronta

CARLOS ARMENTA / ALEXIA HALTEMAN

C: Usamos formatos adecuados para nuestras máquinas y papeles de algodón en los que luzca el tipo de impresión que hacemos, los colores y las tintas que usamos. A nosotros nos conviene que el papel tenga un porcentaje de algodón, pero no podemos especular demasiado con esto porque no hacemos libros de artista, hacemos libros, ese objeto rectangular que está dispuesto para ser hojeado.

A: Al hacer tirajes pequeños y libros cortos en extensión, podemos conseguir papeles interesantes, que le añadan algo al libro, o incluso podemos usar dos o tres papeles distintos y buscar efectos. Tenemos papeles que solemos usar siempre y que sabemos cómo imprimen, pero nos gusta experimentar.

C: Nosotros buscamos y usamos los repertorios gráficos de tipos y ornamentos, seguimos los libros de los catálogos que usaban las empresas fundidoras de tipografías. Como ya no se diseñan más ornamentos usamos los existentes, que suelen ser de finales del XIX, del Arts and Crafts o de la publicidad norteamericana de principios del siglo XX y posguerra. Aunque utilizamos esos elementos, hacemos una conceptualización previa en la que nos imaginamos hacia dónde queremos ir tipográficamente, cómo queremos intervenir el libro. Es un proceso intuitivo, muy conversado. Esos son nuestros referentes gráficos.

ORNAMENTO: son símbolos que pueden ser usados a la par de un carácter tipográfico, por ejemplo, una flecha o una estrella. Una fuente puede incluir sus propios símbolos. En el caso de la impresión con tipos móviles, los ornamentos permiten crear diseños gráficos más complejos, y de manera manual, para cada una de las páginas impresas.

Nada

ANDREA TRIANA

Depende del contenido. Recientemente publicamos tres libros gracias a las becas de la Alcaldía de Bogotá. El primero, *Los dioses deben estar locos*, de Felipe Barrero – artista plástico, dibujante y boxeador –, usa un formato grande porque la publicación recoge el espíritu de sus exposiciones en las que llena las paredes de dibujos, las imágenes terminan cobrando sentido en sí mismas, pero sobre todo en relación con las demás. Así que queríamos tener varios dibujos en una misma doble página. El formato nace de esa necesidad. *En el fin del mundo* salió coeditado por Salvaje y Hambre, ilustrado por Kevin Mancera, al tratarse de un libro de literatura el formato pertenece a ese terreno. Luego está *Coqueta*, editado por Jardín y que es de pequeño formato. El tamaño de este libro se dedujo del material con el que trabajamos. Particularmente, se trata del archivo personal de Coqueta Ramírez, fotos de la época en que vivió en Italia. El tamaño del libro fue guiado por el tamaño de las fotografías análogas. El archivo de Coqueta es grande, pero nos mantuvimos en la idea de un libro pequeño e íntimo. En la escena trans uno está acostumbrado a ver fotografías de las chicas de fiesta, muy arregladas, pero el archivo de Coqueta era sobre lo cotidiano: su perrito, los paseos, su novio. Ella sale depilándose, va a Roma, enamorada. El libro es un pequeño secreto. Sobre el tema papel no hay muchas opciones. En Colombia tenemos pocas alternativas. *Coqueta* se hizo en papel blanco esmaltado porque resalta bien la policromía, se sufre menos con la impresión al usar ese papel estucado y que no absorbe tanto la tinta. Los dibujos originales de *Los dioses deben estar locos* son en pastel, así que les venía bien un papel tipo bond, poroso y opaco, por la naturaleza misma del dibujo. Es el contenido el que te lleva a buscar una sensación material con el papel. Y la expresión de un libro nace de este tipo de decisiones.

Tratamos de que la tipografía exprese bien el contenido. No puede ser que uses una tipografía neutra cuando publicas un texto de Kafka, por poner un ejemplo. Nos gusta tener intenciones gráficas asociadas al contenido.

No se trata simplemente de que las cosas se vean bien, sino de que tengan carácter, sustancia. Nosotras estamos todo el tiempo enfrentándonos a proyectos artísticos, esos son nuestros contenidos, así que nos preguntamos: ¿cómo entrar en ellos con el diseño y la tipografía?, ¿qué fuente usar para un título de un libro que se llama *Proyecto de la felicidad*?, ¿qué fuente usar en un libro lleno de dibujos hechos a mano?, ¿debe ser a mano esa tipografía? Este tipo de preguntas, ligadas con el contenido, cruzan nuestro quehacer.

PAPEL ESTUCADO: son aquellos papeles que, gracias a una serie de acabados especiales, logran tener una superficie especialmente lisa que absorbe poca tinta al momento de la impresión. Son ideales para reproducir de manera fiel el color y los detalles de una imagen. Aportan brillo. Por contraste, los papeles porosos, que carecen de recubrimiento, dan una apariencia mate a la impresión y absorben mayor cantidad de tinta. Son usados principalmente para la reproducción de texto, aunque se encuentran en todo tipo de publicaciones.

Los libros que intervenimos y hacemos interactivos son una porción pequeña de nuestro catálogo. Es muy común que nuestros libros sean interactivos, pero no tanto los libros de los demás. En total, el catálogo de distribución tiene más de mil cuatrocientos títulos. Llevar un libro de la versión impresa a la digital es como hacer una traducción, porque es una actividad que requiere pensar en otro idioma, en otro lenguaje, en la pantalla y sus limitantes. Puedes hacer un libro impreso de muchas maneras, pero una pantalla siempre tiene, más o menos, el mismo tamaño definido. Diseñamos en formato apaisado, porque no estamos trabajando para que se lea en el teléfono celular, no es lo recomendable. Y mucho menos si las publicaciones van dirigidas a colegios. El celular no es un espacio ideal para los libros digitales, aunque funcionen allí. Soy defensora de los computadores, las tabletas en cambio me parecen un tanto inútiles.

Hacer una traducción, en los términos que les mencioné, depende de cómo venga el material, del estado de las ilustraciones, si el contenido se hizo o no como nativo digital, si el guion se hizo para que fuera digital e interactivo, o no. En el paso de papel a digital está la limitante o las posibilidades de la ilustración, en nuestro caso, ilustramos por capas, y consideramos esto una buena práctica, porque en lenguaje digital este recurso puede explotarse mucho.

Por otro lado, está la dimensión sonora, ella permite explorar y desarrollar otro plano de la comunicación con el lector. Vale pensar tanto en la musicalidad

como en el silencio. En las bibliotecas públicas o en los colegios, los libros suelen ser leídos en voz alta, y ese también es un tema que hemos implementado, teniendo en cuenta que se puede separar el sonido o la musicalidad de la propia narración del libro como audio.

Yo no creo en la realidad aumentada, tampoco en los códigos QR, ni siquiera en el 3D, no me gusta esa estética y no podemos pagarla. Para nosotros es importante que los libros sean ligeros, que pesen poco para que corran por el internet de este país, cuando lo hay. Entonces mantenerlos ligeros es necesario y eso es una limitante a la hora de la interacción. Y me parece importante lograr coherencia estética en la interacción, no se trata de poner todas las cosas a moverse o alumbrar; también es necesario apelar a la inteligencia del lector. Si hay interacción, esta también debe ser un juego, también debe estar para ser descubierta. No es recomendable llenar de brillos, estrellas e instrucciones la lectura, porque le roba el encanto al descubrimiento. Todo eso juega a la hora de pensar en el formato, en el diseño, el color, la interacción o la tipografía. Esta última es clave. No se deben usar tipos de letras que no se puedan leer en las pantallas. Es un error común de los diseñadores gráficos. Ellos suelen trabajar en pantallas de 21" o mayores, pero la población, en general, usa pantallas de 14". La letra debe ser clara, debe ser letra y no imagen.

TIPOGRAFÍA DIGITAL: Fuentes tipográficas diseñadas para su uso en pantallas. Al estar digitalizadas, se pueden incorporar en la programación de un sitio y estar disponibles para cualquier usuario que acceda al contenido. Adicional, por ser nativas digitales, consideran algunas características y estilos que son óptimos para su visualización en pantalla.

(#)

¿Cómo llevas tu trabajo al contexto?

(¶)

(§)

(*)

(»)

(¬)

(^)

(#)

Esto es un Libro

TONATIUH TREJO

La presentación de un libro debe estar anclada a su contenido. En la primera feria del libro que pude asistir acá en Oaxaca, conocí a Víctor Mortales, un fotógrafo que estaba por lanzar un fotolibro sobre lugares distintos donde había pasado la noche. Él iba a la deriva, a veces lo invitaba alguien que conocía, a veces se quedaba debajo de un puente, pero, invariablemente, la serie fotográfica era realizada de la medianoche al amanecer. Para presentar su libro lo invité a dormir a El Anheló (una librería que gestiono en Oaxaca, México). Le propuse que hiciera allí una última serie fotográfica y que al otro día presentáramos su trabajo al público. La gente podía visitarlo de ocho de la noche a doce de la noche para hablar con él. Evitamos una presentación de esas teatrales y fingidas que se hacen comúnmente para hablar de libros nuevos. No lo sentamos a él a pedirle que explique su libro, nada de eso, simplemente él estuvo allí por una noche, dispuesto a conversar desde la cama que le instalamos en la librería. Este tipo de presentación está directamente relacionada con la intencionalidad del libro, con la producción del artista y cobra un sentido completo para mí. Ese es el tipo de cosas que me gusta hacer a la hora de exponer un libro. Hacer presentaciones que se vuelvan parte de la narrativa y no solamente un acto publicitario.

Por otro lado, busco poner mis libros en lugares donde no haya un trato comercial abusivo. Busco lugares donde exista coherencia entre mis publicaciones y las otras que están ahí, porque a veces lo que pasa cuando llevas las publicaciones a los grandes almacenes de libros las esconden o las ponen en lugares muy desfavorables que les retiran toda dignidad. En nuestra librería (El Anheló) les preguntamos a los editores qué necesitan. Nosotros no tenemos exhibido ni un solo libro de canto, todos están de frente. Porque todos los libros de nuestra librería pertenecen a la misma familia *freak*. Buscamos un circuito ideal para las cosas que hacemos, intentamos que el acuerdo de porcentajes sea el mínimo. En nuestro proyecto lo importante no es el libro, sino las oportunidades, las redes y relaciones que giran en torno a él.

LANZAMIENTO: se llama así al evento de presentación de un libro que acaba de ser publicado. Son organizados por las editoriales, principalmente, como parte de su estrategia de divulgación y comercialización. Los formatos son variados, pero es frecuente que se trate de una conversación entre el autor y otro escritor, el editor o un especialista en el tema, para dar contexto y apreciaciones generales sobre el libro en cuestión.

Rey Naranjo es un puente de doble vía entre lo que pasa y se produce en Colombia hacia el mundo y lo que elegimos traer de afuera. Nuestra colección de biografías ilustradas de autores latinoamericanos explica esa actitud. Entendemos el trabajo editorial como un intercambio cultural constante. En ese sentido, es necesario tirarse al ruedo. Para nosotros llevar Rey Naranjo a un contexto amplio ha sido una meta desde el principio. Desde el segundo año ya estábamos yendo a Frankfurt y a Guadalajara y en ese intercambio es necesario tomar ritmo. La gente que va a esos eventos oye cientos de propuestas al día así que hay que ser muy claro y directo. Hemos contado con la suerte de encontrar contrapartes con las que negociar. Nuestro primer libro publicado afuera fue *Gabo*, de esa experiencia aprendimos mucho. Hemos aprendido a negociar, a romper el hielo y a hablar de lo que hacemos sin temor y con la seguridad de que puede interesar a otros. Hay que mostrar las virtudes y las diferencias de lo que haces contra otras alternativas. Lo que mostramos a otros es lo que realmente somos como editorial, nuestra identidad. Nuestro libro más vendido en Colombia es el de *Gabo*, y es el libro del que más hemos vendido derechos, pero el *Origen de las palabras* también ha sido muy exitoso. Son libros que han comprendido los contextos, tanto locales como internacionales y expresan bien nuestras apuestas.

DERECHOS: la creación y la publicación de una obra implica la consideración de que existen dos tipos de derechos: por un lado, los del autor, que son inalienables, lo que implica que este siempre recibirá la atribución por lo creado. Los que interesan a los editores son los derechos de reproducción, mediante los cuales el autor o quien posee los derechos patrimoniales de la obra, le concede la posibilidad de editar, publicar y explotar comercialmente la obra hecha libro. En este tema rigen las particularidades de las legislaciones de cada país.

(§)

Nuestra librería es el ancla, es nuestro fundamento, desde ahí establecemos todas nuestras relaciones con el contexto y con nuestro público. Es cierto que viajamos y vamos a ferias pero nuestro núcleo es la librería. Tener un buen sitio donde albergarse es lo más importante. En Babel todo está pensado para ir caminando, vivimos en el mismo barrio, no hay que sufrir Bogotá. Los barrios Teusaquillo y La Soledad son absolutamente maravillosos, puedes caminar o ir en bicicleta. Y allí está casi todo el sector editorial colombiano. Babel es un lugar para permanecer, para estar tranquilos y sin prisa, es esa sensación la que queremos transmitir.

SECTOR EDITORIAL: es el sector económico que reúne a todos los agentes que hacen parte de la creación, la producción y la distribución del libro. Comprende desde los autores que participan de la labor creativa hasta los impresores y los vendedores que se encargan de que los libros lleguen a los lectores.

(*)

Nosotros empezamos a ir a las ferias de libro de artista como clientes, mucho antes de tener una editorial; vivíamos en Europa y era mucho más fácil viajar de un país a otro, así que viajábamos buscando ferias. Hay todo un circuito mundial de estas ferias de libros que ocurren dentro de ferias de arte. En los últimos tiempos hemos estado yendo tanto al circuito de ferias locales como a países en el extranjero: México, Estados Unidos y Europa, pero también a China a la feria de Shanghái que organiza la editorial Banana Fish, que también tienen una imprenta Riso. La feria se llama Unfold y se convirtió en nuestra favorita. Ahora con la pandemia ha sido imposible, pero se mantiene de manera virtual, hemos participado en ella. Estas ferias implican viajar, encontrar una estancia, trabajar durante tres o cuatro días de una manera salvaje y puede que vaya bien o no. Es necesario tener un catálogo lo suficientemente amplio como para vender y tener éxito, hay que buscar librerías que tengan libros de artista para dejar en ellas lo que no vendas. Estas ferias dejan algo mucho más interesante que las ventas, conoces gente y te conectas con muchas personas, puedes hacer redes y conseguir colaboraciones.

A: Es curioso porque, aunque la editorial funciona con máquinas viejas, en la práctica operamos, más o menos, de forma convencional, como cualquier otra editorial independiente.

C: Nos interesa estar en las librerías pequeñas e independientes porque sentimos que allí los libreros hablan mejor del libro, tienen un contacto cercano con sus clientes y así el escaparate se vuelve más valioso. Hay que estar en algunas librerías grandes porque eso legitima los libros. Más o menos como en las ferias, en ellas hay un movimiento que te permite dirigirte a autores, conseguir derechos, negociar más de frente algunas cosas. Pero a las librerías hay que escogerlas, debes tener una mirada casi curatorial con ellas, porque de lo contrario terminas perdiendo los libros. También hay que pensar en el librero, porque las librerías son espacios fundamentales de esta cadena. No basta con pagar la producción material del libro, pues te vas a quedar con tus cajas en la bodega que rentas o en el garaje de tu casa. Es necesario que el libro vea la luz, dialogue, que tenga una vida, así que en los mismos gastos de los libros, del catálogo entero, hay que pensar en su difusión y distribución.

A: Por otro lado, nuestra editorial es de primeras impresiones. Tenemos varios tirajes y títulos agotados porque para reimprimir tendríamos que volver a formar, y eso es algo que no podemos hacer. Hay tantas tensiones en nuestra editorial, que cada uno tiene su propio horizonte y su propia idea de lo que significa la divulgación o la política y la labor económica editorial.

FONDO: es el catálogo que conforman todos los libros publicados por una editorial. Las reglas bajo las que se constituye varían de una a otra, pues responden a criterios subjetivos (del editor o de un comité directivo) con los que se busca darle a un sello cierto perfil o especificidad.

LIBRERÍA INDEPENDIENTE: se trata de una iniciativa comercial de distribución de libros que suele contar con una sola sede física y especializarse en la venta minorista. Como proyecto cultural, una librería independiente puede sobresalir por su esmero en formar libreros que se encarguen de asesorar a los compradores y por su capacidad de proponer una agenda de actividades que atraiga a los potenciales lectores y propicie conversaciones alrededor de los libros.

Tenemos una distribuidora. Ella se encarga de poner nuestros libros en librerías y ferias. Pero, al mismo tiempo, en Nada distribuimos nuestros libros y los de diversas editoriales independientes. Actualmente estamos tratando de tener más control o de ser más conscientes de esos procesos de difusión de los libros que hacemos. Sentimos que nos quedamos cortas con el alcance que tenemos dentro del circuito artístico, pero hay que romper esas fronteras, por eso es importante estar en las ferias y buscar otros espacios más abiertos. A las ferias vamos más con la librería que con la editorial. Participamos en la sección de libro de artista de Artbo y visitamos algunas ferias en el exterior. Pero hay una tarea grande por hacer para que nuestros libros no se queden en el circuito local.

CIRCUITO ARTÍSTICO: son los diversos espacios, eventos y agentes que conforman una red de profesionales interesados en un área específica. Aplicado al arte, pueden mencionarse las galerías, los museos y las casas de subastas, además de las ferias y los artistas en capacidad de crear una obra y ponerla a disposición del mercado.

MakeMake es una biblioteca digital. Nuestro esfuerzo está ahí, en llevar a colegios y bibliotecas muchos libros que de otro modo no llegarían o lo harían de modo minoritario. Estamos dirigidos a colegios y bibliotecas públicas y tenemos una relación permanente con ellos. Además, estamos haciendo actividades todo el tiempo. Por ejemplo, el año pasado nos inventamos una agenda cultural que se llama MakeMake en vivo. En nuestro primer evento virtual se preinscribieron mil quinientas personas y llegaron quinientas personas en vivo, en simultánea. Eso nos hizo entender que tenemos una audiencia. No lo sabíamos, no lo habíamos entendido bien. Tener a un público oyendo hablar de libros durante una hora y media es difícil, pero hicimos un formato ligero y funcionó muy bien y sigue funcionando. Ha sido interesante poder conectarnos con esos lectores de forma significativa.

AUDIENCIA/PÚBLICO/LECTORES:

una editorial se comporta como un medio de comunicación con la tarea de cultivar una audiencia a la cual dirigir sus mensajes. En este caso, su público puede ser caracterizado con el término de «lector». Lectores son quienes adquieren los libros publicados, pero también quienes forman parte de la comunidad que se crea en el entorno digital y que puede ser medida y estudiada mediante estadísticas.

Apéndice

Entrevista Bastarda Type

SEBASTIÁN DE LA HOZ /
JASON GUZMÁN

(/)

SEBASTIÁN DE LA HOZ (S)

JASON GUZMÁN (JG)

JUAN DAVID DÍEZ (J)

MIGUEL MESA (M)

(J): BIENVENIDOS. HEMOS PREPARADO UNA SERIE DE PREGUNTAS PARA USTEDES CON LA INTENCIÓN DE HABLAR SOBRE TIPOGRAFÍA. ANTES DE ESO NOS GUSTARÍA SABER CÓMO SE FORMARON PARA TRABAJAR EN ESTE ÁMBITO.

(JG): Llegué a la tipografía por el diseño de marca y el diseño editorial, acercándome a estos terrenos del diseño me interesé por la tipografía. Estudié Diseño Gráfico en Bogotá en una universidad muy pequeña que se llama Unitec. Y luego hice otros dos años de Diseño en la Universidad de Palermo en Buenos Aires. Hace cuatro años iniciamos Bastarda.

(S): Tuve claro mi interés por la tipografía desde la universidad, vi una clase que se llamaba tipografía experimental y me abrió el camino. Hice una maestría en Inglaterra en una escuela muy inclinada en tipografía, en otras lenguas y alfabetos. Y eso me preparó para entender otras formas de escribir, otras lógicas de la expresión tipográfica y de la diagramación. Cuando volví, empecé a diseñar marca y ahí me conocí con Jay, y comenzamos a trabajar juntos. Así se fue formando el estudio.

(J): ¿CÓMO LLEGARON AL NOMBRE DE BASTARDA?

(S): Eso fue muy chistoso. Como hacíamos marca nos sentíamos obligados a encontrar un nombre que nos representara muy bien. Hay dos historias, ambas ligadas a la tipografía y la escritura, primero la de la bastardilla, que es un género o estilo de caligrafía inspirada en el trazo de la escritura manuscrita. Por otro lado, está el estilo bastarda, una variante también caligráfica de la escritura que conocemos como «blackletter» o «textura», en donde también se ven rasgos de formalidad, pero de mucha expresividad y movimiento. Ambas cosas nos quedaban sonando en la cabeza, porque veíamos reflejadas nuestras personalidades en ellas. Tanto la bastardilla como la bastarda son tipos de escritura que después se funden en plomo formando tipografías. Eso nos representa bien a nosotros, esa idea de informalidad contenida.

(JG): La tipografía suele asociarse con algo aburrido.

(J): DE MONJES.

(JG): Exacto. A pesar de que a nosotros nos gusta mucho diseñar y hacer tipografías, también hacemos diseño gráfico en general y lo disfrutamos mucho. Así que también buscábamos reflejar esa variante.

(M): LA BASTARDILLA ES LA CURSIVA, LA ITÁLICA.

(S): Exacto. La bastarda incluye la velocidad. Y al hacer más rápido ocurren formas nuevas que son menos formales, menos estructuradas. Nos gusta ese sentido.

(J): ¿CÓMO ES EL ENFOQUE DE BASTARDA CON LAS TIPOGRAFÍAS? ¿QUÉ BUSCAN O QUÉ PERSIGUEN?

(S): No nos gusta echar cuento, simplemente buscamos que la tipografía sea expresiva, que refleje bien el tema para el cual fue diseñada.

(JG): Es que miren, uno diseña una tipografía pensando en algo y luego la gente la usa de maneras muy diversas.

(M): ¿PERO USTEDES TIENEN LÍNEAS DE TRABAJO?

(JG): Somos conscientes de que en Colombia y Suramérica no se consume tipografía. Pero pensamos que si la gente no la consume es por desconocimiento en el tema. Y nosotros debemos explicarlo, contar a la gente qué hacemos y qué puede hacer con las cosas que nosotros diseñamos. La gente no suele saber qué es una licencia de uso de una familia tipográfica. Y ese ha sido nuestro propósito, nuestra línea de trabajo: explicar, asesorar, ayudar. Promover el buen uso de la tipografía, asociado al mundo editorial, asociado al branding. Casi siempre trabajamos en equipo con otros diseñadores. Tenemos nuestros proyectos propios, pero la mayoría de las cosas que hacemos es apoyar a otros estudios en desarrollos editoriales y de marca desde la tipografía. Ayudamos en el diseño o asesoramos en temas tan específicos como la elección o la compra de una fuente tipográfica.

(S): Por otro lado, nuestras tipografías, las que diseñamos en el estudio, se van dando naturalmente, muchas veces surgen gracias a los mismos proyectos en los que colaboramos. Nos ha ocurrido, por ejemplo, que hacemos siete letras para un logotipo de un cliente, pero terminamos diseñando toda la fuente y la convertimos en un producto. En otros casos las fuentes surgen de intereses y gustos personales.

(M): ¿SE PODRÍA DECIR QUE USTEDES VAN CONSTRUYENDO UN FONDO TIPOGRÁFICO COMO LAS EDITORIALES CONSTRUYEN SU FONDO EDITORIAL?

(S): Exactamente.

(J): ¿CÓMO DECIDEN QUÉ FUENTE TIPOGRÁFICA DISEÑAR?

(S): Intuitivamente. Por ejemplo, Jay llega el lunes y trae un alfabeto caja alta de un tema que le gusta. ¿A qué horas hizo esto?, me pregunto yo. Y es que Jay el fin de semana se sienta con un cafecito a probar cosas, explora calladamente, es muy pasional gráficamente hablando y descubre potencialidades. En esos casos encontramos el espacio para desarrollar nuestras intuiciones.

(JG): Las fuentes salen de algo que nos gusta, salen de un álbum de música que nos entusiasma. Por ejemplo, nos gusta mucho el hiphop, entonces hicimos una fuente que se llama Lámina y que está inspirada en ese mundo, en las carátulas y los afiches.

(J): HABLEMOS UN POCO SOBRE LAS DIFERENCIAS QUE EXISTEN ENTRE LA TIPOGRAFÍA Y EL LETTERING.

(JG): En los últimos años ha habido un boom del lettering. Eso está bien, pero trae confusiones. El lettering, para que nos entendamos, es un trabajo de ilustración, de ilustrar letras, hay mucha libertad y por lo tanto cada quien hace lo que quiere. Muy diferente al ejercicio del diseño tipográfico que busca diseñar un sistema en el que todos los elementos funcionen independientes y en conjunto. Es un trabajo casi científico para el que debes estar muy preparado.

(S): Cuando uno diseña un logotipo que tiene cinco letras no ha hecho un trabajo de tipografía, sino de lettering. Una tipografía es un sistema completo, de mayúsculas, minúsculas, números, signos diacríticos, de entonación, de ubicación, signos matemáticos, es una cosa robusta que incluye todas las variantes, las rectas, las inclinadas, la versión *display*, es el sistema que uno pueda *tipear*, un sistema con el que uno puede escribir lo que quiera. En cambio el dibujo de un logotipo o de una imagen que después se va a estampar en una camiseta o en la portada de un libro es un lettering.

(JG): Exactamente. Y sin importar el estilo. Es lettering si sigue el estilo de moda de hacer letras caligráficas fluidas que parecen derivadas de una pluma, pero también es lettering si se dibujan o ilustran letras de cualquier otra tendencia gráfica.

(J): ¿CÓMO TRABAJAN? ¿QUÉ MIRAN PARA CONSTRUIR UNA TIPOGRAFÍA?

(JG): Sí es para el estudio, es experimental y trabajamos con nuestros gustos, caprichos, ensayo y error. Si es *custom*, para un cliente o un pedido específico, tenemos en cuenta los estilos y los momentos, pero más allá de eso lo importante para

nosotros es el destino de cada fuente, si va a ser para un periódico o revista, en qué se va a imprimir, si va a ser para pantalla o no. El tema técnico es crucial.

(J): ¿CÓMO LE DAN CARÁCTER A UNA FUENTE TIPOGRÁFICA?

(JG): Como les decía antes, nosotros venimos de hacer branding. Así que solemos hacer un mapa de posicionamiento de cada proyecto, allí fijamos los valores y los atributos que va a tener. Las características que requiere cada diseño. Son estos valores los que nos llevan al diseño. Y los convertimos en historias, les damos densidad histórica para guiarnos en el proceso. Es la experimentación con los temas específicos la que consigue dar carácter a las letras, dependiendo el uso.

(J): IDENTIDAD Y LEGIBILIDAD, BELLEZA Y VALOR DE USO, ASPECTO Y COMPORTAMIENTO, ¿CÓMO COMPENSAR AMBOS ASPECTOS?

(JG): Cuando hicimos el proyecto de la revista *Semana* buscábamos que entraran más palabras por renglón, desde el inicio la intención era conseguir una letra condensada. Hay proyectos que piden asumir retos técnicos muy precisos. Las fuentes que van para pantalla no pueden ser muy condensadas porque las contraformas se pierden y no renderizan bien. Este tipo de aspectos también guían los proyectos; el estilo tipográfico siempre depende de estas cosas.

(J): ¿CÓMO CONFIGURAN LA FAMILIA TIPOGRÁFICA? ¿CÓMO DECIDEN QUE LA FAMILIA TIENE *BOLD*, *BLACK*, *ITALIC*, *LIGHT*?

(JG): Sí, es importante aclarar esto. A veces las familias tipográficas tienen quince pesos, pero uno solo usa dos pesos. En el caso de una revista como *Semana* que tiene muchas secciones, temas y subtemas, conviene tener una familia tipográfica amplia, para dar variedad y tener recursos suficientes que permitan cambios sin tener que utilizar otra fuente. Con la *display* se puede arriesgar más con ciertas formas, mientras que en la de texto suele ser más conservador.

(S): Lo importante es saber dónde se va a usar la familia, para qué se va a usar y en qué tamaño se va a usar. Eso es lo que define a la familia tipográfica, y uno intenta que cada corte —la itálica es un corte, la romana es otro— tenga algo que le aporte personalidad a la familia. Esa es nuestra forma de verlo, aunque muchas fuentes se diseñan para que cada corte tenga la misma textura. Esa es una decisión de diseño importante porque permite, por ejemplo, que en la familia se diferencie el peso *bold* del peso *light*. Pero en el mundo del diseño tipográfico hay mucha libertad en los comportamientos de las familias, hay familias muy organizadas y con todos los miembros vivos, pero también hay familias muy disfuncionales. Por ejemplo, en la fuente *Buen Día*, de César Puertas, a medida que crece el peso,

(/)

esta va adquiriendo serifa. Eso es muy raro que el peso más delgado no tenga serifa, pero que el *bold* si las lleve.

(J): ¿CÓMO SE MANEJAN LOS GLIFOS DENTRO DE UNA TIPOGRAFÍA?

(S): Un glifo es cualquier signo que está dentro de la fuente, sin importar si es una letra, un número o un diacrítico —signos gráficos como los acentos o la coma—. Cualquiera de esos elementos es un glifo. Debemos aclarar que los números provienen de otro tipo de escritura, la arábica, por ello proceden de otra lógica. Y a propósito de los glifos y la inspiración, hemos hecho una tipografía inspirada en el cabezote de un periódico cartagenero que se llamaba *Penitente*. Solo existían las letras del cabezote y las reinterpretamos para convertirlas en una familia tipográfica. Nos gusta remitirnos a formas viejas porque al cumplir con menos normas tipográficas cuentan con mayores rasgos de identidad. Interpretar eso es un reto interesante. *Penitente* es una fuente que nace de un cabezote, así que hicimos una fuente *display*, es decir, para usar en titulares y no en cuerpo de texto. En este caso te puedes dar el lujo de usar serifa muy cortas y pesadas que en tamaño pequeño no se verían. Solo con ese detalle comprendes que la fuente está diseñada para titulares.

(JG): Estos casos o referentes que usamos para trabajar permiten la exploración porque en gran medida fueron hechos a mano y eso hace que el error se convierta en una característica de la letra. Esos errores o detalles extraños son muy expresivos y solemos usarlos en nuestro trabajo.

(J): ¿CÓMO ENTIENDEN USTEDES LA DIFERENCIA ENTRE EL PROCESO DE COMPOSICIÓN TIPOGRÁFICA ANÁLOGA Y DIGITAL?

(JG): Cuando ves catálogos de una misma fuente impresa en madera o impresa en plomo puedes notar la diferencia. El espacio en la de plomo lo dejan más abierto. Así que la forma de producir cambia el aspecto de la tipografía, sea cual sea la técnica.

(S): Componer con el objeto físico trae más restricciones, es más complejo. Empezando porque debes componer en reflejo, porque hay que escribir al revés. Si se hace en linotipia, que es esta máquina grandísima en la que van cayendo los tipos y es como un reloj, es muy complejo componer, hay restricciones para la posición del texto, el párrafo no puede tomar ciertas formas. Mientras que en lo digital hay tantas libertades que justamente el problema es ese, que al haber tanta libertad puedes hacer lo que quieras y no percartarte de los errores.

(/)

(J): ¿CÓMO ELEGIR LA TIPOGRAFÍA PARA UN LIBRO?

(JG): Hay buenas fuentes gratuitas, pero no está de más pensar en elegir una fuente acorde con la publicación que vas a realizar. Puedes comprar los derechos de uso de una fuente y de ese modo garantizar que cuentas con todo lo que necesitas, sin mencionar que cuando adquieres esos derechos sueles tener una fuente menos usada, menos trillada. Para elegir la fuente debes conocer el puntaje al que va a estar la mayoría del texto. Incluso conocer la temática del libro puede ser muy útil para la elección.

(S): Para elegir una fuente hay que hacer pruebas, puedes descargar un trial y hacer una prueba impresa. Debes tener en cuenta lo que el libro busca comunicar para dar una expresión tipográfica acorde a este. Las fuentes para texto corrido necesitan buena amplitud, deben leerse bien y tener aire. Si elegimos una fuente condensada es muy probable que no funcione bien en textos largos. Si la tipografía debe ayudar a la identidad del libro lo más recomendable es llevar esa responsabilidad a la tipografía de los titulares y descargar de esa necesidad al texto corrido ya que su función principal es dejarse leer fácilmente, cómodamente. Es recomendable diseñar tres páginas, imprimirlas y leerlas, y revisar si la textura que da el bloque es adecuada para la publicación. En libros muy extensos la fuente debe ser algo neutra, más plana y muy enfocada en la legibilidad.

(J): ¿Y CÓMO COMBINAR TIPOGRAFÍAS?

(JG): Es subjetivo, depende del proyecto. Normalmente no deberías usar más de tres tipografías en un libro, pero hay casos en los que eso no aplica. Por ejemplo, hay libros divididos por capítulos que usan una fuente diferente en cada uno, y puede quedar bien, no es lo usual, pero es una variable. No hay reglas o recetas perfectas. Vi un proyecto que mezcla góticas con script, cosa que en principio nosotros nunca haríamos, pero en ese caso específico funcionaba bien. Así que hay que romper un poco con los mitos tipográficos. El diseño es subjetivo y no falta quien haya diseñado algo interesante con la tipografía Comic Sans. Así que estas cosas dependen mucho del diseñador. Hay estudios de diseño que se casan con las mismas cinco fuentes y las usan para todo. Y logran que cada cosa quede bien. Suena algo aburrido, pero les queda bien. Todo tiende a parecerse un poco. Unos piensan que ese es el estilo del estudio, y está bien, y otros creen que esta actitud o estrategia gráfica es un tanto cómoda o aburrida. Quizá también llevan algo de razón.

(J): ¿CÓMO DEFINEN EL BLOQUE DE TEXTO EN CONFIGURACIÓN CON LA PÁGINA?

(S): Para párrafos hay una regla que dice que si el texto tiene, por ejemplo, quince puntos de tamaño, la interlínea no debería tener menos que el tamaño de la letra, pero eso depende del diseño.

(JG): Lo ideal en los bloques de texto es que haya un equilibrio entre la mancha negra del bloque y los espacios

(/)

libres que tienen alrededor. Al espaciar las letras influye mucho la contraforma que tiene cada letra.

(J): ¿CÓMO CONFIGURAR PARA EL RESPONSIVE QUE SE ADAPTA A UN CELULAR Y A DIFERENTES DISPOSITIVOS?

(JG): Hay tipografías nuevas con tecnología variable. Se trata de fuentes que pueden ir cambiando su forma por porcentajes. Por ejemplo, si uno está leyendo en un Kindle y cambia de claro a oscuro el fondo de la pantalla ya hay opciones para que las tipografías cambien el porcentaje de gris y el espacio entre letras. En pantalla uno tiene esa versatilidad de cambiar los fondos de color, de cambiar el grosor y el interletreado del párrafo, todo en búsqueda de mejorar la lectura. Las nuevas tecnologías ayudan mucho a tener tipografías que se van ensanchando pero que no saltan de regular a bold o a medium, sino que ofrecen expresiones intermedias.

ESTUDIANTE: ¿CÓMO SE PROTEGEN DE LA PIRATERÍA? ¿SE PUEDE DEFENDER LA PROPIEDAD INTELECTUAL DE UNA FUENTE TIPOGRÁFICA?

(S): Ese es el mayor problema que tiene esta profesión, porque la tipografía no deja de ser un software, es decir, un pequeño archivo que se instala, y desafortunadamente es muy difícil protegerse de la piratería. Las buenas prácticas con el uso de la tipografía dependen de la cultura y desafortunadamente en Latinoamérica no existe un buen consumo. A nosotros nos han pirateado una fuente y duele mucho, pero no tenemos en este momento una manera de impedirlo. Actualmente Adobe Fonts no te permite descargar archivos, sino que al enlazar los programas de Adobe se activan las fuentes. Esa es una de las formas en que se ha restringido la piratería, pero solamente funciona dentro del catálogo de Adobe Fonts. En nuestro caso, y como les pasa a la mayoría de las fundidoras independientes, estamos muy lejos de poder proteger nuestros diseños.

(JG): El tema de la piratería siempre ha estado ahí. De algún modo tenemos claro que hacemos las fuentes retail, por pasión. Hacerlas toma muchísimo tiempo, volverlas rentables es un trabajo de años y aunque queremos venderlas, nos complace de algún modo que la gente las quiera usar, incluso si ese uso viene de un pirata. Ese es nuestro lado ingenuo o hippie. Pero la tipografía funciona como un

(/)

software porque es algo que uno instala en el computador y se rige por todas esas leyes que tienen los softwares para protegerse de la piratería. Generalmente adquieres el uso, más no la fuente, y siempre hay que leer la licencia porque ahí especifican el régimen de uso permitido. Hay fundidoras que sacan licencias especiales para logotipos o para web, así que todo depende del uso que necesites dar.

(S): Cada fundidora es como una tienda abierta y ponen sus propias reglas. Las licencias son diferentes entre fundidora y fundidora.

ESTUDIANTE: ¿CÓMO FUNCIONAN LAS LICENCIAS CUANDO SE MODIFICA LA TIPOGRAFÍA?

(JG): En teoría eso no se podría hacer, hay muy pocas licencias que permitan modificar las fuentes, pero sabemos que todo el mundo lo hace. En ese caso es más conveniente comunicarse con la fundidora e intentar llegar a un acuerdo para hacer los ajustes necesarios.

(S): En Colombia pasa mucho que se descarga una fuente y se le hacen modificaciones para construir un logotipo. Por ejemplo, se le quitan partes a una letra para que coincida con la identidad buscada. En teoría, eso no se puede hacer con los derechos que uno adquiere y se considera una mala práctica.

(JG): El asunto es que cuando uno compra los derechos de uso una fuente no está comprando los dibujos, solo la licencia para poderla usar. Pagas por el uso del archivo, pero no lo puedes modificar.

(J): ¿QUÉ SOFTWARE USAN?

(S): Glyphs. Es un programa que funciona a partir de dibujo vectorial. Tiene nodos, hay manejadores, hay curvas de Bézier, se puede tipear, escribir, entrar en cada letra, modificarla y exportarla como una fuente, es decir al momento de exportar uno puede exportar como .ttf —que es truetype—, como .otf —que es opentype—, y como .woff —que son las digitales—. También se puede exportar a la *variable fonts*, que son las que comentábamos hace un rato que varían de peso, forma, estilo, entre otros.

(J): ¿CÓMO COMERCIALIZAN SUS FUENTES?

(JG): En Bastarda solo encontrarán una licencia y la pueden usar en lo que quieran. Porque así vemos nosotros el tema. Evitamos ponerle al cliente el problema: que si un usuario, que si dos, que si va a usar en logo vale tanto, si va a usar en libro tanto. Eso es com-

plejizar demasiado algo que no tiene misterio. Hay que facilitar las cosas para que la gente consuma con tranquilidad.

(S): Y como el dólar está muy caro, nuestras fuentes tienen un descuento especial para latinoamericanos, así que nos escriben y todo es cuestión de hablar y acordar. Ja, ja.

(J): MUCHAS GRACIAS, VAMOS A CERRAR AQUÍ.

(S): Gracias a ustedes por la conversación.

(JG): Ante cualquier inquietud no duden en escribirnos, estamos en Instagram como un par de secretarios contestando todo el tiempo..

(M): UN ABRAZO, HASTA PRONTO.

En esta aproximación al mundo académico, Mesa Estándar hace un trabajo editorial con los estudiantes en el que pasa por todas las etapas del proceso e incluye la creación de contenido. Para lograrlo entrevista a otros editores y diseñadores. Sus reflexiones constituyen el tema de esta publicación. Tanto la edición como el diseño fueron elaborados y pactados por un equipo cercano a cuarenta personas, entre diseñadores, ilustradores, arquitectos, promotores de lectura, artistas, abogados y editores. *Detrás de páginas* es el resultado del Diplomado en Creación de Libros que promovió Comfenalco y dictó Mesa Estándar en el segundo semestre de 2021. Mientras el cuerpo del texto fue compuesto con la tipografía Orca, diseñada por Bastarda Type, el glosario y los demás elementos se hicieron con la fuente Letter Gothic, diseñada en 1956-62 por Roger Roberson. La publicación se terminó de imprimir en el taller de Artes y Letras S. A. S. en marzo de 2022.



mesæstándar