

Un hilo de tinta recorre América Latina

Contribuciones para una historia del libro y la edición regional

Marina Garone Gravier
(coordinadora)

eduvim

Un hilo de tinta recorre América Latina. Contribuciones para una historia del libro y la edición regional

Un hilo de tinta recorre América Latina : contribuciones para una historia del libro y la edición regional / Marina Garone Gravier ... [et al.] ; coordinación de Marina Garone Gravier. - 1a ed. - Villa María : Eduvim, 2022.
328 p. ; 22 x 15 cm. - (Poliedros)
ISBN 978-987-699-734-8
1. Historia. 2. Historia del Arte. 3. Literatura. I. Garone Gravier, Marina, coord.
CDD 306.47

©2022
Editorial Universitaria Villa María
Chile 253 – (5900) Villa María,
Córdoba, Argentina
Tel.: +54 (353) 4648245
www.eduvim.com.ar

Edición: Emanuel Molina
Maquetado: Eleonora Silva

Obra bajo Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional
CC BY-NC-ND

Esta licencia permite a Ud. sólo descargar la obra y compartirlas con otros usuarios siempre y cuando se indique el crédito de autor y editorial. No puede ser cambiada de forma alguna ni utilizarse con fines comerciales.
La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones publicadas por EDUVIM incumbe exclusivamente a los autores firmantes y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista ni del Director Editorial, ni del Consejo Editor u otra autoridad de la UNVM.

Un hilo de tinta recorre América Latina. Contribuciones para una historia del libro y la edición regional

Marina Garone Gravier
(coordinadora)

Índice

Presentación **11**
Marina Garone Gravier

El mundo del libro y la edición en América Latina. Un recorrido histórico a vuelo de pájaro **21**
Marina Garone Gravier

Parte i. Historias del libro, la imprenta y la tipografía antigua en América Latina: México, Argentina, Colombia, Brasil, Chile y Uruguay (siglos xvi al xviii)

La indianización del alfabeto. Recepción y apropiación escrita en América **51**
Marina Garone Gravier

El diseño antes del Diseño: la imprenta del Monserrat (1766) en Córdoba, Argentina **65**
Daniel Enrique Silverman

Breve historia de la imprenta en Colombia **85**
Claudia Angélica Reyes Sarmiento

Libros e imprenta en Brasil durante el período colonial (1530-1822) **105**
Dina Marques Pereira Araujo

Armas o letras: libros e imprenta en el Chile colonial (1598-1810) **121**
Roberto Eduardo Osses Flores

Los inicios de la imprenta en Venezuela a partir de algunas fuentes secundarias existentes en México **139**
Marina Garone Gravier

Parte II. Revoluciones tecnológicas al servicio de la producción editorial (siglo XIX)

Cartografía cronológica de las imprentas uruguayas en el siglo XIX **163**
Luis Alejandro Blau Lima

Máquinas y técnicas de impresión del siglo XIX **179**
Héctor Morales Mejía

Circulación y usos de las imágenes en los impresos mexicanos del siglo XIX **197**
Aram Alejandro Mena Alvarez

Parte III. Temas y problemas de la edición latinoamericana del siglo XX

Auge, olvido y rememoración de la técnica tipográfica en México en el siglo XX **221**
Marina Garone Gravier

Editoriales cartoneras en América Latina: una oportunidad para nuevos tiempos **235**
Alfredo Ruiz Chinchay

Las prácticas editoriales en el campo de las artes **253**
Natalia Silberleib

Parte iv. Perspectivas contemporáneas de las historias del libro y la edición en América Latina: tres casos

Historias del libro en América Latina, el caso de Brasil (siglos xix, xx, xxi) **269**
Ana Elisa Ribeiro

Siguiendo el hilo de Ariadna en la historia del libro, la edición y la lectura en Argentina **281**
Beatriz C. Valinoti

La historia del libro en Colombia: itinerario y horizonte **299**
Juan David Murillo Sandoval

Resúmenes curriculares de los autores **321**

Presentación

Al menos desde hace un par de décadas a la fecha ha habido un creciente interés por parte de diversas disciplinas –especialmente las de las ciencias sociales y las humanidades– por abordar no solo el contenido literario, histórico y artístico de los libros y otros productos de la cultura escrita e impresa, sino también conocer, investigar e historiar sus procesos productivos, valorar el papel que los diversos actores involucrados en la configuración, elaboración y distribución de los documentos han tenido y evaluar cómo los proyectos han participado en la construcción de ideas, imaginarios, identidades locales y configuración de comunidades lectoras. Si bien cada una de las disciplinas interesadas ha "interrogado" a los libros, los procesos editoriales y la lectura desde una batería conceptual y metodológica particular, es importante señalar que los propios estudios del libro y la edición son en sí mismos un campo disciplinar autónomo, cuya madurez, independencia y especificidad pueden aportar enfoques y métodos renovados a otras disciplinas y esferas del conocimiento.

A partir de esa premisa y tras observar que no existía una materia sobre historia del libro en la oferta académica con este planteamiento interdisciplinario, desde hace poco más de diez año emprendí un seminario de posgrado que aborda temas de historia e historiografía del

libro y la edición en México y América Latina. El objetivo principal fue ofrecer a los estudiantes un panorama de la cultura del libro y la lectura regional y acercarlos a ese campo de estudio desde las perspectivas de la historia, el arte, la tecnología, la comunicación, la bibliografía, y la producción editorial.[1] En el marco de la Pandemia muchos aspectos de la docencia y la investigación se modificaron radicalmente, la virtualización de la enseñanza fue un reto para los profesores y los estudiantes; sin embargo también posibilitó y facilitó nuevas experiencias y formatos de interacción académica. Por ese motivo, en 2021 llevamos a cabo una apuesta académica experimental que permitió vincular a profesores, investigadores y editores de diversos países de América Latina para exponer de forma directa y viva voz sus conocimientos en ese seminario de posgrado. El objetivo de los encuentros semanales tuvo como meta que los estudiantes conocieran el contexto histórico del arribo, establecimiento y difusión de la imprenta y surgimiento de los proyectos editoriales en los principales países de América Latina y que pudieran leer y comentar las investigaciones actuales y los textos fundamentales para el estudio de la historia del libro en México y América Latina. Y, finalmente, que pudieran reconocer e identificar los elementos visuales, materiales y artísticos de algunas de las publicaciones de una parte relevante de las tradiciones editoriales latinoamericanas.

A lo largo de un semestre llevamos a cabo sesiones con la participación de colegas invitados que expusieron un abanico de temas desde enfoques históricos, de análisis de la cultura visual y material del libro, comunicativos y de diseño. Iniciamos con la revisión de los principales temas y problemas de la historia del libro y la edición en América Latina, a partir del análisis de textos y autores de la disciplina. Luego se hicieron una serie de sesiones sobre el arribo y difusión de la imprenta en la región durante la administración española y portuguesa, que dio el marco para entender el inicio del negocio y el mercado del

[1] El seminario que está a mi cargo se imparte en la Universidad Nacional Autónoma de México y está disponible en los programas de los posgrados de Historia, Historia del arte, Diseño y Comunicación visual y Lingüística.

libro latinoamericano. Los siguientes núcleos temáticos que se tocaron en el seminario se centraron en los aspectos de materialidad y visualidad en las ediciones, las renovaciones técnicas y de la estructura del negocio editorial en los siglos XIX y XX, y la descripción y análisis de proyectos culturales, modelos de producción y circulación de lo impreso. El seminario concluyó con un acercamiento al panorama actual de la profesionalización de la edición y el desarrollo de las historias del libro nacionales, en los que además del abordaje de trayectorias editoriales y estudio de colecciones especializadas de libros sobre libros se expuso el surgimiento de programas académicos en Argentina, Brasil y Colombia.

La obra que el lector tiene en sus manos es resultado de ese proceso colectivo y la ofrecemos porque creemos que será útil para todos aquellos que deseen tener un panorama general de la historia del libro y la edición en América Latina. El libro está integrado por 15 contribuciones, organizadas en cuatro grandes partes, antecedidas por un ensayo comprensivo y panorámico que funciona como enlace entre las secciones y los capítulos individuales. En ese primer capítulo se presentan el contexto de producción escrita pre y poshispánica y luego se van deshilvanando en orden cronológico algunos aspectos, hechos y especificidades regionales a través del tiempo.

La primera parte del libro que titulamos *Historias del libro, la imprenta y la tipografía antigua en América Latina: México, Argentina, Colombia, Brasil, Chile, y Uruguay (siglos XVI al XVIII),* inicia con un texto de Marina Garone Gravier, investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México, en el que se abordan dos ejemplos sobre la apropiaron de la cultura escrita alfabética y los formatos del libro europeo por parte de los indígenas americanos. La hipótesis de ese trabajo es que si bien el sistema alfabético transformó el significado original de las textos indígenas, también funcionó en favor de las comunidades nativas en la medida de que esos actores sociales pronto hicieron uso efectivo del nuevo sistema de registro para escribir y transmitir sus propias historias. Se

ofrecen dos ejemplos del siglo XVII, uno de México y otro de Perú, en los que indígenas de diversos pueblos presentan estrategias caligráficas especialmente para hacer defensa de sus intereses locales y culturales.

La segunda contribución es de Daniel Enrique Silverman, académico de la E.S.A.A. Lino Spilimbergo, Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba. En "El diseño antes del Diseño: la imprenta del Monserrat (1766) en Córdoba, Argentina", aborda desde una perspectiva proyectual el fenómeno de la imprenta que los jesuitas instalaron en tiempos coloniales en el Colegio Monserrat de Córdoba, Argentina. A partir de este enfoque, se propone un acercamiento a los orígenes del diseño gráfico en dicha ciudad, a los fines de contribuir con material bibliográfico para el estudio del pasado local de la disciplina. Se analizan además algunos enfoques en relación con las narrativas históricas del diseño ponderando en particular las que, en contraposición al relato canónico, consideran al libro antiguo como producto de un proceso que hoy caracterizamos como de diseño.

De Argentina, pasamos a Colombia con el texto de Claudia Angélica Reyes Sarmiento, del Área de Diseño Visual e Interactivo de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. En "Breve historia de la imprenta en Colombia", se explica cómo la llegada de la imprenta activó todo un sistema de producción, circulación y apropiación de textos en contextos políticos, religiosos y económicos del país. El trabajo se detiene y analiza, a partir de las fuentes secundarias clásicas de la historia del libro y la imprenta de esa nación, cuáles fueron los hitos clave en la producción editorial y tipográfica del siglo XVIII. De ese modo, el ensayo de Reyes muestra un panorama claro de los primeros momentos del surgimiento de lo que más tarde devendrá en Industria Editorial.

Dina Araujo, de la Universidade Federal de Minas Gerais, nos ofrece el texto "Libros e imprenta en Brasil durante el período colonial (1530-1822)", texto en el que presenta un acercamiento panorámico sobre el libro y la imprenta en Brasil durante el período colonial además de dar un marco historiográfico de las investigaciones y documentos para quienes deseen desarrollar trabajos sobre ese país. Se

detiene especialmente en algunos de los documentos gráficos accesibles en versión digital. Destaca la presencia y formación de bibliotecas de órdenes religiosas y bibliotecas privadas en los siglos XVI al XVIII y pasa luego al estudio de las primeras impresiones tras la instalación de la Imprenta Real en Río de Janeiro y las imprentas personales en distintos estados de Brasil, con énfasis en el taller de Antonio da Silva Serva en Bahía.

La contribución de Roberto Osses, profesor del Departamento de Diseño Universidad de Chile, lleva por título "Armas o letras: libros e imprenta en la Colonia en Chile (1598-1810)". El texto se enfoca en tratar de clarificar cuál fue la situación de la imprenta y los libros en el periodo de la Colonia en Chile, desde el siglo XVI a la independencia del país. El autor llevó a cabo una revisión de hitos que marcaron el acontecer editorial en el territorio durante ese periodo, desde el estado inicial de la literatura al momento de la llegada de los conquistadores, hasta el valor cultural que adquirió la imprenta para la causa independentista. La Corona española nunca permitió que en Chile se instalara una imprenta, ni que circularan libros, debido al temor de que el progreso intelectual y desarrollo cultural despertaran una conciencia insurrecta. El fuerte aislamiento geográfico del territorio y la Guerra de Arauco propiciaron un estado de permanente conflicto y la postergación absoluta del campo ilustrado: imprenta y libros.

Cierra la primera parte, otro ensayo de Garone Gravier "Los inicios de la imprenta en Venezuela a partir de algunas fuentes secundarias existentes en México". La investigadora plantea en esta contribución que, en la medida que el estudio de la producción editorial y tipográfica del siglo XIX en Latinoamérica ha sido abordado por historiadores del arte y bibliófilos, eso ha determinado los enfoques y sesgos presentes en los análisis de los documentos gráficos y productos editoriales; sin embargo, esos mismos documentos tienen un importante papel y repercusión en la conformación de la cultura visual de las regiones, y la articulación de disciplinas como la historia del arte y el diseño gráfico. La autora trata los inicios de la imprenta en Venezuela, mediante el

análisis de fuentes secundarias disponibles en México, al tiempo que ofrece algunos puntos de coincidencia entre las labores de la imprenta del siglo XIX en Venezuela y México.

La segunda parte del libro que hemos titulado *Revoluciones tecnológicas al servicio de la producción editorial (siglo XIX)* está integrada por tres trabajos. Abre esta sección Luis Blau, comunicador visual de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo, Universidad de la República, Uruguay, con el trabajo "Cartografía temporal de las imprentas uruguayas en el siglo XIX". En su capítulo hace una recopilación de la información existente de las imprentas que existieron en Uruguay en el siglo XIX, a partir del relevamiento de varias fuentes secundarias como las de Zinny (1883), Estrada (1912), Scarone (1940-44) y Praderio (1963). Complementa la información anterior con el acopio de 850 ejemplares digitalizados disponibles en acceso abierto en la Biblioteca Nacional de Uruguay. Lo anterior le permite construir una especie de censo de los talleres tipográficos orientales, que podría facilitar a los interesados generar investigaciones más profundas. Su propuesta busca responder cómo fue el proceso evolutivo de las imprentas y el surgimiento de la práctica editorial en Uruguay, de ahí que la cronología es un método apropiado para abordar desde el punto de vista histórico la valoración cuantitativa de la industria impresora del siglo XIX y a la vez sienta una base para analizar el papel de la comunicación visual en aquella sociedad.

El segundo ensayo "Máquinas y técnicas de impresión del siglo XIX", de Héctor Raúl Morales Mejía, académico de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán de la Universidad Nacional Autónoma de México se orienta a exponer las características generales de la tecnología de la imprenta en el siglo XIX, ya que ella planteó y permitió generar un modelo de comunicación e interacción humana que a la fecha mantiene cierta vigencia. Los diversos procesos de impresión, como la litografía, la tipografía, la fotomecánica, el offset, el rotograbado, forjaron un puente entre la técnica, la escritura y la iconografía. Morales expone cómo se dio la transformación radical y evolución de

la imprenta a partir de la Revolución Industrial, lo cual permitió solventar grandes tirajes para los periódicos y las revistas.

El capítulo de Morales se complementa con el de Aram Alejandro Mena Álvarez, estudiante de Posgrado en Historia del Arte, de la Universidad Nacional Autónoma de México, titulado "Circulación y usos de las imágenes en los impresos mexicanos del siglo XIX", en el que el autor propone algunas reflexiones en torno al estrecho vínculo existente entre la tecnología y el discurso de la modernidad que se afianzó durante el siglo XIX, específicamente en México, pues fue en dicha centuria cuando se formuló una industria gráfica nacional que alcanzó magnitudes nunca vistas. Mena nos ofrece un recorrido a vuelo de pájaro sobre algunas tipologías y tópicos presentes en los impresos ilustrados mexicanos más importantes del siglo XIX, como las publicaciones de tipos populares, los álbumes ilustrados, los calendarios y la prensa periódica.

La tercera parte del libro, *Temas y problemas de la edición Latinoamericana del siglo XX,* está integrada por tres contribuciones. La primera, de Garone Gravier titulada "Auge, olvido y rememoración de la técnica tipográfica en México en el siglo XX", aborda algunos de los principales acontecimientos del mundo del libro y la edición en México durante el siglo pasado. Analiza, por ejemplo, las transformaciones tecnológicas y también de la estructura de negocio y empresarial de las editoriales e imprentas; describe las principales corrientes estéticas y visuales que se pueden apreciar en los usos tipográficos editoriales; señala casas, sellos, colecciones y proyectos editoriales tanto impulsados por mexicanos como las que fundaron los exiliados españoles de la Guerra Civil y comenta el surgimiento de la Escuela de Artes del Libro, uno de los establecimientos para la formación de cuadros profesionales en el mundo de la edición. Cierra el texto con comentarios sobre dos proyectos editoriales que vinculan la literatura y bibliofilia: los Cuadernos del Unicornio (1958-1963) y Taller Martín Pescador (1975).

La editora Natalia Silberleib, de la Universidad Nacional Tres de Febrero, nos ofrece el texto "Las prácticas editoriales en el campo del arte" en el que trata sobre un tipo particular de prácticas editoriales en su cruce con las artes, entre las que reconoce las prácticas *puras* y las *híbridas.* En primer lugar hace una breve descripción del concepto de esta forma de edición y luego de cada una de ambas prácticas, para ejemplificar sus especificidades con el caso de las publicaciones del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, Argentina, hecho que le permite plantear el actual paradigma sobre las publicaciones de artista.

En "Editoriales cartoneras en América Latina: una oportunidad para nuevos tiempos", Alfredo Ruiz presenta y conceptualiza el panorama de las editoriales cartoneras en la región con especial énfasis en el caso de Perú. El autor presenta un panorama en el que, si bien la era digital ha significado una mayor apertura expresiva, desde hace casi dos décadas, las editoriales cartoneras han permitido una revalorización del trabajo artesanal y comunitario, propiciando una serie de experiencias en quienes intervienen en la elaboración de libros y los procesos editoriales. A partir de un enfoque ecológico, intercultural, social y pedagógico, Ruiz explica cómo el libro cartonero constituye una oportunidad para preservar la memoria y proyectar la voz de las comunidades. Su trabajo personal como gestor y activista comunitario permite conocer las iniciativas que diversas editoriales cartoneras vienen desarrollando, así como la trayectoria que ha tomado el "fenómeno cartonero" en los últimos años.

La cuarta y última parte de esta compilación, titulada *Perspectivas contemporáneas de las historias del libro y la edición en América Latina: Brasil, Argentina y Colombia,* está compuesta por tres ensayos. Ana Elisa Ribeiro, del Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, nos ofrece "Historias del libro en América Latina, el caso de Brasil (siglos XIX, XX, XXI)", en el que señala la cronología contemporánea y los hitos principales que han permitido el origen, evolución y consolidación de núcleos principales de estudios y formación profesional en

procesos editorial en ese país. Ribeiro analiza cuáles fueron las líneas historiográficas y tradiciones internacionales que tuvieron un primer impacto como acicate de las nuevas formas de la historia del libro en Brasil y describe en el contexto nacional cuáles fueron los proyectos que surgieron. Asimismo plantea cuáles son las rutas a futuro para el desarrollo de la disciplina, y qué papel juegan las recientes publicaciones periódicas académicas en la consolidación del campo.

"Siguiendo el hilo de Ariadna en la Historia del Libro, la Edición y la Lectura en Argentina" de Beatriz Cecilia Valinoti, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, parte del marco que provee la historia cultural para pensar desde el análisis de un caso histórico la narración de *Lucía Miranda* en un manuscrito del siglo XVII, cómo la materialidad expresa y condensa territorios con múltiples posibilidades de exploración, cómo esos libros logran superar la circulación por espacios nacionales, cómo se reconvierten en una larga tradición de reescritura que se mantendrá hasta el siglo XXI a partir de nuevas contextualizaciones y apropiaciones, de hombres y mujeres que comparten lecturas y escrituras y así, comenzar a reconstruir una Historia de la Edición, el Libro y la Lectura en la Argentina.

Cierra este libro la reflexión de Juan David Murillo, titulada "La historia del libro en Colombia: itinerario y horizonte" en la que expone la evolución de los estudios dedicados a la historia del libro en ese país. A través de una estructura que sitúa los aportes de tres disciplinas clave –la bibliografía, la historia y los estudios literarios y sus intersecciones–, se establecen los momentos de avances en el estudio histórico del libro, la edición y la lectura del país, se recorren las principales orientaciones que han distinguido las investigaciones y proyectos académicos. El panorama que ofrece Murillo permite entrever que la evaluación del campo es fruto de la interacción entre diferentes núcleos de trabajo y la internacionalización de los intereses y los proyectos. Aún así, el investigador plantea que se han alcanzado importantes logros y que sigue siendo preciso profundizar en la realización de investigaciones más sistemáticas y ambiciosas.

Estamos conscientes de que este libro no aborda la historia o casos de muchos de los países de la región: no hemos podido incluir trabajos sobre Centroamérica o el Caribe, ni tampoco sobre Ecuador, Paraguay o Bolivia; sin embargo también estamos convencidos de que esta primera aproximación polifónica a la historia del libro y la edición latinoamericana podrá enriquecerse en otros libros por venir, con aportes novedosos que permitan ir dibujando cada día un mapa más nítido y multicolor.

Marina Garone Gravier,
en Amatlán de Quetzalcóatl, a 18 de septiembre de 2021

El mundo del libro y la edición en América Latina. Un recorrido histórico a vuelo de pájaro[1]

Marina Garone Gravier
Seminario Interdisciplinario de Bibliología
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Universidad Nacional Autónoma de México

Encuentro de dos formas de (des)escribir el mundo: manuscritos pre y poshispánicos

Contrario a lo que por mucho tiempo se pensó y divulgó en las historias internacionales del libro, varias culturas prehispánicas desarrollaron sistemas de escritura para el registro de su pasado. La estructura de esos sistemas fue en algunos casos pictográfica (imágenes que representan ideas sin relación directa con sonidos del habla) y en otros fonética, concretamente de base logo-silábica (una combinación de logogramas, sílabas fonéticas e ideogramas). Algunos de los grupos

[1] Para la escritura de este capítulo se han utilizado numerosos libros, capítulos y artículos que tratan sobre diversos aspectos del mundo del libro en Latinoamérica a través del tiempo. Aunque al final de este capítulo se encuentran las referencias de las fuentes de consulta, es preciso mencionar cuáles han sido las principales obras empleadas: Medina (1958), Millares Carlo (1971), Martínez (1987), de la Torre Villar (1987), Fernández (2001) y Roldán (2010). Para los siglos xx y xxi ha sido cruciales el portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos xix-xxi) - EDI-RED, diversas publicaciones y proyectos promovidos por Centro Regional para el fomento del Libro en América Latina y el Caribe, Cerlalc (https://cerlalc.org/); las bibliografías de la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica (https://redculturagrafica.org/es/) y, para el caso de México, los proyectos Cultura editorial de la literatura en México de la Enciclopedia para las Letras Mexicana (Celitmex, http://www.elem.mx/obra/datos/226733) y Cultura editorial en México. Historias sonoras (https://culturaeditorialmxhistoriassonoras.wordpress.com/).

indígenas que realizaron esos registros fueron, en la zona de Mesoamérica, olmecas, mixtecos, zapotecos, purépechas, nahuas y mayas; y, en Sudamérica, los Incas.[2] Los soportes empleados para plasmar esos registros visuales e historias revistieron una gran variedad de materiales: piedras y huesos de animales, diversos artefactos elaborados con metal, cerámica o barro, y también materiales flexibles: el papel de maguey y amate, pieles de animales y textiles (Noguez, 2017). En el caso particular de los textiles sobresalen, además de las vestimentas y las mantas con mapas, los quipus: el sistema de cómputo a base de nudos que se usó en Perú inclusive durante la etapa colonial (Cabrera Ibarra, *et al*., 2007).

De los soportes antes mencionados, entre los conquistadores y cronistas existen numerosas referencias y menciones al uso del amate, papel elaborado a partir de la corteza de una variante de la higuera o ficus, con la que se hacían largas tiras que, luego plegadas a manera de biombo, daban como resultado un "libro", que podía ser protegido con una "encuadernación" de tapas de madera (Garone Gravier, 2021). Los registros más antiguos conocidos de códices americanos datan del Periodo Clásico (300 a 800 años AC), con una variedad de información que comprende relatos históricos y genealógicos, cuentas y tributos de pueblos, cartografías y límites de propiedades, representaciones de deidades y rituales religiosos, registros astronómicos y calendáricos, textos poéticos y moralizantes. Habitualmente los códices se guardaron en "bibliotecas", conocidas entre los nahuas como *amoxcallis*. La lectura de esos dispositivos –que era una combinación de desciframiento literal de los signos plasmados y a la vez recurso mnemotécino– era complementada con la oralidad, su uso era potestad de sacerdotes y maestros, eran ellos quienes los transmitían y heredaban.

[2] Sobre las características de los sistemas de escritura prehispánicos ver: Joyce Marcus, *Mesoamericana WrittingSistems,* New Jersey, Princeton UniversityPress, 1992 y Juan Manuel Pardo Rodriguez, José Antonio Peralbo, Sergio Daniel Torres, "Los códices mesoamericanos prehispánicos," *Signos. Revista de Historia de la Cultura Escrita,* 10, 2002, Universidad de Alcalá, 2002, específicamente pp. 82-89.

Tras la conquista esos objetos fueron considerados "idolátricos" por los europeos, razón por la que fueron presa de destrucción masivas: hoy se conservan el Borgia, Fejérváry-Mayer, Laud, Vindobonensis, Nuttall, Bodley, Vaticano B, Dresden, Tro-Cortesiano y Maya de México (Martínez del Campo Lanz, 2018), cuya producción está datada entre los siglos XIII y XVI.

El sistema de registro con base en estructura pictográfica o mixta (imágenes del sistema prehispánico y glosa en alfabeto latino) siguió siendo usado durante el periodo colonial, con variados fines por ejemplo: anotar el pago de tributos, asentar genealogías y producir cartografías. Se calcula que se conservan poco más de 400 ejemplares de los códices coloniales. Los productores de esta clase de documentos fueron, en su gran mayoría indígenas de la nobleza, educados en conventos notariales o monásticos. Algunos de los códices coloniales famosos son la *Tira de la Peregrinación*, el códice Xólotl, la *Matrícula de Tributos* y el *Tonalámatl Aubin*. Otros de los más representativos documentos estuvieron ligados a un *scriptoria* muy particular: el Colegio de Santiago de Tlatelolco, administrado por franciscanos, del cual proceden por ejemplo el códice Mendoza –realizado por encargo del virrey de Nueva España, Antonio de Mendoza, para informar al rey de España Carlos V datos de la historia la administración y vida cotidiana de los mexicas–, el códice de la Cruz-Badiano –un herbario nahua– y, especialmente la *Historia general de las cosas de la Nueva España,* mejor conocido como Códice Florentino (Garone Gravier, 2014).

A partir de las experiencias de "mestizaje e hibridación de sistemas de escritura" y antes de la plena transliteración de las nativas al alfabeto latino, los frailes idearon un catecismo pictográfico conocido como *Testeriano* en honor a uno de los tres primeros franciscanos que evangelizaron en México. El sistema empleaba imágenes como recurso mnemotécnico para aprender los principios de la fe católica, sin embargo pronto mostró sus limitaciones y ambigüedades y cayó en desuso ante el alfabeto latino. Ese tránsito de las imágenes a las letras tuvo un impacto potente en la forma de registrar y recuperar historias, ya que

en alguna medida las imágenes dejaron de ser el elemento que articulaba la recordación del discurso oral, para ser elementos de acompañamiento de la lectura alfabética (Garone Gravier, 2006). El simbolismo y estructura formal de esos códices mixtos siguió vigente en la colonia, inclusive con usos simulados como fue el caso de los códices del grupo Techialoyan.[3] Esos documentos producidos en distintas comunidades durante los siglos XVII y XVIII, emulaban rasgos arcaizantes para hacer creer a las autoridades virreinales que databan de momentos previos a la conquista y fueron usados en pleitos y juicios para defender intereses territoriales de algunos pueblos.

La producción editorial impresa colonial en América Latina

Los dos imperios ibéricos que conquistaron el Nuevo Mundo importaron una serie de tecnologías, entre ellas, además del alfabeto figuró la imprenta. Sin embargo, como veremos más adelante, a diferencia de España, Portugal no promovió pronto la publicación de libros y papeles en Brasil, sino la importación de obras ya impresas.[4] Los primeros libros que llegaron a América –en su mayoría novelas de caballería– arribaron a la Isla de Cuba de la mano de Colon (Leonard, 1979). Esa literatura y los supuestos efectos perniciosos que provocaban en los soldados y la gente común, generaron un marco legal estricto para la circulación, compra, venta y publicación de libros; sin embargo, ello no impidió el arribo de toda clase de literatura al Nuevo Mundo (De los Reyes, 2000). Otra de las estrategias seguidas por ambos imperios ibéricos fue la concesión de licencias y privilegios de comercio y edición de obras para algunos impresores, con el correspondiente control previo de la Santa Inquisición, según lo señalado en el *Index Librorum Prohibitorum*. Esa licencia selectiva benefició al impresor sevillano

[3] Ver en este libro el capítulo de Marina Garone Gravier: "La indianización del alfabeto. Recepción y apropiación escrita en América".

[4] Ver en este libro el capítulo de Dina Marques Pereira Araujo "Libros e imprenta en Brasil durante el período colonial (1530-1822)".

Juan Cromberger, quien recibió primero el monopolio del comercio bibliográfico americano y más tarde el de la producción tipográfica del Nuevo Mundo (Griffin, 1991). A pesar de los cuidados, los controles al comercio y la circulación de obras importadas nunca fueron completamente exitosos lo que permitió la entrada de obras heréticas y sospechosas (Garone Gravier, 2021).

Tomando en consideración las bibliografías que registran la producción colonial de América, especialmente las publicadas por el chileno José Toribio Medina, es posible constatar que, durante el periodo de administración española, se publicaron en América aproximadamente 30.000 títulos, de los cuáles poco más de un tercio se produjeron en la Nueva España.[5] Durante el siglo XVI sólo los virreinatos de Nueva España y Perú contaron con talleres tipográficos. La imprenta llegó a México en 1539, por un emisario de Juan Cromberger: Juan Pablos; y a la capital del virreinato del Perú arribó en 1581, de la mano de Antonio Ricardo, que había sido antes tipógrafo en México. Durante el siglo XVII hubo otros dos talleres en América: Puebla de los Ángeles y la ciudad de Guatemala –1639 y 1660, respectivamente–, también hay mención de una imprenta de los jesuitas en Juli, actual Bolivia. La mayor eclosión de imprentas americanas se dio en el siglo XVIII y su expansión definitiva se concretó durante el XIX. Aunque la lista de ciudades es mayor, podemos señalar a La Habana en Cuba, Oaxaca en México, Bogotá en la actual Colombia, Quito en Ecuador, varios pueblos de la zona compartida entre Argentina, Brasil y Paraguay, en la que misionaron los jesuitas, Córdoba y luego Buenos Aires en la Argentina, Santiago de Chile, Guadalajara y Veracruz, en México, San José de Puerto Rico, Caracas en Venezuela, La Paz en Bolivia, y Tegucigalpa en Honduras. Esas son, en orden cronológico, algunas de las zonas en las que surgieron imprentas en el último siglo de colonialismo y primera parte del XIX (De la Torre, 1987).

[5] En el portal Memoria Chilena, se encuentran enlaces a la mayoría de las obras de José Toribio Medina (1852-1930). http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-663.html

De lo que se publicó en América, una fracción mayoritaria, por no decir casi total de la producción del siglo XVI, estuvo relacionada con la evangelización de los habitantes originarios: textos religiosos, como catecismos, doctrinas y cartillas, y también de estudios de las lenguas, como diccionarios y gramáticas, representaron la mayoría, a los que se sumaron sermonarios, obras de liturgia y legales (Garone Gravier, 2014). Otros géneros, en cambio, estuvieron prácticamente erradicados de los tórculos locales o fueron muy escasos, como las crónicas de la conquista, las historias y vida cotidiana de los pueblos originarios o literatura de divertimento. El tránsito al siglo XVII tuvo un impacto doble en la actividad editorial: tanto por el volumen de títulos como por la diversidad de géneros publicados, ya que a los temas anteriores se sumaron escritos sobre historia natural y astrología, crónicas de órdenes y una incipiente literatura autóctona con autores como Bernardo de Balbuena, Sor Juana Inés de la Cruz o Juan de Espinosa Medrano. Con el creciente comercio internacional y la producción local de libros se empezaron a formar bibliotecas, tanto privadas –en especial de los miembros del clero y el funcionariado virreinal–, como institucionales, entre estas últimas están las conventuales, las de los colegios y seminarios, así como las universitarias (Rueda, 2005).

El crecimiento en el volumen y diversidad de obras que aprecia en el siglo XVII siguió su tendencia muy marcada en el siglo siguiente, énfasis que estuvo vinculado con varios factores: el aumento en el número de casas tipográficas, los cambios en la estructura administrativa colonial –tanto interna y terrestre de los dominios como de las rutas marítimas–, y el modesto aumento en los índices de alfabetización y lectura derivados de las reformas educativas borbónicas (Moreno Gamboa, 2018). Entre los géneros que empezaron a despuntar en ese siglo, quizá el de las publicaciones periódicas fue el más notorio: la estructura informativa de gacetas, diarios y noticieros era una mezcla de contenidos que habían sido publicadas previamente en Europa, otros de las colonias; registro de los navíos de ida y vuelta, informaciones legales, festividades, lista de nombres de personas y sus puestos con la

colonia –que daría paso luego a la guía de forasteros, otro género impreso–, y avisos varios. Los lectores de esos documentos fueron muy diversos: desde el funcionariado y los miembros de la administración americana, los criollos interesados por los conocimientos y las humanidades, y los estamentos de la gestión religiosa. En los impresos se iniciaron discusiones e intercambios ideológicos diversos. Esos lectores conformarían los grupos letrados y politizados que impulsaron las opiniones que dieron voz a los descontentos que desembocaron en las independencias nacionales.

La diversidad tipográfica latinoamericana tras la caída de la administración colonial

Un hecho político que desencadenó una de las mayores transformaciones en el mundo del libro y la circulación de los impresos en América Latina fue la crisis política que experimentó la península ibérica tras las invasiones napoleónicas en 1808, un hito que marcó la "largada" de los procesos de independencia nacional de la región, y que fue ampliamente documentado en las publicaciones de la época a ambos lados del Atlántico. La fractura del control hegemónico de las publicaciones modificó las condiciones económicas del negocio editorial, y el antiguo sistema de privilegios de impresión que había generado el monopolio de algunos géneros impresos –en particular catecismos, cartillas y inclusive papeles de gobierno– dio paso a modelos comerciales más flexibles y variados que irán surgiendo durante el siglo XIX (Suárez de la Torre y Castro, 2001). Asimismo, los mecanismos de censura y regulación de los contenidos en materia de ideas políticas y religiosas también se transformaron junto con la legislación sobre libertad de imprenta –mencionada en la Constitución española de 1812–, ese novedoso marco jurídico se integraría a las diversas constituciones de los nacientes estados nacionales de América. Las modificaciones sobre el control de los contenidos de los libros y otros impresos dieron un impulso a la formación de nuevas redes intelectuales y reestructuraron

los circuitos de importación bibliográfica que desde la Contrarreforma hasta ese momento estaban mucho más controlados y centralizados por las Coronas de España y Portugal. El interés de los grupos políticos americanos por conocer las noticias del viejo mundo estimuló la fundación de periódicos, aumentó la producción de libelos y diversificó los espacios de lectura existentes hasta entonces. Esa creciente producción tipográfica se realizó tanto en las imprentas tradicionales como en otros modelos tipográficos más volátiles: las imprentillas –como las denominó José Toribio Medina para el caso de México– o prensas móviles que acompañaron a los soldados y los cañones en las luchas intestinas en diversas naciones para divulgar las proclamas y manifiestos independentistas y libertarios. La agitación política fue un acicate para la tipografía regional, y ello tiñó la oferta editorial que hasta entonces se había generado, reorientando los temas que habitualmente concitaron la atención de los lectores por unos nuevos de carácter político: este hecho se puede constatar fácilmente al revisar los títulos de los repertorios bibliográficos clásicos del periodo para varios países de América Latina (Garritz, 1990), especialmente lo referente a publicaciones periódicas.

Al igual que un grupo importante de los actuales países de la región que contaron con imprenta hacia la primera veintena del siglo XIX, Brasil contó con imprenta hacia 1808, pero se distingue del resto del continente porque la llegada de la tipografía a ese país coincidió con la reubicación en Río de Janeiro de la corte portuguesa y no con un proceso de Independencia. La Imprenta Real oficial, conocida como Impressão Régia, operó con máquinas de origen inglés, y produjo aproximadamente 1.200 títulos.[6] Antes de 1821, hubo monopolio real pero luego de la declaración de la independencia el negocio de libro se diversificó notablemente; de modo similar a lo ocurrido en Haití en 1804.

[6] Ver en este libro el capítulo de Dina Marques Pereira Araujo.

Uno de los aspectos que caracterizó el modelo editorial del siglo XIX fue la estrecha y a veces indisoluble relación entre la actividad tipográfica y la política, tanto de los autores como de los propios impresores. El gran volumen y acentuado tenor militante de los títulos aparecidos en la mayoría de las naciones independientes de América durante la primera mitad del siglo XIX son un claro testimonio de la conformación de una opinión pública en la que se trataban por igual temas de gobierno y administración interna. Las publicaciones, especialmente las periódicas, daban noticias del panorama internacional y de cómo se rearticulaba el comercio poscolonial, y también eran tribuna de la incipiente formación de las literaturas nacionales y de la difusión de las ciencias y las artes. A lo largo y ancho de la región se fue conformando un grupo de escritores que alternaban la militancia, la creación artística y producción literaria (Suárez de la Torre, 2003). Una parte de esos escritores fue gestando activamente una idea de América y "lo americano" que desde entonces no ha dejado de manifestarse con distintos grados de intensidad y énfasis argumentativos.

A lo largo del siglo XIX, los países de la región atravesaron numerosos conflictos armados y en algunos casos inclusive sufrieron invasiones extranjeras de diversas potencias internacionales, ese clima bélico ralentizó el fortalecimiento de la industria tipográfica y confabuló contra la estabilidad editorial sin clausurar completamente el devenir de la edición en América Latina. Los proyectos editoriales estuvieron condicionados, por un lado, por el irregular suministro de papel, de las prensas y otros materiales de imprenta que procedían de diversos centros extranjeros, lo que generó un panorama de desigual competencia y escaso margen para la consolidación de los empresarios locales en contraste con las empresas internacionales, sobre todo las de origen inglés, francés, norteamericano e inclusive español.[7]

[7] Ver en este libro los capítulos de Héctor Morales "Máquinas y técnicas de impresión del siglo XIX" y Aram Alejandro Mena Alvarez "Circulación y usos de las imágenes en los impresos mexicanos del siglo XIX."

A esas condiciones de producción local, es preciso agregar la situación de los espacios de lecturas y los circuitos comerciales del libro. El fervor militante derivado de las Independencias nacionales generó una diversificación de los espacios de sociabilidad lectora: las tertulias y salones, otrora restringidos, fueron dando paso a la formación de bibliotecas públicas, algunas de las cuales llegaron a tener alcance y carácter nacional, como fue el caso de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y Colombia. Los fondos iniciales de esas bibliotecas, en la mayoría de los casos, se nutrieron con el material que había pertenecido a las diversas órdenes religiosas y al clero secular del periodo colonial, el acento de los temas y contenidos hizo que en muchos casos esos acervos antiguos sufrieran una importante dispersión y salieran de los países de origen para nutrir un circuito de bibliofilia y colecciones internacionales que empezaba a consolidarse especialmente en el siglo XIX. Por lo que respecta al comercio del libro, fueron escasas las librerías en todos los países del continente, y durante un lapso no breve los libros y otros impresos eran vendidos al lado de otros productos y bienes de consumo mas no en espacios especializados como estamos acostumbrados a ver hoy. De hecho algunas casas editoriales internacionales establecieron sucursales en algunos países y formaron redes con agentes de ventas, lo que explica la presencia de representantes de Rosa y Bouret en México, Garnier en Brasil y Ackermann en Argentina, solo por citar casos conocidos.

A mediados del siglo XIX se dieron algunas condiciones que permitieron el fortalecimiento de proyectos editoriales locales más estables y rentables. Uno de los factores que sin duda tuvo un impacto importante fue de orden material, el inicio de la producción local de papel, que había sido antes y seguiría siendo para la mayoría de los países un verdadero talón de Aquiles.[8] El otro factor fue de orden lector: paulatinamente surgieron y se diversificaron los géneros editoriales,

[8] Para el caso de México ver: Hans Lenz, *Historia del papel en México y cosas relacionadas, 1525-1950,* México, M.A. Porrúa, 1990.

incluyendo públicos que no habían sido previamente atendidos de forma específica, como las mujeres y los niños, o explorando formatos que no habían sido tratados antes, como la literatura popular seriada o por entregas.[9] Lo anterior dio pie a que un conjunto de impresores-editores lograron entablar fructíferos tratos y acuerdos con casas internacionales en lo tocante a traducciones y circulación de obras publicadas en otras latitudes.

El terreno político y comercial más firme que poco a poco se consolidó en América Latina dio impulso a la aparición de algunos proyectos editoriales de mayor envergadura y alcance, como por ejemplo la publicación de obras de historia nacional o cartografía, empresas comerciales y políticas que respondían al imaginario ilustrado y positivistas de las clases gobernantes del momento.[10] El binomio historia-terruño fue uno de los pivotes importantes de las letras de los países de la región, a los que se sumó la romantización del pasado indígena y las tradiciones autóctonas, que se convirtieron en vertientes de las literaturas localistas y nacionalistas. De manera paralela y complementaria a esa base más firme para la consolidación de la producción tipográfica, los diversos gobiernos nacionales impulsaron una agenda educativa que requería materiales de lectura para niños y jóvenes y la formación del artesanado y primeras clases industriales. Ese ámbito editorial fue ampliamente disputado por casas editoriales internacionales, especialmente desde la segunda mitad del siglo XIX, el modelo de producción editorial que se formó se gestionó a ambos lados del Atlántico y perduró hasta el inicio del siglo siguiente.

La constelación del mundo del libro estuvo formada por una pléyade de instituciones privadas y públicas: en la edición no solo participaron las iniciativas comerciales y los lectores privados, sino también los estados y gobiernos nacionales, quienes paulatinamente tuvieron mayor poder e injerencia en el establecimiento de escuelas, bibliotecas,

[9] Para el caso mexicano, ver en este libro el capítulo de Aram Alejandro Mena Alvarez.
[10] Ver el capítulo de Mena Álvarez.

instituciones educativas –especialmente para la formación en artes y oficios– y las universidades. La producción editorial creciente de algún modo impulsó la diversificación y profesionalización del circuito productivo de las letras, separándose en algunos casos el comercio del libro de la producción tipográfica y de la edición en sí.

Un salto cuántico: la edición latinoamericana en el siglo XX

El ambiente editorial y de consumo librario que hemos descrito para el siglo XIX siguió sin cambios significativos hasta el inicio de la Primera Guerra Mundial, hecho que trastocó los circuitos de comercialización que desde el último cuarto del siglo anterior se habían consolidado entre Europa –especialmente Inglaterra, Francia y Alemania–, América Latina y Estados Unidos. La brecha que se abrió en las trayectorias y los flujos bibliográficos a causa de ese acontecimiento bélico permitió que España se reposicionara como proveedor principal de materiales de lectura para la región, espacio que había perdido tras las independencias nacionales. Algo similar ocurrió con Portugal, que recobró en parte el potencial exportador de libros a Brasil, debido a que el país sudamericano disminuyó las importaciones a las otras potencias de Europa. Este panorama de remontada editorial se mantuvo, más o menos, en alza hasta la década de 1930.

Sin embargo, no toda la producción editorial giró en torno a los materiales escolares y en cambio el clima político que concitó las guerras internacionales y la efervescencia derivada de las disputas locales –como por ejemplo de la Revolución mexicana– tuvieron un impacto en el rumbo que tomó la literatura con una orientación y matiz más social y político. Las ideas y conciencias nacionales que habían empezado a surgir con fuerza en el siglo XIX se entretejieron en el siglo XX con una noción de "identidad regional ampliada". Una élite de políticos, escritores y diplomáticos como José Enrique Rodó, José Carlos Mariátegui, José Vasconcelos, Alfonso Reyes o Pedro Henríquez Ureña, entre varios más, contribuyeron a formar esa idea de un espacio geográfico, social y

cultural más integrado del que se tenía hasta entonces. Ese proyecto de integración se verá a su vez confrontado consigo mismo al requerir revisar y remediar las segregaciones internas que cada país había gestado: especialmente la de la marginación del consumo lector a las comunidades originarias y de afrodescendientes. A esos grupos se sumarán luego las clases campesinas y las del proletariado urbano que, en conjunto, formarán una importante masa lectora que hasta entonces no había sido realmente considerada de manera integral en el aspecto de ciudadanía, y en los proyectos culturales y educativos nacionales.

Fue en pleno proceso de auto reconocimiento y reidentificación continental que se suscitó la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española, y ambos hechos paradójicamente tendrán un efecto favorable para el mundo del libro y la edición latinoamericanos. El descenso de la importación de libros europeos dio espacio, respiro y posibilidad al surgimiento y consolidación de empresas editoriales locales y a la publicación de impresos que obedecían a agendas nacionales, alza que se vio favorecida por algunas políticas proteccionistas en el contexto de crecientes procesos de industrialización de la mayoría de los países de la región.

En ese momento se configuró el cuadrilátero de las potencias editoriales de América Latina que, aún con sus condiciones particulares, sigue boyante hoy día. A ese grupo formado por Argentina, Brasil, Colombia y México, hay que sumar un segundo grupo de naciones con dinámicas y a una escala más reducida: Bolivia, Chile, Ecuador, Perú, Uruguay y las naciones de Centroamérica y el Caribe.

Los gobiernos del primer grupo tuvieron una fuerte participación en el mercado del libro, ya sea en sus papeles de articuladores de las políticas económicas e impositivas; o en su calidad de garantes de la compra de libros para dotar a las bibliotecas públicas, como por sus papeles de financistas principales de la educación pública a todos los niveles o como editores o co-editores de las publicaciones.[11] Uno de

[11] Para el caso mexicano ver: Luis Mariano Herrera Zamorano, *La producción de libros en México a través de cuatro editoriales (1933-1950),* México, UNAM, Tesis de Maestría en Historia, 2014.

los más claros ejemplos de este papel articulador del estado en la edición regional fue el nacimiento y consolidación del Fondo de Cultura Económica[12] en México en 1934. También es posible mencionar la creciente edición universitaria que se dio desde esa época en la mayoría de los países de Latinoamérica.

A la par de esos proyectos editoriales será posible observar una renovación en los espacios y mecanismos gremiales y la profesionalización del mundo libresco con la creación de cámaras editoriales o institutos nacionales del libro. Esos núcleos paulatinamente generaron nodos de diálogo trasnacionales, renovando las perspectivas empresariales y afinando los modos de competencia, derivados tanto de la modernización en la producción gráfica como de los cambios de escala y balanza comercial de la importación y exportación de publicaciones. Esos mismos grupos gremiales tendrán, con el paso del tiempo, distintos grados de interacción y negociación con las oficinas de los gobiernos nacionales así como otras entidades internacionales y procurarán una proyección internacional mediante la participación conjunta en ferias del libro. Respecto de la vinculación con las entidades internacionales, es importante mencionar la creación en 1971 por parte de la UNESCO del Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC). Con base en Bogotá e integrado con representantes de la mayoría de los países de la región, el principio orientador de ese centro fue la promoción latinoamericana de las materias, rubros y aspectos vinculados con la cadena del libro, a partir de varios mecanismos: el establecimiento de marcos legales multilaterales en materia comercial y de los derechos de autor. De manera complementaria dicho centro ha procurado ser "termómetro" de la actividad

[12] La literatura sobre Fondo de Cultura Económica es abundante: por ejemplo: Víctor Díaz Arciniega, *Historia de la Casa. Fondo de Cultura Económica 1934-1996,* 2ª. ed., México, FCE, 1996; Javier Garciadiego, *El Fondo, La casa y la introducción del pensamiento moderno en México,* México, FCE, Libros sobre Libros, 2016 y Marina Garone Gravier, *Historia en cubierta. El Fondo de Cultura Económica a través de sus portadas,* México, FCE, 2011. También es posible mencionar a Eudeba en el caso de la edición universitaria argentina.

editorial, mediante la recolección y sistematización de información estadística sobre tendencias locales, la evolución de los hábitos de lectura y otros aspectos de la cultura y el mundo del libro en América Latina.

A nivel regional, Argentina y México lideraron la producción impresa y las exportaciones de libros para el resto de los países de lengua castellana de la región, cada uno tuvo sus periodos de apogeo, que dependieron no solo en relación con el volumen de títulos publicados y la facturación alcanzada, sino de la naturaleza de sus sellos en diversos ramos y géneros. Algo similar ocurrió con Brasil, que se convirtió en exportador de libros a Portugal. La ampliación de los catálogos y el aumento en la escala de los tirajes en papel impulsó la creación de nuevos espacios de venta y también de otros modelos de distribución: a los canales tradicionales se sumaron, de forma regular y para algunos géneros más que para otros, las suscripciones. Si bien las suscripciones ya habían sido practicadas en América Latina durante los siglos XVIII y XIX, en el siglo XX se sumó el concepto de compra en cuotas, modelo de comercialización que permitió el paulatino crecimiento del mercado interno del libro. La publicación universitaria, como una de las grandes áreas librarias en la región, también empezó a despuntar durante las décadas de los años 1960 y 1970, fenómeno que ha ido al alza hasta la fecha. La masa de lectores derivada de esos circuitos educativos de nivel superior empezó a consumir y demandar más literatura local, coincidió con el nacimiento del "boom latinoamericano": el reconocimiento internacional de grupos de escritores de la región como: Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges u Octavio Paz.

A partir de este mismo periodo de auge y expansión de la literatura regional a nivel internacional se dio el reposicionamiento de España como productora y exportadora de libros en lengua española, fenómeno que se explica por motivos políticos y económicos. En relación con los políticos, la región sufrió las desastrosas consecuencias de gobiernos dictatoriales y revueltas populares, tanto en las ciudades como en el campo. Esa ruptura en la participación democrática y el respeto a las

libertades alteraron también el ecosistema cultural y librario: disminuyeron las posibilidades concretas de editar diversos temas –sobre todo los de orientación social y cultural, sometidos a una censura creciente– y de exportar lo producido internamente, pero también se afectó la posibilidad de importar ciertos materiales de lectura.

En relación con los aspectos económicos, el deterioro de las condiciones de producción editorial internas de cada país y las capacidades de exportación tuvo también sus matices. En el caso concreto de México, por ejemplo, el gobierno insistió en un perfil proteccionista de la producción papelera –que se controlaba desde los años 1930, especialmente el que usaba la prensa periódica–. A eso se sumó que la crisis petrolera internacional de los años 1980 causó deterioro en el poder económico familiar, con la consecuente disminución en el consumo cultural en general y del libro en lo particular.

La ralentización en la producción en general, la caída en el consumo interno y la falta de estímulo gubernamental en los países durante las décadas de los años 1980 y 1990, deprimió el mercado del libro latinoamericano. Esas fueron las condiciones que aprovecharon las casas editoriales internacionales para reconquistar el terreno que habían perdido las décadas previas. Las empresas trasnacionales, organizadas en grupos con ramas productoras de diversos géneros editoriales y vinculadas en varios casos a prensa y televisión, rompieron la lógica de circulación y consumo de libros de base nacional y regional. Aparecerán y se multiplicarán en la región grupos como Planeta, Santillana o Random House que paulatinamente fagocitaron pequeñas editoriales locales con alto valor simbólico. La organización de la oferta editorial se articuló bajo principios de eficiencia y rentabilidad, con el consecuente empobrecimiento de la bibliodiversidad.

La mayoría de esos conglomerados ganaron dinero en el mercado seguro de los materiales educativos. Además, se fragmentaron las cadenas productivas, de modo tal que imprimían en los países donde el papel y la mano de obra fueran más baratos, traducían en otros países donde la balanza de cambio les dieran la mayor rentabilidad y

apostaban a grandes tirajes de autores consagrados y pocas ediciones nuevas o de autores nóveles; de manera complementaria publicitaron su oferta utilizando los medios de comunicación que formaban parte de sus estructuras empresariales, especialmente prensa y televisión. Fueron pocas las editoriales regionales preexistentes a ese periodo que lograron resistir ese esquema competitivo, entre ellas Fondo de Cultura Económica de México, que aún gozaba de subvenciones gubernamentales, fue el navío que marcó el rumbo de ese concepto de "lo regional" que hemos comentado, al contar con sucursales en Argentina, Colombia, Brasil, Perú, Guatemala, Chile y España, pero también al permitir la publicación de obras de interés local en cada uno de esos puntos. Otro caso, en escala distinta fue Siglo XXI Editores.

El panorama general que hemos presentado no contempla de modo preponderante las formas no hegemónicas de la edición, es decir los libros de arte, los libros de bibliofilia, los de tirajes cortos, o las variantes de la edición artesanal, sin embargo en cada país de la región es posible identificar manifestaciones de estos modelos alternativos de hacer y publicar libros.

Respecto de los libros de arte y bibliofilia es posible localizar numerosos ejemplos en Argentina, Perú, Brasil o México, por mencionar solo algunos países, a veces vinculados con grupos literarios y artísticos que generaron series o colecciones editoriales para dar salida a sus idearios. Algunos de esos grupos crearon además publicaciones periódicas, estableciendo así una suerte de circuito de lo escrito para los miembros del grupo, y que sirvieron como formas de socialización con grupos afines de otros países, esas publicaciones son una manifestación de las redes intelectuales que en el campo literario, educativo, político y cultural se fue tejiendo en la región.[13]

Si bien la tecnología de tipos móviles primero y luego la de impresión en offset nunca desaparecieron, con el advenimiento de los

[13] Ver en este libro el capítulo de Natalia Silberleib "Las prácticas editoriales en el campo del arte".

sistemas computacionales la producción editorial tuvo notables transformaciones tanto en sus formas gráficas de presentación, como en sus escalas y en la división de trabajo al interior de la industria. La mayoría de las casas editoriales procuraron hacer una actualización de sus procesos productivos condicionados por sus capacidades financieras para lograrlo, pero algunas decidieron apostar por formas de hacer libros alternativos. El movimiento de las editoriales cartoneras, que surgió como resultado de uno de los peores momentos de la economía de Argentina a inicios del segundo milenio, se expandió rápidamente por América Latina y constituye hoy una de las variantes más dinámicas y activas de la edición comunitaria.[14]

Luces y sombras en el siglo XXI: de la incertidumbre editorial a la profesionalización del mundo del libro y la consolidación del campo disciplinario

El alza de la producción editorial de corte transnacional, de matriz primordialmente española, se mantuvo fuerte con el cambio de milenio en la región. Argentina, México, Colombia y Perú siguieron siendo los cuatro países editorialmente más potentes y articularon sus industrias editoriales locales sobre algunos ejes concretos. Salvo los dos primeros, que tenían una oferta más diversa y un mercado interno más robusto, la mayoría de países se organizó en torno al consumo del libro educativo, principalmente de educación básica. La distribución a escala interna y para exportación regional nunca dejó de ser un problema crónico: las editoriales, grandes o chicas, dependían de puntos de venta que ofrecieran importantes descuentos a sus compradores, condiciones que solo las grandes superficies como tiendas departamentales, supermercados o algunas cadenas de librerías, por contrapartida, los libreros chicos, especializados o de barrio, no han tenido apoyos para sostenerse por largos periodos.

[14] Ver en este libro el capítulo de Alfredo Ruiz, "Editoriales cartoneras en América Latina: una oportunidad para nuevos tiempos".

Aunque se han realizado encuestas, levantamientos de información y bases de datos, las estadísticas y las cifras no son abundantes para analizar de manera global y amplia las tendencias editoriales en la región. Si se toma en cuenta la creciente escolaridad de la población que fue en alza desde los años 20 y 30 del siglo pasado, esa alfabetización no parece haber derivado en cambios en los hábitos de lectura y el consumo de libros. Como ejemplo de ello podemos mencionar que en algunos de los reportes de lectura algunos de los géneros privilegiados para la lectura de la gente son las publicaciones periódicas o alguna clase de literatura por entregas. Este complejo escenario para el libro y la edición se topó, además, con nuevos retos: la tecnología digital y la irrupción de las redes sociales y las plataformas virtuales, que han generado una diversificación en la oferta de contenidos de lo escrito. La irrupción del mundo digital fue desigual en la región y generó una nueva brecha de desigualdad en las capacidades de producción editorial de los países y también en las posibilidades y oportunidades de acceso a esa producción que nacía. Algunas de las consecuencias de este viraje técnico fueron: el teletrabajo o la descentralización de los espacios de producción editorial; la relativización en las escalas de publicación (ya no eran necesariamente costeables o justificables los grandes tirajes, con el tiro sobre demanda), la multiplicación en las formas de consumo de los textos (por ejemplo en formatos *epub* o PDF), y la transformación en los modos de comercialización de las publicaciones, tanto de los ejemplares físicos como digitales. Ante este panorama nos encontramos en el inicio de la pandemia, hecho que marcará también un antes y un después de esta historia regional del libro y la edición.

Paradójicamente, teniendo en cuenta el escenario antes señalado, es a partir de las últimas tres décadas cuando se da un creciente interés por la profesionalización de los estudios del libro y la edición, desde las perspectivas de la historia, la sociología, la literatura, el arte, etc. Esa profesionalización se ha manifestado en diversas modalidades y formatos. Por un lado, en la constitución de grupos de investigación

locales y redes académicas trasnacionales; por otro lado, en la creación de diversos foros de encuentros y diálogo académico como congresos, coloquios y jornadas. Ambos espacios han generado una nutrida producción escrita que se ha vertido tanto en revistas especializadas como en libros colectivos o individuales en los que se tocan algunos de los temas que convergen en el amplio arco de los estudios del libro y la edición. Y, finalmente, el creciente interés se ha cristalizado en el establecimiento de especializaciones de grado y programas de posgrado sobre historia del libro, estudios editoriales, y producción gráfica. La agenda periódica de reuniones y encuentros es cada día más abundante y en general responde a la oferta de extensión educativa de esos grupos y núcleos de trabajo; es justamente la articulación de esas iniciativas de enseñanza –la mayoría muy intercomunicadas entre sí– lo que garantizará el crecimiento sostenido de los estudios del libro y la edición a nivel regional y permitirá que los diálogos que de ellas emanen se enlacen con las academias internacionales, especialmente las de Europa y Norteamérica, y se construyan sobre bases más equilibradas e incluyentes.[15]

[15] Ver en este libro los capítulos de la cuarta sección denominada "Perspectivas contemporáneas de las historias del libro y la edición en América Latina: tres casos", a saber: Ana Elisa Ribeiro, "Historias del libro en América Latina, el caso de Brasil (siglos XIX, XX, XXI)", Beatriz Valinoti, "Siguiendo el hilo de Ariadna en la Historia del Libro, la Edición y la Lectura en Argentina" y Juan David Murillo Sandoval, "La historia del libro en Colombia: itinerario y horizonte".

Fuentes de consulta

Ayala Ochoa, Camilo, L*a cultura editorial universitaria*, México: unam-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2016.

Barriga Villanueva, Rebeca (ed.). *Entre paradojas: A 50 años de los libros de texto gratuitos*. Ciudad de México: El Colegio de México/ Secretaría de Educación Pública/ Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos. 2011.

Bragança, Aníbal y Márcia Abreu (orgs.), *Impresso no Brasil. Dois seculos de livros brasileiros*, São Paulo: Editora UNESP, 2010.

Buonocore, D. *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*. Esbozo para una historia del libro argentino. Buenos Aires: Bowker. 1947.

Cabrera Ibarra, Hugo, Haret C. Rosu Barbus, Luis A. Torres González, J. Pablo Treviño Gutiérrez, "La codificación de los quipus incas", *Ciencia,* México, UNAM, vol. 58 núm. 4 octubre - diciembre 2007.

Coloquio Argentino sobre el Libro y la Edición, http://coloquiolibroyedicion.fahce. unlp.edu.ar/actas.

Cucuzza, Héctor Rubén (dir.); Spregelburd, Roberta Paula (codir.). *Historia de la lectura en la Argentina: del catecismo colonial a las netbooks estatales*. Buenos Aires: Editoras del Calderón, 2012.

Bello, Kenya y Marina Garone Gravier (coords.). *El libro multiplicado. Prácticas editoriales y de lectura en el México del siglo xx*. Ciudad de México: UAM, Unidad Cuajimalpa, 2019.

Cobo Borda, J. G. *Historia de las empresas editoriales de América Latina: siglo XX*. Santa Fé de Bogotá: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, 2000.

Dávila Castañeda, Rosa Luz. "El libro en América Latina: situación actual y políticas públicas." *Boletín GC* 13 (2005): 27. www.sic.conaculta.gob.mx/documentos/905.pdf.

de Diego, José Luis de. *Editores y políticas editoriales en Argentina*, 1880-2000. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.

De Sagastizábal, L. *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*. Buenos Aires: Eudeba. 1995.

Díaz, Víctor Miguel. *Historia de la imprenta en Guatemala*: *desde los tiempos de la colonia, hasta la época actual*. Guatemala: C.A. Tipografía nacional, 1930.

Díaz Arciniega, Víctor, *Historia de la Casa. Fondo de Cultura Económica 1934-1996,* 2ª. ed., México, FCE, 1996.

Fernández, Stella Maris, "El libro en Hispanoamérica", en Hipólito Escolar Sobrino (dir.), *Historia ilustrada del libro español: de los incunables al siglo XVIII,* Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Pirámide, 2001, pp. 447-498.

Fornet, Ambrosio. *El libro en Cuba. Siglos XVIII y XX*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.

García Aguilar, Idalia y Pedro Rueda Ramírez (comps.). *Leer en tiempos de la Colonia: imprenta, bibliotecas y lectores en la Nueva España*. México: Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas-UNAM, 2010.

García, Miguel Ángel. *La imprenta en Honduras 1828-1975*. Honduras: Universidad Nacional de Honduras; Editorial Universitaria, 1988.

Garciadiego, Javier. *El Fondo, La casa y la introducción del pensamiento moderno en México,* México, FCE, Libros sobre Libros, 2016.

Garone Gravier, Marina. "Sahagún's Codex and Book Design in the Indigenous Context". En *Colors between Two Worlds. The Florentine Codex of Bernardino de Sahagún*, editado por Gerhard Wolf y Joseph Connors. Florence: Villa I Tatti, 2011.

_____. "Diseño tipográfico. Claves para una traducción sin traición", *Páginas de guarda: revista de lenguaje, edición y cultura escrita,* Nº. 1, 2006, pp. 117-128.

_____. "Eran estos libros no como los nuestros": crónicas de un encuentro bibliográfico entre dos mundos. *Gutenberg - Revista de Produção Editorial,* 1(1), 2021, 9-25. https://doi.org/10.5902/2763938X65484

_____. "Fuentes para el estudio de la tipografía, la imprenta y el libro antiguo mexicano (1539-1821)". *Pecia Complutense* 9, nº 17 (2012): 59-84.

_____. "The Visual Construction of a Historical Narrative. Book Design and Calligraphy of the Florentine Codex", en Thomas B. F. Cummins, Emily Engel, Barbara Anderson, and Juan Ossio (eds.), *Manuscript Cultures of Colonial Mexico and Peru: New Questions and Approaches,* Los Ángeles, The Getty Research Institute, Series: Issues & Debates, 2014, pp. 160-174.

_____. *Historia de la imprenta y la tipografía en Puebla de los Ángeles (1642-1821)*. México: UNAM-IIB, 2018.

_____. *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social- Universidad Veracruzana, 2014.

_____. *Libros e imprenta en México en el siglo XVI,* México, IIH-UNAM, 2021.

_____. *Historia en cubierta. El Fondo de Cultura Económica a través de sus portadas,* México, FCE, 2011.

_____ y Tomas Granados. *Bibliotecas*. México, UNAM, 2016.

Garritz, Amaya, *Impresos Novohispanos.* Tomo I. 1808-1821, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1990, 652 p. (Serie Bibliográfica, 9).

Granados Salinas, Tomás. *Libros*. Ciudad de México: Secretaría de Cultura; Dirección General de Publicaciones; Historia ilustrada de México, 2017.

Granados, Aimer y Sebastián Rivera Mir (coords.), *Prácticas editoriales y cultura impresa entre los intelectuales latinoamericanos en el siglo xx*, México: El Colegio Mexiquense/uam-Cuajimalpa, 2018.

González, Horacio. *Historia de la Biblioteca Nacional. Estado de una polémica*. Buenos Aires: Ediciones Biblioteca Nacional, 2010.

Griffin, Clive, *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico,* Madrid: Cultura Hispánica, 1991, 384 p.

Guibovich Pérez, Pedro. *Imprimir en Lima durante la colonia. Historia y documentos, 1584-1750.* Madrid, Iberoamericana, 2019.

Guzmán Méndez, Diana Paola, Paula Andrea Marín Colorado, Juan David Murillo Sandoval, Miguel Ángel Pineda Cupa, *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia: siglos xvi-xxi*. Bogotá, Editorial Utadeo y Cerlalc. 2018.

Hallewell, Laurence. *Books in Brazil: A history of the publishing trade*. EE. UU: Scarecrow Press, 1982.

Herrera Zamorano, Luis Mariano, *La producción de libros en México a través de cuatro editoriales (1933-1950),* México, UNAM, Tesis de Maestría en Historia, 2014.

Historia de la lectura en México, México: Colmex, 1997.

Lenz, Hans. *Historia del papel en México y cosas relacionadas, 1525-1950,* México, M.A. Porrúa, 1990.

Leonard, Irving A. *Los libros del conquistador.* México, D. F: Fondo de Cultura Económica (Lengua y Estudios Literarios), 1979.

León-Portilla, Miguel. *Códices: los antiguos libros del nuevo mundo*. México: Aguilar, 2003.

Marcus, Joyce. *Mesoamericana Writting Sistems,* New Jersey, Princeton University Press, 1992

Martínez del Campo Lanz, Sofía, *El códice Maya de México, antes Grolier,* México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018.

Martínez Rus, Ana. "La industria editorial española ante los mercados americanos del libro 1892-1936." *Hispania* 62, n° 212 (2002): 1021-1058.

Martínez, José Luis. *El libro en Hispanoamérica. Origen y desarrollo*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1987.

Martínez, Teodoro Hampe. "Fuentes y perspectivas para la historia del libro en el virreinato del Perú". *Boletín de la Academia Nacional de la Historia,* Venezuela 83, n°320 (1997): 37-54.

Medina, José Toribio. *Historia de la imprenta en los antiguos dominios españoles de América y Oceanía*. Santiago, Chile: Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, 1958.

Medina, José Toribio. *La imprenta en Guatemala (1660-1821)*. Vol. 2. Impreso en casa del autor, 1910.

Millares Carlo, Agustín. *Introducción a la historia del libro y de las bibliotecas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1971.

Moreno Gamboa, Olivia, *Las letras y el oficio. Novohispanos en la imprenta. México y Puebla, siglo XVIII,* México, Instituto Mora-IIFL, 2018.

Noguez, Xavier, *Códices,* Ciudad de México, Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones, 2017, Historia ilustrada de México (Series).

Parada, A. *Cuando los lectores nos susurran. Libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 2007.

Pardo Rodriguez, Juan Manuel, José Antonio Peralbo, Sergio Daniel Torres, "Los códices mesoamericanos prehispánicos," *Signos. Revista de Historia de la Cultura Escrita,* 10, 2002, Universidad de Alcalá, 2002, pp. 63-91.

Reyes, Fermín de los, *El libro en España y América: Legislación y censura, siglos XV-XVIII,* Madrid, Editorial Arco/Libros, 2000.

Roldán Vera, Eugenia. "The History of the Book in Latin America (including Incas and Aztecs)". En *The Oxford Companion to the Book*, editado por Michael F. Suarez y Henry R. Woudhuysen. Vol.1. Oxford: Oxford University Press, 2010.

Rueda, Pedro. *Negocio e intercambio cultural: El comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII)*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Diputación de Sevilla; Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 2005.

Sánchez Lihón, Danilo. *El libro y la lectura en el Perú*. Lima: Editorial Mantaro, 1978.

Sorá, Gustavo. *Editar desde la izquierda en América Latina. La agitada historia del Fondo de Cultura Económica y de Siglo XXI*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2017.

Stols, Alexander Alphonse. *La introducción de la imprenta en Guatemala*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1960

Suárez de la Torre, Beatriz, Laura (coord.), *Constructores de un cambio cultural: impresores-editores y libreros en la ciudad de México (1830-1855),* México: Instituto Mora, 2003, Historia social y cultural, 554 pp.

Suárez de la Torre, Laura Beatriz y Ángel Castro (eds.), *Empresa y Cultura en tinta y papel (1800-1860)*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2001.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro en Chile. Desde la colonia al bicentenario*. Santiago, Chile: Lom Ediciones, 2010.

Torre Villar, Ernesto de la. *Breve historia del libro en México*. México: UNAM; Biblioteca del Editor, 1987.

Uribe Schroeder, Richard. *Producción y comercio internacional del libro en América Latina 2003*. Bogotá: Centro Regional Para El Fomento Del Libro En América Latina y El Caribe, 2005.

Valencia de Lleras, Margarita Catalina y Paula Andrea Marín Colorado, *Ellas editan*. Bogotá. Ariel, 2019.

Woodbridge, Hensley Charles y Lawrence Sidney Thompson. *Printing in Colonial Spanish America*. EE. UU: Whitston Publishing Company Incorporated, 1976.

Zaid, Gabriel. *Los demasiados libros*. Buenos Aires: Ediciones Carlos Lohlé (Cuadernos Latinoamericanos), 1972.

Parte i.
Historias del libro, la imprenta y la tipografía antigua en América Latina: México, Argentina, Colombia, Brasil, Chile y Uruguay (siglos xvi al xviii)

La indianización del alfabeto. Recepción y apropiación escrita en América[1]

Marina Garone Gravier

Introducción

Además de la religión católica y las leyes españolas, con la conquista también se importó el alfabeto latino. El encuentro no fue sólo de culturas sino también de distintas formas de registrar gráficamente los textos, las tradiciones y la historia. Para que partamos de una base común entenderemos por escritura a un sistema de comunicación que registra una lengua articulada con signos gráficos, o sea, la escritura es una tecnología de comunicación.

De los muchos ejemplos que se pueden dar para explicar ese tránsito de sistemas de registro presentaré dos casos representativos de la adopción y apropiación de la tecnología del alfabeto y la escritura latina por parte de indígenas americanos: las inscripciones en varios códices coloniales mexicanos, en particular del grupo Techialoyan, producidos durante los siglos XVII por indígenas nahuas en el centro de México; y la *Nueva crónica y buen gobierno* de Felipe Guaman Poma

[1] Una versión de este ensayo apareció bajo el título: "La indianización del alfabeto. Recepción y apropiación escrita en América," *Actas de Diseño 7,* julio 2009, Año 4, n. 7, Foro de Escuelas de Diseño, Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina, ISSN 1859 2032.

de Ayala, realizado también en ese siglo XVII por un indígena de la nobleza peruana.

El estado de la cuestión escrita al momento del encuentro

Son elocuentes y abundantes las referencias de los cronistas españoles acerca de la existencia en el Nuevo Mundo, no sólo de inscripciones, sino también, de libros. Como ejemplo de estas menciones podemos citar las observaciones de Francisco Hernández,[2] quien era protomédico de las Indias y estuvo en México entre 1571 y 1577. En su libro *Antigüedades de la Nueva España* (1986), al hablar sobre la educación de la elite indígena comenta:

> […] se les instruía además en los cánticos divinos, que conservan escritos en papel con letras jeroglíficas (que también les enseñaban a dibujar) […] Usan en lugar de letras según la costumbre de los egipcios, imágenes semejantes a las cosas que quieren indicar y las pintan en papel preparado de la corteza de algunos árboles. Las esculpen también en piedra, bronce o cuero y en las paredes y las entretejen en los ropajes. Las caras de los libros y los volúmenes se plegaban una sobre otra y se doblaban como ropa, de los que hoy en día quedan no pocos. (Hernández, 1986: 154-155)

Por su parte el jesuita José de Acosta,[3] autor de *Historia Natural y Moral de las Indias*[4] describe:

[2] Francisco Hernández (Puebla de Montalbán, Toledo, 1517-Madrid, 1578) Estudió Medicina en Alcalá de Henares, nombrado protomédico de las indias, estuvo en México de 1571 a 1577. Traductor de Plinio y de otros autores de la antigüedad, se le conoce por sus investigaciones sobre la naturaleza y la historia de México.

[3] José de Acosta (Medina del Campo, 1540-Salamanca, 1600), que había ingresado muy joven en la Compañía de Jesús, desarrolló una intensa actividad en el Perú (1541-1586). Involucrado en la lucha que mantenía el papado, la Corona y la Compañía de Jesús, pasó los últimos años de su vida en Valladolid y Salamanca.

[4] Madrid, Dastin, Colección, Crónicas de América, edición de José Alcina Franch, s/f.

> […] Hállase en la nación de la Nueva España, gran noticia y memoria de sus antiguallas. Y queriendo yo averiguar en qué manera podían los indios conservar sus historias […] entendí que aunque no tenían tanta curiosidad y delicadeza como los chinas y japones, todavía no les faltaba algún género de letras y libros con que a su modo conservaban las cosas de sus mayores. […]. (De Acosta, s/f: 382-383)

Sin embargo y aunque hubo algunos intentos de elaborar sistemas mixtos de escritura pictográfico-alfabéticos, como el sistema testeriano,[5] en ningún momento le cupo la duda a los conquistadores que el sistema escrito más idóneo para el registro y conservación de la memoria era el suyo, o sea el alfabeto latino. La defensa que hicieron de esta tecnología la podemos leer no sólo en los cronistas tempranos, sino también, en autores del siglo XVIII. Sin duda el que hace el planteamiento más detallado sobre la cuestión es el antes citado padre Acosta, quien explica la diferencia entre letras "verdaderas" y otros signos:

> las letras se inventaron para referir y significar inmediatamente las palabras que pronunciamos, así las mismas palabras y vocablos, según el filósofo [Aristóteles, *Peri Hermeneidas*, cap.1] son señales inmediatamente de los conceptos y pensamientos del hombre. Y lo uno y lo otro (digo las letras y las voces), se ordenaron para dar a entender las cosas: las voces a los presentes; las letras a los ausentes y futuro. Las señales que no se ordenan de próximo a significar palabras sino cosas, no se llaman ni son en realidad de verdad letras, aunque estén escritas, así como una imagen del sol pintada no se puede decir que es escritura o letras del sol sino pintura. […] estas tales señales no se dicen ni son propiamente letras ni escritura, sino cifras o memoriales. […] ninguna nación de indios que se ha descubierto en nuestros tiempos, usa de letras ni escritura, sino de las

[5] Se denomina así por haber sido ideada por el padre Jacobo de Testera. Ésta forma pictográfica en la que se tradujo por ejemplo el padre nuestro y el Ave María, se empleó inicialmente en el área maya, aunque también se aplicó para el mazahua y otomí.

> otras dos maneras, que son imágenes o figuras, y entiendo esto no sólo de los indios del Pirú (sic) y de la Nueva España, sino también de los japones y chinas (378-379).

En el mismo orden de ideas, de confirmaciones más tardías sobre la superioridad del alfabeto latino como sistema de escritura, para la transcripción fonológica de una lengua indígena, el autor de *Noticias de la lengua Huasteca* (1767), Carlos de Tapia Zenteno, decía:

> escríbense las cláusulas de este idioma [el huasteco] con el alfabeto castellano, así porque en la antigüedad destas naciones no se conoció término escrito, excepto aquellos caracteres, y figuras, que usaban en sus mapas, de que hoy no ha quedado más que la memoria. (De Tapia Zenteno, 1767: 1)

Otro ejemplo interesante, aunque se trata de otra cultura, es el que se presenta en el *Arte de la lengua japona,* del Dominico Melchor de Oyaguren, de 1737:

> Aquí hablamos de las letras góticas, que fueron letras, que los españoles han introducido en diversos reinos del Mundo, y no de los caracteres chínicos y Japones, porque estos son, y se explican por muchos miles de caracteres, y no basta la vida de un hombre para comprenderlos todos, este arbitrio, discurso fue, conciliábulo de los demonios para confundirnos, y dar mayor molestia a los ministros del Santo Evangelio. (Oyaguren, 1737: 1)

La enseñanza de la escritura alfabética a los indígenas

Durante la colonia los escribas indígenas trabajaron en dos áreas bien diferenciadas: una la religiosa, como apoyo a los cronistas y misioneros, en este caso ellos mismos eran por un lado fuente de información de la cultura prehispánica, y por otros copistas de esas mismas tradiciones. La otra área en la que laboraron los escribas fue la administrativa.

El papel de estos escribanos en sus propias comunidades fue de suma importancia ya que funcionaban literalmente de puente comunicativo entre los indígenas y los españoles. El tipo de trabajo que realizaban eran censos de población, delimitación de tierras, litigios de herencia, y cobro de tributos, por mencionar algunos géneros de obras. Y en sus producciones escritas no fue infrecuente el empleo simultáneo de glosas alfabéticas y pictogramas.

La escritura pronto se convirtió en una vía de comunicación bicultural y a los frailes les resultó de suma utilidad que algunos indígenas fueran instruidos en estas artes. En la Nueva España ese proceso se realizó en los principales colegios franciscanos: San José de los Naturales y Santiago de Tlatelolco, ambos en la capital del virreinato. El investigador Manuel Pazos comenta que los indios tuvieron una excelente capacidad para imitar todo género de caligrafía (Pazos, 1973). Al respecto existen menciones del franciscano Toribio de Benavente, mejor conocido como Motolinía:

> a escribir se enseñaron en breve tiempo, porque en pocos días que escriben luego contrahacen la materia que les dan sus maestros, y si el maestro les muda otra forma de escribir, como es cosa muy común que diversos hombres hacen diversas formas de letras, luego ellos mudan también la letra y la hacen de la forma que les da su maestro. (Toribio de Benavente, s/f: 260)[6]

Al parecer, los modelos de letra que podían imitar los indios no se limitaban sólo a la humanística, sino también, a la gótica, la griega y a las notas musicales. Por último, Motolinía también mencionaba la elaboración de letreros o cartelones en los que anunciaban las fiestas

[6] El mismo fraile describió cómo un indio copió una bula: "y sacóla tan al natural, que la letra que hizo parecía el mismo molde, porque el primer renglón era de letra grande, y abajo sacó la firma ni más ni menos, y un Jesús con imagen de Nuestra Señora, todo al propio que parecía no haber diferencia al molde de la otra letra, y por cosa notable y primera la lleva un española Castilla". En *Historia de los indios de la Nueva España,* Capítulo XII, Madrid, Dastin, colección Crónicas de América, edición de Claudio Esteva Fabregat, s/f.

religiosas, en letras grandes de dos palmos, que colgaban en las torres de las Iglesias, a manera de inscripciones romanas.

Sin embargo, los espacios de enseñanza de escritura a los que tuvieron acceso los indios no fueron solo los colegios religiosos. Las escribanías y notarías formaban a sus propios escribanos, pero en ese caso la enseñanza se limitaba a los estilos de letra de carácter cursivo como la procesal, procesal encadenada y la cancilleresca.

Un caso de escritura en manos indígenas en la Nueva España

Como mencionamos arriba, el caso mexicano que comentaré se refiere a los códices del grupo Techialoyan que fueron inicialmente descritos por el historiador Federico Gómez de Orozco en 1933.[7] La temática de esos códices comprende asuntos de tierras que en algunos casos incluyeron antecedentes históricos de fundaciones, guerras y conquistas de los territorios, así como aspectos genealógicos.[8]

A principios del año 1527, Fray Pedro de Gante fundó la escuela de San José de los Naturales para indígenas, para educar en los valores cristianos a una elite indígena y para realizar imágenes para el culto. Para la educación artesanal de estos indígenas se hicieron venir de Flandes, de España y aún de Italia, pintura, escultura, grabados y libros impresos. Además de las obras de arte, para la elaboración de textos manuscritos los indígenas comenzaron a interiorizarse en el uso de los caracteres latinos. Es lógico pensar que si hubo una escuela que los formaba en artes y escritura hubiera cierta propensión a la estandarización de modelos escritos. Desde el punto de vista estructural algunos

[7] Federico Gómez de Orozco, "La pintura indoeuropea de los códices de Techialoyan", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 46, México, UNAM, 1948, 57-67 + 11 láminas.

[8] Algunas imágenes y descripción más profunda de los documentos se pueden consultar en: Xavier Noguez, El "nopal genealógico" (fragmento), Códice Techialoyan García Granados, *Arqueología mexicana,* núm. 80 (consulta realizada en marzo de 2011, http://www.arqueomex.com/S2N3nCodice80.html), (http://www.mexicotenoch.com/codices/codice%20techialoyan/index.html)

de los nuevos escritos adoptaron formas de los libros a la usanza europea, que en varias ocasiones fueron elaborados con papel de fibra vegetal de tradición indígena,[9] en distintos formatos (desde 8° hasta folio). Tanto para la escritura como para los dibujos se empleó el pincel; y la paleta cromática incluyó los colores prehispánicos tradicionales, *tlapalli*.[10] El azul fue usado en la tradición escriptoria maya). Esos documentos oficiales, generalmente, empleaban letras de gran tamaño y sueltas, o sea, prácticamente sin enlaces, a excepción de la tz, dígrafo o conjunto de dos letras que corresponde a uno de los sonidos clásicos del náhuatl. Las palabras están escritas de corrido, sin separación o espacio blancos, el corte silábico es arbitrario y casi no hay uso de mayúsculas.

Una de las características de estas caligrafías es que en nada parecen corresponder al tipo de escritura que estaba en boga en los documentos oficiales españoles del siglo XVI y XVII y que sirvieron de norma, me refiero a la *procesal*, tampoco se la podría incluir en el modelo *uncial*, que era común en los *escriptoria* conventuales.

Aparentemente, el modelo que siguieron estos textos pudo haber sido una *cancilleresca*, conocida en España del siglo XVII como *bastarda o grifa,* derivada de los modelos cursivos de la imprenta manual. La cancilleresca es una variante de la uncial latina, pero con una inclinación diestra, y que en los casos de letras con ascendentes y descendentes presenta rasgueos, o sea modulaciones ornamentales. La procedencia original de ese modelo se localiza en el norte de Italia y Francia y en los Países Bajos. Aunque no se conocen con precisión los impresos y manuscritos que sirvieron de modelo en los conventos mexicanos podríamos relacionar los estilos de escritura de este grupo de códices con material de origen flamenco. Esta hipótesis se podría sostener por la participación activa de Gante, Aora y Tecto en la fundación y organización de las primeras escuelas de artes y oficios para

[9] Tanto de amate como de maguey.

[10] Los más comunes eran: rojo, negro, amarillo, blanco, verde y ocres.

indígenas mexicanos. Si consideramos esta posibilidad los modelos escritos empleados por los indígenas podrían deberse en menor medida a la influencia de las variantes locales de escrituras españolas que a la tradición de escritura monástica del norte de Europa.

En su artículo "La decoración en los manuscritos hispano-mexicanos primitivos" de 1939, Gómez de Orozco da una razón alternativa para explicar la escritura de letras aisladas. Según él, dado que antes de la conquista los indios escribían mediante dibujos, con unidades visuales separadas y acabadas, de igual forma las letras de nuestro alfabeto se copiaban una a una y no con la fluidez en el manejo de la pluma que podría distinguir a un escriba experto. Otro factor a mi juicio que pudo haber influido para realizar una escritura fragmentada es la pericia que los indios habían desarrollado en la copia de ejemplares impresos hecho que como vimos mencionan varios cronistas. En este caso lo que copiaban los indios eran letras a imitación de tipos móviles más que caligrafías más o menos cursivas. Las copias de los indios llegaron a tal grado de excelencia que incluyeron además el dibujo de grabados y ornamentos tipográficos. Sin embargo, no se dejó de lado completamente el uso de algunos elementos visuales indígenas. Entre los rasgos de carácter local de los escritos podríamos mencionar la presencia de flora y fauna americanas, así como grecas y motivos geométricos que eran comunes en las estructuras arquitectónicas prehispánicas y que no corresponden a la tradición europea.

Un caso de escritura en manos indígenas en el virreinato del Perú

De las grandes civilizaciones prehispánicas, y a diferencia de los nahuas y los mayas, los incas no desarrollaron un sistema de escritura.[11] Para recordar los movimientos comerciales se auxiliaban de

[11] Es importante señalar aquí que las barreras entre lo que se considera o no escritura en algunos casos son muy tenues; tomamos en consideración para definir la existencia o no de escritura andina la relación entre los sistemas de signos, visuales o de otro tipo, y la lengua y fonología de los grupos que lo emplean.

unas cuerdas a las que les hacían nudos llamadas *Quipu*. Este sistema permaneció vigente hasta poco tiempo después de la conquista; por lo tanto, no podemos hablar estrictamente de escribas prehispánicos peruanos, pero sí de *quipucamayocs,* tenedores de nudos o contadores.

En el siglo XVII en las más importantes ciudades peruanas, ya encontramos algunos indígenas que habían sido educados especialmente a leer y escribir. Entre ellos, el caso de Felipe Guaman Poma de Ayala es sobresaliente ya que reunía además de la habilidad de escribir la de dibujar. Fue él quien en 1613 envió a Felipe III un manuscrito en el que había trabajado por espacio de 30 años, es decir que el inicio de su trabajo coincide prácticamente con el establecimiento de la imprenta en Lima. Ese documento contenía información de la historia andina, así como también describía los problemas ocasionados por el control administrativo español. Es casi seguro que el rey nunca vio el documento que, por azares del destino, fue a parar a la biblioteca Real Danesa.[12]

La nueva crónica y buen gobierno, como se conoce al manuscrito, tiene más de 1.000 páginas y casi 400 dibujos, en tinta negra. El investigador Thomas B. F. Cumminsen "Los quipucamayocs y los dibujos de Guman Poma" (2002) ha hecho algunas observaciones acerca de los signos de producción del manuscrito en las que destaca que el autor indígena escribió y dibujó siguiendo un orden simultáneo en lugar de trabajar en dos niveles separados, como era usual en otros manuscritos ilustrados. Este hecho se percibe en el uso de la misma tinta y el mismo tenor de los trazos para ambas partes de la obra. Un recurso del escriba fue el empleo de *reclamos*, que son partes de palabra o palabra entera localizadas en la esquina inferior derecha de las páginas y comúnmente utilizados por escritores y notarios para señalar la continuidad en el texto pero también en los textos impresos.[13] Su empleo por Guaman

[12] El manuscrito se puede consultar digitalmente en esta dirección: http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm

[13] El mismo Guaman fue notario en 1595 en Huamanga.

pudo obedecer a la intención de dar al ejemplar la apariencia de un documento impreso, con todo el peso simbólico de verdad y fama que se le atribuía a la letra de molde en el periodo de la imprenta manual, o de haberlo configurado como original de imprenta.

La caligrafía del indio peruano en algunos casos emula las iniciales de los libros de coro, que al parecer tenían larga tradición en Cuzco, por lo que es muy probable que hubiera tenido acceso a alguno de esos ejemplares. De cualquier manera, Guaman imitó exclusivamente la estructura de las letras y no el color, que sustituyó utilizando azurados para dar la idea de sombra y volumen; esta sustitución ilusoria de valores tonales es ampliamente utilizada en el grabado. La idea de que el escriba pudo haber usado libros de coro se apuntala también por la presencia de unos adornos en las esquinas a manera de neumas, las formas romboidales de notas musicales antiguas, que observamos en la imagen del mapamundi.

Cummins aventura la posibilidad de que otra fuente de los modelos de escritura del indio peruano haya sido la famosa *Recopilación sutilísima* de Juan de Yciar, aunque queda por comprobarse si tal libro llegó a Perú para la época en que Guaman realizó el texto. Los posibles modelos de letras de Yciar son las "letras de libros" que figuran en una de las planchas del manual de escritura del español. Comparando esas letras con algunas de las páginas del documento de Guaman, en las que se emplea una rotunda castellana, podemos ver que aunque sí escribió con pluma ancha, las estructuras no concuerdan completamente con el modelo, en particular para el caso de la a minúscula que parece más una letra uncial. Lo que sí podría defender la tesis del uso de los modelos caligráficos de Yciar es la forma de la z minúscula, pero en combinación con las mayúsculas de aspecto condensado presentes en los títulos de las imágenes, y no junto a las minúsculas rotundas.

Otro rasgo que caracteriza el texto peruano son las mayúsculas: la N dibujada sistemáticamente en espejo; la I mayúscula que lleva punto, los remates o serifes evidentes en varias letras, característica de las

letras impresas y caligráficas; la estructura de las mayúsculas notablemente condensada; y en algunas letras como con la R o la P la panza de mayor tamaño que el ortodoxo y la posición caída. Si tuviéramos que decir a qué modelo de escritura corresponden las letras de Guaman podríamos aventurar unas mayúsculas romanas rústicas, por la esbeltez de las del documento. Otros elementos distintivos y notables del texto son la presencia de una inscripción con letras delineadas y la escritura de la palabra 'amado' con una notable simplificación de trazos, a manera de monograma. Para el resto del texto, Guaman empleó caligrafía cursiva, con enlaces y algunos rasgos de adorno, posiblemente de tradición notarial.

Conclusiones preliminares

Por lo que acabamos de presentar, tanto en la Nueva España como en el Perú, la incorporación de la tecnología alfabética por parte de los indígenas se dio de forma constante y progresiva lo que no excluyó la presencia de conflictos de identidad, resistencia cultural e imposición de parte de los conquistadores. Sin embargo, la adopción de escritura llegó a constituir una verdadera herramienta de autoexpresión para algunos representantes de los pueblos originarios, especialmente de los grupos gobernantes. La combinación de rasgos de identidad prehispánica con el nuevo bagaje europeo se siguió percibiendo en alguno de los temas tratados y en los tipos iconográficos y ornamentales de los textos, las convenciones europeas no anularon la esencia local preexistente. La educación y los modelos de escritura a los que tuvieron acceso los distintos escribas indígenas fueron diversos y contrastados: desde mayúsculas rústicas romanas hasta minúsculas cancillerescas, letras griegas y notas de música; para usos religiosos, etnográficos, administrativos y mercantiles. De todos los modelos tomaron sus estructuras formales y en algunos casos las recrearon bajo interpretaciones propias, modificando las proporciones de las letras y combinando estilos. Identificar esas formas y

combinaciones permitiría visualizar una especie de arqueología de la escritura latina en el nuevo mundo. La epopeya del alfabeto no se detuvo en las manos de los indios, sino que cobró nueva vitalidad con ellas. Después de haber experimentado los procesos de apropiación y resignificación, el alfabeto se indianizó para contar las nuevas historias americanas.

Fuentes de consulta

Acosta, José de. *Historia Natural y Moral de las Indias*. Editato por José Alcina Franch. Madrid: Dastin, Colección, Crónicas de América, edición de José Alcina Franch, s/f.

Gómez De Orozco, Federico. "La decoración en los manuscritos hispano-mexicanos primitivos". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* III, tomo II, núm. 3, (1939): 48-52.

_____. "La pintura indoeuropea de los códices de Techialoyan". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 46, (1948): 57-67 + 11 láminas.

Guamán Poma de Ayala, Felipe, *El primer Nueva Corónica y Buen Gobierno*, eds. John V. Murra y Rolena Adorno, México: Siglo XXI, 1980.

Hernández, Francisco. *Antigüedades de la Nueva España*. Madrid: Dastin, Colección, Crónicas de América, edición de Ascensión Hernández, 1986.

Hoffmann, Carmen, Schmidt, Peer y Noguez, Xavier. coord., *Libros y escritura de tradición indígena: ensayos sobre los códices prehispánicos y coloniales de México. Zinacantepec*. Estado de México: El Colegio Mexiquense, 2002.

Oyaguren, Melchor de. *El arte de la lengua japona*. México: Bernardo de Hogal, 1737. (disponible en línea en: https://archive.org/details/artedelalenguaja00oyan/page/1/mode/1up)

Pazos, Manuel. O.F.M. "Los misioneros franciscanos de México y la enseñanza técnica que dieron a los indios". *Archivo iberoamericano. Revista trimestral de estudios históricos publicada por los PP. Franciscanos* XXXIII, núms. 130-131, (abril-septiembre de 1973).

Tapia Zenteno, Carlos de, Noticia de la lengua huasteca, que en beneficio de sus nacionales, de orden del Ilmô. Sr. arzobispo de esta santa iglesia metropolitana: con cathecismo, y doctrina christiana para su instruccion, segun lo que ordena el santo Concilio Mexicano, enchiridion sacramental para su administracion, con todo lo que parece necessario hablar en ella los neoministros, y copioso diccionario para facilitar su inteligencia / En Mexico : en la Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, en el Puente del Espíritu-Santo, 1767.(disponble en línea:https://catalogo.iib.unam.mx/F/UKQ6JXKSF7TFLTYQD1FY6PPR58UHT4JP2KJDTGTBG9BGIVHJ8K-10484?func=full-set-set&set_number=012743&set_entry=000006&format=999)

Yciar, Juan de. *Arte Subtilissima*. Facsimil de la edición de 1550.Traducido por Evelyn Shuckburgh. Introducción de Reynolds Stone. Londres: Oxford University Press, 1960.

El diseño antes del Diseño: la imprenta del Monserrat (1766) en Córdoba, Argentina

Daniel Enrique Silverman
E.S.A.A. Lino Spilimbergo, Facultad de Arte y Diseño
Universidad Provincial de Córdoba

La ciudad de Córdoba se encuentra en el centro de Argentina y es la segunda más grande de ese país, después de Capital Federal, Buenos Aires. A Córdoba se la suele apodar "La Docta" porque aquí se fundó una de las más antiguas universidades latinoamericanas y, más concretamente, por dar a luz a las primeras camadas de doctores del actual territorio argentino. Fue así como, en tiempos coloniales, la ciudad se destacó culturalmente en gran medida por la labor de la Compañía de Jesús. Fueron los ignacianos quienes abrieron en el primer cuarto del siglo XVII el Colegio Máximo, la base de la citada universidad cordobesa y actual Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Esa orden religiosa también fue responsable de establecer en 1687 el Colegio Convictorio de Nuestra Señora de Monserrat, un internado donde vivían los estudiantes universitarios y que albergó (entre 1764 y 1767) a la primera imprenta cordobesa.

Este temprano impulso educador prosperó con el tiempo, y desde 2013 la ciudad cuenta con otra universidad pública y gratuita. Se trata de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC), donde soy docente de la carrera Diseño Gráfico Publicitario que se dicta en la Escuela Spilimbergo, una de las instituciones fundantes de la Facultad de Arte y Diseño de esta casa de altos estudios, donde actualmente me

desempeño como docente del espacio curricular Historia del Diseño Gráfico. Con relación a esta área de estudio, hace unos años me pregunté: ¿Qué sabemos los diseñadores gráficos cordobeses de la historia local de nuestra disciplina?

Al analizar la bibliografía de la citada asignatura[1] puede verificarse que presenta un marcado carácter etnocéntrico, con foco en las producciones históricas de Estados Unidos y Europa. Si se abordan las realizaciones latinoamericanas se lo hace de manera tangencial y limitada, casi como un complemento de una historia o relato "central" que ocurre en otro lugar. En consecuencia, no es de extrañar que quienes nos formamos en este espacio académico desconozcamos (o conozcamos raquíticamente) las producciones históricas del diseño cordobés. Frente a este panorama, resulta alentadora la propuesta de la Universidad Provincial de incluir a partir de 2021 la materia Historia del Diseño Gráfico Argentino y Latinoamericano. Ese nuevo espacio curricular, del segundo año de la formación, se suma como complemento de la historia general de la disciplina, que se estudia en el primer año del nuevo plan de estudios que inició en 2020.

Por fortuna, durante las últimas dos décadas han surgido en nuestra región interesantes investigaciones y libros sobre esta temática, que permite a las docentes a cargo de la flamante materia contar con textos específicos producidos en Latinoamérica, lo que evita recurrir exclusivamente a bibliografía producida en otras latitudes e idiomas y que a veces son portadoras de conceptualizaciones y categorías de análisis que difícilmente se pueden trasladar al contexto local. Esto no es una cuestión irrelevante porque, como ha establecido la semiótica del discurso, no hay neutralidad en las narrativas. Por extensión, los relatos históricos en el campo proyectual no son ecuánimes ni ingenuos; todos abordan la perspectiva historiográfica desde conceptualizaciones

[1] La bibliografía obligatoria de la cátedra está basada fundamentalmente en dos obras: una del estadounidense Philip Meggs, *Historia del Diseño Gráfico* (México: Editorial Trillas, 1991); y otra del español Enric Satué, *El diseño gráfico. Desde los orígenes hasta nuestros días* (Madrid: Alianza, 1990).

diferentes del objeto estudiado. No hay "asepsia discursiva" en las historias del diseño ya que están teñidas e impregnadas de las aspiraciones, vacilaciones, apetencias y la mirada particular que cada enunciante dirige al problema. En esa línea, la diseñadora e investigadora porteña Andrea Gergich lo expresa en los siguientes términos:

> Estos distintos abordajes al estudio de la historia del diseño ponen en evidencia concepciones disciplinares diversas, que indican las áreas de procedencia de quienes relatan la historia, desde qué tradiciones hablan, y en qué redes de sentido y pertenencia están inscriptos. Más importante es esta aclaración cuando en muchos casos estas concepciones no se explicitan, o se naturalizan al punto de no reconocerse como posturas. (Gergich, 2016: 388)

La ausencia de neutralidad en esas narrativas es lo que las torna tan interesantes, ya que esa característica permite una abundancia de contenidos teóricos e ideológicos que habilitan una lectura analítica de la evolución del diseño, más allá del inventario riguroso de los diseñadores y sus producciones. La riqueza conceptual de las narrativas históricas consiste en que ellas registran formas diversas de entender el diseño, que habilitan la reflexión sobre su praxis, que abren la discusión sobre los supuestos medulares del diseño que carga cada historia. Un ejemplo de estos conceptos fundamentales que son puestos en tela de juicio es la vinculación del diseño con el desarrollo industrial de un país, en particular los situados en el contexto latinoamericano, donde los procesos industrializadores han sido a menudo parciales, fragmentarios o discontinuos. En este marco resultan pertinentes las siguientes palabras de Isabel Campi: "La historia desempeña un papel muy importante en la formación, ya que permite que el estudiante y el profesional se hagan preguntas relativas al sentido profundo de su actividad y a los valores sociales y políticos que la impregnan" (Campi, 2013: 7).

Así, resulta de interés trabajar tanto las cuestiones históricas como las teóricas, a fin de revisar las concepciones canónicas sobre las que se basan los discursos legitimadores de nuestra disciplina. Ante una

"historia oficial" y otras en busca de legitimación, Verónica Devalle y Rosa Chalkho señalan la carga ideológica que conlleva la labor historiográfica y concluyen:

> En definitiva, la discusión sobre los contenidos, y en consecuencia, sobre la verdad o falsedad de una historia, resulta un camino estéril siempre y cuando no permita reflexionar acerca de los supuestos en torno al diseño y a los diseños que cada historia conlleva. En todo caso, una productiva reflexión debería tomarlos como tales, abrir el debate y poner en escena qué se entiende por diseño y sobre qué operaciones discursivas se construye la legitimidad del recorte historiográfico. (Devalle y Chalkho, 2015: 13)

De manera complementaria, en otro trabajo Devalle plantea dos hipótesis interesantes: "La primera entiende que por el momento la teoría del diseño se encuentra formulada en su/s historia/s. La siguiente es que la especificidad de los diseños se juega en sus narrativas antes que en sus objetos" (Devalle, 2012: 8).

A este aspecto legitimador, Gergich suma una capa identitaria al análisis al establecer que:

> […] las identidades colectivas, en nuestro caso la de los diseñadores, se construyen a partir de procesos de representación situados históricamente y se nutren, entre otros, de los discursos de autorrepresentación de la propia historia; por lo que la recuperación de estas representaciones históricas inciden en la construcción de la propia identidad en el presente. (Gergich, 2011: 3)

La citada investigadora toma elementos de la obra de Roger Chartier[2] para desentrañar los mecanismos que, a lo largo de la historia, han permitido a los diseñadores construir sus propias representaciones. Para ella: "Serán centrales entonces, en el despliegue de estrategias simbólicas, los relatos sobre la propia historia, aquellas narrativas

[2] Roger Chartier. *El mundo como representación. Estudios sobre la historia cultural* (Barcelona: Gedisa), 1994.

fundantes, en tanto marcas de identidad que construyen imaginarios y autorrepresentaciones".

Lo anterior brinda un marco conceptual para rastrear ciertas producciones gráficas, concretamente del periodo colonial y ubicadas en Córdoba, que han quedado fuera del registro histórico del diseño gráfico local a pesar de que, como desarrollaremos luego, supusieron unos saberes y prácticas que pueden caracterizarse en sentido estricto como propias de la disciplina proyectual, del diseño gráfico, tipográfico y editorial.

Este enfoque del trabajo histórico permitirá avanzar en el estudio de los impresos antiguos argentinos, con el fin de proponer su incorporación al relato canónico sobre las raíces locales de nuestra disciplina. Esta perspectiva resulta innovadora en el contexto nacional porque dirige una mirada proyectual a una producción que ha sido analizada por historiadores, lingüistas y bibliotecarios pero que en general no ha sido objeto de estudio de los diseñadores gráficos de Córdoba. De todos modos hay que resaltar que la propuesta no deja de tener su costado polémico porque, como se verá, los recortes temporales estudiados a nivel disciplinario y académico, al menos del diseño gráfico, sitúan la cuestión sobre los orígenes de la actividad proyectual a mediados del siglo xx.

El anclaje tecnológico e industrial: críticas y propuestas alternativas

Una forma embrionaria de la historia del diseño se encuentra estrechamente vinculada al movimiento moderno. Uno de sus principales referentes se localiza en el texto *Pioneros del Diseño Moderno*,[3] publicado por primera vez en 1936 por Nikolaus Pevsner y reeditado en varias ocasiones hasta el presente. Este ensayo clásico ha sido tildado de excluyente, elitista y eurocéntrico porque está enfocado en hombres

[3] Nikolaus Pevsner. *Pioneros del Diseño Moderno* (Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1977). Una versión en línea puede leerse en https://bit.ly/2MQVpgi.

europeos de cierta clase social, así como en sus obras, fundamentalmente ligadas a la arquitectura y al arte. A partir de la década del 1970, sus críticos se esforzaron por proponer alternativas a un modelo que pretendía establecer el canon del "buen diseño" y, por lo tanto, de las piezas que eran dignas de ser estudiadas y pasar a la historia. Una historia que, además, establecía como condición esencial para su registro un obligatorio desarrollo industrial y consideraba a los diseñadores como artistas heroicos y a los productos del diseño como obras de arte. Esta visión de la historia del diseño centrada en los creadores y sus creaciones, desvinculados de otras preocupaciones, se revelaría limitada a la hora de explicar satisfactoriamente el valor e influencia de la disciplina a nivel social. En este sentido, estudiar *quiénes hacen* el diseño evita los riesgos de analizar *cómo impacta* el diseño, algo esencial para comprender el devenir de las disciplinas proyectuales en América Latina.

A partir de estos postulados, la crítica señaló las dificultades de adecuación de los países periféricos a un modelo que exige una plataforma industrial (tal como se la concibe en los países centrales y más desarrollados) para la existencia de diseño. Devalle y Chalkho (ibíd., 11) critican esa perspectiva universalista al opinar que resulta imposible generalizar las condiciones de producción del diseño de los países más industrializados; sobre todo en naciones como las latinoamericanas donde la industrialización ha sido un proceso heterogéneo y fragmentario. Al respecto, Luis Rodríguez Morales comenta:

> Por otro lado, los países que, como los latinoamericanos, llegaron tarde al desarrollo industrial, se encuentran en una encrucijada, pues el diseño, en no pocas ocasiones, es entendido como un signo de modernidad o progreso. Esta idea conlleva la aplicación de los conceptos que sobre la disciplina se han generado en los países centrales, que no concuerda ni con el estado de desarrollo de la industria ni con otras problemáticas, como la de las artesanías. (Rodríguez Morales, 2015: 113)

A continuación, este autor destaca el papel de la artesanía en contextos periféricos donde, más allá de consideraciones artísticas, refleja un enfoque productivo y un modo de uso importantes en términos de identidad cultural; pero que resulta difícil de analizar en términos históricos a la luz del canon moderno generado en la tradición europea o estadounidense. Renato de Fusco también aborda esta relación entre diseño y artesanía, pero en el marco de cierta convención que rechaza la idea de diseño en épocas anteriores a la Revolución Industrial. Aún cuando este proceso revolucionario haya marcado la división entre producción artesanal e industrial, de Fusco considera que el sector de la imprenta "[…] anticipa en más de tres siglos dicha revolución y que puede considerarse a todos los efectos como actividad clasificable en el ámbito del diseño" (de Fusco, 2005: 17).

Así, este autor coincide con Calvera en señalar la ausencia de la imprenta manual en la historiografía moderna del diseño. Una vez reconocido que la impresión se ciñe al universo del diseño, de Fusco plantea que, o se la admite como una forma precursora de diseño surgida en el Renacimiento, o bien se puede "[…] acabar reconociendo que proyectos, maquinaria, empresas, intercambios y actividades comerciales de todo tipo se consolidaron algunos siglos antes de la revolución industrial".

Historia(s) del diseño gráfico

Es preciso destacar el gran protagonismo en los trabajos de Pevsner y sus críticos del diseño industrial en detrimento del diseño gráfico, que sólo sería incluido de manera tangencial en la historia general del diseño. Las escasas referencias al diseño gráfico en la línea trazada por Pevsner no pasarían desapercibidas para los profesionales de ese campo, quienes por lo general no se vieron representados en ese enfoque. A la citada indiferencia, la crítica sumaba la ausencia de los factores comunicacionales (en tanto aspectos esenciales del diseño gráfico) en esas perspectivas históricas que, por estar tan ancladas en la producción

industrial, mecanizada y maquinada, resultan difíciles de extrapolar al campo de la comunicación gráfica.

Este sesgo también fue blanco de las críticas y no fue sino hasta la década de 1980 que surgieron esfuerzos reparadores de parte de los citados Meggs y Satué. Estos autores remontan el estudio del diseño gráfico a tiempos prehistóricos, diferenciándose de los historiadores del diseño industrial que suelen situar los orígenes de esta disciplina a partir de la Revolución Industrial. Las obras de Meggs y Satué se caracterizan por su amplitud (el estudio inicia con los primeros sistemas de escritura) y por relevar temas como el diseño tipográfico y el diseño editorial, que no habían sido considerados en el modelo pevsneriano. Sin embargo, en su intento por reparar la exclusión mencionada, estas nuevas propuestas parecen replicar parcialmente el enfoque establecido por Pevsner. Guy Julier comenta al respecto: "[…] la historia del diseño gráfico escrita por Meggs (1983) se concentra en las influencias y los estilos individuales, y construye un discurso narrativo que tiende hacia el desarrollo del movimiento moderno y su desmantelamiento en la posmodernidad" (Julier, 2010: 73).

Tal como ocurriera con la historia genérica del diseño, a la obra de Meggs y Satué le sucederían nuevos trabajos que no enfatizan los aspectos estilísticos o formales ni la figura de los diseñadores gráficos, sino que prestan atención al contexto socioeconómico y político en que se manifiestan sus producciones. Las nuevas perspectivas proponían una historia del diseño gráfico superadora del enfoque heroico, formalista, historicista y lineal; a fin de incluir en el estudio las dimensiones comunicacionales, políticas, culturales, tecnológicas, así como los circuitos de venta y consumo entre otros factores constitutivos de un fenómeno que ya se percibía complejo. Para estos autores era claro que no alcanzaba con registrar las producciones gráficas, también era necesario entender por qué se habían diseñado así y no de otro modo. Esta mirada revisionista abrió las puertas a una corriente historiográfica que repara el sesgo geográfico en que incurrieron Megss y Satué. En particular y en cuanto a las producciones latinoamericanas,

el estadounidense omitió referirse a ellas mientras que el español les dedica un capítulo casi marginal.

Historia del diseño gráfico en Latinoamérica: concepciones y perspectivas

Con el cambio de siglo se profundizaron los enfoques críticos de la historia del diseño centrada en la producción euro-estadounidense, proponiendo nuevas perspectivas basadas en los conceptos de marginalidad, periferia y artesanía. De este modo, quedaba de manifiesto lo difícil que resulta aplicar el enfoque histórico de los países industrializados a las producciones tercermundistas.

El contexto y las vicisitudes que condicionaron el surgimiento del diseño en Hispanoamérica fueron estudiados en *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía* (2008), una obra colectiva coordinada por Silvia Fenández y Gui Bonsiepe. Luego de brindar un panorama del desarrollo del diseño industrial y del diseño gráfico regionales de los últimos cincuenta años, la obra desarrolla cuestiones como sustentabilidad y diseño, semiótica de productos, la enseñanza del diseño, la teoría de los objetos, la influencia de la gráfica suiza en América Latina, la diferencia entre diseño y arte, el aspecto social del diseño y las relaciones entre diseño y artesanía.

Verónica Devalle también se refiere a los procesos modernizadores a partir de la postura revisionista de Clive Dilnot, quien apostó por un enfoque histórico que vinculara el diseño con fenómenos económicos que lo vuelven palmario. Sin negar la importancia de la dimensión económica en el análisis, Devalle opina que: "[...] en América Latina, sin embargo, un segmento importante de la historia de los diseños se vuelve inteligible a la luz de hipótesis sobre procesos de modernización cultural antes que económicos" (Devalle, 2016: 6 y 7). Si bien en la obra de Fernández y Bonsiepe se detectan rasgos comunes en el proceso de consolidación del diseño a nivel regional, las investigaciones

locales ponen de manifiesto aspectos divergentes en función del modelo historiográfico o la metodología que las sustentan.[4] Devalle comenta al respecto:

> Simultáneamente, tanto en México, Cuba, Ecuador y Colombia las investigaciones sobre diseño también han cobrado bríos fundacionales (Campi, 2010, Simón Sol, 2009, Buitrago, 2012). Y es que, a diferencia de lo sucedido en el bloque ABCU (Argentina, Brasil, Chile, Uruguay) los países andinos presentan rasgos culturales fuertemente marcados por una impronta hispánica colonial más presente que en Argentina, Chile y Uruguay (y desde ya que en Brasil que sufre la colonización portuguesa y no la española) (3).

Siguiendo a Devalle, resulta lógico que al historiar las prácticas sociales en Latinoamérica se contemple la conquista de los pueblos originarios, rastreando procesos que fueron omitidos en el marco de una dominación cultural.[5] Como señala la autora, este dato es relevante para la historiografía del diseño porque desafía sus posturas más clásicas, ya que incorpora manifestaciones anteriormente caracterizadas como artesanía y por lo tanto, consideradas ajenas al universo del diseño y del cual no constituyen ni siquiera su protohistoria.

Entre esos capítulos omitidos de la historia podemos citar a los talleres impresores jesuitas, las tradiciones tipográficas locales y las producciones genéricamente llamadas "arte tipográfico" o "arte gráfico". Estas manifestaciones han sido abordadas por diversos historiadores que, poniendo en juego otros marcos conceptuales y definiciones,

[4] La diversidad de enfoques y metodologías permite incluso periodizaciones alternas a la estudiada a la luz del desarrollo industrial en nuestros países. Sobre este aspecto se sugiere la lectura del artículo *Análise de duas propostas metodológicas para a pesquisa em História do Design Gráfico* presentado por Martins, Fernanda de O.; Lima, Edna Lucia Cunha y Lima, Guilherme Cunha en el 7º Congresso Internacional de Design da Informação, Brasilia, setiembre de 2015. Consultado en línea el 09/06/2021 en https://bit.ly/2NDLRXw.

[5] Esta perspectiva puede apreciarse en el trabajo historiográfico de María Luz Calisto y Gisela Calderón titulado *Diseño gráfico en Quito, Ecuador, 1970-2005* (Quito: Punto y Magenta, 2011).

remontan el origen del diseño gráfico, específicamente editorial, de la mano de la tipografía al periodo colonial. Entre los más destacados figura Marina Garone Gravier, quien desde México trabaja con proyección continental en el campo del libro antiguo y la tipografía. A su vasta producción sobre esta temática debe agregarse la dirección de numerosas tesis de grado y posgrado, así como la colaboración en proyectos editoriales con colegas de otros países de la región, como por ejemplo el chileno Roberto Osses o el argentino Fabio Ares, por citar sólo uno de los más recientes.[6]

Historia del diseño gráfico en Argentina: enfoques canónicos

A diferencia de los países con mayor raigambre colonial, para Devalle la historia de los diseños en Argentina, Brasil y Chile se ha construido referenciada por otras historias, en particular las de la arquitectura, el arte y la tecnología (7). Para el caso argentino, esas referencias son el movimiento Arte Concreto Invención[7] liderado por Tomás Maldonado en la década del 1940 y el auge de la Arquitectura Moderna en la década del 1950. Dicha filiación fue claramente establecida por el arquitecto Carlos Méndez Mosquera, quien junto al arquitecto Guillermo González Ruiz publicaron en la *Revista Summa* (1969) los primeros textos historiográficos del diseño gráfico argentino.

Esta característica abonó un cierto paternalismo del discurso arquitectónico sobre los diseños, fundamentalmente en Buenos Aires y a partir de la creación de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en

[6] Nos referimos a las obras de Roberto Osses, *Orígenes de la Tipografía en Chile* (Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional, 2017) y Fabio Ares, Expósitos: La tipografía en Buenos Aires. 1780-1824 (Buenos Aires: Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2011).

[7] La expresión Arte Concreto designa una modalidad de la abstracción que, mediante el empleo de formas geométricas y el análisis de los elementos plásticos, descarta toda referencia a un modelo a la vez que se propone desarrollar un sistema objetivo de composición. Una reseña de sus orígenes en Argentina puede leerse en http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/04_historia_4.php

la Universidad de Buenos Aires (UBA) en 1948. A pesar de su vanguardia, la UBA no sería la cuna académica de las carreras de diseño argentinas. Ese honor le corresponde a la Universidad Nacional de Cuyo, donde a partir de la iniciativa de César Janello y su esposa, la arquitecta Colette Boccara, se creó la primera carrera de diseño del país en 1958,[8] y cinco años después se sumaría la Universidad Nacional de La Plata con las carreras de Diseño en Comunicación Visual y Diseño Industrial. Esas experiencias pioneras fueron las que signaron la emergencia del diseño gráfico argentino como disciplina académica. Si estos inicios estuvieron marcados por la experiencia de la Escuela de Ulm,[9] el proceso en Córdoba tuvo características diferentes, más ligadas a las escuelas de artes y oficios. Sobre la base de los Talleres de Artesanías y por iniciativa del artista plástico Antonio Pedone, en 1956 se creó la Escuela de Artesanías, hoy Escuela Superior de Artes Aplicadas Lino Enea Spilimbergo. Su programa formativo incluía la carrera de Dibujo Publicitario, con un manifiesto perfil artístico enmarcado en el campo de las artes aplicadas.

Continuando con el análisis del proceso histórico de constitución de la misma en términos académicos, resulta importante el aporte de la recordada revista *Tipográfica*. Hacia 1987 y en sus primeros números detalla las características de las carreras de diseño gráfico en las universidades nacionales de Cuyo, La Plata y Buenos Aires. Esta última, y a diferencia de las dos primeras, incorporó tardíamente el Diseño Gráfico a su oferta académica, pero su influencia sería decisiva para establecer el carácter proyectual de la disciplina, tal como se desprende de la lectura de los textos de Méndez Mosquera (2015) y González

[8] Para profundizar sobre la creación de la carrera de diseño en Cuyo se sugiere la lectura del artículo de Guillermo Eirín publicado en el Boletín Informativo Nº 110 del INTI | Programa de Diseño. Disponible en https://bit.ly/2zxUzDI.

[9] En el caso cuyano, esta influencia puede advertirse a partir de la incorporación de Gui Bonsiepe (alumno y docente de la Escuela de Ulm), quien tuvo a cargo el curso final de diseño en los años 1973-1974.

Ruiz (1994) quienes dan cuenta de ese proceso iniciado a mediados de la década del 1980.

En la relación entre el diseño y la modernización del país, deben mencionarse dos trabajos relevantes. El primero es la obra de Verónica Devalle (2009) en la que analiza la emergencia y consolidación del diseño gráfico argentino en el período 1948-1984; el segundo es un texto reciente de los diseñadores Rubén Fontana y Zalma Jalluf (2017), en el que se expone la prolífica producción que el Departamento de Diseño Gráfico del Instituto Di Tella desarrolló influenciado por el diseño suizo y la Escuela de Nueva York. La recopilación inicia con la creación del Departamento en 1963 y se extiende hasta 1970, fecha en que la dictadura de Onganía clausuró el Instituto.

En otro trabajo, en línea sociopolítica, la investigadora Marcela Gené (2005) caracteriza a la profesión como mecanismo discursivo al servicio del poder político, en este caso, analizando la "estética peronista" del primer gobierno de Perón (1945-1955) y la gráfica que ayudó a dotar de identidad y legitimidad a su movimiento. Por último, debe mencionarse una interesante producción académica que, en los últimos veinte años, da cuenta del diálogo en clave histórica entre diseño gráfico y sociedad: desde el papel socio político de los diseñadores gráficos en las crisis argentinas (Ledesma y Siganevich, 2007) a las caracterizaciones del Diseño Gráfico en la enseñanza de la disciplina (Mazzeo, 2014), son varios los artículos y tesis que rescatan el devenir de la profesión en Argentina.

Orígenes del diseño gráfico en Argentina: enfoques alternos

Tal como se ha expuesto arriba, las interesantes producciones bibliográficas surgidas en los últimos años son valiosos aportes a la historia del diseño gráfico latinoamericano en general y argentino en particular. De este modo, los docentes responsables de impartir materias sobre aspectos históricos cuentan con textos específicos producidos desde y en Latinoamérica; sin embargo, aún contamos con escasísimas

referencias a la historia del diseño gráfico cordobés. Así, las docentes del espacio curricular que cité al inicio se enfrentan a un dilema: enseñan sólo contenidos regionales bien documentados o introducen también tintes locales compensando la falta de bibliografía sobre el diseño en Córdoba. Indagar por las causas de esta ausencia es una materia que escaparía al marco de este capítulo, en cambio propongo otro interrogante: ¿Desde cuándo podemos hablar de diseño gráfico, editorial y tipográfico en Córdoba?

A nivel nacional, el relato canónico sitúa el surgimiento del diseño en Argentina durante la segunda mitad del siglo xx, un recorte temporal que deja fuera del análisis unas producciones muy anteriores que involucraban saberes, inquietudes y prácticas que mucho después serían reclamadas como específicas por lo que hoy entendemos por Diseño Gráfico.

Entre esas expresiones que quedarían excluidas está la producción del taller impresor que los Jesuitas instalaron en el Colegio Monserrat de la ciudad de Córdoba en 1764. Su producción fue breve debido a la expulsión de los ignacianos en 1767; sus impresos, raros y escasos, han merecido la atención de literatos, lingüistas, historiadores y bibliotecólogos. Sin embargo, han sido ignorados por los diseñadores gráficos cordobeses y esto resulta extraño, porque la hipótesis de este texto es que lo que resolvió la articulación entre la tecnología tipográfica y los impresos monserratenses fue un proceso proyectual, que podríamos encuadrar como un proceso de diseño editorial.

En este sentido, además de la investigación para llevar a cabo la tesina de grado, (Cremonini y Silverman, 2015) en otros trabajos previos, (Garone Gravier y Silverman, 2020) hemos analizado uno de los impresos de dicho taller con mirada de diseñador para demostrar que, dada su antigüedad, esa producción puede considerarse uno de los momentos germinales de la disciplina a nivel local.Esos trabajos permitieron identificar que en ese taller colonial se dio una dimensión proyectual que hoy está velada, porque sus productos son considerados carentes de una dimensión conceptual, o parecen ser frutos de una

mera práctica manual e instrumental, alejada del ideal de racionalidad que la corriente moderna determinó como paradigmática de los diseños. Para analizar y demostrar las operaciones proyectuales de la imprenta de Montserrat, las primeras labores estuvieron encaminadas a la localización de los tres impresos que, hasta el momento, se sabe con certeza que surgieron de la prensa monserratense en 1766. Esas obras han sido descritas brevemente por los historiadores, pero para el análisis formal propuesto, era necesario contar con acceso directo a dichas publicaciones.

Localizar el *Laudationes Quinque,* el primer libro impreso en Córdoba, fue un enorme desafío ya que había desaparecido y sólo se contaba con una reproducción facsimilar. Gracias a ese facsímil fue posible realizar un análisis gráfico y tipográfico de la obra, aunque al desconocer la escala de la reproducción y las dimensiones del original, el estudio tuvo limitaciones.[10] Para profundizar el análisis material resultaba imperioso acceder a un original. Las pesquisas rindieron sus frutos y fue posible hallar el hasta ahora único volumen del *Laudationes* en el mundo, localizado en la biblioteca de la Abadía de Monserrat, en Cataluña. La bibliotecaria proporcionó imágenes en alta resolución que permitieron concluir con mayor precisión aspectos compositivos, tipográficos y materiales, como el estudio de las filigranas del papel y la arquitectura de las páginas, los detalles de ese análisis han sido publicados recientemente.[11] De lo anterior es posible destacar que la llegada de la prensa manual a Córdoba implicó un cambio radical en la producción y publicación de textos destinados a una difusión masiva. En particular, implicó una breve, aunque incipiente actividad proyectual que contó además con un factor clave del proceso de diseño: la

[10] Este estudio preliminar que realizamos junto a Gustavo Cremonini lleva por título *Análisis formal y descripción tipográfica de Laudationes Quinque (1766), primer libro impreso en Córdoba, Argentina* y puede leerse en https://bit.ly/3dmOACO.

[11] Daniel Silverman y Marina Garone Gravier: Laudationes Quinque (1766): historia, materialidad y tecnología gráfica del primer impreso jesuítico de Córdoba, Argentina y puede leerse en http://www.revistadisena.uc.cl/index.php/Disena/article/view/6198/22679.

reproducción iterativa de copias similares, la reproducción tipográfica, mecánica y múltiple.

La impresión de libros antiguos como actividad proyectual

Durante mucho tiempo la producción de libros fue un proceso artesanal y manual y de ellas, en el período de los amanuense, se destacan dos características principales: la elaboración de ejemplares únicos, individuales, no seriados, y el vínculo directo entre artesano y objeto que permite introducir modificaciones en cualquier etapa de la producción, en función de la disponibilidad de materiales o los deseos del cliente, por ejemplo. Si existen cambios en este proceso productivo, esa evolución es lenta y se debe a leves adaptaciones al contexto material, social, de circulación, etc. Por estos motivos, el copista no suele ser consciente de la evolución formal y en su producción artesanal aúna concepción formal y realización material del texto.

En oposición al proceso de copiado manual, la imprenta implicó una reproducción seriada y prácticamente idéntica de los textos, aunque no exenta de errores. Al mismo tiempo, la mediación de esta tecnología impresora limitó en mayor grado la posibilidad de variar la forma gráfica durante el proceso de impresión, lo cual hubiera resultado improductivo. Estas características inherentes a la tecnología tipográfica exigen el cumplimiento de un par de condiciones. En primer lugar, es necesario prefigurar la forma del objeto gráfico antes de su materialización, es decir, que haya un proyecto precedente. Al mismo tiempo, requiere analizar de forma previa y sistemática todos los aspectos relativos a su producción, condiciones de uso, circulación del impreso, etc. De ese modo concepto y realización son dos actividades fragmentadas, aun cuando se mantengan vinculadas. El procedimiento que antes pasaba de generación en generación sin controversias es sistemáticamente estudiado, descompuesto en etapas y verificado, anticipando un desarrollo que se consolidará con la llegada de la Revolución Industrial.

En otras palabras, si trasladamos lo que acabo de exponer a las operaciones del taller impresor del Monserrat, es posible identificar un proceso unitario constituido por la fase proyectual ya explicada y que se suma a las de producción, circulación y consumo, tres fases que han sido descritas profusamente por historiadores, bibliotecólogos y bibliógrafos. Tomando en cuenta lo anterior postulamos que la actividad desarrollada en ese establecimiento se basaba en un proceso que hoy clasificaríamos como de *diseño*.

Así, a partir de esta conceptualización fue posible sumar los saberes propios de las disciplinas proyectuales a lo que otros campos del conocimiento dijeron sobre este libro antiguo. Al decir de Garone Gravier:

> El diseño es un terreno fértil y un objeto de estudio lleno de retos para quien decida conocer su historia, porque se da en la intersección de distintas áreas y fenómenos como, por ejemplo, el arte y la industria, la creatividad y el comercio, la manufactura y el consumo. Dirigir esta mirada al pasado local del diseño es relevante porque, entre otros motivos, fortalece nuestros valores culturales para que sustenten nuestras propuestas y que lo que diseñemos no sea fruto de una moda o de influencias alienantes. (Garone Gravier, 2011: 77)

Nuestra propuesta resulta un aporte al cuestionar el relato canónico sobre el origen nacional del Diseño Gráfico, además cubre un vacío del conocimiento y suma producción teórica local para que nuestro pasado no encaje a la fuerza en categorías ajenas. También contribuye a difundir el patrimonio gráfico local, una acción que constituye el primer paso para protegerlo porque, por su frágil naturaleza y la avidez de los coleccionistas, tiende a desaparecer y a caer en el olvido.

Fuentes de consulta

Ares, Fabio, *Expósitos: La tipografía en Buenos Aires. 1780-1824,* Buenos Aires: Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2011.

Campi, Isabel. *Las historias y las teorías historiográficas del diseño*. México: Designio, 2013.

Cremonini, Gustavo & Silverman, Daniel Enrique, *Análisis del diseño y la tipografía del Laudationes Quinque (1766). Puesta en valor del primer libro impreso en Córdoba, Argentina,* tesina de Licenciatura en Diseño Universidad Provincial de Córdoba, 2015.

de Fusco, Renato. *Historia del diseño*. Barcelona: Santa & Cole, 2005.

Devalle, Verónica. "Relatos del diseño. Hacia un enfoque multidisciplinario de las modalidades de historización de los diseños en la Argentina", *Seminarios de crítica del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas,* N° 176, (2012): 1-17.

_____. "Historia de los diseños en América Latina, contenido y perspectivas teóricas y metodológicas". Ponencia presentada en Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral, mayo de 2016.

_____. *La travesía de la forma. Emergencia y consolidación del diseño gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Devalle, Verónica y Rosa Chalkho. "Relatos del Diseño". *Anales del IAA, [S.l.]*, v. 43, n. 1 (2015): 9-18.

Fernández, Silvia y Gui Bonsiepe. *Historia del Diseño en América Latina y el Caribe. Industrialización y comunicación visual para la autonomía*. Editora Blücher: San Pablo, 2008.

Fontana, Rubén y ZalmaJalluf. *Historia gráfica del Di Tella*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2017.

Garone Gravier, Marina. "Textos y contextos de una década de diseño gráfico en México (1990-2000)", *Ensayos. Historia y teoría del arte*, No. 21 (2011): 77-120.

Gené, Marcela. *Un mundo feliz: imágenes de los trabajadores en el primer peronismo (1946-1955)*. Buenos Aires: FCE-Universidad San Andrés, 2005.

Gergich, Andrea. "Apuntes para una historiografía crítica. Voces olvidadas en la historia del diseño gráfico local", *SI+ Configuraciones, acciones y relatos* (2016): 386-398.

_____. *Una historia del diseño "de acá"* (2011): 1-4.

González Ruiz, Guillermo. *Estudio de Diseño. Sobre la construcción de las ideas y su aplicación a la realidad*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1994.

Julier, Guy. *La cultura del diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

Ledesma, María y Paula Siganevich. *Piquete de ojo. Visualidades de la crisis: Argentina 2001-2003*. Buenos Aires Ediciones FADU / NOBUKO, 2007.

Mazzeo, Cecilia. ¿Qué dice del diseño la enseñanza del diseño? Buenos Aires: Infinito, 2014.

Méndez Mosquera, Carlos. *Diseño gráfico argentino en el siglo XX*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 2015.

Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del Diseño Moderno*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1977.

Rodríguez Morales, Luis. "Historias del diseño: de las visiones globales hacia las regionales". *Anales del IAA*, [S.l.], v. 43, n. 1, (2015): 1107-120.

Silverman, Daniel y Marina Garone Gravier, "Laudationes Quinque (1766): historia, materialidad y tecnología gráfica del primer impreso jesuítico de Córdoba, Argentina", Revista Diseña 18, Enero 2021, Article.2. https://doi.org/10.7764/disena.18.Article.2.

Breve historia de la imprenta en Colombia

Claudia Angélica Reyes Sarmiento
Área de Diseño Visual e Interactivo
Universidad Jorge Tadeo Lozano

Teorías sobre el origen de la imprenta en Colombia

Algunas teorías sobre el origen de la imprenta en Colombia están documentadas por Álvaro Garzón Marthá en su libro *Historia y catálogo descriptivo de la imprenta en Colombia 1738- 1810*. El autor plantea cinco teorías sobre el origen de la Imprenta Neogranadina. Las dos primeras teorías relacionadas con Cartagena de Indias en 1560 y 1623, basadas en evidencias escritas y referencias en textos coloniales, son: *Elegías de varones ilustres de indias* de Juan de Castellanos. En este texto se hace referencia a las sentencias impresas en el territorio americano, sin embargo, no se puede evidenciar que dichos documentos hayan sido impresos en América. Otra de las teorías ubica a Santa Fe de Bogotá hacia 1580; la cuarta, ubica a Florida; Valle en 1670 y, la última, a Santa Fe de Bogotá hacia 1711. Sin embargo, en cada una de esas teorías surgen algunas dudas frente al manejo de las fuentes, la datación de los documentos y los datos de impresión de los textos que soportan cada caso. Estas teorías muestran, según Marthá, problemas en las dataciones de los documentos presentados, como: soportes, lugares de impresión, ausencia de pruebas, entre otros aspectos.

Muchos de los textos que circularon en el territorio de la Nueva Granada fueron del periodo de conquista y, debido a que no había imprentas

en nuestro territorio, se generaron manuscritos que luego eran enviados a España para ser impresos, tal es el caso de: *Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales* de Fray Pedro Simón, un texto manuscrito de 1625, y el *Physicestractatus* de Mateo Mimbela.

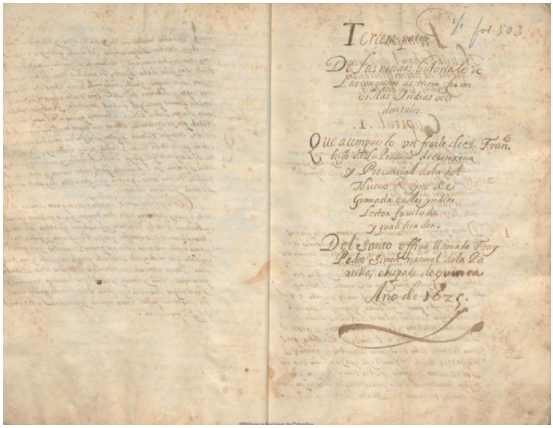


Imagen 1. Simón, F. P. (1625). Noticias historiales de las conquistas de Tierra Firme en las Indias Occidentales. En: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/.



Imagen 2. Mimbela, M. S.J. (1693). Physicestractatus. En: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/.



Imagen 3. Mimbela, M. S.J. (1693). Physicestractatus.
En: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/.

Las primeras imprentas en territorio americano datan de 1539 en México, 1584 en Lima, 1640 en Puebla de los ángeles, 1641 en Guatemala, 1700 Misiones Jesuitas en Paraguay, 1724 en la Habana, 1738 Nuevo Reino de granada y 1776 en Cartagena. Los primeros textos impresos en el territorio del Nuevo Reino de Granada, así como las primeras imprentas, fueron de las comunidades religiosas, como por ejemplo la de los Jesuitas, como podemos leer en el siguiente fragmento:

> Los textos de los evangelizadores y de las crónicas de indias enfatizaron en la necesidad de incorporar los nuevos territorios al "Plan de salvación" (…). En estas circunstancias aparecieron en la América colonizada las primeras *vidas ejemplares* identificadas con el ideal evangelizador, mártires de la fe, luchadores contra la

> idolatría, como en antaño habían sido los primeros cristianos en el contexto del Imperio romano. (Borja Gómez, J. H., Robledo Páez, S. Guevara Salamanca, J. L., 2015: 81)

En este sentido, los primeros impresos que circularon en el territorio fueron de contenidos religiosos: novenas, santorales, crónicas como *La historia General de las Conquistas del Nuevo Reino de Granada*.

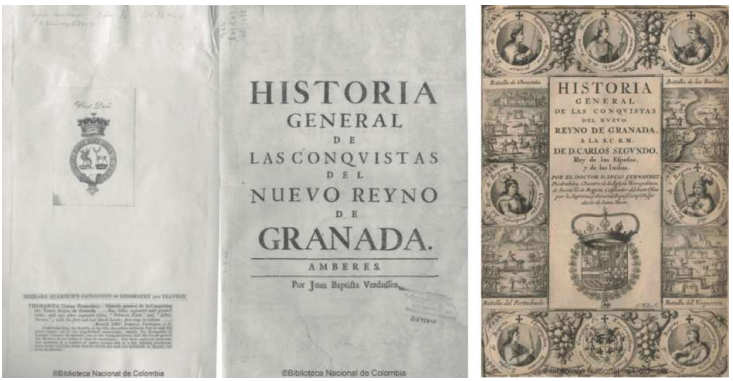


Imagen 4. Fernández de Piedrahita, Dr. Lucas. (1688).
Historia general de las conquistas del Nuevo Reyno de Granada.
En: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/.

La imprenta de los Jesuitas

Los primeros Jesuitas llegaron a la Nueva Granada en 1589. En ese momento Cartagena de Indias era el puerto de ingreso hacia el interior del territorio. Sin embargo, es hasta 1735 que llegan tres cajones de letra de imprenta desde Cartagena, como se lee a continuación:

> La imprenta de los jesuitas no funcionó con regularidad, era escasa su producción y los métodos empleados para ella, artesanales y

> lentos, habituales de las prensas de madera de la época. Los trabajos de impresión de Francisco de la Peña, en su mayoría son escritos de la compañía dedicados a su labor evangelizadora y docente, y muestran deficiencias en la calidad de impresión, donde se aprecia un desigual reparto de la tinta y el uso de tipos rotos y deteriorados de letra romana redonda y cursiva. (Rubio, 2016: 58)

Uno de los primeros textos impresos en imprenta fue el *Septenario al corazón doloroso de María Santísima* de Juan Vicente de Ricaurte y Terreros y la *Novena al Sacratissimo Corazón de Jesús* cuyos elementos de diseño son los mismos de los libros antiguos, pues disponen de orlas, estructuras compositivas centradas en un solo cuerpo de texto, la presencia de llamados en el texto, cosidos con cordeles cubiertos de pergamino, entre otros elementos. En este caso particular no hay ilustraciones, ni otros elementos decorativos.

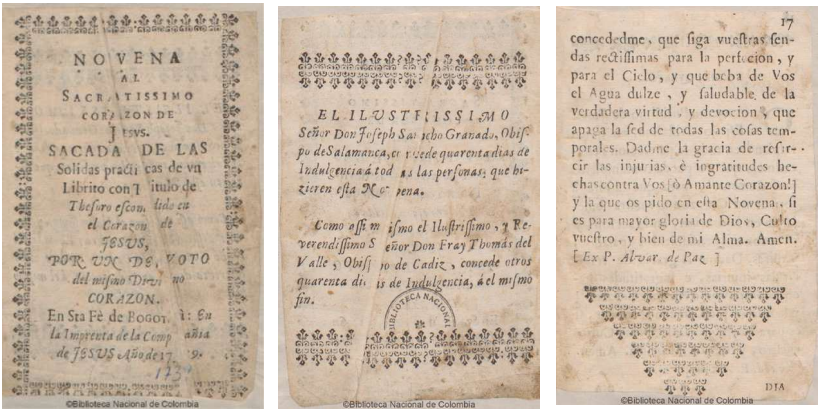


Imagen 5. Compañía de Jesús, (1739). Novena al Sacratissimo Corazon de Jesús. Santafé de Bogotá: Imprenta de la Compañía de Jesús. En: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/.

El primer impresor en el territorio de la Nueva Granada fue Francisco de la Peña. Según Tarsicio Higuera en su libro la imprenta en Colombia (Bogotá, 1070):

> El hermano de la Peña, no fue ciertamente, un tipógrafo sobresaliente, entre otras cosas porque si vino al Nuevo Reino de 19 años y entró a la compañía en 1734, no tuvo tiempo suficiente para practicar el arte y apenas si alcanzaría a adquirir conocimientos pero sin acumular la experiencia indispensable. Era a nuestro entender, un religioso de excelente voluntad, de esos que abundan en las comunidades religiosas y que prestan sus servicios con abnegación y cariño indeclinables. Empero era un tipógrafo nato, sea que hubiese aprendido el arte antes de ingresar a la Compañía, sea que sus superiores, antes de destinarlo a la Nueva Granada, lo hubiesen preparado para servir esa profesión, pero sin el tiempo necesario para practicarla.
>
> Damos por descontado que su especialidad fue la de cajista, pues la impresión de los trabajos que conocemos, salidos de sus manos, es bastante defectuosa, aunque tenemos que comprender que, ya en Santa Fe, debió verse forzado a improvisar sus propios auxiliares, si se tiene en cuenta que en las prensas primitivas eran menester, por lo menos, tres operarios para hacerlas funcionar, uno para poner tinta a los moldes, y para mover las pesadas manivelas, otro para humedecer y colocar el papel y al menos un tercero para acomodar sobre las cuerdas extendidas en lo alto del salón las impresiones que iban terminando a fin de que se secaran lentamente.
>
> Es muy posible que las cajas de tipos que llegaron de España para la primera imprenta santafereña, no fueron ni mucho menos nuevas, sino bastante usadas y gastadas en otro taller de la península. Deducimos esto por muchos trabajos del hermano De la Peña en donde, a más de los defectos de impresión, por deficiencia de las máquinas, de las técnicas, de las tintas, se puedan apreciar tipos rotos y bastante deteriorados por el uso y por el tiempo, hasta el punto que hay páginas casi ilegibles. Por otra parte la presentación de los trabajos hechos en la imprenta

> de la Compañía de Jesús tiene las características que distinguía a los talleres de menor categoría de esa época: recargo de adornos, pésima impresión y mala repartición de los márgenes. (Higuera, 1967:82)

En términos generales, los documentos, hojas sueltas, libros, etc., impresos por la Compañía de Jesús en la Nueva Granada eran de carácter religioso y tenían el propósito de fortalecer los procesos de evangelización en dicho territorio y de formación en sus centros educativos. Los Jesuitas fueron expulsados en 1767 durante el reinado de Carlos III, tanto de España como de sus colonias en América, incluyendo el Nuevo Reino de Granada. Luego de 11 años de la expulsión llega a la Nueva Granada el impresor Antonio Espinosa de los Monteros y en 1778 se inaugura la llamada *Imprenta Real*.

La *Imprenta Real* y Antonio Espinosa de los Monteros

En la ciudad de Cartagena se ubicó un impresor llamado José de Rioja, quien fue el que le vendió la imprenta a Antonio Espinosa de los Monteros en 1769. Nacido en Sevilla hacia 1746, tuvo una formación como tipógrafo, decidió asumir la tarea dada por el Virrey Manuel Antonio Flórez para trabajar como Impresor en Santafé de Bogotá y, entre otros, publicó el Papel periódico de Santafé dirigido por Manuel del Socorro Rodríguez. Según José Toribio Medina en su libro *La imprenta en Bogotá* los problemas con insumos, papel y demás procesos asociados con la impresión tipográfica eran bastantes:

> Luego, pues, de llegar Espinosa a la capital, que fue a fines de 1776, se vio que la letra con que contaba su taller era tan escasa y se hallaba tan gastada que con algún trabajo solo podía servir para dar a luz papeles sueltos, pero de ninguna manera, para estampar obras de cierto aliento. De ahí derivaba precisamente la instancia del virrey para que se aceptase la idea del fiscal Moreno de que se enviase de la Península alguna imprenta, aunque no fuese completa, de las que habían pertenecido a la extinguida Compañía de Jesús. (Medina, 1904: 11)

Según Medina en su texto, el Virrey envía los insumos necesarios para empezar el trabajo en la que se llamaría *Imprenta Real* donde Antonio Espinosa de los Monteros es nombrado impresor Real hasta 1785. "La letra iba en 24 cajones, que se remitieron á Cartagena, de cuenta de la Real Hacienda, y que debían embarcarse en Cádiz en la primera ocasión" (Medina, 1904: 14).

En la imprenta de Antonio Espinosa de los Monteros se imprimieron diferentes tipos de documentos, como: almanaques, carteles, *La Gaceta de Santafé* (1785), el *Papel Periódico de Santafé* (1791), entre otros.



Imagen 6. Espinosa de los Monteros, A. Almanak, ó kalendario del año del señor 1784: con los santos, fiestas movibles, y precepto que se guardan en este Reyno. En Sta. Fé de Bogotá, Imprenta Real de don Antonio Espinosa de los Monteros. https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/.

Este almanaque tiene un encabezado y siete columnas: seis para cada uno de los meses y una para las –notas cronológicas– y los –cómputos eclesiásticos–. Nueve xilografías: seis de los signos zodiacales, una del Sol, una de la Luna y una de la cruz. Además de las fechas se indican las fases de la Luna en horas y minutos. Presenta ligeros cambios de diseño, tipografía, xilografía y diagramación con respecto al del año de 1778.

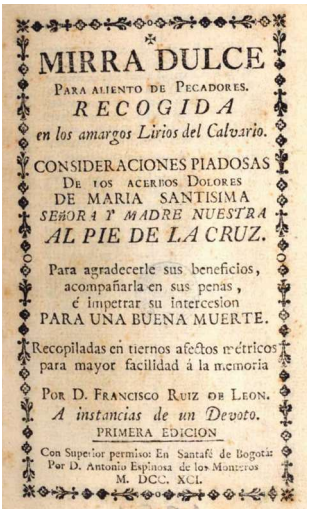

MIRRA DULCE
PARA ALIENTO DE PECADORES.
RECOGIDA
en los amargos Lirios del Calvario.
CONSIDERACIONES PIADOSAS
DE LOS ACERBOS DOLORES
DE MARIA SANTISIMA
SEÑORA Y MADRE NUESTRA
AL PIE DE LA CRUZ.
Para agradecerle sus beneficios, acompañarla en sus penas, é impetrar su intercesion
PARA UNA BUENA MUERTE.
Recopiladas en tiernos afectos métricos para mayor facilidad á la memoria
POR D. FRANCISCO RUIZ DE LEON.
A instancias de un Devoto.
PRIMERA EDICION
Con Superior permiso: En Santafé de Bogotá: Por D. Antonio Espinosa de los Monteros
M. DCC. XCI.

Imagen 7. Ruiz de León, F. (1791). Mirra dulce para aliento de los pecadores, recogida en los amargos lirios del calvario: consideraciones piadosas de los acerbos dolores de Maria Santisima señora y madre nuestra al pie de la cruz Autor: Ruiz de León, Francisco, s. XVIII: con los santos, fiestas movibles, y precepto que se guardan en este Reyno. Santa Fe de Bogotá: por D. Antonio Espinosa de los Monteros. En: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/.

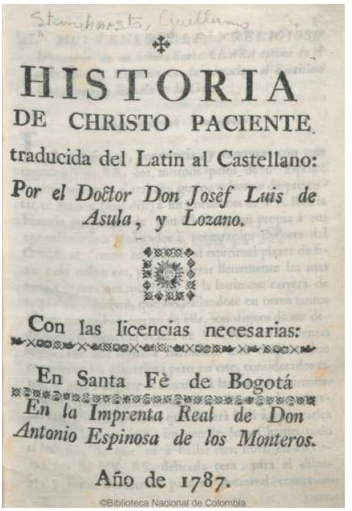

HISTORIA
DE CHRISTO PACIENTE
traducida del Latin al Castellano:
Por el Doctor Don Josef Luis de Asula, y Lozano.
Con las licencias necesarias:
En Santa Fè de Bogotá
En la Imprenta Real de Don Antonio Espinosa de los Monteros.
Año de 1787.
©Biblioteca Nacional de Colombia

Imagen 8. Stanihursto, G. (1787). Historia de Christo paciente: traducida del latin al castellano por el doctor don Josef Luis de Asula y Lozanomovibles, y precepto que se guardan en este Reyno (1). Santa Fe de Bogotá: En la Imprenta Real de Don Antonio Espinosa de los Monteros. En: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/.



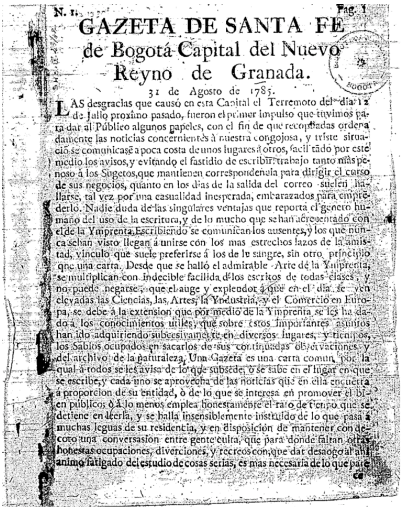
(X) 567

AVISO DEL TERREMOTO sucedido en la Ciudad de Santa Fè de Bogotá el dia 12. de Julio del año de 1785.

ESTE dia se vió esta Capital en la mayor consternacion, dimanada del espantoso Terremoto, que esperimentó como á las siete y tres quartos de la mañana, percibiendose el terrible movimiento del Sur al Norte en los primeros balbenes, quedando tan fuerte el movimiento de trepidacion vertical, que parecia desharse los Edificios; y aunque el conflicto en que nos vimos no permitió observar su difracion, se conceptua el de dos minutos, haviendo sido mayor al concluir, que al comenzar; pasado el primer continuo movimiento, se sintió otro menor como á las diez y media del dia, que casi no hizo nueva impresion en las gentes porque todavia estaban sobre cogidas de la primera, que sin duda durará mucho tiempo, tanto en los corazones piadosos, que se compadecen de las desgracias del proximo, como en los que inmediatamente han sufrido los daños padecidos, que á jufto prudencial se regulan de 600. mill pesos, haviendo tocado la mayor parte de estas desgracias la Religion de Predicadores, cuya magnifica Yglesia se halla en el dia desmantelada desde el Coro, al Arco toral, no haviendo quedado en pie mas que una Nave de las tres que tenia, y esa muy maltratada, la Capilla mayor, y la parte contigua de la Capilla del Rosario. Como este acaecimiento sucedió á una hora en que por lo regular las gentes christianas de este devoto vecindario concurrian con mucha frecuencia á oir Misa á esta Yglesia: colocada casi en el centro de la Ciudad, cogieron debajo las ruinas algunas personas, de las quales se sacaron brevemente una Muger preñada, y dos hombres, que se salvaron en el hueco de un Confesionario; pero otra muger, que conducida de su devocion á la Virgen de la Salud, haviendo Confesado, y Comulgado, asistia á la Misa, que en el Altar de esta Señora se comenzaba á decir por ella, pereció: y acaso fue llevada alli por la Divina Providencia para ser trasladada al Cielo: tambien se han sacado otras cinco Muge-

res

Imagen 9. Espinosa de los Monteros, A. (1785). Aviso del Terremoto Sucedido en la Ciudad de Santafé de Bogotá el dia 12 de Julio del Año de 1785. Santa Fe de Bogotá: Imprenta Real de Don Antonio Espinosa de los Monteros. En: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/.



N. 1. Pag. 1

GAZETA DE SANTA FE de Bogotá Capital del Nuevo Reyno de Granada.

31 de Agosto de 1785.

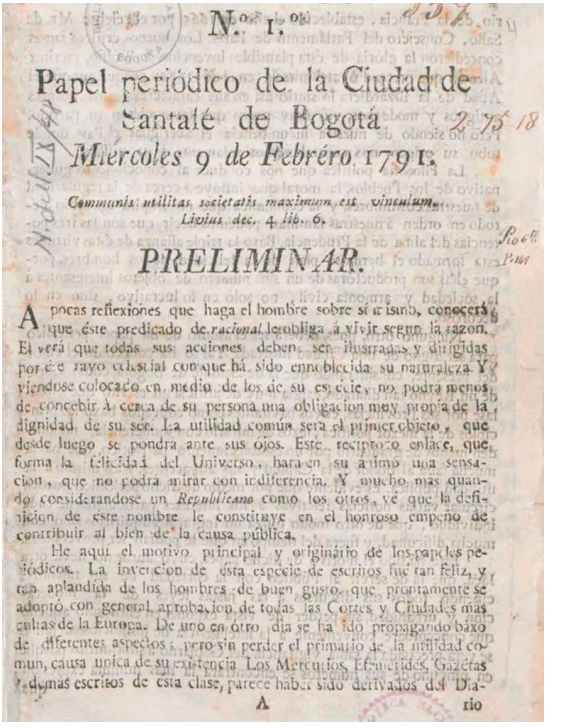
LAS desgracias que causó en esta Capital el Terremoto del dia 12 de Julio proximo pasado, fueron el primer impulso que tuvimos para dar al Publico algunos papeles, con el fin de que recompiladas ordenadamente las noticias concernientes á nuestra congojosa, y triste situacion se comunicase á poca costa de unos lugares á otros, facil tâdo por este medio los avisos, y evitando el fastidio de escribir trabajo tanto mas penoso á los Sugetos, que mantienen correspondencia para dirigir el curso de sus negocios, quanto en los dias de la salida del correo suelen hallarse, tal vez por una casualidad inesperada, embarazados para cumplirlo. Nadie duda de las singulares ventajas que reporta el genero humano del uso de la escritura, y de lo mucho que se han acrecentado con el de la Imprenta. Escribiendo se comunican los ausentes, y los que nunca se han visto llegan á unirse con los mas estrechos lazos de la amistad, vinculo que suele preferirse á los de la sangre, sin otro principio que una carta. Desde que se halló el admirable Arte de la Imprenta se multiplican con indecible facilidad los escritos de todas clases, y no puede negarse, que el auge y explendor á que en el dia se ven elevadas las Ciencias, las Artes, la Industria, y el Comercio en Europa, se debe á la extension que por medio de la Imprenta se les ha dado á los conocimientos utiles, que sobre estos importantes asuntos han ido adquiriendo sucesivamente en diversos lugares, y tiempos los Sabios ocupados en sacarlos de sus continuadas observaciones, y del archivo de la naturaleza. Una Gazeta es una carta comun sobre la qual á todos se les avisa de lo que subsede, ó se sabe en el lugar en que se escribe, y cada uno se aprovecha de las noticias que en ella encuentra á proporcion de su estimacion, ó de lo que se interesa en promover el bien publico. A lo menos completa honestamente el rato de tiempo que se detiene en leerla, y se halla insensiblemente instruido de lo que pasa á muchas leguas de su residencia, y en disposicion de mantener con decoro una conversacion entre gente culta, que para donde faltan otras honestas ocupaciones, diversiones, y recreos con que dar desaogo al animo fatigado del estudio de cosas serias, es mas necesaria de lo que pare-

ce

Imagen 10. Espinosa de los Monteros, A. (Ed.). (1785). Gazeta de Santa Fe de Bogotá Capital del Nuevo Reyno de Granada Santa Fe de Bogotá: Imprenta Real de D. Antonio Espinosa de los Monteros. En: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/.

En la *Imprenta Real* también se publicaron los primeros periódicos, como por ejemplo el *Aviso del terremoto,* que documentó un movimiento sísmico ocurrido en Santafé de Bogotá el 12 de julio de 1785. Este periódico tuvo solo 3 ejemplares. *La Gazeta de Santafé de Bogotá* forma parte de una serie de publicaciones periódicas de carácter periodístico que empiezan a documentar varios acontecimientos. Se conocen tres números de la "Gazeta", el primero contiene cuatro páginas y es publicado el 31 de agosto y el último está fechado a 30 de septiembre de 1785. En su contenido se manifiesta la preocupación

por recopilar las noticias del acontecimiento 12 de julio y se publican correspondencias de otros lugares, como Mompox, relacionadas con un "Fuerte Uracán", la Sociedad Económica de Amigos del País y sobre un caso milagroso en donde la señora Buenaventura Ximenez se salva gracias a la intersección de San Pedro de Alcatrán. El tercer y último número, cuenta la historia de la fundación del colegio de la Enseñanza de Nuestra Señora del Pilar. Asimismo, incluía una lista de las señoritas educandas de la institución y contenía una advertencia sobre una epidemia de sarampión.



N.º 1.º

Papel periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá.

Miercoles 9 de Febrero 1791.

Communis utilitas societatis maximum est vinculum.
Livius dec. 4. lib. 6.

PRELIMINAR.

A pocas reflexiones que haga el hombre sobre sí mismo, conocerá que éste predicado de *racional* le obliga á vivir segun la razon. El verá que todas sus acciones deben ser ilustradas y dirigidas por ese rayo celestial con que há sido ennoblecida su naturaleza. Y viendose colocado en medio de los de su especie, no podrá menos de concebir á cerca de su persona una obligacion muy propia de la dignidad de su ser. La utilidad comun será el primer objeto, que desde luego se pondrá ante sus ojos. Este recíproco enlace, que forma la felicidad del Universo, hará en su ánimo una sensacion, que no podrá mirar con indiferencia. Y mucho mas quando considerandose un *Republicano* como los otros, vé que la definicion de este nombre le constituye en el honroso empeño de contribuir al bien de la causa pública.

He aquí el motivo principal y originário de los papeles periódicos. La invencion de ésta especie de escritos fué tan feliz, y tan aplaudida de los hombres de buen gusto, que prontamente se adoptó con general aprobacion de todas las Cortes y Ciudades mas cultas de la Europa. De uno en otro dia se ha ido propagando baxo de diferentes aspectos; pero sin perder el primario de la utilidad comun, causa unica de su existencia. Los Mercurios, Efemerides, Gazetas y demas escritos de esta clase, parece haber sido derivados del Dia-

A rio

Imagen 11. Rodríguez, M. S. (Ed.). (1791-1797). Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá. Santafé de Bogotá: Imprenta de Don Antonio Espinosa de los Monteros. En: https://catalogoenlinea.bibliotecanacional.gov.co/.

El Papel Periódico, de la Ciudad de Santa Fe de Bogotá, fue dirigido por el cubano Manuel del Socorro Rodríguez, quien tenía experiencia en temas tipográficos además de su amplia formación cultural.

> La Real Biblioteca fue creada el 9 de enero de 1777, posee ediciones originales, incunables y algunas obras de la literatura neogranadina. El mismo Manuel regala numerosos libros de su biblioteca personal y escribe memoriales para sugerir soluciones ante la falta de títulos, el robo y el debido mantenimiento de la biblioteca. Sin embargo, sería hasta el año de 1788 cuando por orden Real de 16 de abril se aprueba la erección de la biblioteca pública del virreinato con el título de Real Biblioteca Pública de Santa Fe, por solicitud del arzobispo virrey Antonio Caballero y Góngora. La amistad de Manuel del Socorro con el Virrey Ezpeleta le habría permitido escoger el cargo de bibliotecario que estaba vacante desde la muerte del anterior bibliotecario Joaquín Esguerra, entre otros cargos públicos de importancia para el virreinato, hecho que igual expresa la vocación de estudio del Bayamés y le permitiría estar cerca de los libros y de su sueño de creación literaria. Sería hasta el 20 de octubre de 1790 cuando Manuel del Socorro se posesiona como nuevo director de la Real Biblioteca. (Fortich Navarro, 2015: 6).

Contó con un total de 265 ejemplares y circuló hasta el 6 de enero de 1797, sumando en total seis años de existencia. Los primeros 259 números, a excepción del primero, fueron editados en la Imprenta Real de Don Antonio Espinosa de los Monteros. Cada número constaba de ocho páginas y circulaba los viernes; a partir de 1796 se editó en la Imprenta Patriótica. El "Papel Periódico" fue un espacio para el encuentro intelectual entre las élites políticas.

Sin embargo, los problemas en cuanto a insumos y personal capacitado eran constantes: "si a los problemas de tipo mecánicos sumamos las deficiencias de operarios, escasa dotación del taller, la carestía del papel, la dificultad en conseguir y mantener suscriptores, además de las contrariedades con el correo, estamos en condiciones de imaginar

las continuas tribulaciones que debió sufrir Espinosa en la práctica de su profesión" (Garzón Marthá, 2008: 42). Finalmente, la imprenta de espinosa de los Monteros cierra entre 1800 y 1801.

La imprenta patriótica

El establecimiento de una imprenta oficial encontró todo tipo de obstáculos económicos, aún contando con el apoyo de las autoridades reales. Los individuos que por su propia iniciativa lo intentaron, encontraron muchas más dificultades. Uno de ellos fue Antonio Nariño, quien hacia 1793 adquirió una imprenta de la cual no se tiene certeza de su procedencia. Nariño buscaba establecer las bases de un negocio que se dedicara a la impresión de todo tipo de documentos. No obstante, la impresión de la traducción de *Los derechos del hombre y del ciudadano* fue causa del cierre de dicha imprenta en 1794.

Uno de los primeros impresores de Nariño fue Diego Espinosa de los Monteros, único impresor, quien publicó la traducción de los *Derechos del hombre*. En el texto de advertencia del Papel periódico de Santa Fe de Bogotá el 19 de abril de 1793 se anotó:

> La (imprenta) que con el título de *Patriótica* ha establecido en esta Capital el Rexidor Don Antonio Nariño en la Plazuela de la Iglesia de San Carlos, *es la que extrenamos hoy*, con el gusto de saber el exquisito cuidado que se pondrá en la impresión de este papel, y que el carácter de la letra, la bondad de la tinta y limpieza de la edición no puede menos sino agradar mucho al Público. (Garzón Marthá, 2008: 43)

De la traducción de los *Derechos del hombre* se publicaron 100 ejemplares, que luego tuvieron que ser destruidos; sin embargo, el impacto político y social que tuvo este acto perdura hasta nuestros tiempos. Además, dio a conocer el valor de Antonio Nariño como tipógrafo y editor:

> Ciertamente la primera edición de los *Derechos del hombre y del ciudadano*, la clandestina de 1793, de la cual se hicieron solo 100 ejemplares cuyas señales eran "hallarse en un papel grande, grueso y prieto en cuarto, y con mucha margen; todo en letra bastardilla y de tres clases, de mayor a menor, siendo la más pequeña la de una nota o especie de adición con que finaliza la cuarta y última hoja"; ciertamente repetimos, la edición, fue muy limitada; pero en esas hojas burdas, gruesas y prietas, estaban contenidas las cláusulas de una filosofía desconocida para el pueblo pero que en vez de tipos grandes, imperfectos y toscos, simulaban un reguero de flamígeros fanales en la atmósfera de la Nueva Granada en cuyas llamas encendieron todos los espíritus con la incontenible y huracanada fuerza del derecho. (Higuera, 1970: 70)

La Bagatela fue otro de los productos de Nariño. Salió semanalmente, todos los domingos desde el 14 de julio de 1811 hasta el 12 de abril de 1812. Se publicó en la imprenta de Bruno Espinosa de los Monteros (es el tercer Espinosa en la lista de Nariño, que ya había pasado por Antonio, el padre y por Diego, con quien imprimió los *Derechos*). Es interesante ver la forma en la que cada corriente política empieza a identificarse a través de las imprentas, ya sean públicas o privadas, acompañadas de un periódico y de las tertulias como espacios de discusión. En este sentido, la labor de los tipógrafos e impresores se extendió a los contextos políticos y sociales de la época, más allá de los aspectos formales propios de los procesos de impresión y edición.

LA BAGATELA.

*Núm.*4.° Santafé Dom. 4 de Agosto de 1811. *Tom.* 1.

Continuacion de mi Dictamen sobre el Gobierno de la Nueva Granada.

Llegó el Domingo señalado para el segundo Congreso, y despues de las ceremonias de estilo en casos de semejante importancia, tomó la voz uno de los Diputados. „Muy alto, muy elevado, y por vuestra voluntad, muy poderoso Sr.: yo á nombre de toda esta ilustre Asamblea vengo á haceros presente que de nada nos sirvió tu Soberano Decreto; pues aunque de Derecho quedamos todos erigidos en Soberanos Estados, en el hecho nos hemos hallado tan embarazados que no ha sido posible atar ni desatar ¡Quantas veces, Sr., hemos suspirado por tu Soberano poder! Si como nos hiciste la gracia de hacernos Soberanos con un solo decreto, nos hubieras con otro dado rentas, criado tribunales, organizado una milicia, levantado Escuelas, Colegios y Universidades, para formar los hombres de que carecemos; cred Sr. que nuestro agradecimiento, y nuestra Soberania habrian sido completos. Mas habiendonos encontrado, como muchos Doctores, con el título y sin la ciencia; no nos queda otro recurso que el de venir á echarnos à tus pies, é implorar con lagrimas en los ojos ese poder criador, para que con un nuevo Decreto suplas nuestras faltas. ¿No podrá, elevado Sr, criar Jueces, Magistrados, Legisladores, Militares, Filosofos, el que ha podido convertir unas pobres Provincias en Estados Soberanos?

Esperamos, pues, muy Alto, muy Elevado y muy Poderoso Sr. que con la misma facilidad que nos otorgaste la gracia mayor, nos otorgues esta menor, que humildemente te pedimos.„

Calló el vemente Orador, que segun el fuego con que hablaba, lo crey intimamente persuadido de que esto de hacer Soberanias, Magistrados, Legisladores, Militares y Filosofos, era soplar y hacer botellas; y yo por la primera vez de mi vida me hallé embarazado con mi Soberania. Pero tomando un poco de resuello, con aquel ayre que dan los altos puestos.

Señores, les dixe, mi corazon está dispuesto á serviros en quanto me pidais: deseo daros gusto, y si fuera tan facil hacer vuestra felicidad, como lo es complaceros, credme, desde hoy seriais felices. Yo voy á daros el nuevo Decreto que me pedis: voy á mandar que de hoy en adelante, no solo haya en vuetras Provincias, convertidas ya en Estados Seberanos, Jueces, Magistrados, Legisladores, Mili-

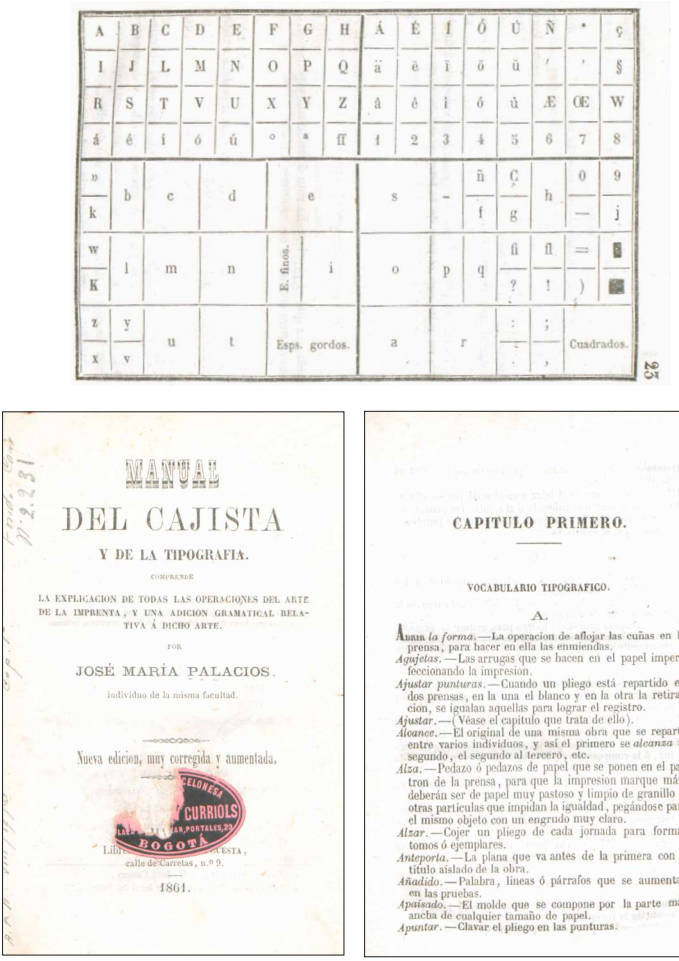
Imagen 12. Nariño, A. (Ed.). (1811). [Edición especial]. La Bagatela, 1(4).

A manera de conclusión

En términos generales, la prensa de madera de los jesuitas, como la prensa de madera de Antonio espinosa, fueron prensas artesanales que requerían de varios operarios para su funcionamiento con el apoyo de esos auxiliarles, la función de estos impresores fue trabajar como cajistas, también llamados compositores, componedores o tipógrafos cajistas, y según Alfonso Rubio en su texto *Inicios de la tipografía neogranadina, 1738–1782. Letras y cajistas hacia un lenguaje impreso*:

> Como «tipógrafos cajistas» que fueron, el factor de «intelectualidad» que se sumaba a su trabajo manual, fue el que les concedía prestigio frente a los trabajadores poco cualificados, dedicados a hacer uso de la fuerza física. Si bien las «artes mecánicas» se apreciaban inferiores frente a las «artes liberales», los tipógrafos se consideraron miembros de un arte exclusivista. (Rubio, 2016: 58)

Es por esto que personajes como José Celestino Mutis, recomendó tener un corrector de imprentas, implementar el uso obligatorio de un diccionario, entre otras medidas. Además, se acudió a guías importantes en los procesos de impresión, como*: El manual del cajista y de la tipografía*, publicado en 1811 que pertenece al Fondo Caro de la Biblioteca Nacional de Colombia.



A	B	C	D	E	F	G	H	Á	É	Í	Ó	Ú	Ñ	*	ç
I	J	L	M	N	O	P	Q	ä	ë	ï	ö	ü	′	'	§
R	S	T	V	U	X	Y	Z	â	è	ì	ó	ù	Æ	Œ	W
á	é	í	ó	ú	°	ª	ff	1	2	3	4	5	6	7	8
p / k	b	c	d	e		s		–	ñ / f	Ç / g	h		0 / —	9 / j	
w / K	l	m	n	E. finos.	i		o	p	q	fi / ?	fl / !	= /)			
z / x	y / v	u	t	Esps. gordos.		a		r		: / .	; / ,	Cuadrados.			

25

MANUAL

DEL CAJISTA

Y DE LA TIPOGRAFIA.

COMPRENDE

LA EXPLICACION DE TODAS LAS OPERACIONES DEL ARTE DE LA IMPRENTA, Y UNA ADICION GRAMATICAL RELATIVA Á DICHO ARTE.

POR

JOSÉ MARÍA PALACIOS,

individuo de la misma facultad.

Nueva edicion, muy corregida y aumentada.

CELONESA
Y CURRIOLS
PORTALES, 23
BOGOTÁ

Librería de Cuesta,
calle de Carretas, n.º 9.

1861.

CAPITULO PRIMERO.

VOCABULARIO TIPOGRAFICO.

A.

Abrir *la forma*.—La operacion de aflojar las cuñas en la prensa, para hacer en ella las enmiendas.

Agujetas.—Las arrugas que se hacen en el papel imperfeccionando la impresion.

Ajustar punturas.—Cuando un pliego está repartido en dos prensas, en la una el blanco y en la otra la retiracion, se igualan aquellas para lograr el registro.

Ajustar.—(Véase el capítulo que trata de ello).

Alcance.—El original de una misma obra que se reparte entre varios individuos, y así el primero se *alcanza* al segundo, el segundo al tercero, etc.

Alza.—Pedazo ó pedazos de papel que se ponen en el patron de la prensa, para que la impresion marque más: deberán ser de papel muy pastoso y limpio de granillo ú otras partículas que impidan la igualdad, pegándose para el mismo objeto con un engrudo muy claro.

Alzar.—Cojer un pliego de cada jornada para formar tomos ó ejemplares.

Anteportada.—La plana que va antes de la primera con el título aislado de la obra.

Añadido.—Palabra, líneas ó párrafos que se aumentan en las pruebas.

Apaisado.—El molde que se compone por la parte mas ancha de cualquier tamaño de papel.

Apuntar.—Clavar el pliego en las punturas.

Imagen 13. Palacios, J. M. (1861). Manual del Cajista y de la tipografía: comprende la explicación de todas las operaciones del arte de la imprenta y una edición gramatical relativa á dicho arte (2). Madrid: Librería de José Cuesta.

Finalmente, gracias a la imprenta se posibilitó la circulación de ideas diversas en el territorio de la Nueva Granada. Gracias a esto, se fueron consolidando nuevos ideales y reflexiones sobre lo que significó ser colombiano y americano, fortaleciendo una conciencia colectiva que llevó a varios procesos de independencia. Como lo cita Alfonso Rubio:

> Cuando las palabras se escriben, nos dice Marshall Mac Luhan pasan a formar parte del mundo visual y si en una determinada cultura se introduce una nueva tecnología, destacando uno u otro sentido, como la imprenta destacó el de la vista; el equilibrio o la mayor proporción entre los sentidos que existía en el mundo del manuscrito, queda alterado. (Rubio, 2016: 60)

El desarrollo de la imprenta en Colombia estuvo directamente relacionado con el cambio de pensamiento en la sociedad. Se convirtió en un medio para la difusión de las ideas y concepciones estéticas alrededor de la construcción de las subjetividades que permearon las ideas sobre ser colombiano. En este sentido, resulta muy importante destacar el papel de los primeros cajistas, tipógrafos, impresores de nuestro territorio, ya que se convirtieron en parte de la historia del diseño gráfico y evidencian, cómo a través del diseño, se posibilita la construcción de identidades en cada contexto.

Fuentes de consulta

Borja Gómez, J. H., S. Robledo Páez y J. L. Guevara Salamanca. (2015). "Desviaciones de la historia del libro y la modernidad: El nuevo Reino de Granada como centro de producción de información y conocimiento". En *Biblioteca Antigua: Circulación y conocimiento*, primera edición, editado por J. F. Córdoba Restrepo. Argentina: Editorial Universidad del Rosario, 2015.

Espinosa de los Monteros, A. *Aviso del Terremoto Sucedido en la Ciudad de Santafé de Bogotá el dia 12 de Julio del Año de 1785*. Santafé de Bogotá: Imprenta Real de Don Antonio Espinosa de los Monteros, 1785.

_____ (Ed.). *Gazeta de Santafé de Bogotá Capital del Nuevo Reyno de Granada*. Santa Fe de Bogotá: Imprenta Real de D. Antonio Espinosa de los Monteros, 1785.

Fernández de Piedrahita, Dr. Lucas. *Historia general de las conquistas del Nuevo Reyno de Granada,* 1688.

Fortich Navarro, Mónica Patricia. "La Real Biblioteca Pública de Santa Fe de Bogotá y sus aportes a la cultura jurídica en Iberoamérica: obra de Manuel del Socorro Rodríguez, intelectual de la Ilustración". *Revista de estudios histórico-jurídicos* 37, (2015): 211-231. https://dx.doi.org/10.4067/S0716-54552015000100008.

Garzón Marthá, A. (2008). *Historia y catálogo Descriptivo de la Imprenta en Colombia (1738-1810)*. Bogotá: Gatos Gemelos Comunicación, 2018.

Higuera, T. "Antonio Nariño, tipógrafo". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 13, n° 01 (1970): 70 - 77. http://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural.

_____ *La imprenta en Colombia*. Instituto Nacional de Provisiones, 1967.

Medina, J.T. *La imprenta en Bogotá (1738- 1821): Notas bibliográficas*. Santiago de Chile. Imprenta Elzeviriana, 1904.

Nariño, Antonio, ed. *La Bagatela*, 1811.

Palacios, J. M. Manual del Cajista y de la tipografía: comprende la explicación de todas las operaciones del arte de la imprenta y una edición gramatical relativa á dicho arte. Madrid: Librería de José Cuesta, 1861.

Rubio, A. "Los inicios de la tipografía Neogranadina, 1738 - 1782. Letras y cajistas hacia un lenguaje impreso". *Lingüistica y literatura* 71, n° 58 (2016).

Rodríguez, M. S, ed. *Papel Periódico de la Ciudad de Santafé de Bogotá*. Santafé de Bogotá: Imprenta de Don Antonio Espinosa de los Monteros, 1791-1797.

Ruiz de León, F. *Mirra dulce para aliento de los pecadores, recogida en los amargos lirios del calvario: consideraciones piadosas de los acerbos dolores de Maria Santisima señora y madre nuestra al pie de la cruz Autor: Ruiz de León, Francisco, s. XVIII: con los santos, fiestas movibles, y precepto que se guardan en este Reyno*. Santafé de Bogotá: por D. Antonio Espinosa de los Monteros, 1791.

Stanihursto, G. *Historia de Christo paciente: traducida del latin al castellano por el doctor don Josef Luis de Asula y Lozano movibles, y precepto que se guardan en este Reyno*. Santa Fe de Bogotá: En la Imprenta Real de Don Antonio Espinosa de los Monteros, 1787.

Libros e imprenta en Brasil durante el período colonial (1530-1822)

Dina Marques Pereira Araujo
Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação
Escola de Ciência da Informação
Universidade Federal de Minas Gerais

Introducción

Este texto presenta un acercamiento panorámico a los libros y las bibliotecas en Brasil con el objetivo de intentar hacer un panorama de los libros y la prensa en el período colonial (1530-1822). Y pretende presentar algunos estudios y documentos gráficos para los estudiantes que deseen iniciar investigaciones sobre temas como circulación, lectura, libros y formación de bibliotecas de órdenes religiosas, desde el siglo xvi hasta la instalación de las primeras tipografías en los inicios del siglo xix. En este sentido, a lo largo del texto se citan trabajos de investigación, referencias y también notas de acceso a copias digitales de los títulos citados. Los primeros documentos gráficos impresos en Brasil se pueden encontrar en colecciones institucionales del país, como las colecciones de la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro y Brasiliana Guita y José Mindlin de la Universidad de São Paulo, pero también se pueden encontrar en los catálogos bibliográficos de bibliotecas universitarias, bibliotecas públicas y colecciones privadas en todo el país, y también en colecciones en el extranjero. Aún es oportuno citar las colecciones de los institutos históricos que reúnen un número significativo de documentos gráficos sobre Brasil y también producidos en el Brasil colonial, como ejemplos de los cuales se destaca el Instituto

Histórico y Geográfico Brasileño, fundado en 1838, en Rio de Janeiro; el Instituto Arqueológico, Histórico y Geográfico de Pernambuco creado en 1862; Instituto Histórico y Geográfico de Alagoas, creado en 1869; Instituto Ceará creado en 1887; Instituto Histórico y Geográfico de Bahía creado en 1894; Instituto Histórico y Geográfico de São Paulo creado en 1894; Instituto Histórico y Geográfico de Santa Catarina creado en 1896; y el Instituto Histórico Geográfico de Minas Gerais, creado en 1907, en Belo Horizonte-Minas Gerais.

Sin embargo, en el período colonial, antes de la instalación de las primeras imprentas brasileñas, las investigaciones en el campo de la Historia del Libro demuestran que hubo una intensa circulación de documentos gráficos y también la formación de bibliotecas. Así, antes de abordar los primeros documentos gráficos impresos en Brasil, la siguiente sección informa sobre libros y bibliotecas brasileñas antes del siglo XIX.

Libros y bibliotecas en el Brasil colonial

La invasión portuguesa de Brasil, en el siglo XVI, proporcionó el asentamiento y tránsito de colonos para explorar las riquezas y los pueblos. Además de los colonos que realizaban el trabajo manual, los magistrados, gobernantes y funcionarios del reino de Portugal también se establecieron en la nueva tierra. Moraes (2006) consideró que estos exploradores, posiblemente, tuvieron en sus posesiones libros manuscritos e impresos de leyes portuguesas e incluso obras religiosas.

Las órdenes religiosas en tierras brasileñas, dentro de su misión de expandir la religión, fueron agentes para la circulación de libros y formación de bibliotecas en la colonia. Entre ellas, las órdenes de la Compañía de Jesús, que llegó a Brasil en el año 1549. No solo los jesuitas fueron actores en los procesos de circulación del libro, sino también otras órdenes religiosas que formaron bibliotecas conventuales, como las órdenes benedictina, franciscana y carmelita. En este contexto de las órdenes religiosas, la búsqueda y recepción de libros

(mayoritariamente de Europa) generó la constitución de bibliotecas, con el objetivo de apoyar las actividades docentes y los estudios religiosos en muchos estados brasileños como Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo, Salvador, Maranhão, Pará, Recife. En general, este fue uno de los escenarios más frecuentes, pero no el único, en el que se puede identificar la presencia de libros y bibliotecas en el Brasil colonial durante los siglos XVI al XVIII. Moraes (2006) relata que algunas de estas bibliotecas fueron deshechas y sus libros fueron enviados a otras bibliotecas o incluso destruidos por el tiempo, como es el caso de algunas bibliotecas de la Compañía de Jesús y algunas bibliotecas franciscanas. Los inventarios de algunas de estas bibliotecas demuestran la presencia de documentos manuscritos e impresos, entre ellos, leyes portuguesas, libros de derecho, libros eclesiásticos, textos de estudios latinos, matemáticas, medicina, farmacia, química, filosofía, ciencias jurídicas.

Aún sobre las bibliotecas de las órdenes religiosas en Brasil, es oportuno consultar los *Livros do tombo do Mosteiro de São Bento da Bahia* (2016) y las investigaciones desarrolladas a partir de los inventarios de ese monasterio.[1] En el mismo campo temático, Andre Araujo realizó estudios histórico-bibliográficos sobre bibliotecas de órdenes religiosas en Brasil, teniendo como objeto de análisis la Biblioteca del Monasterio de São Bento de São Paulo, entre las investigaciones *Bibliotecas Monásticas Beneditinas* (2001), *Dos livros e da leitura no Claustro* (2008), *Ordo Librorum* (2012).

La censura de textos en Brasil también es objeto de investigaciones que revelan la circulación de documentos gráficos en la colonia. Entre ellas se encuentran las investigaciones sobre los conventos de mujeres, como espacios de circulación y uso de documentos gráficos (manuscritos e impresos) y la formación de bibliotecas (Algranti. 2004), en las que se detalla la temática de género, prácticas de lectura y escritura de

[1] Jaqueline Carvalho Martins de Oliveira, "O Mosteiro de São Bento da Bahia, os livros de tombo e a cydade da Bahya: Função laica dos escritos", *Revista Inventário,* 13 (2013):1-12. https://www.inventario.ufba.br.

las reclusas, censura y libros religiosos en el período de 1750 a 1821. A su momento, la investigación de Marquilhas (1999), basada en la documentación de la censura portuguesa en el siglo XVII, analiza catálogos de libros prohibidos, procesos de impresores, libreros y autores, considerando las perspectivas sobre el control de textos que ejercía Portugal. Continuando en el campo de la censura, Neves (1999) y Villalta (2005b, 2015) presentan el control de la entrada de libros en el Brasil colonial, los usos de los libros, las prácticas de lectura, la censura y los libros prohibidos en el mundo portugués-brasileño de los siglos XVII y XVIII.

La circulación de manuscritos e impresos en el Brasil colonial también contó con la presencia de bibliotecas privadas en estados como São Paulo, Rio de Janeiro, Recife, Minas Gerais, con mayor presencia de libros de filosofía, economía, derecho, ciencias, leyes, agricultura, estudios latinos, matemáticas, medicina, química, ciencias jurídicas y, aun, autores como Horacio, Ovidio, Voltaire, Cervantes, Racine, Moliere y Diderot (Moraes, 2006). En ciudades antiguas de Minas Gerais, como Vila Rica (Ouro Preto), Mariana, Tijuco (Diamantina), Sabará, São João del Rey, según lo informado por Diniz (1959), Frieiro (1957), Hallewell, (2005), Moraes (2006), Villalta (2005 a[2], b[3]), también hubo una intensa circulación de documentos gráficos. Los libros *Triunfo Eucharistico*[4] y *Aureo Throno Episcopal*[5] describen las fiestas barrocas en Minas Gerais en el siglo XVIII, el primer libro presenta la celebración realizada cuando el sagrario de la Igreja do Rosário fue trasladado a un

[2] Luiz Carlos Villalta, "A história do livro e da leitura no Brasil Colonial, balanço historiográfico e proposição de uma pesquisa sobre o Romance", *Convergência Lusiada* 21 (2005): 165-185.

[3] Villalta, *Usos do livro* ...

[4] Simão Ferreira Machado, *Triunfo eucharistico*, (Lisboa Occidental: Na Officina da Musica, 1734), Um ejemplar digital puede se consultar en el enlace: https://purl.pt/34248/1/html/index.html#/8-9 (Biblioteca Nacional Digital, da Biblioteca Nacional de Portugal).

[5] Aureo Throno Episcopal (Lisboa, Na Officina de Miguel Manescal da Costa, 1749) Un ejemplar digital puede se consultar en el enlace: https://bdlb.bn.gov.br/acervo/handle/20.500.12156.3/275501 (Biblioteca Digital Luso Brasileiral, Brasil).

nuevo templo, la Igreja Matriz do Pilar; y el segundo libro describe las festividades en celebración de la llegada del primer obispo de Mariana, Dom Frei Manoel da Cruz. Ambas publicaciones demuestran que hubo oradores sagrados, músicos, poetas y, sobre todo, la circulación de textos en Minas Gerais.

Los intentos de introducir la tipografía en el Brasil colonial fueron iniciados en el siglo XVII por los holandeses en el noreste de Brasil. Aún hubo otros intentos de instalar la tipografía en Recife y en Rio de Janeiro en el siglo XVIII, sin embargo, no se constituyeron en tipografías debido a los controles y restricciones de Portugal. Los temas que rodean la tipografía de Antonio Isidoro da Fonseca incluido su Segundo Taller en la ciudad de Rio de Janeiro –tal como se imprime en el libro *Relação da entrada que fez o excellentissimo, e reverendissimo senhor D. Fr. Antonio do Desterro Malheyro*[6]–, ejemplifican el control de Portugal para impedir la impresión en Brasil. Algunas de las discusiones sobre Isidoro da Fonseca fueron abordadas por Bragança (2010), Hallewell (2005), Moraes (2006).

Aún en el siglo XVIII, en Portugal, hubo un movimiento de brasileños para producir libros con el propósito de difundir conocimientos técnicos, ideas científicas y conocimientos útiles para el "mejor" uso de los recursos naturales de Brasil. El botánico y fraile José Mariano da Conceição Veloso, brasileño nacido en Minas Gerais, obtuvo el apoyo del gobierno portugués para publicar sus estudios, y así se publicó su famosa obra *Florae Fluminensis*.[7] A continuación, Fray Veloso presentó nuevas propuestas para la publicación de libros sobre técnicas de cultivo en Brasil, que se llevaron a cabo en las tipografías de Simão Tadeu Ferreira, João Procópio Correia da Silva y Simão Tadeu Ferreira

[6] Un ejemplar digital del libro se puede consultar en el enlace: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3829 (Biblioteca Digital Brasiliana Guita e José Mindlin).

[7] Ejemplares digitales de los volúmenes del libro se pueden consultar en el enlace: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4265 (Biblioteca Digital Brasiliana Guita e José Mindlin).

hasta la instalación de la *Tipografía Calcográfica, Tipolástica y Literaria do Arco do Cego* (Moraes, 2006; Patava y Luna, 2019; Wegner, 2004).

A pesar de las iniciativas, la autorización para instalar tipografías en Brasil solo se llevó a cabo en el siglo XIX, como se discutirá en la siguiente sección.

Tipografías en Brasil en el siglo XIX

La instalación de la imprenta en Brasil solo fue autorizada en el siglo XIX debido a la presencia del rey de Portugal en tierras brasileñas. Así, el 13 de mayo de 1808 se instaló la *Impressão Régia* en Rio de Janeiro y tenía como objetivo atender las demandas administrativas del reino, con publicaciones de leyes, comunicaciones, decretos, permisos y demás publicaciones necesarias para la conducción del reino en Brasil. Muchos documentos gráficos impresos por la *Impressão Régia* se conservan en las colecciones de la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, el Archivo Nacional de Brasil y la Colección Brasiliana Guita y José Mindlin de la Universidad de São Paulo, pero también se pueden encontrar en bibliotecas universitarias brasileñas y colecciones privadas. Las publicaciones *Annaes da imprensa nacional do Rio de Janeiro de 1808 a 1822* (1881) *y Bibliografia da Impressão Régia do Rio de Janeiro* (1993) son referencias sobre el tema. A través de ellas se puede analizar que, en un primer momento, la *Impressão Régia* fue consagrada exclusivamente para documentos administrativos, y solo en una fase posterior se inició la producción de libros, en su mayoría reimpresiones que tenían permisos para impresión.

La gran mayoría de las imprentas instaladas en Brasil, después de la fundación de la *Impressão Régia* fueron destruidas por la acción del tiempo, los insectos y el olvido (Moraes, 2006). En este sentido, las impresiones de estas tipografías, no reunidas de manera exhaustiva en una sola institución, se encuentran dispersas, afortunadamente, en instituciones de memoria en Brasil (archivos, bibliotecas y museos).

Las investigaciones sobre los dos siglos de la tipografía en Brasil se presentaron en una publicación conmemorativa del 200 aniversario de la *Impressão Régia*, organizada por Bragança y Abreu, en 2010, en la que es posible identificar libros, librerías, editoriales, enseñanza, lectura y lectores en el Brasil colonial, así como la producción nacional de libros iniciada en el siglo XIX. Los escenarios posteriores a la llegada de los reyes de Portugal, la apertura de puertos brasileños, el permiso de instalaciones de imprenta en los estados, también brindaron oportunidades para el aumento de la circulación de libros extranjeros, incluidas ediciones en francés, portugués e inglés y traducciones de textos educativos para la lengua portuguesa. También hubo un aumento en la circulación de periódicos franceses, revistas portuguesas, novelas portuguesas, novelas francesas, ficción británica, novelas brasileñas, libros de viajes, y también el surgimiento de las primeras publicaciones periódicas producidas en Brasil. Investigaciones desarrolladas por Abreu (2016), Granja y Luca (2018), Poncioni & Levin, (2018) demuestran que los intercambios entre países (editoriales, librerías, traductores, bibliotecas, oficinas de lectura) se dieron en torno a grupos significativos de académicos en los procesos de apropiación e influencia de las culturas francesa, portuguesa e inglesa en la circulación de documentos gráficos en Brasil.

La impresión de publicaciones periódicas en Brasil también se inició después de la autorización de los reyes para la instalación de imprentas privadas en el país, por ejemplo, la *Gazeta do Rio de Janeiro,*[8] que publicó sus ediciones de 1808 a 1822; el periódico *Idade d'Ouro no Brazil,*[9] publicado por la *Tipografía de Silva Serva* de 1811 a 1823;

[8] Ejemplares digitales de las ediciones del periódico se pueden consultar en el enlace: http://bndigital.bn.br/artigos/gazeta-do-rio-de-janeiro-2/ (Biblioteca Nacional Digital, Brasil).

[9] Ejemplares digitales de las ediciones del periódico se pueden consultar en el enlace: https://bndigital.bn.gov.br/artigos/idade-douro-do-brazil/ (Biblioteca Nacional Digital, Brasil).

O patriota, jornal litterario, politico, mercantil, & C. do Rio de Janeiro,[10] publicado por la *Impressão Régia* do Rio de Janeiro de 1813 a 1814.

Las imprentas privadas en Brasil, durante y después del siglo XIX, se instalaron en muchos estados. En la primera mitad del siglo las casas tipográficas inician en las provincias: Bahia (1811), Pernambuco (1817), Pará e Maranhão (1821), Minas Gerais (1821), Ceará (1824), Paraíba (1826), São Paulo (1827), Rio Grande do Sul (1827), Goiás (1830), Piauí (1831), Santa Catarina (1831), Rio Grande do Norte (1832), Sergipe (1832), Mato Grosso (1837), Espírito Santo (1849). Estas fechas deben considerarse como registros iniciales del comienzo de la impresión en los estados, todavía es necesario considerar que las fechas varían, en el mismo estado, de una ciudad a otra (Bragança y Abreu, 2010; Hallewell, 2005; Moraes, 2006).

La tipografía del portugués Manuel Antonio da Silva Serva, en Salvador (Bahía), fue una de las tipografías privadas más destacadas de Brasil. Silva Serva recibió la Real Autorización para instalar su imprenta el 13 de mayo de 1811. Compró los tipos y prensas en Lisboa y comenzó a imprimir, en Salvador, los papeles gubernamentales, libros (la mayoría reimpresiones, excepto los libros con privilegios exclusivos) y papeles sueltos (Ipanema y Ipanema, 2010; Tavares y Rosa, 2010).

Serva hizo reiteradas solicitudes de préstamos al gobierno para expandir las operaciones de la tipografía. Entre ellas, la solicitud de un préstamo al Rey para: a) ampliar el taller; b) construir prensas; c) formar profesionales para trabajos de imprenta; d) producir papel; e) fusionar y volver a fusionar tipos para no importarlos (Serva, 2014; Tavares, 2017).

Después de la muerte de Serva, la tipografía comenzó a recibir la firma editorial de Viúva Silva Serva y, con el tiempo, la Viúva Serva se asoció con otros tipógrafos. Los cambios en la dirección de la tipografía se pueden identificar en los inventarios y catálogos institucionales,

[10] Ejemplares digitales de las ediciones del periódico se pueden consultar en el enlace: https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/6816 (Biblioteca Digital Brasiliana Guita e José Mindlin).

como por ejemplo el catálogo *A Typographia Silva Serva na Biblioteca Nacional: catálogo de livros raros* (2012). De las *servinas*[11] conservadas en la Biblioteca Nacional de Rio de Janeiro, el catálogo enumera ocho cambios de editores tras la muerte de Serva:

> [1] Tipografia da Viúva Serva, e Carvalho, 1819-1827
>
> [2] Tipografia da Viúva Serva e Filhos, 1827-1833
>
> [3] Impressão da Viúva Serva, 1829
>
> [4] Tipografia da Viúva Serva, 1833-1837
>
> [5] Tipografia da Aurora, de Serva e comp. ou Tipografia de Serva e Comp, 1836-1838
>
> [6] Tipografia Imperial e Constitucional de Viúva Serva, 1838-1840
>
> [7] Tipografia de Manoel Antonio da Silva Serva (filho), 1838-1840
>
> [8] Tipografia Imperial e Constitucional de Manoel Antonio da Silva Serva ou Tipografia de M. A. da S. Serva, 1841-1846. (Pinheiro, 2012: 16).

El catálogo más completo de la tipografía de Silva Serva, hasta el momento, fue elaborado por Renato Berbet de Castro, en 1969. Sin embargo, la investigación de Magalhães y Costa (2019) revela ediciones de la tipografía de Silva Serva aún no inventariadas en catálogos institucionales en Brasil, en otros países, y también en la bibliografía elaborada por Berbet de Castro.

Consideraciones finales

Este capítulo tuvo como objetivo presentar un breve panorama de la circulación de documentos gráficos en Brasil, desde 1530 hasta 1822, a partir de la consulta de algunas investigaciones histórico-académicas desarrolladas sobre la Historia del Libro en Brasil. Ciertamente, no se pretendía que fuera una revisión bibliográfica sobre el tema, y

[11] Expresión que nomina los documentos impresos por Tipografia Silva Serva.

ciertamente otras publicaciones importantes están ausentes, sin embargo, el objetivo era brindar al lector, que desea iniciar investigaciones sobre el tema, posibilidades de caminos y diálogos. De las publicaciones consultadas, fruto de la investigación académica, es interesante destacar el elevado número de enfoques centrados en la historia social de la lectura, historia de usos y circulación del libro y, por otro lado, un escaso número de publicaciones dedicadas a la historia de la imprenta. Y un número aún menor de investigaciones sobre inventarios de documentos (en bibliotecas) e investigaciones que privilegian la materialidad de los documentos gráficos.

Los inventarios y catálogos de bibliotecas y colecciones son fuentes importantes para la localización de documentos gráficos en el Brasil colonial, tanto desde el punto de vista de documentos administrativos, archivos personales como de libros (literarios, científicos y técnicos) que circularon y fueron producidos en Brasil. La *Impressão Régia*, la *Tipografia de Silva Serva* y muchas otras tipografías del Brasil colonial se pueden estudiar a partir de sus documentos impresos, que están, hoy, conservados en archivos, bibliotecas y museos y son fuentes singulares para la historia de la tipografía en tierras brasileñas.

Fuentes de consulta

Abreu, Márcia, ed. *Romances em movimento*: *A circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2016.

Algranti, Leila Mezan. *Livros de devoção, atos de censura: ensaios de História do Livro e da Leitura na América Portuguesa (1750-1821)*. São Paulo: Hucitec; Fapesp, 2004.

Algranti, Leila Mezan e Megiani, A. P. T. (2009). *O Império por escrito: formas de transmissão da cultura letrada no mundo ibérico, séc. xvi-xix*. São Paulo: Alameda, 2018.

Araujo, Andre Vieira de Freitas. "Bibliotecas Monásticas Beneditinas: Suas características na contemporaneidade". Monografia de Conclusão de Curso de Biblioteconomia, Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade do Estado de São Paulo, 2001.

_____. "*Dos livros e da leitura no Claustro: Elementos de história monástica, de história cultural e de bibliografia histórica para estudo da Biblioteca-Livraria do Mosteiro de São Bento de São Paulo (Sécs. xvi-xviii)*". Dissertação e mestrado em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo, 2008. http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-10022009-124405/.

_____. "Ordo Librorum: A ordem dos livros na Livraria de São Bento de São Paulo (Sécs. xvi-xviii)". Conferencia pronunciada en el *Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação*. Rio de

Janeiro, 2012. http://www.eventosecongressos.com.br/metodo/enancib2012/arearestrita/pdfs/19553.pdf.

Aureo Throno Episcopal, colocado nas Minas do Ouro. Lisboa: Na Officina de Miguel Manescal da Costa, 1749.

Bragança, Aníbal y Márcia Abreu. *Impresso no Brasil, dois séculos de livros brasileiros*. São Paulo, Editora UNESP; Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

Bragança, Aníbal. "Antonio Isidora da Fonseca e Frei José Mariano da Conceição Veloso: Precursores". En *Impresso no Brasil, dois séculos de livros brasileiros*, editado por Aníbal Bragança y Márcia Abreu, 25-39. São Paulo: Editora UNESP; Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

Cabral, Alfredo do Vale. *Annaes da imprensa nacional do Rio de Janeiro de 1808 a 1822*. Rio de Janeiro: Na Typographia Nacional, 1881.

Camargo, Ana Maria de Almeida y Rubens Borba de Moraes. *Bibliografia da Impressão Régia do Rio de Janeiro, (1808-1822)*. São Paulo: EDUSP, Kosmos, 1993.

Castro, Renato Berbet. *A primeira imprensa da Bahia*. Salvador, Imprensa Oficial da Bahia, 1969.

Cunha, Luis Antonio Rosado da. *Relaçaõ da Relação da entrada que fez o excellentissimo, e reverendissimo senhor D. Fr. Antonio do Desterro Malheyro* [...]. Rio de Janeiro: Na Segunda Officina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1747.

Diniz, Silvio Gabriel. "Bibliotecas setecentistas nas Minas Gerais". *Revista do Instituto Histórico e Geográfico de Minas Gerais* 6 (1959): 333-344.

Frieiro, Eduardo. *O diabo na livraria do conego*: *Como era Gonzaga e outros temas mineiros*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1957.

Granja, Lúcia y Tania De Luca, ed. *Suportes e mediadores*: *A circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2018.

Hallewell, Laurence. *O livro no Brasil, sua história*. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo, EDUSP, 2005.

Ipanema, Marcelo de y Cybelle de Ipanema. *A tipografia na Bahia, documentos sobre suas origens e o empresário Silva Serva*. 2. ed. Salvador: EDUFBA, 2010.

Lose, Alícia Duhá y Dom Gregório Paixão, ed. *Livros do tombo do Mosteiro de São Bento da Bahia*: editando 430 anos de história. Salvador, BA: Memória&Arte, 2016.

Machado, Simão Ferreira. *Triunfo eucharistico, exemplar da christandade lusitana em publica exaltação da Fé na solemne trasladação do diviníssimo sacramento da Igreja da Senhora do Rosario, para hum novo tempo da Senhora do Pillar em Villa Rica, corte da capitania de Minas Gerais*. Lisboa Occidental: Na Officina da Musica, 1734.

Magalhães, Pablo Iglesias y Alex Andrade Costa. "Los libros escolares impresos en Tipografia de Serva (Bahia, 1811-1846): Bibliografia e historia". *Rev. Bras. Hist. Educ.*19 (2019), doi.org/10.4025/rbhe.v19.2019.e076.

Marquilhas, Rita. "Sobre a censura inquisitorial portuguesa no século xvii". Em *Leitura, história e história da leitura,* editado por Márcia Abreu, 359-376. São Paulo: Fapesp, 1999.

Moraes, Rubens Borba. *Livros e bibliotecas no Brasil colonial*. 2.ed. Brasília, DF: Briquet de Lemos/Livros, 2006.

Neves, Lucia Maria Bastos P. "Antídotos contra obras "ímpias e sediciosas": censura e repressão no Brasil de 1808 a 1824". Em *Leitura, história e história da leitura,* editado por Márcia Abreu, 377-394. São Paulo: Fapesp, 1999.

Pataca, Ermelinda Moutinho y Luna, Fernando José Patava, ed. *Frei Veloso e a Tipografia do Arco do Cego*. São Paulo, EDUSP, 2019.

Pinheiro, Ana Virginia. "A Typographia Silva Serva na Biblioteca Nacional: catálogo de livros raros". *An. Bibl. Nac.* Rio de Janeiro 132 (2012): 9-76. http://memoria.bn.br.

Poncioni, Claudia y Orna Levin, ed. *Deslocamentos e mediações: A circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2018.

Serva, Leão. *Um tipógrafo na Colonia, vida e obra de Silva Serva, percursos da imprensa no Brasil e das fitas do Bonfim*. São Paulo, Publifolha, 2014.

Silva, Leonardo Gonçalves y José Fernando Modesto da Silva, "Análise da Descrição Bibliográfica do Inventário da Primeira Biblioteca Pública de São Paulo". *Múltiplos Olhares em Ciência da Informação* v.5, n.1 (2015): 1-17.

Tavares, Luis Guilherme Pontes y Flávia Garcia Rosa. "Apontamentos para a história do livro na Bahia". En *Impresso no Brasil, dois séculos de livros brasileiros*, editado por Aníbal Bragança y Márcia Abreu, 221-234. São Paulo, Editora UNESP; Rio de Janeiro, Fundação Biblioteca Nacional, 2010.

Tavares, Luis Guilherme Pontes. *Anotações sobre Cincinnato José Melchiades e a sua Typographia Bahiana*. Salvador, Edição do autor, 2017.

Villalta, Luiz Carlos. "A censura, a circulação e a posse de romances na américa portuguesa (1722-1822)". En *Cultura letrada no Brasil*: objetos e práticas, editado por Marcia Abreu e Nelson Schapochnik. Campinas, SP: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil, 2005.

Villalta, Luiz Carlos. "A história do livro e da leitura no Brasil Colonial, balanço historiográfico e proposição de uma pesquisa sobre o Romance". *Convergência Lusiada* 21 (2005): 165-185.

_____. *Usos do livro no mundo luso-brasileiro sob as luzes: reformas, censura e contestações*. Belo Horizonte: Fino Traço, 2015.

Wegner, Robert. "Livros do Arco do Cego no Brasil colonial". *Hist. cienc. saude-Manguinhos* 11, supl.1, (2004):131-140.

Armas o letras: libros e imprenta en el Chile colonial (1598-1810)

Roberto Eduardo Osses Flores
Departamento de Diseño Universidad de Chile

Una "planta exótica" trasplantada a un suelo virgen

La figura poética que intitula estos párrafos es la definición que José Toribio Medina dio como respuesta a la pregunta "¿Qué debe entenderse por literatura colonial de Chile?", formulada por él mismo en *Historia de la literatura colonial en Chile* (Medina, 1878: párr. 6). En ese estudio, el prolífico historiador realizó un detallado análisis acerca de las creaciones literarias escritas por autores extranjeros o nacidos en el territorio, que surgieron desde fines del siglo xvi hasta comienzos del siglo xix en el país. La "planta exótica" refiere principalmente al origen peninsular de las letras, la "trasplantación" al periodo de dominación y sometimiento, y el "suelo virgen" a un estado literario aún no iniciado, también quizá, a un territorio inexplorado que sirvió como inspiración para narradores, cronistas y poetas de la época. *La Araucana* de Alonso de Ercilla (1569, 1578 y 1589), es una muestra clara de cómo se manifiesta concretamente la imagen propuesta por Medina. Esta obra fue escrita por el soldado y poeta español en el periodo de conquista en Chile, quien se inspiró en sus propias vivencias en la Guerra de Arauco. Se trata, además, de la primera piedra en la historia de la literatura colonial del país y es considerada, dentro y fuera de Chile, como una obra esencial (Pierce, 1970).

La virginidad literaria referida por Medina se puede desprender de un hecho que él mismo detalla y es que "los araucanos no conocían el uso de la escritura; sus más importantes mensajes apenas si sabían transmitirlos por groseras representaciones materiales" (párr. 9). Luego profundiza señalando que "de todos los géneros literarios el único que cultivaban era el de la oratoria" (párr. 12). Actualmente, un aspecto importante y ciertamente lamentable para tener en cuenta, es que de acuerdo a los investigadores Cristián Lagos y Marco Espinoza (2013), los especialistas del mapudungun –lengua del pueblo mapuche–, durante largo tiempo han tratado de consolidar el paso de la oralidad a la escritura y de dotar por tanto, de un grafemario unificado a la lengua, pero los esfuerzos han sido extremadamente dificultosos. En los últimos años, según el antropólogo Alejandro Clavería, si bien han existido avances, la falta de estandarización escrita no ha sido solucionada, debido a "la existencia de diversos alfabetos, ninguno de los cuales ha logrado, hasta ahora, una preeminencia funcional y social clara" (Clavería Cruz, 2017: 215).

A partir de lo planteado hasta aquí, se puede inferir que el concepto de *manuscrito* es algo que no tiene presencia en la historia de los primeros pueblos del territorio y que lo que se pueda hallar, corresponde más bien a semillas traídas desde España. Lo paradójico de este trasplante literario es que, si bien los autores coloniales provenían de fuera del territorio, justo en el centro de sus inspiraciones y en el corazón de sus relatos estuvieron los araucanos y su entorno. De hecho, Medina asegura que:

> A excepción de los libros teológicos; y de otros de menor importancia, toda la literatura colonial, está reducida a la historia de los hijos de Arauco. Ellos inspiraron a los poetas, ellos dieron asunto a los viajeros, ellos, por fin, ocuparon políticos. (párr. 16)

En resumen, la trasplantación es un concepto pertinente, porque los narradores de la historia no fueron los protagonistas de la misma y los relatos históricos se constituyeron excluyendo la voz y perspectiva de

quiénes estaban en el centro de dichos sucesos. De todas formas, lo que este texto busca, es poner el foco en que más allá de las fuentes de inspiración o propuestas narrativas, la castidad literaria está relacionada con cuestiones de orden material y que estas condiciones se mantuvieron a lo largo de la Colonia, solo que las ataduras no estuvieron vinculadas con la carencia de un sistema de escritura, sino con la ausencia total de una herramienta de similar valor cultural: la imprenta.

Sin imprenta y sin libros, sin derechos y sin libertad

El historiador chileno Bernardo Subercaseaux señala que "durante los tres siglos de la Colonia, no hubo en Chile ni actividad editora ni imprenta que operara de modo continuo y que pudiera en propiedad ser considerada como tal" (Subercaseaux, 2000: 16). Desde que fue descubierto en 1536, Chile pasó sus primeros 240 años sin imprenta, lo cual es tanto tiempo, que incluso supera los 212 años que el país tiene hoy como república independiente. La imprenta en Hispanoamérica tuvo su inserción en México en 1539, para luego llegar a Perú en 1584, y la instalación del primer taller en Chile se dio recién en 1811.

Según Subercaseaux, esta situación estuvo dada principalmente por contar con una administración política "recelosa del racionalismo y de todas las ideas o manifestaciones artísticas que pudieran estimular la conciencia de los criollos" (16) y profundiza detallando que existen evidencias para sostener que "en la Capitanía General de Chile predominó una valoración social más bien adversa a la cultura ilustrada y al libro, clima que incluso se prolongó hasta después de la Independencia" (10). En esa misma línea, el historiador Eduardo Correa Solar afirma que "los libros eran escasísimos –misales, breviarios, obras piadosas únicamente–, y que aun los útiles para escribir no abundaban. Y que algunos años se careció de papel hasta para las Actas del Cabildo" (Solar Correa, 1943: 27), precisaba dicho autor.

Sin duda, esta precariedad tecnológica de no contar con prensas ni letras de molde y la ausencia de técnicos del oficio, como impresores,

tipógrafos o fundidores, tuvo repercusiones importantes en términos culturales y formativos para la sociedad chilena. No había libros y los pocos que se introdujeron entonces tuvieron un fin de adoctrinamiento religioso, o en su defecto, cumplían el rol de promover políticas o lineamientos dictados por la Corona. Medina detalla que las restricciones llegaron a tal punto que:

> Los reyes católicos Fernando e Isabel dispusieron que ninguna obra, pequeña o grande, en latín o en castellano, se pudiese imprimir o vender, si era impresa afuera, sin la licencia previa de las audiencias de Valladolid y Granada, los arzobispos respectivos en las ciudades de Toledo, Sevilla, Granada y Burgos y el obispo de Salamanca en la de Salamanca y Zamora. (párr. 61)

Lo cierto es que, con el tiempo, esas restricciones se fueron haciendo cada vez más estrictas y burocráticas. Medina especifica que el empeño por mantener a las colonias americanas en un estado de profunda y permanente ignorancia se daba a partir de que la Corona "vivía en perpetuo desvelo temiendo por la más leve apariencia de que sus humildes vasallos se contagiasen con el conocimiento de sus derechos, o de que llegase hasta ellos un soplo de esa libertad que más tarde conquistaran con su sangre" (párr. 42).

Es interesante ver cómo el libro y la edición representaban para la Corona española un peligro, o más bien, cómo en el fondo de ese temor se situaba la cultura, el conocimiento y el reconocimiento de los derechos y la libertad. Tal parece que ese sentido tan elevado no ha variado desde entonces y que, incluso hoy, cobra tanta o más fuerza.

En los escritos de Manuel de Salas, destacado escritor y político chileno del periodo de Independencia, es posible encontrar varias críticas al oscurantismo cultural de la Colonia en Chile. Detalla, por ejemplo, que el valor social del libro fue tan disminuido que muchas veces terminaban olvidados en especerías o boticas, porque la gente no los conocía y, por tanto, no los necesitaba (Universidad de Chile, 1910).

En ese sentido Subercaseaux cita una parte de estos escritos (ajustando la puntuación y ortografía) destacando lo siguiente:

> Nos han mantenido –decía– en la oscuridad y miseria. Los buenos pensamientos que leíamos en los pocos escritos útiles que dejaban, por descuido pasar a nuestras manos, los tachaban de quimeras y cuentos, o los llamaban proyectos solo buenos para libros, como si los libros no enseñasen lo mismo que se hace en todo el mundo. Estoy cansado y podrido –agregaba– de oír decir, a boca llena y arqueando las cejas: "esto no es adaptable; no lo permiten las circunstancias locales". (Universidad de Chile, 2000: 9)

La senda de las letras o el camino de las armas

"Las armas o las letras", esa fue el dilema que marcó la etapa colonial en el territorio y la situación social se decantó entonces por la primera opción. Chile, después de Filipinas, era la más remota de las posesiones españolas (Collier y Sater, 1998: 17), a lo que hay que sumar su hermético aislamiento, limitando con desiertos, hielo, mar y cordillera, condiciones que resultaban determinantes para las formas de administración política imperial, pues dificultaban todo tipo de medidas y acciones. Además de esto, se debe considerar quizá el componente de mayor relevancia: la sólida, inmutable y valiente resistencia del pueblo mapuche. La guerra contra el pueblo araucano ha sido una de las más extensas, sangrientas y complejas que han existido en América Latina. La administración española se enfocó en tratar de mantener estabilidad y desarrollar una organización diversificada, que abarcara con amplitud la vida social en el territorio, todo esto mientras el combate se daba en distintas fases.

Correa Solar precisa que los españoles vivían para la guerra y que cuando los soldados disponían de ratos libres, procuraban "entretener el ocio de la ciudad reuniéndose entre ellos y organizando ya una partida de pelota o un juego de naipes o dados" (Correa Solar, 1943: 27).

Este pequeño antecedente nos deja ver que el vínculo social con la imprenta, que marcó gran parte de la Colonia, se dio justamente a través del juego y más concretamente de los naipes.

El 20 de septiembre de 1573 España emitió una Real Cédula en la que Su Majestad prohibía "con grandes penas, que ningún particular en público, ni en secreto, sin orden suya podía imprimir, fabricar, ni vender naipes" (Dancuart, 1905: 24-25). Resulta paradójico que se prohibiera la impresión de naipes en un territorio donde no había cómo imprimirlos. Aun así, existen registros de comercialización de naipes en Chile hacia 1556, pero no es posible asegurar que fueron impresos o fabricados en el país (Thayer, 1920). Inevitablemente la producción de estas piezas de distensión y divertimento comenzó a desarrollarse en el territorio, aunque al inicio se trató de un trabajo muy artesanal, en el que participaban varios especialistas, con labores de pintura, bruñido, corte y otras actividades similares. Además, se utilizaban resmas de papel y tintas de añil, alumbre y azafrán (Pereira Salas, 1947). Las prioridades técnicas y tecnológicas de los españoles estuvieron, por una parte, orientadas a fortalecer su capacidad bélica, y por otra, al mejoramiento de la vida social en el hogar (Melcherts, 1966).

Eugenio Pereira Salas realizó un completo estudio de la evolución de la impresión de naipes en la Colonia (Pereira Salas, 1947). El historiador Luis Montt por su parte, señala haber hallado pruebas de naipes fabricados en Chile alrededor de 1696 y afirma que se trata de un "excelente espécimen del grabado criollo", planteando, además, que estas piezas dan cuenta, de forma clara, de la existencia de prensas e impresos a fines de la Colonia (Montt, 1904).

Cinco cajones para imprenta de libros

Es importante diferenciar dos conceptos que, si bien son sinónimos, cuando los analizamos dentro del marco de este texto adquieren diferentes significados: prensa e imprenta. Una prensa colonial se refiere a una rudimentaria máquina capaz de imprimir, principalmente

imágenes y a veces texto. Una imprenta debería ser entendida como un taller tipográfico en donde se encuentra maquinaria diversa, herramientas y personal técnico trabajando en la reproducción de documentos como pancartas, folletos, periódicos o libros, entre otros. Lo que podemos encontrar en la Colonia en Chile corresponde a lo primero: pequeñas y precarias máquinas de imprimir.

A pesar de las constantes prohibiciones españolas, no cesaron los intentos por tratar de promover la actividad impresora en la Colonia. Domingo Amunátegui Solar publicó en 1933 una investigación titulada: "La primera imprenta chilena se debió a la Compañía de Jesús" (Amunátegui Solar, 1933: 82-87), en la cual relata cómo el sacerdote jesuita Carlos Haimbhausen ingresó los insumos al país en 1748, después de haber pasado siete años en Europa, reuniendo a un grupo de misioneros con dominios en distintas áreas para el desarrollo de la industria y artes en el territorio. Al pasar por Buenos Aires, que era el primer acceso en ese momento, el sacerdote declaró que traía "cinco cajones para imprenta de libros" para ser utilizados en Chile, y una vez que cruzó la cordillera, su declaración fue la misma. Uno de los problemas que vivió el jesuita en Argentina fue el deceso de uno de sus acompañantes, un señor llamado Carlos Schwanberger. Sobre este hecho, el jesuita Walter Hanish, autor de la biografía de Haimbhausen, señala que el oficio del fallecido era el de tipógrafo (Hanisch, 1973). Aunque efectivamente los materiales de impresión ingresaron a Chile, no hay registros de que fueron utilizados, y si bien han surgido algunos postulados que apuntan a que sí se imprimió con estos implementos, estas teorías han sido refutadas (Osses, 2017). Resulta lógico y altamente probable que la Corona española no haya permitido la instalación de la imprenta importada por Haimbhausen en 1748 debido a los temores de insurrección descritos en párrafos anteriores. Casi treinta años después de aquel hecho, apareció el primer impreso chileno en 1776, los jesuitas habían sido expulsados del país en 1767.

Modo de ganar el Jubileo Santo

"Modo de Ganar el Jubileo Santo. Con las licencias necesarias. En Santiago de Chile. Año de 1776" se lee en la cubierta del pequeño libro religioso que se constituye como el primer impreso realizado en Chile. El documento mide 7,5 x 11,3 cm, tiene ocho páginas compuestas con tipos franceses (67-87), utilizando tan solo la versión redonda de la fuente. Se presenta con una impresión de buen nivel, pero se le han hecho ciertas intervenciones de "restauración" en el texto bastante poco cuidadas. En el papel, se pueden ver además, pequeñas manchas de aceite.

El bibliógrafo Ramón Laval se topó de forma inesperada con este valioso impreso cuando trabajaba para la Biblioteca Nacional de Chile en 1910. Al momento del hallazgo decidió publicar una breve pero clarificadora investigación acerca del mismo, en la que describe la apariencia del impreso: "Todo, a falta de viñetas, adornado con profusión de signos tipográficos, como ser, calderones, asteriscos, paréntesis, párrafos, diptongos, dobles efes, et, y otros, lo cual da a la página un aspecto asaz extraño" (A. Laval, 1910: 15). Ese cariz particular al que se refiere Laval está relacionado sin duda, con la composición y ornamentación que aparece en la cubierta de la obra, pues como no se disponía de los suficientes caracteres y signos, el tipógrafo decidió adornar el impreso utilizando signos alfabéticos y otros caracteres como ornamentos.

Aun tomando en cuenta la rudimentaria composición del primer impreso chileno, es posible apreciar que se trató más bien de un esfuerzo guiado por el ingenio y no a la falta de preparación o dominio técnico. Esto queda demostrado al contemplar la calidad general de la composición del texto y las cualidades del prensado de la tinta sobre el papel, que denotan que hubo un tipógrafo con experiencia a cargo de la producción del documento. La identidad del operario es una incógnita abierta. Luis Montt ha planteado que el primer tipógrafo chileno fue el tallador de la Casa de Moneda, Rafael de Názabal, quien habría administrado un pequeño taller en el que imprimió un par de esquelas convite y una tesis del Colegio Carolino en 1780 (9-11). Pero como

Montt nunca supo de la existencia del *Modo de ganar el Jubileo Santo*, que vio la luz cuatro años antes que los supuestos impresos de Názabal, no es posible asegurar que hayan sido impresos en el mismo taller y por la misma persona. A esto debemos sumar, que la apariencia de los documentos de 1780, en términos de calidad compositiva y de impresión, son menores respecto de la de 1776.

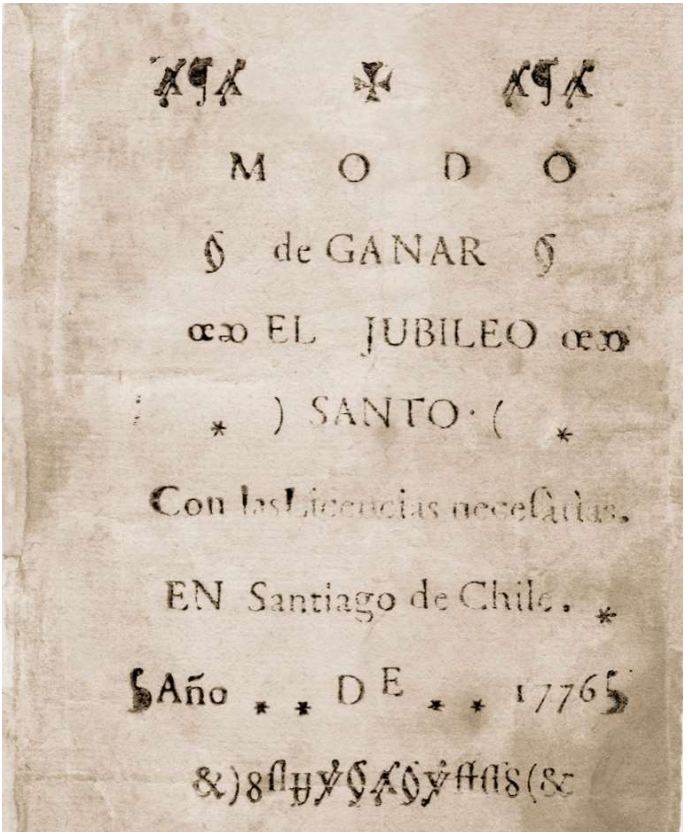

MODO
de GANAR
EL JUBILEO
SANTO
Con las Licencias necesarias.
EN Santiago de Chile.
Año DE 1776

Imagen 1: Modo de ganar el Jubileo Santo. Primer documento impreso en Chile. 1776. 9 x 13 cm. Cubierta. Colección Biblioteca Nacional de Chile.

Las partidas de tipos en la Colonia

Respecto a las distintas partidas de tipos de plomo que existieron en la Colonia, cito la síntesis presentada en *Orígenes de la tipografía en Chile,* debido a que cada detalle se encuentra ahí fundado y referenciado:

> Con los mismos tipos que se compuso el primer impreso chileno en 1776, se imprimieron dos tesis académicas y dos invitaciones en 1780, y cinco hojas sueltas con reglamentos de la orden dominica en 1783. Luego desde 1787 se renovaron los implementos tipográficos y se usaron hasta 1789, con los que se elaboraron algunas esquelas fúnebres. Por último, nuevos tipos aparecieron en 1800 con los cuales incluso se llegó a publicar un par de pequeños libros; sin embargo por causas que se desconocen ese material desaparece a fines de 1802 y de ahí en adelante, se continuó imprimiendo con tipos viejos y maltrechos. (59)

Basándonos entonces en los trabajos de grandes historiadores de la imprenta y bibliógrafos como Alamiro de Ávila Martel (1976) y Manuel del Villar (1982), podríamos decir que serían tres las partidas de tipos que se utilizaron en el Chile colonial: la primera, entre 1776 y 1783; la segunda, entre 1787 y 1789; y la tercera, entre 1800 y 1802. No obstante, existen tres documentos impresos entre 1790 y 1795, presumiblemente en la Casa de Moneda de Santiago, que no se corresponden con ninguna de las tres partidas señaladas, además de una hoja de aduana publicada en 1782, que dispone tipos muy diferentes a los existentes tanto antes como después de esa fecha en el país. Lo más probable es que esta hoja aduanera de 1782 no haya sido producida localmente y que los impresos realizados entre 1790 y 1795 correspondan a otra partida, teoría que ha sido abordada con fundamentos bastante claros (59-61).

Typis Camili Gallardo

En el pie de la cubierta del *Directorium*, publicado en 1801 en Santiago, apareció por primera vez la firma de un tipógrafo del país: "Typis Camili Gallardo". José Camilo Gallardo es considerado por ello el primer tipógrafo chileno (Castillo y Álvarez, 2003: 20-55), aunque recordemos que Luis Montt atribuye ese rótulo a Rafael de Nazábal (9-11), y Ávila Martel sugiere que no lo sabremos hasta conocer la identidad de quien compuso el *Jubileo Santo* en 1776 (25-26).

Camilo Gallardo había sido conserje de la Universidad de San Felipe, en donde se dedicó también a administrar un pequeño taller de imprenta. En ese rol logró producir, con buenos resultados, un par de textos religiosos, que lo llevaron al reconocimiento público de las autoridades de la institución. En la ceremonia de recepción oficial del gobernador Muñoz Guzmán, realizada en 1802, el doctor Mariano Zambrano manifestó que:

> Las luces reunidas de tanto sabio lo esclarecerán todo. Présteles V.S. su alta protección, anímelas, incítelas, provóquelas, y perfeccionándose el arte tipográfico, que logra: ya aquí sus ensayos, se esparcirán por todas partes, y daremos a conocer nuestras mejoras, los útiles inventos, y las bellas producciones. (46-47)

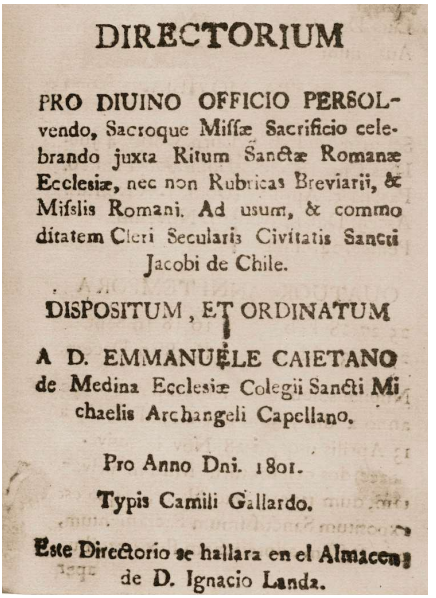
Después de imprimir dos opúsculos que llevan por título la palabra *Directorium*, el taller que lideraba Gallardo dejó de existir, probablemente debido a las prohibiciones de la Corona y las siguientes impresiones de la obra se realizaron en Lima (50-51). Luego de esto, aparecieron algunos trabajos mínimos de Gallardo, que presentan condiciones de impresión mucho más precarias en términos de resultados, al punto que sus implementos de trabajo fueron descritos como una imitación poco digna de una imprenta verdadera (54).

Respecto a los obstáculos que la Corona impulsó contra de la libertad de imprenta en aquel momento, en 1805 Carlos IV publicó la *Novísima Recopilación de leyes de España*, documento dividido en 12 libros

y 340 títulos que contiene más de cuatro mil disposiciones legales, de las cuáles el punto primero de la Ley XXII, dice:

> Ningún impresor pueda imprimir libro, memorial u otro papel alguno suelto de cualquier calidad o tamaño, aunque sea de pocos renglones, a excepción de las esquelas de convite y semejantes, sin que le conste y tenga licencia del Consejo para ello. (Carlos IV, 1805: 132)

Esto deja claro que las prohibiciones que marcaron la Colonia no cedieron prácticamente nunca, hasta iniciado el periodo de independencia. Y aunque algún autor o interesado quisiera acometer una cruzada editorial, lo más seguro, como dice Medina, "es que su manuscrito quedaría sepultado en la oscuridad, como tantos otros libros y papeles concernientes a nuestra historia" (párr. 16).


DIRECTORIUM

PRO DIUINO OFFICIO PERSOLvendo, Sacroque Miſſæ Sacrificio celebrando juxta Ritum Sanctæ Romanæ Ecclesiæ, nec non Rubricas Breviarii, & Miſslis Romani. Ad usum, & commoditatem Cleri Secularis Civitatis Sancti Jacobi de Chile.

DISPOSITUM, ET ORDINATUM

A D. EMMANUELE CAIETANO de Medina Ecclesiæ Colegii Sancti Michaelis Archangeli Capellano.

Pro Anno Dni. 1801.

Typis Camili Gallardo.

Este Directorio se hallara en el Almacen de D. Ignacio Landa.

Imagen 2: Directorium. José Camilo Gallardo (impresor). Chile. 1801. Cubierta. 7 x 12 cm. Fuente: Colección Biblioteca Nacional de Chile.

Una imprenta del fondo más sagrado

El 17 de septiembre de 1810, José Camilo Gallardo imprimió la invitación para un cabildo abierto en donde se discutiría la defensa del reino de Chile, pues en España, Napoleón había apresado al rey Fernando VII, dejando en el trono a su hermano José Bonaparte. La esquela había tenido una primera versión objetada por la Real Audiencia por poner en riesgo la gobernabilidad española. Tres días antes, el 14 del mismo mes, Gallardo había impreso 300 ejemplares de esa esquela original, las cuales fueron destruidas, quedando su impresor inculpado además, de alterar el manuscrito que le había sido entregado, acusación que finalmente fue aclarada[1] y procedió a producir la invitación definitiva. El cabildo abierto se realizó el 18 de septiembre de 1810 y marca el inicio del periodo de independencia y el fin de la Colonia en el país.

El investigador Pedro Álvarez detalla que los impresos realizados en el territorio hacia 1810 eran de una condición precaria y que provenían de modestos talleres coloniales (Álvarez-Caselli, 2004), como el que administraba Gallardo. En septiembre se conformó la Primera Junta Nacional de Gobierno y en octubre Juan Egaña presentó un plan, en cuyos lineamientos de política interior se detalla lo siguiente:

> Convendrá en las críticas circunstancias del día costear una imprenta, aunque sea del fondo más sagrado, para uniformar la opinión pública a los principios del gobierno. Un pueblo sin mayores luces, y sin arbitrio de imponerse en las razones de orden, puede seducirlo el que tenga más verbosidad y arrojo. (Silva Castro, 1959: 50)

Fue en marzo de 1811 cuando el gobierno materializó la idea de traer una imprenta a Chile, a través de don Mateo Arnaldo Höevel,

[1] Real Audiencia, "Declaración del impresor José Camilo Gallardo. 1810. Colecciones documentales en texto completo. Diarios, memorias y relatos testimoniales. Capítulo V. Documento 24", Fuentes documentales y bibliográficas para el estudio de la Historia de Chile. Universidad de Chile, accedido 14 de julio de 2021, http://www.historia.uchile.cl/CDA/fh_index/index.html.

comerciante que tenía contactos en los Estados Unidos. Medina lo describe así: "El Gobierno, por su parte, compró a Höevel, la imprenta que era propiedad de otro americano llamado Livingston, pero que venía a él consignada, y le pidió que se hiciese cargo de conducirla en Santiago" (Medina, 1997: x). La fragata Galloway desembarcó en el puerto de Valparaíso el 21 de noviembre de 1811, había llegado desde Nueva York después de cuatro meses de viaje y a bordo traía dos tiempos de herramientas para afrontar la guerra independentista: por un lado, cañones y municiones para la lucha armada; y por otro, prensas y tipos de metal para hacer frente a la batalla cultural e ideológica. Lo interesante de este asunto es que el dilema colonial antes referido, "armas o letras", pasaba a transformarse ahora más bien en una dualidad cohesiva y ciertamente poderosa: armas y letras.

Fuentes de consulta

Álvarez-Caselli, Pedro. *Historia del Diseño Gráfico en Chile*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2004.

Ávila Martel, Alamiro de. *El modo de ganar el Jubileo Santo de 1776 y las imprentas de los incunables chilenos*. Santiago: Sociedad de Bibliófilos Chilenos, 1976.

Carlos IV. "Novísima Recopilación de leyes de España. Tomo IV". Madrid, 1805.

Castillo, Eduardo, y Pedro Álvarez. "Notas sobre la tipografía en Chile". *Tipográfica tpG*, n. 58 (2003): 20–25.

Clavería Cruz, Alejandro. "Alfabetos para escribir y para luchar. Consideraciones sociopolíticas en torno a la falta de estandarización de la escritura en mapudungun". *CUHSO Cultura - Hombre - Sociedad* 27, n. 2 (29 de diciembre de 2017): 215. https://doi.org/10.7770/cuhso-v27n2-art1187.

Collier, Simon, y William Sater. *Historia de Chile (1808-1997)*. Madrid, España: Cambridge University Press, 1998.

Dancuart, Emilio. *Anales de la hacienda Pública en el Perú*. Lima: Librería é Imprenta Gil, 1905.

Goic, Cedomil. "Poética del exordio en 'La Araucana'". *Revista Chilena de Literatura*, n. 1 (1970): 5–22.

Hanisch, Walter. "El P. Carlos Haimbhausen S.J., precursor de la industria chilena". *Jahr-buch für Geschichte von Staat Wirttschaft und Gesellschaft Lateinamerikas* 1 (1973): 133–206.

Johnston, Samuel B. *Cartas de un tipógrafo yanqui*. Santiago, Chile: Antártica, 1997.

Lagos, Cristián, y Marco Espinoza. "La planificación lingüística de la lengua mapuche en Chile a través de la historia". *Lenguas Modernas* 42, n. 42 (2013): 47–66. https://revistadematematicas.uchile.cl/index.php/LM/article/view/32233.

Laval, Ramón A. *Un Incunable Chileno*. Santiago: Imprenta Universitaria, 1910. http://www.memoriachilena.cl/archivos2/pdfs/MC0000956.pdf.

Medina, José Toribio. *Historia de la literatura colonial de Chile*. Santiago: Fundación El Libro Total, 1878.

Melcherts, Enrique. *El arte en la vida colonial chilena*. Valparaíso: Ediciones Parera, 1966.

Montt, Luis. *Bibliografía Chilena. Precedida de un bosquejo histórico sobre los primeros años de la prensa en el país.* Santiago, Chile: Imprenta Universitaria, 1904.

Osses, Roberto. *Orígenes de la tipografía en Chile. Impresos de la Colonia y la Independencia*. Santiago: Ediciones Biblioteca Nacional, 2017.

Pereira Salas, Eugenio. *Juegos y alegrías coloniales en Chile*. Santiago, Chile: Empresa Editora Zig-Zag, 1947.

_____. *La imprenta de Naipes en Chile*. Santiago, Chile: Imprenta El Esfuerzo, 1947.

Pierce, Frank. *La poesía épica del siglo de oro*. Madrid: Gredos, 1968.

Real Audiencia. "Declaración del impresor José Camilo Gallardo. 1810. Colecciones documentales en texto completo. Diarios, memorias y relatos testimoniales. Capítulo V. Documento 24". Fuentes documentales y bibliográficas para el estudio de la Historia de

Chile. Universidad de Chile. http://www.historia.uchile.cl/CDA/fh_index/index.html.

Silva Castro, Raúl. *Egaña en la Patria Vieja 1810-1814*. Santiago, Chile: Andrés Bello, 1959.

Solar Correa, Eduardo. *Las tres colonias : ensayo de interpretación histórica*. Santiago, Chile: Zamorano y Caperán, 1943.

Solar, Domingo Amunátegui. "La primera imprenta chilena se debió a la Compañía de Jesús". *Revista Chilena de Historia y geografía tomo LXXIV*. Santiago, Chile, 1933.

Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro en Chile*. 2da Ed. Santiago, Chile: LOM Ediciones, 2000.

Thayer, Tomás. "Apuntes para la historia económica y social durante el periodo de la conquista en Chile 1540-1565". *Revista Chilena de Historia y geografía año 10 núm. 38*, 1920.

Universidad de Chile. *Escritos de Don Manuel de Salas*. Santiago: Imprenta Cervantes, 1910.

Villar, Manuel del. *Aurora de Chile, Primera edición facsimilar*. Santiago: Sociedad de Bibliófilos Chilenos, 1982.

Los inicios de la imprenta en Venezuela a partir de algunas fuentes secundarias existentes en México[1]

Marina Garone Gravier
Seminario Interdisciplinario de Bibliología
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción y alcances del ensayo

Quisiera comenzar con una modesta aclaración. No pretendo enseñarle a nadie historia de Venezuela, y con sinceridad tampoco creo poder presentar alguna información relevante sobre el diseño gráfico colonial de dicho país. Sin embargo, con este texto deseo contribuir simbólicamente a motivar el estudio de las publicaciones antiguas de la región por parte de los diseñadores gráficos. No emplearé material gráfico, y anticipo que no habrá conclusiones sobre el tema.

Para el caso de México, aunque ya están encaminados algunos estudios prometedores en esa dirección, la historia del diseño gráfico de la época colonial e independiente es todavía una asignatura pendiente.

[1] Una versión ampliada de este ensayo apareció publicada en el *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*, vol. XII, núms. 1 y 2, México, primer y segundo semestres de 2007, pp. 123-140, con el título de "Resumen sobre los inicios de la imprenta en Venezuela. Recopilación de algunas fuentes secundarias en México".

Casi todo lo que se ha escrito sobre los impresos ha sido desde la óptica de la bibliografía tradicional, o sea aquella que desarrolla listas de títulos.[2] Aunque sin duda es el punto de inicio para identificar autores, temas e imprentas, en ellas no se describe con precisión el estado físico y material de los impresos, ni sus características visuales.

Otro enfoque desde el cual se ha abordado el estudio del libro antiguo y las primeras publicaciones periódicas ha sido el de la historia del arte, que se interesa en el análisis de la imagen impresa, en particular los grabados xilográficos y calcográficos y, para el siglo XIX, de la litografía, pero en general separándola del contenido y de las formas textuales. Por estas cuestiones de enfoque y método prácticamente no se ha analizado la relación imagen-texto desde una perspectiva de comunicación visual, y escasamente desde una óptica de producción material.

Por lo anterior, considero impostergable la inclusión y colaboración de los historiadores del diseño en la elaboración de los recuentos históricos sobre la visualidad americana, ya que a partir de su experiencia profesional, desde los antecedentes teóricos e históricos de esta disciplina, se podrían aportar elementos novedosos al estudio de estos temas, logrando así los tan necesarios y nombrados trabajos multidisciplinarios. Pero que no se entienda este comentario como algo que debemos exigir, sino que es un espacio en el cual necesitamos trabajar.

El concepto de diseño gráfico empleado en el ensayo

En este trabajo voy a tratar el concepto de *diseño gráfico* en un sentido amplio, para poder incorporar la época colonial y de independencia, aunque para ello deseo hacer una precisión. No comparto una visión del diseño tan amplia que necesariamente establezca un hilo de continuidad histórica sin ruptura desde la prehistoria hasta la actualidad,

[2] Un ejemplo de esto podría ser la obra del chileno José Toribio Medina (1852-1930) sobre las imprentas locales de gran número de países latinoamericanos, por ejemplo Guatemala, México, Perú, Chile, Venezuela y Colombia.

sino que me inclino por una visión que pueda rastrear los "haceres" particularizados relacionados con ciertos objetos, que en este caso se refiere a impresos, y los "saberes" necesarios para realizarlos.

Por eso, para el estudio de los impresos antiguos, considero que el enfoque de diseño que podría ser apropiado es el que se centra en los objetos y quienes los hacen, pero no necesariamente entendiéndolos como resultados de una protoprofesionalización de la disciplina. Al hacer la historia del diseño gráfico, que es en parte el recuento de los objetos visuales de una cultura dada, no siempre es obvio que no todos los haceres del diseño contemporáneo, de lo que hoy reconocemos como nuestra profesión, pueden rastrearse en las épocas pasadas. Pero para el caso particular de libros impresos, el terreno histórico puede resultar pantanoso porque es posible encontrar objetos de naturaleza similar desde el siglo xv.

Existen trabajos que se afanan por establecer genealogías de productos y prácticas que hunden sus raíces allá lejos y hace tiempo, con una intención retórica que busca certificar la profesión, como si por ser antigua la disciplina de diseño tuviera mayor valor. Pero entonces, si para este caso es posible encontrar objetos (libros o impresos), ¿por qué no es conveniente adoptar una visión histórica lineal continua del diseño gráfico? Considero que, aunque en el pasado encontramos elementos de la práctica contemporánea del diseño, las relaciones de poder, los vínculos entre clientes y "artesanos visuales",[1] pero sobre todo la recepción de esos objetos por parte de la sociedad y los individuos, es muy diferente a la que podríamos encontrar actualmente.

Mi propuesta es que desde nuestra mirada profesional estudiemos estos fenómenos visuales, analicemos el contexto y valoremos el resultado estético, pero sobre todo que detectemos en qué medida hemos

[1] Empleo este término no sin tener conciencia de que puede resultar impreciso, e inclusive causar complicaciones conceptuales. La división de labores en épocas preindustriales dentro del mundo del libro y las artes gráficas es un tema que rebasa el presente ensayo pero, sólo para no dejar tan abierta la interpretación, diré que no existía organización gremial como la entendemos actualmente, sino un sistema de aprendices y maestros, o sea una organización de tradición artesanal.

tomado prestado o nos hemos apropiado de formas, prácticas, cánones y *modus operandi* del pasado. A partir de la evaluación crítica de estas "filtraciones" es como podemos ir construyendo un recuento interno de acontecimientos del diseño gráfico por áreas específicas de conocimiento.

Sobre los conceptos *incunables* e *impresos antiguos*

Se consideran *impresos antiguos*[2] los que se hayan realizado desde la aparición de la prensa tipográfica (1450) hasta los producidos en los años 1821 o 1830, según sea el caso de la legislación en materia de bienes culturales que rija a cada país. Esta temporalidad se establece en razón de que el modo de producción de los impresos durante ese periodo fue artesanal, o sea, sin intervención de procesos mecanizados, y los materiales empleados (papel, tinta y los mismos tipos) también fueron producidos sin intervención de maquinaria industrial. En el caso de los países latinoamericanos, estas condiciones artesanales de producción se prolongaron temporalmente un poco más que en los países europeos.[3]

Otro concepto que es preciso aclarar en este contexto es el de *incunables*. En el ámbito internacional, y en particular en el mundo de los impresos antiguos, se usa ese término para designar la producción editorial de los primeros 50 años desde el establecimiento de la prensa tipográfica por Gutenberg, esto es, los libros producidos entre 1450 y 1500; en razón de lo anterior hablar de incunables venezolanos, o de cualquier otro país latinoamericano, es incorrecto. Para mencionar

[2] La denominación también cabe para los manuscritos, pero no serán tratados en este ensayo.

[3] Para la aclaración y discusión terminológica, recomiendo la lectura de las normas de la Federación Internacional de las Asociaciones e Instituciones Bibliotecarias (International Federation of Library Associations, IFLA); asimismo, y también de la IFLA, los estándares ISBD(A): International Standard Bibliographic Description for Older Monographic Publications (Antiquarian), la Section on Cataloguing y la Section on Rare and Precious Books and Documents. ISBD(a), www.ifla.org

estos libros se puede usar el término *primeros impresos* y estaríamos hablando de los materiales que se produjeron entre 1808 y 1821, que siguen perteneciendo al periodo de la imprenta manual. Pero hay que mencionar que, a instancias del bibliógrafo venezolano Manuel Segundo Sánchez, se adoptó en ese país la categoría *incunables venezolanos* para todos aquellos impresos publicados desde el año de introducción de la imprenta en el país, 1808, hasta 1821, fecha determinada por la batalla de Carabobo, que fija la independencia de Venezuela. Entre las razones para hablar de *incunables* el investigador manifiesta la rareza de los impresos, a causa de que por lo general son ejemplares únicos, muchos de ellos destruidos por la dinámica política decimonónica. Pero hablar de *primeros impresos* o *impresos antiguos* no les resta importancia ni crédito, y sí da cuenta de un criterio más preciso y universalmente reconocido en materia bibliográfica.

Estudio de la imprenta en Venezuela, un esbozo programático

En el texto denominado "De la pica al sangrado", del libro *Diseño gráfico en Venezuela* (1985), de Alfredo Armas Alfonso, se encuentra de forma resumida parte de lo que pudiera ser una agenda programática para el estudio de la historia del diseño gráfico colonial e independentista venezolano. El autor menciona el origen mixto y el doble afluente de la imprenta venezolana: por un lado da cuenta de la proveniencia tecnológica de prensas estadounidenses ["Una (prensa) Washington Hoe es la del *Correo del Orinoco*"], y por otro de la tradición española en composición tipográfica. En este origen bífido se integran los medios y modos de producción de dos naturalezas distintas que se articularían, a su vez, con una "tercera vía cultural" más profunda, la autóctona y local, que determinarían el verdadero mestizaje gráfico.

A la participación de la tradición española en la imprenta venezolana el autor asigna el componente religioso, "el dogma cristiano" como lo denomina, al igual que la dureza de las órdenes reales. Esta misma rudeza de las órdenes reales, desidia o, por qué no decirlo, también

temor, fue impermeable a los pedidos que durante la dominación colonial se hicieron desde Venezuela para el envío de aparejos de imprenta.[4] Sobre este mismo punto Luis Enrique González, historiador y ex cronista de La Guaira, se expresa con las siguientes palabras:

> Hoy día disfrutamos en Venezuela de un gran adelanto en materia de artes gráficas […] Sin embargo, en la época colonial y por capricho de la Corona, nuestro país fue uno de los últimos que gozó del privilegio de contar con una imprenta. (González, 2005: 83)

Sobre el "carácter mestizo" de las labores de imprenta, en cuanto a tradiciones y arraigos, Armas Alfonso comentaba en el texto antes mencionado:

> La indagación de la materia [de composición de los textos] lleva al investigador hasta establecer un cierto sentido de armonía y sobriedad en la forma tipográfica a veces expresada con más de una familia de tipos. Una no siempre disimulada sangre del mestizaje euroamericano fluía a través del trabajo del tipógrafo. Llama a curiosidad que la industria tipográfica venezolana ha estado por lo regular en mano de esos factores donde se revierten etnias y tradiciones. […] Venezolanos y extranjeros […] forjan todos los días del nuevo país la empresa de una industria gráfica.

Aunque, por lo que toca a las etnias de la tradición tipográfica, habría que agregar también la anglosajona, en consideración de los orígenes de Mateo Gallagher y Jaime Lamb. El tema de las raíces y el origen lleva a analizar la interacción de los gustos de la época, las necesidades de comunicación y su impacto en el resultado gráfico y estético de las obras impresas. La mención anterior de la "no siempre disimulada sangre del mestizaje euroamericano que fluía a través del trabajo del tipógrafo" toca un tema de principal importancia para el estudio de la cultura visual americana. ¿Con qué elementos y a partir de qué

[4] Por lo menos desde 1790 se habían realizado pedidos por parte del ilustre Colegio de Abogados de la capital venezolana.

indicadores gráficos podemos hablar de un diseño local, en este caso venezolano, pero que podría ser de cualquier otro país? Sin pretender dar una respuesta definitiva a esta pregunta, me permito presentar algunas herramientas teóricas que podrían contribuir al análisis de este punto.

Tras el rastro de la identidad visual

La apariencia visual de las cosas contribuye a la definición de su identidad. Una imagen, por ejemplo, podría ser suficiente para atribuir la pertenencia de un objeto a una cultura dada, por lo menos de manera aproximada; lo mismo pasa cuando vemos un cartel o la portada de un libro. Esto sucede porque hay ciertos rasgos visuales que funcionan como disparadores de conexión y favorecen el aprendizaje de ciertas nociones de identidad, aunque es conveniente aclarar que este grupo de rasgos no es estable, evoluciona con el tiempo y cambia de una cultura a otra. La disposición de las claves visuales determina la identidad y el significado de los diseños o, lo que es lo mismo, permite su categorización. Volviendo al texto de Armas Alfonso, hacia el final expresa la siguiente conclusión:

> las artes gráficas no requirieron para desarrollarse y consolidarse de aprendizajes que inmemorialmente ya se venían proyectando de dueños y empleados, de relaciones de trabajo fiadas a la práctica de los horarios. En el ramo de la composición o de la imposición nunca se requirió un técnico en diseño a cuya sola presencia se habrían manifestado recelosos los viejos maestros del taller, que para eso, para el trato con los "chivaletes", ya bastantes callos de las manos podían exhibir como la mejor credencial de sabiduría.

En este sentido, se enuncian al menos tres fenómenos:

a) El tipo de formación o preparación existente en las imprentas que, a juzgar por la opinión del autor, era autodidacta.

b) La división del trabajo dentro del taller, en la que se hace notar que no participaron los *técnicos en diseño* (desorienta un poco la temporalidad del relato, ya que no queda muy claro de qué época está hablando).

c) La jerarquía social de los diversos trabajadores de las artes gráficas, que menciona la participación de viejos y jóvenes, siendo posiblemente diseñadores los segundos.

Sobre el primer fenómeno quisiera mencionar que el gremio tipográfico, en general, siempre se caracterizó por su preparación intelectual (aunque con distintos grados, eran letrados en una época de analfabetismo generalizado). Si bien se pueden encontrar trabajadores analfabetos, que no comprendían los textos que componían, o extranjeros que no hablaban las lenguas locales, en general los tipógrafos debían realizar labores de corrección y cotejo de textos, por lo que sus habilidades de lectura quedan fuera de duda. La razón de la no participación de un técnico en diseño en las imprentas antiguas se debe explicar en función de que dentro de la organización de los talleres, las labores de tipógrafo (es decir componedor, no fundidor ni cortador de tipos) y diagramador (el que dispone la forma tipográfica, su mancha e interacción iconográfica, lo que hoy entenderíamos como diseñador editorial) eran realizadas por la misma persona. En ese sentido se puede explicar que el diseñador no haya sido un "trabajador individualizado" en la época de la imprenta colonial e independentista. Por último, y en lo tocante a la estructura vertical de las imprentas, que da un orden generacional a las labores y responsabilidades internas, hay que mencionar que la edad no era necesariamente un elemento de distinción interno entre los trabajadores (Suárez de la Torre, 2001).

Cronología de la introducción de la imprenta en América[5]

La imprenta llegó por primera vez a suelo americano en 1539, tras largas gestiones del primer virrey de Nueva España, actual México, don Antonio de Mendoza, y del obispo de la capital fray Juan de Zumárraga.[6] La cronología de su dispersión por el resto del territorio mexicano es algo lenta, y a veces también tortuosa. Así, tenemos la siguiente relación: Puebla, 1640; Oaxaca, 1720; Guadalajara, Jalisco, 1793; Veracruz, 1794; Mérida, Yucatán, 1813; Campeche, 1818; Armadillo, San Luis Potosí, 1818 (De la Torre Villar, 1987). Para el resto del continente americano la cosa no fue muy distinta.

Fue hasta 1584 cuando llegó la imprenta a Lima, Perú, con Antonio Ricardo, impresor que había estado previamente en Nueva España y fue llevado hacia Ciudad de los Reyes, antigua capital del virreinato del Perú, por la Compañía de Jesús. En Guatemala la imprenta fue introducida en 1660; en Paraguay en 1705; en Barbados en 1720; en Puerto Príncipe, República de Haití, en 1750; en Jamaica en 1756; en Martinica en 1767; en Buenos Aires en 1781, y en Cuba en 1787. Al virreinato de la Nueva Granada, que comprendía la Audiencia de Santa Fe de Bogotá, la Presidencia de Quito y la Capitanía General de Caracas (desde 1777), la imprenta llegó en 1738. Y en el actual territorio estadounidense, la primera oficina tipográfica se estableció en Cambridge, Massachusetts, en 1629. En 1728 había en Santa Fe una pequeña imprenta, mientras que en 1752 existía otra en Quito, Ecuador, ambas llevadas por la Compañía de Jesús.

Pero fue al comienzo del siglo XIX cuando una parte importante de los países que hoy reconocemos como Latinoamérica contó con los aparejos de imprenta para difundir sus ideas y editar sus órganos informativos revolucionarios. Entre ellos se encuentran Montevideo, que la introdujo en 1807; Santiago en 1812; Brasil en 1812; Panamá

[5] Luis Enrique González, *op. cit.*

[6] Al respecto se puede consultar el libro *Casa de la Primera Imprenta de América,* coeditado por la Universidad Autónoma Metropolitana y el Gobierno de la Ciudad de México, México, 2004.

en 1824 y Bolivia en 1825. Dentro de ese contexto también se podría mencionar el inicio de la producción impresa venezolana.[7]

El arribo de la imprenta a Venezuela

La versión oficial y conocida por todos es que la imprenta llegó a Venezuela en 1806, de la mano de Francisco de Miranda en el barco *Leander,* y que la maquinaria fue comprada en Nueva York. Dos años más tarde, en octubre de 1808, la imprenta aún no se hallaba en tierra firme. Este hecho se hacía imperioso para poder poner al pueblo del lado de la Corona española, que estaba luchando por defender sus territorios contra los franceses e ingleses. Por esta razón el capitán general Juan de Casas permitió su establecimiento. Algunos de los antecedentes que se sucedieron son los siguientes:

En la sesión del 17 de febrero de 1800 en el Real Consulado de Caracas, Nicolás Toro, segundo cónsul de la institución, manifestó la importancia del establecimiento de una imprenta en esa ciudad, a costa del Fondo de Averías. Ese pedido al ministro de Hacienda recibió una respuesta negativa por parte de la Corona, porque aún flotaba en el aire la fallida rebelión de Gual y España, y se consideró que una prensa hubiese dado un buen vehículo de propaganda a los rebeldes. En el año de 1808, en comunicación fechada en la isla de Trinidad, se avisaba sobre la llegada a La Guayra de la ansiada imprenta:

> Pasan al Puerto de La Guayra en la fragata americana *Fénix*, Capitán Don Mateo Fleming, Don Mateo Gallagher y Don Diego Lamb, impresores de profesión, que van destinados a la ciudad de Caracas, con el objeto de establecer en ella la imprenta, que me ha sido encargada por Don Francisco González de Linares, en virtud de comisión que tuvo para ello de los señores Capitán General e Intendente de aquella capital; cuyos impresores llevan consigo en la fragata la ropa de su uso, con la prensa y demás utensilios necesarios para la

[7] Ver en este libro los ensayos sobre Brasil, Chile y Uruguay.

> imprenta; y para que conste y que no sean molestados en su tránsito al referido puerto de La Guayra, les doy la presente que firmo en Puerto España, el 12 de septiembre de 1808. (Grases, 1993: 100)

Por casualidad ambos empresarios, Gallagher y Lamb, compraron en Trinidad la misma imprenta que trajo el general Francisco de Miranda para promover la independencia de su patria, cuando atacó la provincia de Coro.

El 22 de septiembre de 1808 don Francisco González de Linares le dirigió un memorial a don Vicente de Arce, intendente de Hacienda, para tratar los asuntos relacionados con la imprenta; éste a su vez se dirigió al capitán general don Juan de Casas, con objeto de pedirle que diera órdenes al comandante del Puerto para el desembarco de la imprenta y que fuera conducida a Caracas, junto con los impresores. El capitán general se dirigió al comandante del Puerto, coronel José Vásquez y Téllez, de esta forma:

> Ha dado fondo en este puerto la fragata americana *Fénix,* procedente de Trinidad con siete días de navegación y carga de harinas; su Capitán Don Mateo Fleming, y el sobrecargo Don Guillermo Mathey expresan se consigna a Don Francisco González de Linares, de orden de esa superioridad como lo demuestra el papel que me han presentado, firmado por Don Manuel Sorzano que dirijo a V. S., he permitido a estos impresores y al sobrecargo de dicho buque que viene hecho cargo de ellos, suban a esa para no retardar el uso de la imprenta.(p. xx)

La imprenta y los impresores llegaron a Caracas el 22 de septiembre, y el 24 de octubre siguiente salió el primer número de la *Gazeta de Caracas*, primer periódico que veía la luz en Venezuela. Ya en Caracas, continuaron algunas dificultades para establecer la primera imprenta. El intendente don Juan Vicente de Arce se dirigió al capitán general don Juan de Casas, así:

> Suminístrese de las Reales Cajas al impresor Don Mateo Gallagher los mil pesos que pide, no en calidad de adelanto a cuenta de los impresos que se le manden hacer por la Real Hacienda o el Gobierno, pues deberá oportunamente exigir su importe, sino con la de reintegrar en las mismas Cajas Reales quinientos pesos dentro del término de un año contado desde esta fecha, y después igual cantidad cada seis meses hasta la extinción del empréstito de los mil pesos, y de otorgar antes la correspondiente escritura hipotecando la propia imprenta y esclavos que mantienen para operarios de ella. (González Fernández, 1983: 85)

La *Gazeta de Caracas* se mantendría operando hasta 1821; cuando triunfan las fuerzas patriotas, se cierra ese periódico realista.

Pero sobre el origen de la imprenta venezolana hay otras opiniones que se pueden mencionar. El profesor Mario Di Giacomo Z., encargado de Fondos Antiguos de la Biblioteca Nacional de Venezuela, indica que:

> Hasta fechas recientes, se precisaba en la *Gazeta de Caracas* (1808) el comienzo del arte tipográfico en Venezuela, que despunta del taller de Mateo Gallagher y Jaime Lamb, quienes manejaban la primera imprenta traída al país por Francisco de Miranda. Sin embargo, una investigación del profesor Ildefonso Leal (Caracas, 1985) puntualiza el año de 1789 como el que da inicio a la imprenta en tierras venezolanas, con la publicación del periódico *El Correo de la Trinidad Española*. El argumento se centra en la posesión o pertenencia de la isla de Trinidad a la entonces Capitanía General de Venezuela. (Di Giacomo, 2005)

Sobre estos hechos el reconocido investigador de la imprenta venezolana Pedro Grases indica que el taller que produjo dicho impreso careció de trascendencia pública para el territorio continental de Venezuela. Esta réplica o descalificación a esa publicación periódica como la primera implica discutir postulados geográficos y numéricos, o sea si sólo tiene validez histórica lo que se haga en tierra firme, y si la dimensión e

impacto social de un impreso están determinados exclusivamente por el número de personas que lo ven.

Todo lo anteriormente expresado se refirió a prensa periódica, pero en cuanto a libros[8] (Martínez de Souza, 1995) propiamente dichos, se acepta que el primero publicado en Venezuela es el *Calendario manual y guía universal de forasteros para 1810*, impreso por la ya mencionada imprenta de Gallagher y Lamb en ese mismo año. Esta pequeña obra de 64 páginas en octavo se atribuye al ilustre humanista venezolano Andrés Bello.[9]

Sobre los géneros textuales de los primeros impresos venezolanos es importante aclarar que, si bien los producidos a inicios del siglo XIX reflejan el espíritu independentista, no todos son de carácter político y contrarios a la dominación de España. Como ejemplo de lo anterior podemos mencionar la *Memoria de los abonos* (1833) y la *Apología de la intolerancia religiosa* (1811), esta última impresa por Juan Baillío, conocido con el apodo de "impresor de la Independencia"; también resulta ineludible mencionar a Andrés Roderick, el "impresor del Gobierno de Angostura", como lo llamara Pedro Grases, y recordado, entre otras cosas, por su labor de impresor al frente del *Correo del Orinoco* (1818-1822) y la publicación del folleto titulado *Acta de la Instalación del Segundo Congreso Nacional de Venezuela* (Angostura, 1819). Desde 1821, y hasta 1840, están los "antiguos venezolanos", que son libros de elevado arte tipográfico. Impresores destacados aparecen en la escena tipográfica del país. Merecen citarse los nombres del impresor Valentín Espinal, quien trabajó en Caracas y publicó más de 600 impresos contando libros, folletos, hojas sueltas, periódicos y revistas, entre los años 1823 y 1864; Tomás Antero, cuyos datos biográficos resultan a la

[8] "Se entiende por libro toda publicación unitaria que conste como mínimo de 50 páginas sin contar las cubiertas", p. 154.

[9] Se puede consultar como *Calendario manual y guía universal de forasteros en Venezuela para el año de 1810* / Ed. facsimilar de homenaje al *Correo del Orinoco* en su sesquicentenario. Estudio preliminar por Pedro Grases. Caracas: Venezuela, Banco Central de Venezuela, 1968.

fecha casi desconocidos; Domingo Navas Spínola, Antonio Damirón, Joaquín Permañer y los hermanos Devisme.

Fuentes mexicanas para el estudio de la introducción de la imprenta venezolana

La recopilación de algunas fuentes secundarias para el estudio de la imprenta de Venezuela que se hallan en México se hizo en varios acervos y bibliotecas, siendo la mejor surtida la "Daniel Cosío Villegas" de El Colegio de México,[10] en la Ciudad de México, en cuyo catálogo se pudo localizar la mayor cantidad títulos sobre el tema. Otras bibliotecas consultadas fueron:

- Biblioteca Nacional de México.
- Biblioteca del Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Biblioteca del Centro de Estudios de Historia de México (Condumex).
- Biblioteca de México.
- Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, Universidad Iberoamericana.
- Biblioteca del Instituto Mora.
- Biblioteca Iberoamericana de la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, sede México (Flacso).

En su mayoría se trata de obras de carácter histórico, o sea que ponen énfasis en la narración cronológica de hechos, personajes, situaciones y recuentos bibliográficos, pero prácticamente nada se dice de la descripción material de los productos en sí. Los autores más prolíficos sobre el tema fueron José Toribio Medina Zavala, Agustín Millares

[10] Portal de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México, http://bibliotecacolmex.mx (3 oct. 2005).

Carlo, Julio Febres y Pedro Graces, todos bibliógrafos. La lista de obras halladas en México es la que presento a continuación:

Agudo Freytes, Raúl. *La reglamentación legal de la comunicación en Venezuela.* Caracas: Universidad Central de Venezuela-Facultad de Humanidades y Educación, 1976.

La Asociación de Industriales de Artes Gráficas ante la competencia de las imprentas oficiales. [s. l.], 1966.

Calendario manual y guía universal de forasteros en Venezuela para el año de 1810 / Ed. facsimilar de homenaje al *Correo del Orinoco* en su sesquicentenario. Estudio preliminar por Pedro Grases. Caracas, Venezuela: Banco Central de Venezuela, 1968.

Febres Cordero, Julio. *Establecimiento de la imprenta en Angostura:* Correo del Orinoco. Caracas: Universidad Central de Venezuela-Escuela de Periodismo, 1964.

_____. *Historia de la imprenta y del periodismo en Venezuela, 1800-1830.* Caracas: Banco Central de Venezuela, 1974.

_____. *Tres siglos de imprenta y cultura venezolanas: 1500-1800.* Presentación por Ramón J. Velázquez. Caracas: El Nacional, 1959.

Grases, Pedro. *Historia de la imprenta en Venezuela: hasta el fin de la primera República, 1812*. Caracas: Presidencia de la República, 1967.

_____. *De la imprenta en Venezuela y algunas obras de referencia.* Caracas: Universidad Central de Venezuela-Facultad de Humanidades y Educación-Escuela de Bibliotecología y Archivología, 1979.

_____. *La imprenta y la cultura en la primera república, 1810-1812.* [s. l.]: Universidad Central de Venezuela-Instituto de Filosofía-Facultad de Humanidades y Educación, [s. f.]

_____. *Más incunables venezolanos.* Caracas: 1960.

_____. *Materiales para la historia del periodismo en Venezuela durante el siglo XIX*. Compilación, prólogo y notas. Caracas: Universidad Central de Venezuela-Escuela de Periodismo, 1950.

_____. *Orígenes de la imprenta en Venezuela y primicias editoriales de Caracas*. Caracas: El Nacional, 1958.

Medina, José Toribio. *La imprenta en Caracas (1808-1821)*. / Notas bibliográficas por J. T. Medina. Santiago de Chile: Imprenta Elzeviriana, 1904.

_____. *Contribución a la historia de la imprenta en Venezuela*. Edición conmemorativa del centenario del nacimiento de José Toribio Medina. Presentación y notas de Pedro Grases. [Caracas]: Ministerio de Educación-Dirección de Cultura y Bellas Artes, [1952].

Millares Carlo, Agustín. *Ensayo de una bibliografía de la imprenta y el periodismo en Venezuela*. Washington: Organización de los Estados Americanos-Secretaría General, 1971.

_____. *La imprenta y el periodismo en Venezuela: desde sus orígenes hasta mediados del siglo XIX*. Caracas: Monte Ávila, [1969].

_____. *Notas para una bibliografía de la imprenta y el periodismo en Venezuela*. Maracaibo, Venezuela: Universitaria Luz, 1965.

El Primer libro impreso en Venezuela, por Pedro Grases / Ed. facsimilar del *Calendario manual y guía universal de forasteros en Venezuela para el año de 1810*. Caracas: Ministerio de Educación-Dirección de Cultura y Bellas Artes, 1952.

Sanabria, Alberto. *La Universidad de Oriente: apuntes sobre el periodismo y la imprenta en Cumaná*. [Caracas], 1959.

Sánchez, Manuel Segundo. "La imprenta de la expedición pacificadora", capítulo de la obra en preparación: *Historia y bibliografía de la imprenta en Venezuela*. Caracas: Comercio, 1916.

El diseño editorial venezolano del periodo independiente: notas generales sobre las características visuales

Una vez terminados los tres siglos de colonialismo español, los requerimientos de información de los nuevos países fueron un fuerte impulso para la circulación de impresos de todo tipo. El libro, en calidad de medio tradicional, se vio acompañado por otro tipo de impresos con periodicidad más frecuente como periódicos, folletos e incluso los incipientes soportes comerciales: carteles y volantes, también conocidos como *hojas* o *pliegos sueltos*.

En la información disponible en la página electrónica de la Biblioteca Nacional de Venezuela se explica que por el término de "hojas sueltas"[11] se entiende:

> aquel conjunto de impresos venezolanos, incunables o no, que dan cuenta de la vida política, social y costumbres de la Venezuela del diecinueve. En ellas se puede leer el pasado cotidiano del país bajo la forma de volantes en los que se da a conocer a la opinión pública algún evento, sea éste político o de otra naturaleza, acontecimientos en pleno desarrollo en los quese trata la noticia fresca, recién salida de las fuentes, de los actores y de las circunstancias que la propiciaron. (Disponible en Cervantes virtual, 2005)

Entre muchos otros, se podrían mencionar los siguientes ejemplos venezolanos de pliegos sueltos: el *Tratado sobre la Regularización de la Guerra* (1820), convenido entre Bolívar y Morillo, el *Pronunciamiento de la Ciudad de Mérida el 25 de Marzo* (1858), en el que se protesta la conducta asumida por el gobierno de José Tadeo Monagas con la ciudad merideña y *El Congreso de Venezuela a los Pueblos sus Comitentes* (1830), firmado por Andrés Narvarte, en el cual se alude al Congreso Constituyente de Valencia, que consagró la separación de Venezuela de la Gran Colombia y aprobó una constitución que estuvo vigente durante 27 años.

[11] Se denominan así por no estar encuadernadas.

El fermento político y cultural que devino con el nacimiento de las nuevas naciones independientes, que tanto para México como Venezuela se daría de manera definitiva en 1821, propició la circulación de las nuevas ideas, la aparición y progresiva institucionalización de las diversas academias –científicas y culturales–[12] que procuraban la generación de conocimiento local, la inserción del país dentro del mundo moderno y el interés de la población por saber lo que pasaba en otras latitudes. Todo esto fue un aliciente para la instalación de múltiples imprentas y la producción de todo tipo de materiales gráficos.

Por otro lado, en el escenario mundial, el aumento del intercambio comercial, resultado de la revolución industrial, permitió que los países latinoamericanos se vincularan con otras naciones distintas de España. Fue así como Francia, Inglaterra y Alemania, junto con Estados Unidos, se convirtieron en la referencia comercial y artística durante el siglo XIX, pero no sólo por motivos económicos o estéticos, sino también y, principalmente, políticos.[13]

Varios fueron los factores dentro de los que se desarrolló la actividad editorial independentista durante el siglo XIX: la libertad de imprenta no estaba garantizada por leyes formales, lo que amenazaba y limitaba la producción de impresos,[14] y las condiciones materiales para la impresión de los mismos eran pobres por falta de los insumos básicos –tipos móviles y papel.

[12] Para México podemos mencionar la fundación del Instituto de Ciencias, Literatura y Artes en 1824, la creación del Museo Nacional en 1825 y en 1857 la de la Escuela Industrial de Artes y Oficios, antecedente directo de las escuelas de diseño industrial, hecho que también promovió la introducción al país de máquinas modernas.

[13] No debemos olvidar que en el siglo XIX se dan las dos irrupciones extranjeras más drásticas en el territorio mexicano: la guerra con Estados Unidos, de 1846-1848, que tuvo como antecedente la secesión de Texas en 1837 y que deviniera en la pérdida de los territorios al norte del Río Bravo, así como la Intervención francesa de 1865, con la previa ocupación de tropas francesas, españolas e inglesas en 1862, en Veracruz. Este clima extranjerizante incluso se prolongó hasta principios del siglo XX, por los gustos y concesiones favorecidos durante el gobierno de Porfirio Díaz. Acontecimientos similares podremos encontrar para el resto de las naciones latinoamericanas.

[14] La Ley de libertad de imprenta mexicana se promulgó el 12 de noviembre de1820, pero fue derogada el 31 de mayo de 1834 por el presidente Santa Anna.

Durante la época insurgente muchos impresores, que en algunos casos eran también activistas políticos, circularon por los territorios con prensas manuales para imprimir los textos de manifiestos y proclamas, pero su calidad era bastante rudimentaria. Y no fue sino hasta que las convulsiones políticas disminuyeron, cuando las inquietudes intelectuales se manifestaron en una producción editorial sostenida y de carácter nacional.

Desde el punto de vista tipográfico, al comenzar el siglo los modelos gráficos imperantes seguían siendo los de la tradición española como, por ejemplo, las ediciones de Ibarra, Sancha y de la Imprenta Real Española. Aunque también, y como resultado del ánimo enciclopedista de la Ilustración, la tradición francesa se dejó sentir entre los impresores americanos que conocieron las obras de Didot y Fournier el joven. Todo lo anterior determinó un eclecticismo en el gusto tipo-iconográfico y en la composición de las publicaciones que relacionó los estilos rococó y victoriano con los antiguos usos coloniales heredados de España. Así podemos notar que durante el siglo XIX hubo un gran auge en el uso de tipos con características didot, egipcio y también los que fueron los novedosos *sans serif* –sobre todo en la aplicación publicitaria y comercial–, además del tradicional tipo romano o redondo, usados en América desde 1554 (Garone Gravier, *et al*., 2001).

A manera de conclusiones

Para finalizar, un punto que quisiera resaltar es que la producción editorial colonial e independentista es un ámbito de estudio que permitiría la cabal confluencia de disciplinas como el diseño gráfico, la biblioteconomía, la historia del arte y los estudios literarios. Por otro lado, es necesario considerar que mucho de lo que se ha dicho para el caso mexicano es posible trasladarlo al venezolano y viceversa, lo que nos hace reflexionar sobre la importancia de los estudios de corte regional para ciertos periodos históricos de la imprenta americana. Dado el carácter panorámico y preliminar de este ensayo es imposible

concluir nada sobre el recuento realizado hasta este momento, los datos son pocos y el análisis visual aún está pendiente, en razón de lo cual no es posible dar definiciones terminantes sobre el tema. De cualquier modo espero que estas líneas hayan servido para dar algunas noticias sobre la imprenta venezolana y estimular en los lectores el estudio de las características sociales, políticas y visuales de los impresos latinoamericanos.

Fuentes de consulta

Armas Alfonso, Alfredo. *Diseño Gráfico en Venezuela.* Caracas: Maraven, filial de Petróleos de Venezuela, 1985.

Athavankar, Uday. "Challenges to Designer in the Traditional Cultures". En *Formdiskurs* 3-II, 1997.

Cumplido, Ignacio. *Establecimiento tipográfico. Libro de muestras.* Edición facsimilar con estudio preliminar de María Esther Pérez Salas. México: Instituto Dr. José María Luis Mora, 2001.

Gaceta de Caracas, *Volumen 1,* Caracas, Academia Nacional de la Historia, 1983.

Garone Gravier, Marina. "19th Century Mexican Graphic Design: The Ignacio Cumplido's Case", en *Design Issue*, vol. 18, Issue 4, Autumn 2002, Cambridge, mit Press.

_____, *et al.* "Tipos de remate. Notas sobre tipografía", en *Dediseño 32*, México, jun.-jul. 2001.

González Fernández, Luis Enrique, *La Guayra: dos siglos de historia,* Caracas, Amazonas Artes Gráficas, 1983.

Grases, Pedro. *Escritos selectos.* Presentación: Arturo Úslar Pietri. Selección y prólogo: Rafael Di Prisco. Cronología y bibliografía: Horacio Jorge Becco. Actualizada por David R. Chacón Rodríguez. p. LXI + 510. Transcripción: David R. Chacón Rodríguez. Biblioteca Ayacucho, 1993.

Martínez De Souza, José. *Diccionario de tipografía y del libro.* Madrid: Paraninfo, 1995.

Suárez de la Torre, Laura (coord.). *Empresa y cultura en tinta y papel (1800-1860).* México: Instituto Mora / Universidad Nacional Autónoma de México, 2001.

Torre Villar, Ernesto de la. *Breve historia del libro en México.* México: UNAM, 1987 (Biblioteca del Editor).

Vargas, Hugo. *La imprenta y la batalla de las ideas.* México: Instituto Dr. José María Luis Mora, 2001 (El Tiempo Vuela).

Sitios electrónicos

Biblioteca Nacional de Venezuela: http://www.cervantesvirtual.com/portal/venezuela/antiguos_y_raros.html

Biblioteca Daniel Cosío Villegas de El Colegio de México: http://bibliotecacolmex.mx

Datos biográficos de Agustín Millares Carlo: http://www.grancanaria.com/memoriainsular/2001/personajes/agustin_millares_carlo/agustin_millares_carlo.html

Datos biográficos de José Toribio Medina: http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/index.asp?id_ut=josetoribiomedina(1852-1930)

Giácomo Z., Mario di. *Libros antiguos y raros venezolanos y venezolanistas en la Biblioteca Nacional de Venezuela*, disponible en línea: https://www.cervantesvirtual.com/portales/portal_nacional_venezuela/libros_antiguos_y_raros/

Parte ii.
Revoluciones tecnológicas al servicio de la producción editorial (siglo xix)

Cartografía cronológica de las imprentas uruguayas en el siglo XIX

Luis Alejandro Blau Lima
Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo
Universidad de la República

[…] Una cultura es avalada en el tiempo y se inserta en el proceso histórico no solamente por la diversidad de los elementos que la constituyen o por la calidad de las representaciones que de ella emergen si no -sobre todo- por su continuidad. Esa continuidad incluye modificaciones y alteraciones en un proceso abierto y flexible, de constante realimentación, lo que garantiza a una cultura su supervivencia. Su desarrollo armonioso, presupone que hay conciencia profunda del pasado histórico.[…]Se puede afirmar asimismo que, en el proceso de evolución de una cultura, no existe nada propiamente "nuevo". Lo "nuevo" es apenas una forma del pasado transformada, enriquecida por la continuidad del proceso o nuevamente descubierta en un repertorio latente.

Aloisio Magalhães

La frase anterior del diseñador gráfico brasilero fue retomada por su colega uruguayo Rodolfo Fuentes para la apertura del libro *Del Pixel al Plomo*, y fue así que la conocieron muchísimos comunicadores visuales y jóvenes estudiantes. Bajo este contexto bibliográfico

y epistemológico este artículo pretende aportar a una mirada cuantitativa hacia el pasado de las imprentas uruguayas del siglo XIX; basados en las referencias metodológicas similares que han estudiado profundamente estos procesos en países como México (Garone Gravier, 2009).

El diseño editorial de la época colonial en la llamada "Banda Oriental" del río Uruguay tiene el privilegio de contar con un registro bibliográfico bastante completo desde la mirada de las humanidades, la literatura, las ciencias sociales; y en la historia, la que se utiliza aquí es la historia de la prensa escrita y del libro colonial (Garone Gravier, 2019). En este sentido Wilson González Demuro[1] describe cada una de las obras que trataron el tema de las publicaciones en ese país en su artículo publicado en *Las Formas de Decir* (2010) abarcando los tres siglos del XIX al XXI. También reflexiona sobre la necesidad de que otras miradas se sumen a contribuir a esa historia. En esa línea, y gracias a esos registros, podemos visibilizar la existencia de las imprentas en todo el país y tener una noción inicial de la duración de su actividad.

¿Por qué hacer una cartografía cronológica?[2]

La cronología es una herramienta para abordar la historia (Chartier, 1994) y es justamente lo que este trabajo pretende utilizar para construir un mapa de la industria de los talleres tipográficos en el Uruguay, que registre la actividad y promueva el intercambio (Cosgaya, 2012), desde su muy conocido comienzo en 1807 hasta el año 1900. En esos noventa y tres años fueron más de doscientos veinte

[1] Articulo disponible en: https://fic.edu.uy/sites/default/files/inline-files/Bertolotti Coll_Las%20formas%20de%20decir_DIGITAL.pdf.

[2] Una obra cuya influencia es muy importante para este trabajo en la exploración crítica de los formatos, los modos de acceso y de lectura. La integración de los datos mediante un acceso sincrónico y sistemática planteada como un objetivo en la obra de Faraone, París, Oddone, *Cronología Comparada de la Historia del Uruguay 1830–1985,* Udelar – 1997.

los emprendimientos tipográficos que funcionaron en Uruguay. A esa información se llega gracias al trabajo de cronistas e historiadores como Zinny (1883), Estrada (1912), Scarone (1940-1944), y Praderio (1962). Cada uno de esos autores construyó un corpus informativo sobre publicaciones literarias y periódicas que permiten la extracción de los datos para la cartografía, priorizando para este caso el año de la publicación, el nombre de la imprenta, la dirección y el propietario.

Con esos datos se elaboró una infografía cronológica (Frascara, 2011),[3] tomando como inicio la primera imprenta establecida en la Banda Oriental en 1807, y marcando una secuencia temporal anual hasta 1900. Metodológicamente, el trabajo propone hacer una abstracción momentánea, realizar una navegación distinta a la tradicional secuencial a través de páginas, que es una lectura fragmentada desde el punto de vista de la dinámica del formato visual libro. Y reconfigurarlas visualmente para estimular la construcción del concepto de *mirada general,* sugerida por la directora del Seminario de Historia y Estudios sobre el Libro.[4] En el recorrido por cada una de las fuentes secundarias antes mencionadas, se agrega, al nombre de cada imprenta, el título y la fecha de las publicaciones con la intención posterior devolver al formato códice en un catálogo de cada uno de los talleres tipográficos del siglo XIX.

El objetivo ha sido construir una herramienta con un criterio distinto para jerarquizar la información en una sola pieza de mayor escala, ver todo el panorama simultáneamente, esto permite dimensionar el campo de estudio sobre el patrimonio tipográfico, su evolución, el crecimiento y la relación con la sociedad. La metáfora con la palabra *cartografía,* usado en las ciencias geográficas,

[3] Las dos dimensiones del diseño de información según Frascara, el contenido y la presentación visual.

[4] Seminario de Historia y Estudios sobre el Libro, impartido por Marina Garone Gravier, Posgrados de Historia del Arte, Facultad Filosofía y Letras-UNAM y Posgrado en Artes y Diseño, Facultad de Artes y Diseño-UNAM, enero-junio 2021.

es pertinente porque visibiliza sobre una línea de tiempo datos que dan cuenta de la ubicación cronológica donde existió el taller, el lugar físico de la imprenta, y ofrece una aproximación a la duración de su actividad (basada fundamentalmente en las fechas de sus publicaciones periódicas). Es necesario aclarar que el tiempo de vida estimado para cada taller en esta cronología es un dato relativo, porque está basado en las fechas de las publicaciones que realizaban, es decir que parte de la producción editorial en distintos géneros literarios.

Los puntos antes referidos son los que se tomaron como ejes principales, pero también se observa la competencia comercial entre talleres, quién era el responsable del contenido, qué tecnología usaban, cuántos ejemplares producían, cuántos vendían y quiénes eran los que "diseñaban" las publicaciones (Darnton, 1992). Uno de los beneficios de este tipo de infografías es la facilidad de sistematizar la incorporación de información, además de que favorece el acceso y posibilita una trazabilidad del patrimonio tipográfico.

Poner en relación la bibliografía clásica permite reconstruir el tejido del movimiento de las publicaciones periódicas y fortalece el manejo de documentos aislados. Hubo muchos emprendimientos de periódicos con imprenta propia, varios imprimieron en más de una, y diversos periódicos con el mismo nombre se imprimieron en distintas localidades. Otros cambiaron su nombre según la época. Todos esos aspectos están representados con distintivos visuales, indicios de los cambios que se manifiestan en las páginas, con el uso tipográfico, la forma de incorporar las imágenes, el uso de los papeles y la velocidad o frecuencia con la que publicaban. Esas son características atribuibles al contexto tecnológico y a la idoneidad técnica profesional de las personas que intervenían en la práctica de diseño editorial. De un conjunto de más de doscientos veinte talleres, cerca de ciento ochenta y cinco imprentas funcionaron en Uruguay a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Por lo menos ochenta estaban ubicadas en el interior del país, treinta de esas continuaron

labores del siglo XIX al siglo XX, fue entonces cuando se presume que la tecnología de la imprenta manual con prensas de brazo quedó definitivamente superada. Un indicio de esto es la constancia de donación de una prensa manual al Museo Histórico Nacional en agosto del 1900, en el cual permanece en exhibición hasta hoy.

La cronología tipográfica permite hacer una lectura casi automática de dos realidades muy diferentes. Por un lado, el desarrollo de la industria en la primera mitad del siglo XIX aumentó a un ritmo significativamente más lento que en la segunda mitad, cuando superó por cinco la cantidad de talleres. Coincide con la disminución de la actividad militar y la confrontación bélica, y también con el proceso de secularización, por lo que se dio un cambio de poder en las estructuras sociales de la época, similar al proceso de Francia (Darnton, 1999). No es casualidad que en el catálogo de la librería de Jaime Hernández[5] publicado en 1838 por la Imprenta de la Caridad encontremos dos publicaciones de *Voltaire*[6] registrados con la mayor cantidad de ejemplares existentes en aquella casa. Por otro lado, los catálogos de las exposiciones de artes gráficas del 1945 y 1950, y el libro de Jacinto Duarte (1952) son algunos ejemplos de publicaciones que listan imprentas del siglo XIX y detallan algunas de sus publicaciones.

[5] Disponible en: http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/47760.

[6] Se recomienda la lectura de Robert Darnton sobre la competencia entre la librería de Rigaud y Cramer en Francia a finales del siglo XVIII sobre los textos de Voltaire. Darnton, Robert (2010b) "¿Cuál es la historia de los libros?, en *Las razones del libro. Futuro, presente, pasado*, Madrid, Trama editorial, pp. 177-204.

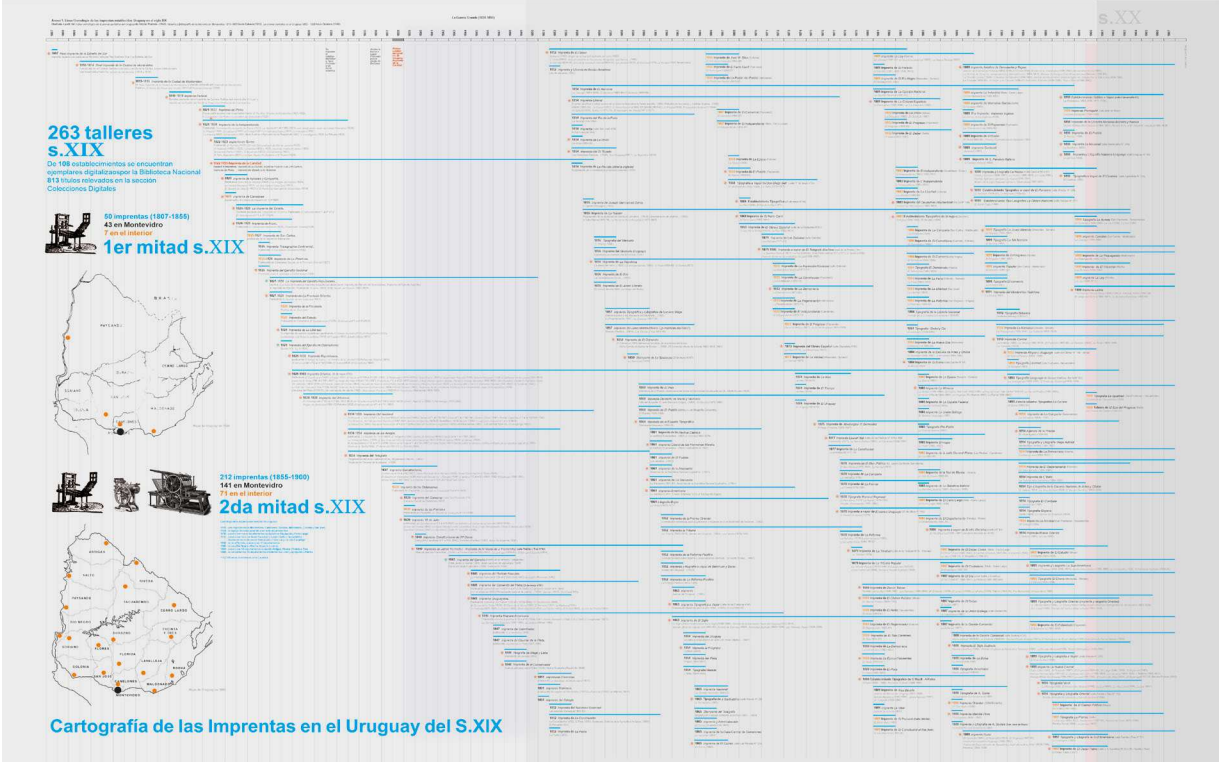


Imagen 1: Cartografía cronológica de los talleres tipográficos del siglo XIX. Fuente: elaboración del autor. Esta cartografía está disponible en la página de la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica (http://redculturagrafica.org/wp-content/uploads/2022/07/Cartografia-Imprentas-Uruguayas-en-el-S.XIX_.pdf)

Los criterios de los registros

La línea de investigación y registros elaborados por los referentes citados se estructuró en base a datos técnicos y, en algunos casos, se reprodujeron textualmente algunos fragmentos de los programas de las publicaciones periódicas. El relevamiento se realizó en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional de Uruguay, revisando los ejemplares impresos y los microfilmados durante largos periodos de tiempo. El decreto de Ley de libertad de Imprenta del doce de julio de 1821,[7] Art. 4°, hace mención a la obligatoriedad de estampar en cualquier tipo de impreso el nombre del impresor, el año y el lugar. La frase "Ley impresa en la Imprenta de Pérez" aparecía en la parte inferior de los impresos inmediatamente después del final del contenido. Sin embargo, en el primer volumen del periódico *La Estrella del Sur*[8] esos datos ya figuraban lo que es indicio de una tradición heredada, que se mantuvo con mucha regularidad durante todo el siglo XIX. Los catálogos bibliográficos registraron varios datos, como se muestra en la tabla a continuación:

Categorías	**Zynni**	**Estrada**	**Scarone**	**Praderio**
Título	x	x	x	x
Año	x	x	x	x
Formato	x	x	x	x
Número de páginas		x		x
Imprenta	x	x	x	x
Lugar geográfico			x	x
Secuencia editorial (núm. de edición)	x		x	
Periodicidad	x			x
Ideología del contenido	x			

[7] Disponible en: http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/47377.
[8] Disponible en: http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/1387

Categorías	Zynni	Estrada	Scarone	Praderio
Contenido				
Editor responsable		x	x	x
Referencia bibliográfica		x		
Autores de los contenidos			x	x
Director de imprenta			x	
Cita de programa			x	
Lema				x
Localización del ejemplar				x
Observaciones				

Tabla 1: Categorías bibliográficas según autor. Fuente: elaboración del autor.

Una vez agotada la revisión de las páginas de los libros, se inició un relevamiento de ejemplares en la página de Colecciones Digitales del sitio web de la Biblioteca Nacional del Uruguay (BNU), donde se encontraron alrededor de ochocientos cincuenta títulos de la época colonial, entre libros, publicaciones periódicas, revistas, mapas, afiches y hojas sueltas. El problema que surgió en ese momento fue el modo de ordenar todas esas referencias y vincularlas a cada una de sus correspondientes imprentas. La decisión metodológica que se tomó fue la de descargar los documentos y comenzar a clasificarlos por la imprenta donde fueron publicados. Este trabajo aportó 70 imprentas nuevas a la cartografía, se generó una colección de 111 imprentas a las que se incluyó algún ejemplar como indicio visual de su producción. Esta acción mostró el potencial del trabajo que se vio enriquecido notablemente y se resolvió gran parte del trabajo de campo.

El 50% de las imprentas relevadas cuenta con una carpeta donde algunas tienen una buena cantidad de ejemplares (libros, periódicos y hojas sueltas) y otras, solo dos o tres. Además, se registró un grupo

de ejemplares extranjeros y un par de autores nacionales cuya impresión se realizó en Brasil[9] y Argentina,[10] visibilizando un circuito de producción latinoamericana con nodos en Europa, España, Francia e Inglaterra. Un tercer grupo de interés tiene que ver con las colectividades inmigrantes de España,[11] Italia,[12] Alemania,[13] Francia,[14] Inglaterra,[15] Portugal[16] y Suiza,[17] que tuvieron representación en el campo de las imprentas y periódicos en distintos momentos durante todo el siglo XIX. Por último, una gran cantidad de documentos carecen de información de imprenta –por lo que se generó una carpeta con publicaciones de imprenta no identificada–, varios de los cuáles presentan una factura visual de gran calidad.

Algunas publicaciones específicas sobre imprentas uruguayas

Varios de los autores clásicos de la historia del libro y la imprenta se abocaron a describir talleres particulares. Guillermo Furlong y Enrique Arana (1932) publicaron sobre la Imprenta de la Caridad en el período entre 1822 y 1855, también tomaron datos técnicos, listando la producción editorial del taller, y escribieron la reseña histórica contextualizada, con datos de sus operadores, y detalles de sus

[9] *El general D. Fructuoso Rivera e D. Manuel Herrera y Obes actual Ministro en el Estado Oriental*, rio de Janeiro, Imprenta del archivo Médico Brasilero - RJ – Brasil (1848).

[10] *Lorenzo Villegas a los ciudadanos del Estado Oriental del Uruguay*, Imprenta del Estado, calle de la biblioteca -N°89, Bs As – Argentina (1831).

[11] Imprenta del Obrero Español (c. 1873) / Imprenta de la Unión Gallega (c.1887) / Imprenta de la Colonia Española (c1881).

[12] Tipografia de IL Garibaldino (c. 1865) / Imprenta del Pensiero Italiano (c.1889).

[13] Imprenta del Deutsches Wochenblatt (c.1883).

[14] Impremierdu Patriot Francaise (c.1845).

[15] Imprenta de The Mdeo-Independent (c.1880).

[16] Imprenta do Governo (1825) / Correio de Portugal, dedicado a la colonia portuguesa. (1884) sin imprenta propia.

[17] A través del periódico Helvecia, Órgano de la colectividad suiza en el Uruguay (1884) sin imprenta propia.

inventarios y movimientos económicos. Una segunda obra sobre la misma imprenta de Berrutti, Blau y Garone Gravier (2020), aporta una mirada desde la comunicación visual y el diseño editorial, con un análisis de los elementos usados para la composición de página a página, y esa relación del diseño con el contenido que encanta o aterroriza al lector (Bringhsurt, 2005).

Por su parte, Pivel Devoto y Guillermo Furlong (1930), estudiaron la Imprenta de la Provincia (1826-1828) y de la Imprenta de San Carlos (1825-1827). Este segundo estudio registra el desarrollo de las imprentas fuera de los límites de la capital, aportando una visión integral de las relaciones gráficas de la capital y el interior del país.

También Pivel Devoto publicó en 1931 la historia de la Imprenta del Ejército Republicano (1826-1828), que consta en los inventarios de su colección en el Archivo General de la Nación. De cualquier manera, el ejército republicano operó en el marco del Río de la Plata, por lo que también es válido mencionar la publicación de Enrique Arana de la misma imprenta donde cita el artículo de Devoto. Otra publicación de este mismo autor es *Las Imprentas Históricas que estuvieron al servicio de la causa de la Independencia 1826 – 1828* (1940). Y la última obra de la que tenemos noticia es *La Imprenta de la Patria Vieja. 1815 – 1816* (1950).

Para finalizar este recuento bibliográfico es posible mencionar cuatro publicaciones nacionales recientes: *Incunables existentes en el Uruguay y primeros libros impresos en el país,* de Graciela D´Alessandro y María Cristina Garra (1990), que incluye un pequeño catálogo con incunables extranjeros que están en Uruguay y un conjunto de 17 de los primeros libros editados e impresos en ese país en la primera mitad del siglo XIX.

En 2013 el docente y tipógrafo Vicente Lamónaca compiló *Un panorama actual y futuro. Tipografía latinoamericana,* con la participación de 42 diseñadores latinoamericanos, en el que ofreció un estado de la cuestión de la disciplina en la región. La obra también es un homenaje a la producción tipográfica local, porque cada capítulo

está diseñado con una tipografía distinta creada en Uruguay, con las correcciones de espaciado necesarios para no perder la uniformidad de la mancha del bloque de texto.

En 2016 Lamónaca hizo una nueva compilación titulada *Diez años de tipografía digital uruguaya,* en la que se concentran en la producción tipográfica digital nacional con las dos primeras fundidoras digitales en Montevideo, una a cargo de él mismo y otra a cargo de Fernando Diaz, ambos referentes gestacionales. El uso de tipografías nacionales como una variable que fortalece la identidad nacional se ve reforzada en cada publicación donde se utiliza una fuente oriental (Ares, 2019). Felizmente, ya son muchas las que circulan en el medio nacional, hecho que posiciona a Uruguay como generador de letras, algo de lo que no se tiene noticias que haya sucedido en los siglos XIX y XX.

Finalmente, la más reciente publicación que se realizó en Uruguay y que recorre una amplia gama de prácticas proyectuales del diseño gráfico impreso es *Del Plomo al Pixel* (2020), del diseñador Rodolfo Fuentes. En esta obra, a diferencia de las anteriores, la imagen es la gran protagonista, a ella se sumaron muchos datos históricos de la producción uruguaya y sus diseñadores. Eso le permitió a Fuentes hilvanar el desarrollo del diseño como profesión y las instituciones de enseñanza. La obra cierra con una batería de entrevistas a diseñadores de amplia trayectoria y en plena actividad. Esa es la primera publicación que narra una historia del diseño en Uruguay desde el siglo XIX hasta el siglo XXI, con una bibliografía extensa.



Imagen 2: Captura de pantalla y composición de portadas de la página Colecciones Digitales del sitio web de la Biblioteca Nacional del Uruguay

La construcción de la bibliografía latinoamericana como herramienta de vínculo regional

Hace varios años que la labor de la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica, dirigida por Marina Garone Gravier y Ana Utsch, pone en constante relación diversos puntos y agentes de la región, a través de múltiples canales y publicaciones sistematizadas como el *Boletín quincenal de la RED-CG*. Para este ensayo es pertinente poner en diálogo a la *Bibliografía Latinoamericana de Cultura Gráfica*, que ha sido una herramienta fundamental para cotejar y comparar los distintos criterios de registro literario que existieron y que tratan la temática de las publicaciones editoriales. Además, esa obra acerca a las fuentes para comprender la evolución de la industria de las imprentas, por donde se canalizaban gran parte de las artes gráficas o la comunicación visual regional.

El apartado de Uruguay en las bibliografías de la Red ha venido creciendo sostenidamente gracias al aporte colectivo en la compilación de los diferentes asientos bibliográficos; la búsqueda de esa información es un proceso de intercambios donde desde las diferentes disciplinas involucradas en el estudio entorno al libro se sugieren e intercambia información. Al mismo tiempo, es un gran ejercicio para mantener la memoria. La cantidad de asientos de Uruguay se han triplicado desde 2018 a la fecha, lo que refleja un aumento del interés en los estudios en torno al libro, la impresión y la edición de ese país.

Conclusiones

Como conclusión puedo decir que la construcción de la cartografía tipográfica nacional del siglo XIX recién comienza a estar iluminada a los ojos de la comunicación visual: existe un vasto territorio por donde transitar para lograr una cartografía que aporte al fortalecimiento de la identidad tipográfica e impresa uruguaya.

La participación en espacios académicos específicamente dedicados al estudio de la historia del libro y la edición en América Latina contribuye a poner en valor el entramado bibliográfico y fortalece la construcción de sentido en torno al estado de la cuestión a nivel regional; que entre otras cosas permite construir nuevos discursos que garanticen una oxigenación perpetua de la cultura visual.

Podemos asegurar que es posible visibilizar el crecimiento constante del universo de una cultura gráfica latinoamericana, con el fortalecimiento de cada una de sus galaxias nacionales. Sin duda, la fuerza de atracción que hace sustentable esa evolución deriva de la energía que emana de referentes institucionales que generan ámbitos adecuados para la divulgación de las investigaciones, la extensión y la enseñanza.

Fuentes de consulta

Bringhurst, Robert. *Los elementos del estilo tipográfico*. México: FCE Librería, 2008.

Chartier, Roger. "De la historia del libro a la historia de la lectura". En *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna,* Madrid: Alianza, 1993.

Darnton, Robert. "¿Qué es la historia del libro?". En *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

D´Alessandro, Graciela y Ma. Cristina Garra. *Incunables existentes en el Uruguay y primeros libros impresos en el país.* Catálogo: incluye folletos y hojas sueltas impresos antes de 1830. Montevideo: El galeón, 1991.

Fuentes, Rodolfo. *Del plomo al pixel. Una historia del diseño gráfico uruguayo*. Montevideo: Fondo Concursable para la Cultura, Ministerio de Educación y Cultura; Editorial La Nao, 2020.

Garone, Marina. *Signos letras y tipografías en América Latina, aproximaciones interdisciplinarias a la escritura y el diseño de textos*. México: UNAM, 2019.

_____."La importancia de las fuentes hemerográficas para el estudio de la tipografía y las artes gráficas: el caso del periódico poblano el aprendiz de Tipografía (1896)". *Ensayos. Historia y Teoría del Arte,* N° 24 (2013):121.

_____. *Breve Introducción al Estudio de la Tipografía en el Libro Antiguo. Panorama histórico y nociones básicas para su reconocimiento*. México: Asociación Mexicana de Bibliotecas e Instituciones con Fondos Antiguos, 2009.

_____. *Historia de la Tipografía Colonial para Lenguas Indígenas*. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social y Universidad Veracruzana, 2012.

Lamonaca, Vicente. *Un panorama actual y futuro. Tipografía latinoamericana.* Argentina: Wolkowicz editores, 2013.

Sitios Web

Biblioteca nacional de Uruguay: https://www.bibna.gub.uy/

Anáforas: https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/

Red latinoamericana de Cultura Grafica: http://redculturagrafica.org/es/

Referencias en la Web

González Demuro, Wilson. "Capítulo 6: De los primeros catálogos a la historiografía Contemporánea. En Virginia Bertolotti y Magdalena Coll (coords.), *Las formas de decir. La prensa en Uruguay en el siglo XIX*. Disponible en https://fic.edu.uy/sites/default/files/inline-files/Bertolotti-Coll_Las%20formas%20de%20decir_DIGITAL.pdf, 169.

Máquinas y técnicas de impresión del siglo XIX

Héctor Morales Mejía
Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán y
Seminario Interdisciplinario de Bibliología
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

No es posible hablar de la historia de las máquinas y los procesos de impresión si no se toman en cuenta las historias de la escritura, el papel, la tinta, el grabado, la tipografía y todos aquellos factores con los que se obtienen imágenes y textos. La tecnología de la imprenta ha sido un reflejo claro de las cualidades manuales y mecánicas con las que se reproducen, y ha sido también un indicador clave sobre la industria, pues es con esta con la que se cristalizan sus aspectos materiales. Si bien el término materialidad le cabe bien a esta apreciación sobre la imprenta, lo material, en este sentido, no nos refiere tan sólo a las características físicas de las máquinas y los enseres, sino a los contextos históricos, la cultura y el pensamiento de quienes hicieron y consumieron los productos de la imprenta.

No existe una línea de investigación exclusiva de las máquinas para imprimir sin su paridad con el estudio de los sistemas de impresión, el diseño gráfico o editorial o con lo que ahora denominamos *artes gráficas.* Pese a su particularidad, la historia de las máquinas de impresión está relacionada con la historia de las máquinas en general, la historia de los mecanismos con los que funcionan, la historia de los materiales

con los que se confeccionan, la historia de las herramientas, la historia de la máquina de escribir, y desde luego, la historia de la computadora.

Los cambios notorios de la imprenta desde los años 1990 a la fecha, si bien han generado nuevas vertientes tecnológicas, comunicativas y conceptuales, mantienen su matriz resolutiva: la reproducción en serie, el empleo de matrices, más o menos los mismos sustratos físicos, mismos parámetros formales en los diseños y un trabajo conjunto de taller con un esquema de jerarquías más o menos igual que en el pasado. Así que, a pesar de que la imprenta moderna le debe muchas de sus atribuciones y transformaciones a la antigua, ella es también un espejo que permite deducir en gran medida sus aspectos materiales. Curiosamente, en América Latina, como en otras partes del mundo, todavía se imprime en escasas imprentas con las máquinas del siglo XIX y principios del XX, pero poco se ha escrito al respecto. Esto nos dice dos cosas. Primero, que la prioridad por la práctica en las imprentas no implica necesariamente una reflexión integral de los materiales con los que se trabaja; pero que, sin embargo, se investiga. Y segundo, que las investigaciones están desvinculadas de los aspectos productivos de la imprenta, encausadas más a los contenidos que a las formas.

El hombre y la máquina

El siglo XIX es una pieza elemental en la cronología de la imprenta porque fue un parteaguas tecnológico. Solidificó, por decirlo así, un puente entre lo antiguo y lo moderno, y constituyó formas de adaptación de las que se sirvieron los medios de comunicación de aquel entonces. A este fenómeno se suma la relación entre el hombre y la máquina, que en la imprenta fue fundamental no sólo por las características tecnológicas, sino por el seguimiento minucioso al resultado final, a los impresos. La mano, la herramienta y la máquina hicieron de la imprenta un reflejo de lo que el hombre es capaz de hacer. Los instrumentos crearon un vínculo estrecho entre las razones materiales y culturales, entre la vocación de la mano como representante corporal,

y sus múltiples significados. Con la herramienta se propiciaron soluciones técnicas varias y modos de entender la interacción entre el cuerpo, la acción y la proyección. La mano que trabaja es la parte del yo que piensa a través de la herramienta, o si se quiere algo más que citado, podemos también quedarnos con la idea de la herramienta como una extensión de la mano:

> La herramienta es una extensión y una especialización de la mano que altera sus posibilidades y capacidades naturales. Cuando se utiliza un hacha o un cuchillo, el usuario diestro no piensa en la mano y en la herramienta como entidades diferentes y separadas; la herramienta se ha desarrollado para ser parte de la mano, se ha transformado en una especie de órgano totalmente nuevo, una mano-herramienta. El filósofo Michel Serres describe elocuentemente esta unión perfecta entre un elemento animado y otro inanimado: "La mano ya no es una mano cuando agarra el martillo, es el martillo mismo, que ya no es un martillo, sino que vuela transparente entre el martillo y el clavo, desaparece y se disuelve; mi propia mano se ha dado a la fuga cuando escribo. La mano y el pensamiento, como la lengua, desaparecen en sus determinaciones". (Pallasmaa, 2014: 51)

Las máquinas de impresión, por su parte, sufragaron la inquietud volitiva de ir más allá del cuerpo, de conjuntar el espíritu de la imprenta con sus capacidades productivas. La imprenta maquinista se convirtió en sí misma en una proyección humana, ya que los vehículos de producción de impresos coincidieron y se hicieron uno con los resultados, se adaptaron y se reinventaron a sí mismos. El espacio del taller representó, entonces, una manera de evocar –en el hacer y en el pensar– formas de concebir la imprenta como el espacio en donde la máquina trabaja, y en donde se trabaja con la máquina.

La fuerza, velocidad y eficiencia para imprimir se pudieron extender con la máquina y con ello también su rango espiritual. Lo que ahora nos parece obvio fue entonces tortuoso. Desde la máquina de exprimir uvas que luego modificó Johannes Gutenberg (Maguncia,

1400-1468) para hacerla prensa de tipos, hasta la azarosa idea de Alois Senefelder (Praga, 1771-1834) de reconocer en una piedra calcárea las cualidades compatibles e incompatibles entre el agua y la grasa para hacer litografía; o el descubrimiento de las propiedades eléctricas en los objetos al ser expuestos a la luz por Chester Floyd Carlson (Washington, 1906-1968), lo que dio origen a la invención de la xerografía y la subsecuente creación de la impresión láser. El trayecto histórico de las máquinas de impresión ha sido, además de un reflejo tecnológico, una forma de concreción entre los elementos materiales, comunicativos, sensitivos, estéticos y funcionales de los impresos.

La cronología de la herramienta corresponde entonces con buena parte de la historia humana, y la historia de la máquina con la más reciente extensión productiva, cuyo motor de origen es el siglo XIX. Pero la generación espontánea no forma parte de la invención de procesos y aparatos para imprimir. La transición tecnológica de la imprenta nos remonta al siglo II en China, de donde provienen las primeras matrices de madera impresas a mano, que seguramente viajaron a occidente por las rutas de tránsito comercial y con ello llevaron la técnica de reproducción en relieve. La invención de Gutenberg fue en realidad consecuencia de modos de reproducción espontáneos que se dieron en la impresión de grabados en madera, y en donde se consideraron no sólo las prensas para las uvas, sino también otros sistemas prensiles aplicados a otros productos:

> La prensa ya era familiar, pues se utilizaba, por ejemplo, para prensar lino o para hacer papel. Y en principio sólo requería una modificación superficial para su nueva función. Pero al desarrollo de la impresión contribuyó considerablemente más tarde a la introducción del «tímpano», un bastidor cubierto de pergamino al que se fijaba el papel antes de imprimir. El tímpano estaba engoznado de tal forma que bajaba el papel al mismo nivel exactamente que los tipos, y cuadrando con éstos. (Williams, 1997: 341-342)

Lo que sí es su atribución incuestionable es la máquina de imprimir, que fracturó la producción libraria manual y generó con ello un mercado y una cultura de tránsito de ideas. Paralelo a la impresión de tipos de plomo coexistió el grabado en metal, del que no se tienen mayores datos que los sugeridos sobre Tommaso Finiguerra[1] y sus niellos. Sobre la prensa para planchas de metal –el tórculo–, no tenemos ninguna fuente clara y certera sobre su origen, salvo la hipótesis bien sustentada de que fue primero de madera y luego de partes de metal, de que surgió entre finales del siglo XV y principios del XVI en Italia o en Alemania, y de que, como la prensa de tipos, sufrió algunas adaptaciones de diseño y la inclusión de partes de metal hasta bien entrado el siglo XIX.

La tecnología del siglo XIX es consecuencia directa de la Revolución Industrial. Aunque esta etapa se originó en la segunda mitad del siglo XVIII, vio sus frutos productivos en el XIX. La fuerza mecánica impulsada por vapor, la creación de lo *industrial* como eje principal de la producción en serie, la estandarización de productos, la invención de la marca, el aislamiento y extracción de distintos elementos químicos, entre ellos algunos metales para la fabricación de las máquinas e instrumentos para imprimir, como el zinc, el aluminio y el manganeso, y diversos metales producto de aleaciones, como el acero y los metales ferrosos, propiciaron un entorno adaptable para la imprenta. Tomemos en cuenta que la industria editorial no marcó las pautas tecnológicas, lo hicieron industrias más grandes como la automotriz, la minería, la agricultura y muchas aplicaciones en necesidades cotidianas, principalmente urbanas, a lo cual la imprenta tuvo que aprovechar y amoldar sus modos productivos.

No veremos la inclusión de electricidad sino hasta fines del siglo XIX y con plenitud en el XX, por lo que la energía que alimentó las

[1] Esteve Botey atribuye la invención del grabado en metal impreso en hueco a los orfebres y armeros alemanes, de los que menciona a Martín Schoen, de Baviera y a Israel Mecheln, de Westfalia; y señala por la parte italiana al platero florentino Tommaso Finiguerra, del que ya es bien conocida la anécdota de impresión espontánea de un portapaz en *niellatori*. (Esteve Botey, *Historia del grabado.* España, Editorial Labor, 1993, 57-58)

máquinas de imprimir fue una mezcla entre fuerza mecánica y motores impulsados por vapor. La energía por combustión de hidrocarburos, como el petróleo, la gasolina y el gas, fue menos considerada en la imprenta por el hollín y la grasa, que podían tiznar y manchar el espacio y los impresos. La tecnología finisecular del XIX y principios del XX, focalizada en la fabricación de automóviles, barcos, locomotoras y los primeros aviones, que requerían para su construcción y funcionamiento de turbinas, motores, engranajes, cepillados, perforados, laminados y abrasivos, fue una mezcla entre descubrimiento y aprovechamiento de los materiales, y fue, para la construcción de herramientas y máquinas para imprimir, no sólo un modo de establecer una relación con su contexto, sino un modo de hacer más fáciles y eficientes las labores de la imprenta.

> En 1900 se había desarrollado una gama formidable de máquinas herramienta a partir de sus predecesoras del siglo XIX. Eran capaces no sólo de trabajar con los artículos relativamente pequeños existentes en la práctica normal del taller, sino también con otros mucho mayores requeridos por la maquinaria pesada, tales como las unidades de propulsión de los barcos y los turboalternadores. Incluían operaciones tan básicas como el torneado, la laminación, el esmerilado, el cepillado, y el tallado en engranajes. Para entonces cabía suponer, había una clara tendencia a unos ritmos de producción más altos y un mayor control automático. Los motores eléctricos individuales, que a menudo formaban parte integrante de la máquina, se estaban convirtiendo en la fuente habitual de energía. (Williams, 1997: 267-268)

Toda información conlleva una apreciación. El espíritu de la imprenta tiene, como muchos otros motivos de estudio, una diversificación de caracteres que son en sí mismos valoraciones particulares. Bajo este criterio, el rubro tecnológico adquiere relieve, pues muestra a grosso modo una perspectiva sobre las máquinas para imprimir y los procesos mediante los cuales los textos y las imágenes se gestaron. No

podemos dejar de lado el sesgo científico, latente en la física, la química y la ingeniería de los materiales con los que el impreso se construye (pero en el que no ahondaremos pues requiere de fines más específicos de investigación, propios de más espacio e interrelación con estas disciplinas), y tampoco la relación de la industria con la imprenta por cuanto su física, contenida en todos sus aspectos materiales. Los referentes históricos, presentes también en el contexto de las publicaciones y en los personajes protagónicos y secundarios de tales escenas, complementan dicha apreciación. Y el último factor, la cultura, de la que se nutre el impreso como reflejo de su entorno, comprende los valores apreciativos y perceptivos.

La máquina de escribir

El siglo XIX es, para los procesos de impresión, un foco histórico como lo fueron también la invención de la escritura, del papel y de la imprenta en etapas precedentes; y como lo fueron el surgimiento de las publicaciones periódicas, la invención de las máquinas rotativas y la inclusión de la fotografía en su tiempo; y en etapas subsecuentes, la inclusión o sustitución de los procesos análogos a los digitales. El factor más importante que hace del siglo XIX uno de estos focos es la industrialización de la imprenta, tanto en los insumos para imprimir, como en los mecanismos. Así, las circunstancias que construyeron su industrialización se encontraron principalmente en el papel, la tinta, las máquinas para imprimir y, desde luego, los procesos.

Uno de los inventos de este periodo, no menos importante para la imprenta, pero poco incluido, es la máquina de escribir. La máquina de escribir tuvo un origen sui géneris, ya que, si bien fue un invento revolucionario, fue siempre una forma de escritura mecánica, de interacción individual y de producción de impresos limitada. Tenemos antecedentes de su invento desde principios del siglo XVIII y ya como herramienta práctica desde principios del XIX. La aplicación de tipos

individuales o conjugados[2] para su impresión mediante el golpe sistemático de teclas, con un papel entre el tipo, una pantalla con tinta y un rodillo, fue la transición del invento de Gutenberg en una solución inmediata. El golpe de cada tecla resume en sí mismo todo el circuito de la imprenta tipográfica: el tipo de letra predispuesto, la composición, el entintado del relieve de las letras y la impresión. Ningún otro sistema de impresión ha logrado hacer eso. Aunque casi a la par de su invención se le adaptó el papel de copia o calca, no pudo ser nunca un instrumento de producción múltiple y exigió siempre un entrenamiento manual para su uso y eficiencia, del que vale la pena comentar la especialidad dactilográfica: la mecanografía, en donde las mujeres participaron en labores importantes y que se consideró también un sistema de lectura dactilar para ciegos. Su aplicación a la imprenta tuvo, si acaso, una implementación en las máquinas para hacer monotipos y linotipos, pero tan sólo para hacer más eficiente el sistema tipográfico; y desde luego, su colaboración en los teclados modernos para las computadoras y otros instrumentos.

Imprenta e industria

Una vez consolidado el mercado de insumos para imprimir en el siglo XIX, las imprentas pudieron disponer a nivel industrial, de papeles, tintas, prensas y demás ajuares necesarios para la producción de libros, periódicos, revistas, carteles, folletos, mapas, calendarios, almanaques, hojas volantes y demás productos multireproducibles. Dependieron primero, de los modos de producción del periodo antiguo, en donde muchos de los materiales se fabricaban en el taller de impresión y en donde, dadas las limitaciones materiales y mercantiles, pudieron sufragar sus proyectos. Y luego, con la solvencia tecnológica, la materia

[2] En el diseño de las máquinas de escribir se implicaron una o varias letras en un mismo molde, así como uno o varios signos ortográficos. Si bien esto fue característica de los linotipos, en la máquina de escribir correspondía con su sistema de funcionamiento.

prima predispuesta, y una conciencia productiva óptima y adaptada, la demanda también se transformó.

Esta pluralidad de variables en los insumos para imprimir propició a su vez una interacción de los procesos múltiple, de los que debemos resaltar el surgimiento de la litografía en 1796, de la fotografía en 1826, del fotograbado en 1850 (con múltiples modalidades para impresión tipográfica, en huecograbado y en planografías), del offset en 1875, y del rotograbado en 1879. Para todos estos sistemas de impresión se idearon máquinas particulares con motorizaciones de vapor y electricidad.

Además de las máquinas para imprimir, se añadieron al mercado global, tipos, linotipos, tintas, papeles, cartones, máquinas plegadoras, cosedoras, encuadernadoras, chibaletes, muebles de todo tipo para el taller, herramientas para perforar, suajar, doblar, marcar, grabar, soplar, sostener, medir, martillar, jalar, y un catálogo rico y basto de tipos de letras. Así como todos los ajuares para la composición de la página: orlas, filetes, bigotes, marcos, esquineros, adornos, ornamentos, corchetes, remates, florituras, viñetas e infinidad de ilustraciones. Crear todos estos equipos y materiales dio paso a un comercio de insumos para imprimir, dominado por Estados Unidos y Europa.

Giorgio Fioravanti hace una clasificación de lo que llama *máquinas para la industria gráfica* (Fioravanti, 1988). En el grupo a) coloca a la fundición de tipos y composición de texto. En el b) máquinas para la confección de grabados destinados a imágenes. En el c) las máquinas para la impresión. Y en el d) las máquinas destinadas a la encuadernación y manipulado. Esta clasificación nos permite ver no sólo la industria de la imprenta mediante las máquinas con que se imprimía, sino los procesos y los materiales que lo complementan.

La acción de imprimir requirió desde su origen de una fuerza que permitiera la transferencia de información contenida en una matriz, al sustrato. El principio de Gutenberg se basaba en una prensa de dos planos que mediante la acción de un tornillo vertical comprimía los tipos contra el papel para así pasar la tinta, y eran capaces de producir

200 impresiones por hora. Con la invención de la litografía, este mecanismo se modificó en una máquina que, mediante el roce de un rasero sobre el papel adosado a la piedra caliza, recogiera la tinta, pudiendo así obtener unas 300 impresiones por hora. Los grabados en cobre, cuyo sistema requería entintar la matriz huecograbada y luego limpiar el relieve para su impresión en el tórculo sobre un papel humectado, podía imprimir de 15 a 20 impresiones por hora, sistema transportado al mecanismo rotográfico, consistente en el empleo de grabados en hueco sobre rodillos de cobre, capaz de imprimir tirajes casi ilimitados.

Con la inclusión de la fuerza obtenida mediante energía de vapor, la adaptación de máquinas de impresión tipográfica, rotográfica y planográfica, sus modalidades de impresión en relieve, en hueco y en plano respectivamente, así como la revolución mecánica de la imprenta mediante la invención de las máquinas rotativas, la producción extendió sus posibilidades. Las máquinas con el sistema similar al de Gutenberg y otras para la impresión litográfica y tórculos, pasaron a ser instrumentos para la impresión de pruebas, carteles, folletos y sobres, como las máquinas Stan Hope (1804), Washington (1827), Krauze (1860) y Brisset (1865), a las que les siguieron prensas semiautomáticas, como las famosas Minerva (1850) y Chandler (1881), que sirvieron para la impresión de tirajes moderados. Los grandes tirajes fueron delegados a monstruos de hierro de más de 50 toneladas, máquinas construidas exprofeso principalmente para los periódicos y las revistas, capaces de imprimir hasta 30.000 periódicos por hora, ya secos, compaginados y doblados.

Los alemanes Friedrich Gottlob Koening y Andreas Friedrich Bauer fueron los primeros en inventar, en 1814, una máquina de impresión motorizada con vapor, capaz de imprimir poco más de 1.000 impresos por hora. Y así, con una industria *in crescendo* y un mercado ya sustentado para las artes gráficas, las capacidades de impresión no tuvieron límites. Las empresas y los consorcios europeos y norteamericanos encabezaron la fabricación y comercio de máquinas y enseres para imprimir. De este período, sobre todo al final del siglo XIX, se

crearon las compañías y consorcios Koening and Bauer (1817), la R. Hoe and Company (1832), la Chandler and Price (1881), la Mergenthaler Linotype Company (1886), la American Type Founders (1892) y la National Paper and Type Company (1900).

Las máquinas para imprimir en el siglo XIX fueron motivo y consecuencia de los nuevos procesos de estampación, que aprovecharon los principios de impresión en relieve y en hueco del período antiguo y añadieron dos más: la fotografía y la planografía, cada una con su propio trayecto, su convergencia con otros procesos, y sus propias particularidades técnicas y estéticas, así como una pluralidad de propósitos, formatos, usos, formas de comunicación, propaganda y publicidad. El offset fue consecuencia de la litografía. El rotograbado del grabado al aguafuerte. La fotografía, de la cámara oscura y la cámara estenopeica. El fotograbado, de una mezcla entre la fotografía y los procesos tipográficos, hueco gráficos y plano gráficos. Y si a esto añadimos la inclusión de las pantallas para los medios tonos,[3] del color como elemento añadido manualmente a las estampas en blanco y negro, y el color como tinta en los impresos, la variedad es enorme.

Insumos para imprimir en Latinoamérica

América Latina no tuvo una autosuficiencia de productos para la imprenta. Dependió directamente de los consorcios y las agencias distribuidoras de compañías norteamericanas y europeas. Una de las empresas surgidas a fines siglo XIX y con un auge que llegó hasta mediados del siglo XX, fue la National Paper and Type Company, de la que hay un estudio hecho por Luis R. Hernández titulado *Tipografía en América Latina, 1908. National Paper and Type Company y el arte*

[3] La década de 1890 fue testigo de un avance importante, conocido como el proceso de mediatinta. En efecto, éste era un medio de convertir fotografías –por un proceso fotográfico adicional– en una masa densa de puntos sobre una plancha metálica: cuanto más oscura era la parte de la fotografía que se reproducía, más densos eran los puntos y más tinta llevaban. (Trevor I. Williams, *Historia de la tecnología. Desde 1900 hasta 1950* vol. 5-II, México, Siglo XXI, 1997, 421.)

tipográfico, enfocado principalmente en resaltar los principales estilos o familias tipográficas trabajados por la empresa y su repercusión en las publicaciones latinoamericanas. Hay un estudio también de Ana María Serna, investigadora del Instituto Mora, titulado *La National Paper and Type Company y el negocio del panamericanismo (1900-1930)* (2020), en donde exhibe a la compañía como un consorcio que persiguió integrar una conciencia de consumo en América Latina mediante la difusión y venta de sus productos. Hay un estudio de caso de Marina Garone Gravier titulado *"Imprenta La Purísima Coronada": Comentarios acerca del repertorio tipográfico de un establecimiento michoacano* (Ca. 1895) (2009), en donde menciona a la compañía, junto con la American Type Founders, el catálogo de Manuel León Sánchez y el de Fundición de tipos, matrices de linotipo de 1943, para recalcar sobre el aprovisionamiento de material tipográfico en México en los siglos XIX y XX. Y hace una detallada mención sobre los proveedores de material tipográfico de la imprenta que estudia. Hay un estudio compilatorio de Fabio Ares (2018), que si bien focaliza su objeto de interés en la imprenta de Argentina, nos proporciona un panorama complementario a los fenómenos de la imprenta latinoamericana y nos permite reconocer con detalle algunas máquinas y procesos coincidentes con otras zonas geográficas. Y por último, hay también un pequeño libro publicado por la misma compañía en 1920 titulado *National Paper and Type Company A sketch of its formation, Aims, Ideals and progress 1900-1920* (1920), en donde, además de autoproclamarse como panacea mercantil en el rubro, nos explica con algunos detalles el organigrama de la empresa, su historia, las sucursales en México, Brasil, Perú, Argentina, Chile, Cuba, Uruguay, Venezuela, Puerto Rico y su casa matriz en Nueva York; y los hombres de negocios que la fundaron y apoyaron su proyecto hasta 1920.

La National Paper and Type Company se fundó en 1900 por el norteamericano Harrison C. Lewis, quien desde un comienzo vislumbró el mercado latinoamericano como idóneo para la comercialización de sus productos de impresión. Los catálogos de productos, las revistas

que editó (*El Arte Tipográfico* y *El Escritorio*) y todas las negociaciones para cada país en Latinoamérica fueron en el idioma de origen, en español. A diferencia de los especímenes de la American Type Founders Company y de otras, que se editaron en inglés. El catálogo muestra más de 60 máquinas, que se clasifican en: prensas para pruebas, prensas tipográficas, para impresión de offset, para estereotipia y para fotograbado en todas sus modalidades. De las que destacan las marcas y nombres: Chandler and Price, Kelly, Babcock, Harris, Lee, Crafstman, Miller y Minerva. Otra forma de clasificarlas es según el producto que imprime, las hay para imprimir sobres, hojas sueltas, revistas y periódicos. En todas estas categorías, el tamaño de las prensas se adecúa al formato a imprimir, sean estas hojas sueltas, carteles, volantes, almanaques, folletos y calendarios; y todas ellas fueron construidas en su totalidad de partes metálicas, a diferencia de sus antecesoras, con partes de madera.

La compañía tuvo nueve sucursales hasta 1928, en la Ciudad de México, Monterrey, Guadalajara y Mazatlán en la República Mexicana; en La Habana, Cuba; en Lima, Perú; en Santiago, Chile; en Buenos Aires, Argentina, y en Nueva York, Estados Unidos. Y por debajo de estas, bajo la denominación de subsucursales, en Tampico y Guaymas, en México; en Montevideo, Uruguay; en Rosario, Argentina; y en La Paz, Bolivia. Bajo la nomenclatura de agencias, tuvo extensiones en Caracas, Venezuela; en San Juan, Puerto Rico; en Bogotá, Medellín y Barranquilla, Colombia; en Guatemala; en San José, Costa Rica; en León, Nicaragua; en Tegucigalpa, Honduras; y en Bahía, Río de Janeiro, Pernambuco y São Paulo, Brasil. Esta extensión territorial de la compañía nos indica –como la extensión de muchas otras compañías y consorcios–, que los enseres para imprimir en Latinoamérica fueron al menos en su sentido básico, universales, es decir, que pese a las características de contenido y de forma en los diseños de los productos editoriales, propios de cada país y región, existió una unidad, y con ello, un criterio global de producción. Que, si bien los mecanismos mediante los cuales la imprenta del siglo XIX penetró en varios países

como una imposición capitalista y en circunstancias adversas propias de acontecimientos históricos, permitió al final diseminar una forma de producción, comunicación y pensamiento a través de ella.

Luis R. propone una identificación de publicaciones mexicanas que se relacionan al menos con los tipos empleados por la compañía que estudia, en donde menciona: *El Mundo Ilustrado*, *Excélsior*, *El Hijo del Ahuizote*, *El Heraldo Ilustrado*, *El Universal*, *Tricolor* y *El Tiempo Ilustrado*; moción que apoya Ana María Serna, pero no nos dicen en qué máquinas se imprimieron. Habría en este sentido que ahondar la investigación, no sólo para conectar los datos entre los productos editoriales y los tipos de máquinas, adornos e instrumentos con los que se hicieron, sino indagar de manera particular en cada punto geográfico, y de esa manera obtener una visión integral de la tecnología de la imprenta latina.

Comparar los catálogos y especímenes de diversas compañías de productos gráficos nos permite reconocer sin falla, sobre las variaciones entre las ediciones, sobre la evolución de las máquinas y demás instrumentos para imprimir, y sobre la relación entre los estilos, influencias, necesidades y practicidades de los elementos formales y estéticos, notorios en las fuentes y familias tipográficas, en las viñetas y en los adornos tipográficos. Esto se debe a que las marcas proveían a varias compañías distribuidoras y a que los consorcios estadounidenses equiparon una unidad comercial para la distribución de sus productos. Una hipótesis general, pero no por ello menos importante, es que entre más antiguos son los enseres y las máquinas para imprimir, más detalladas y descriptivas son las viñetas y las ilustraciones; y entre más recientes o modernos, más sintéticas y sencillas. La respuesta a este planteamiento puede sostenerse si nos basamos en el entorno iconográfico, sobre todo el vinculado a las artes plásticas, cuya influencia fue decisiva entre el siglo XIX y principios del XX.

Sobre las imágenes en la imprenta, al margen de lo que en cierta medida se dispuso en los aprovisionamientos tipográficos, me parece que requiere de un abordaje particular, pues si bien los inventarios

tipográficos, especímenes, catálogos, muestrarios de letras y fundidoras de tipos están encausados más a la construcción de los textos que de imágenes, y que esto se justifica generalmente por una mayor presencia de letras que de imágenes en los impresos y que eso conlleva también un modo o estilo en el diseño gráfico, también tienen su propio desarrollo: ¿de qué otra manera pudieron las imágenes participar en los procesos de impresión si no trazando sus propias rutas tecnológicas y generando convergencias con los textos? Y bajo este esquema, las imágenes tienen sus propios requerimientos, su propia indumentaria, es decir, materiales, herramientas y máquinas para su producción, en donde los grabados (en relieve y en hueco), litografías, cromolitografías, clisés tipográficos, fotograbados en hueco, fotolitos en hueco o en plano, estereotipias y galvanoplastias, se imprimieron aislados y junto a los textos. Esto nos indica que la relación entre el texto y la imagen en la imprenta, si bien ha surgido y subsistido desde siempre y ha coincidido técnicamente, tiene lazos y desataduras. Una apreciación más que tecnológica, valorativa.

Conclusiones

Por último, quiero resaltar que desde el siglo XIX se crearon nichos productivos que antes no existían para la imprenta y que son por sí mismos, variables con una historiografía propia, como la impresión de timbres postales y de billetes, y que, si revisamos los mecanismos de impresión y las máquinas con las que se hacían, reconoceremos plenas coincidencias. Y decir también que identificar las imprentas que se servían de las máquinas de las compañías sería un trabajo difícil, pero no menos interesante, pues el equipamiento de las imprentas se adaptó siempre a las necesidades de producción propias de circunstancias económicas, políticas y tecnológicas.

Los sistemas de impresión resultantes de esta comparación técnica nos muestran una unidad indeleble, visible en los medios y recursos materiales con los que se ha impreso desde hace quinientos cincuenta

años, reafirmada en el siglo XIX, consolidada en el XX y revolucionada en el XXI.

La historia de las artes gráficas latinoamericanas es un apartado de la historia universal de la imprenta, con vertientes propias en sus haceres y pensares, en donde su particularidad productora es en sí misma una aportación universal. Su llegada en varias fechas muestra antecedentes diversos y refleja, sin mayor consenso que las historias de cada país, su noble establecimiento y desarrollo. Aunque los afluentes informativos generales sobre la imprenta son prioritariamente anglosajones, y que podemos hablar de una homogenización cuando nos referimos a la imprenta europea y norteamericana, y a una particularización cuando hablamos de la imprenta latinoamericana, lo universal radica en todos aquellos aconteceres que han hecho de la imprenta, independientemente de las fronteras y los focos de origen, una producción humana. Pero los propios de cada país como en Argentina, Colombia, Brasil, Venezuela, Cuba, Panamá, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Guatemala, El Salvador, Haití, República Dominicana, Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay, Chile, Uruguay y México, con sus particulares inclusiones de procesos, de maquinarias y de herramientas –en donde caben importantes modificaciones locales en las herramientas y en las máquinas–, con sus propias historias y cronologías, en donde participan aconteceres culturales y sociales determinantes, así como un anecdotario rico en escenarios y personajes, no pueden desdeñarse ni ser un simple apartado.

La tecnología de la imprenta nos es ajena y distante a la vez. Dueña de misterios, abierta al escrutinio, inherente a una evolución integral de la máquina y la herramienta, que es también la de la mano que la opera, que nos habla de las necesidades culturales y obligaciones circunstanciales de cada uno de sus periodos y espacios, y que genera intermitentemente, inquietudes aisladas de nostalgia, producción y regocijo.

Fuentes de consulta

Ares, Fabio. *En torno a la Imprenta de Buenos Aires (1780-1940)*. Buenos Aires, Argentina: Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico, 2018.

Botey, Esteve. *Historia del grabado*. España: Editorial Labor, 1993.

Derry, T. K. y Trevor I. Williams. *Historia de la tecnología*, vol. 1. *Desde la antigüedad hasta 1750*. México: Siglo XXI, 1997.

_____. *Historia de la tecnología. Desde 1900 hasta 1950*, vol. 4-I. México: Siglo XXI, 1997.

_____. *Historia de la tecnología. Desde 1900 hasta 1950*, vol. 5-II. México: Siglo XXI, 1997.

Díaz Frene, Jaddiel. *La guitarra, la imprenta y la nación. Una historia de Cuba desde la memoria popular (1892-1902)*. México: El Colegio de México, 2020.

Fioravanti, Giorgio. *Diseño y reproducción. Notas históricas e información técnica para el impresor y su cliente*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988.

Garone, Marina. "Imprenta La Purísima Coronada": Comentarios acerca del repertorio tipográfico de un establecimiento michoacano (Ca. 1895). *Boletín del IIB UNAM*, vol. XIV núms. 1 y 2, (primer y segundo semestres de 2009).

_____. *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa*. México, UNAM-IIB, Ediciones Ermitaño, 2012. http://publicaciones.iib.unam.mx/index.php/boletin/article/viewFile/774/745

_____.Tipografía durante el "Milagro Mexicano": dos muestras de letras de los Talleres Gráficos de la Nación (1940 y 1943). En Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). No 12 | Primer semestre 2018, pp. 68-83. http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/12-pdf/Caiana12D_Garonef.pdf

Guzmán Méndez, Diana Paola *et al*. *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia.* Bogotá, Colombia: Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, Cerlalc-Unesco, 2018.

Hernández, Luis R.. *Tipografía en América Latina, 1908. National paper and Type Company y el arte tipográfico*. https://es.scribd.com/document/305263080/Tipografia-en-America-Latina-National-Paper-Type-Company-y-El-arte-tipografico.

Lewis, Harrison C. *A Chapter in the Romance Trade. National Paper and Type Company, A sketch of its Formation, Aims, Ideals and Progress 1900-1920*. New York, 1920.

Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

Serna, Ana María. *La National Paper and Type Co. y el negocio del panamericanismo (1900-1930)*. México: Estudios Iberoamericanos, Instituto de Investigaciones r. José María Luis Mora, 2020.

Circulación y usos de las imágenes en los impresos mexicanos del siglo XIX

Aram Alejandro Mena Alvarez
Posgrado en Historia del Arte
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

Cuando miramos hacia atrás en la historia de México durante el siglo XIX, generalmente nos encontramos frente a un país efervescente, repleto de contiendas y negociaciones constantes en los terrenos político, económico y social, demarcado por acontecimientos de inconmensurable trascendencia para el devenir del país, como el fin del Virreinato y la transición y establecimiento del México independiente, el Primer Imperio (1821-1823), la guerra contra Estados Unidos (1846-1848), las pugnas entre centralistas y federalistas, la promulgación de la Constitución de 1857, la Guerra de Reforma (1858-1861), la Intervención Francesa y el Segundo Imperio (1862-1867), el triunfo y consolidación de la república o el Porfiriato (1876-1911).

No obstante, ese México decimonónico fue también un espacio de experimentación, innovación, creatividad, gestación y auge artístico y literario para las prensas y talleres que produjeron una riquísima cantidad de impresos ilustrados de toda índole gracias a la participación conjunta de editores, impresores, tipógrafos, dibujantes, grabadores, litógrafos y escritores.

Por ello, en este trabajo se proponen algunas reflexiones en torno al estrecho vínculo entre la tecnología y el discurso de la modernidad

que se afianzó durante el siglo XIX en México, pues fue en dicha centuria cuando se formuló una industria gráfica nacional que alcanzó magnitudes nunca vistas, al tiempo que impulsó y formó parte a la vez de la gestación de los medios de comunicación masiva, en los que textos e imágenes se relacionaron profunda e imbricadamente para fomentar y difundir ideas y conocimiento.

De tal suerte, se pretende realizar un recorrido a ojo de pájaro sobre algunas de las tipologías y tópicos de los impresos ilustrados mexicanos más importantes del siglo XIX, como las publicaciones de tipos populares, los álbumes ilustrados, los calendarios y la prensa periódica, ya que todos ellos formaron parte importante del conjunto de vehículos de comunicación imprescindibles que eligieron los creativos, los tomadores de decisiones y las audiencias para representar el imaginario de la incipiente nación.

Algunos aspectos generales

Para comenzar, cabría imaginar la pléyade de impresos ricamente ilustrados que se editaron y circularon durante el siglo XIX en México, tanto en la capital, como en otras regiones del país. Entre ellos encontraríamos novenas, devocionarios y estampas con fines rituales; anuncios publicitarios y manifiestos políticos; crónicas de viaje, poemarios y novelas; cancioneros populares, partituras y notaciones musicales y de bailes de moda; juegos de mesa y ediciones dedicadas especialmente al público infantil y juvenil femenino; mapas, tratados científicos, técnicos y arqueológicos; retratos, paisajes y caricaturas; calendarios, hojas volantes, folletos, programas de las diversiones públicas, revistas y periódicos.

Tal abundancia de publicaciones en una centuria fue posible, en parte importante, gracias a la incorporación de nuevas herramientas, especialmente la litografía y las tecnologías fotomecánicas, que se sumaron y convivieron con el repertorio técnico que se había empleado durante el Virreinato de la Nueva España, como el grabado en cobre

o la xilografía. Dichas innovaciones se correspondieron también con las motivaciones industriales de los editores que buscaron producir impresos de calidad, en grandes volúmenes y optimizando los tiempos y costos de producción, que posibilitó, a su vez, la modificación de los sistemas de producción en tanto hubieron de consolidarse equipos diversos que incorporaran trabajadores especializados en cada uno de los procesos.

Dicha perspectiva empresarial, de principio a fin de siglo, favoreció la búsqueda constante de nuevas tecnologías que se incorporaron y adaptaron a los procesos productivos, permitiendo, por ejemplo, la transición de las prensas planas hacia las rotativas, que posibilitaron que las ediciones modestas de unos pocos cientos de ejemplares paulatinamente pudieran imprimir tirajes que comenzaron a contarse por millares. De igual forma, los talleres familiares de tradición gremial fueron transformándose en una industria editorial pujante que comenzó a consolidarse y diversificarse en manos de personajes –nacionales y extranjeros– tan importantes como Mariano Galván, Ignacio Cumplido, Vicente García Torres, José Mariano Fernández de Lara, Miguel González, Rafael de Rafael y Vila y Juan R. Navarro. Asimismo, la industria de las artes gráficas se benefició del talento y oficio de caricaturistas, grabadores, litógrafos e ilustradores como Casimiro Castro, Hesiquio Iriarte, José María Villasana, Manual Manilla o José Guadalupe Posada, entre muchos otros.

De esta manera, la incorporación de imágenes en las publicaciones se concibió como una forma de volver más atractivas –y vendibles– las ediciones y también como una manera de registrar visualmente la historia del país y los acontecimientos cotidianos del devenir político, económico y social. En este sentido, las imágenes fueron convirtiéndose en una suerte de vehículo testimonial que dio cuenta de la manera en la que cada bando, de acuerdo con su propia afiliación ideológica, desarrolló y estimuló determinados programas iconográficos.

Asimismo, cabría considerar que la estampa decimonónica supuso la posibilidad de que las audiencias pudieran observar retratos,

paisajes, ciudades y costumbres de personajes y lugares que no conocían personalmente y cuyas descripciones literarias estaban reservadas únicamente a la población alfabetizada. En este tenor, es interesante observar cómo los propios formatos de los impresos fueron cambiando con la incorporación de texto e imagen en una misma página o de estampas fuera de texto e, incluso, desplegables (Museo Nacional de la Estampa, 2018). Tales posibilidades favorecieron también la transformación de las relaciones iconotextuales –e, incluso, la autonomía de la imagen frente al texto–, al permitir que los lectores decidieran la manera en la que consultaban los impresos, ya fuera comenzando con los textos para proseguir con las imágenes, o viceversa y de manera intercalada.

Con todo, es importante tener presente el hecho de que el prolongado estado de guerra e inestabilidad en el que México se vio inmerso durante las primeras décadas del siglo XIX provocó una crisis política, comercial y financiera en el país que repercutió en las esferas de la producción artística y de la prensa, causando que muchos títulos dejaran de publicarse a los pocos meses del lanzamiento de sus primeros números. Al respecto, cabría mencionar que en los talleres litográficos[1] también solían fabricarse las herramientas necesarias para la impresión, por lo que proveían a los talleres pequeños con los insumos necesarios, al tiempo que facilitaban la propagación de dicha técnica en distintas ciudades del país (Museo Nacional de la Estampa, 2018).

Como parte de los obstáculos que la industria gráfica tuvo que sortear, además de la censura política, pueden mencionarse la constante carestía de papel y demás insumos para el funcionamiento de las imprentas debida al bloqueo aduanal y el bandidaje en los caminos, que también perjudicó el envío de ejemplares fuera de la capital; el anonimato y precarias condiciones de trabajo de los ilustradores, que prestaron sus servicios simultáneamente en diversas publicaciones para sobrevivir; y el exilio auto-impuesto de algunos editores o la dejación

[1] Ver en esta misma obra el capítulo escrito por Héctor Morales al respecto.

de su oficio para participar en las batallas durante los periodos de las intervenciones extranjeras.

Tal fue el caso de Ignacio Cumplido, discípulo del pintor italiano Pedro Gualdi y editor importantísimo que desarrolló publicaciones ilustradas de corte misceláneo o enciclopédico, con escenas y artículos costumbristas y moralizantes, como *El Museo Mexicano*, *El Álbum Mexicano* y *La Ilustración Mexicana*. Cumplido fue también editor del periódico *El Siglo Diez y Nueve*, publicado por primera vez en 1841 y que dejaría de aparecer –por decisión propia del dueño– entre agosto de 1858 y enero de 1861 debido a la Guerra de Reforma, así como entre mayo de 1863 y julio de 1867, en vista de la Intervención Francesa y la proclamación del Segundo Imperio. Posteriormente, tras el triunfo del proyecto republicano en julio de 1867 se retomó su publicación hasta que, finalmente, desapareció completamente en octubre de 1896, debido a que cada vez le fue más difícil competir frente a la dinámica del periodismo industrial de Reyes Spíndola (Hemeroteca Digital Nacional de México, s/f).

La litografía y los artistas viajeros

El ímpetu por las imágenes impresas con las nuevas técnicas quedó plasmado desde los primeros años del México independiente. Ya desde el martes 6 de mayo de 1823, el periódico *Águila Mexicana* anunciaba la llegada de la primera imprenta litográfica a México gracias a las gestiones de Lucas Alamán, ministro del Interior y de Relaciones Exteriores. En su nota, la publicación destacaba el ahorro que implica la utilización de la litografía frente al grabado, así como la posibilidad de imprimir "millares de ejemplares sin dañar su finura". Tres años más tarde, el italiano Claudio Linati –considerado tradicionalmente el introductor de esta técnica en el país– publicaba en el mismo periódico la venta de uno de los primeros retratos litografiados en México (Aguilar, 2012), mientras que los editores del diario celebraban nuevamente el bajo costo con el que se podrían realizar e imprimir imágenes con

la nueva técnica y escribían que no podían ocultar su "alborozo […] inesplicable [*sic*] cuando vemos a la patria hacer progresos adquiriendo aquellas riquezas que forman el gusto y la ilustración de los pueblos cultos e industriosos" (*Águila Mexicana,* 1826).[2]

De esta manera, podría afirmarse que ya desde muy temprano se equiparaba la innovación y las anheladas imágenes impresas con el discurso de la modernidad y la civilización que señalaron el devenir del siglo XIX en Occidente, aunado el hecho de que la litografía, frente al grabado, permitía componer escenas con una mayor calidad en la representación de texturas, detalles, volúmenes y fuentes lumínicas.

Unas de las primeras publicaciones ilustradas litográficamente fue el periódico *El Iris* lanzado en 1826 por Linati, así como el álbum mexicano *Colección de antigüedades mexicanas que ecsisten* [*sic*] *en el Museo Nacional*,[3] editado por Isidro Icaza e Isidro Gondra en 1827 y litografiado por Frederick Waldeck.

Sin embargo, después del periodo presidencial de Guadalupe Victoria concluido en 1828, la precariedad de las finanzas nacionales debilitó el poder adquisitivo de las clases que podrían haber apoyado proyectos de revistas ilustradas, por lo que el nicho editorial entró en un periodo de decadencia. Además, la escasa experiencia en la utilización de la técnica en el país provocó que los aprendices mexicanos adquirieran los conocimientos sobre la marcha, produciendo litografías de una calidad insuficiente, hasta que se contó con clases formales en la Academia de San Carlos y una vez que los talleres particulares la impulsaron de nuevo a partir de 1830.

A partir de dicha renovación surgieron litógrafos muy importantes como Ignacio Serrano y sus discípulos Hipólito Salazar o José Antonio Gómez, músico destacado que produjo siete láminas que ilustraron *La*

[2] El ejemplar completo del periódico puede consultarse desde http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bd7d1e63c9fea1a0f3?anio=1826&mes=01&dia=16&tipo=publicación.

[3] Un ejemplar de esta obra puede consultarse desde https://library.si.edu/digital-library/book/coleccioyndelas00muse.

Gramática Razonada Musical. Otro ejemplo podría encontrarse en el año 1832, cuando se llevó a cabo el proyecto para ilustrar uno de los pocos periódicos científicos y literarios de la época, el *Registro Trimestre*, bajo el patrocinio del ministro de Relaciones Exteriores (Aguilar, 2012).

Posteriormente, en un periodo que abarcó –para consideraciones prácticas– entre 1837 y 1847, un grupo de artistas tuvo una influencia importante en el desarrollo de la litografía en el país. Nos referimos a los artistas viajeros, quienes además practicaron géneros hasta entonces poco conocidos en México, como el paisaje y el tema arqueológico, que ya habían sido ampliamente difundidos en Europa y Estados Unidos. Hablamos de figuras como el ya mencionado Waldeck o como Elizabeth Ward, Carl Nebel, Frederick Catherwood, Thomas Egerton, Johann Moritz Rugendas o el propio Barón de Humboldt. Cabe mencionar que tras la reorganización de la Academia de San Carlos en la década de 1850, varios de estos artistas expusieron en los salones de la institución e, incluso, artistas como el francés Édouard Pingret o el suizo Johann Salomon Hegi llegaron a impartir clases particulares de dibujo y pintura a señoritas de posición encumbrada.

Para comprender mejor los motivos de la influencia de dichos artistas en México, consideremos un par de aspectos. En primer lugar, la escasa preparación de los dibujantes litógrafos nacionales quienes, ante la ausencia de imágenes paisajísticas, arqueológicas y costumbristas del país, recurrieron a la producción plástica extranjera. En segundo lugar, sería conveniente tener presente la importante inversión que significaba trasladarse, por ejemplo, a un sitio arqueológico en el interior del país para tomar apuntes *in situ*, ya que tal aventura significaba transitar por semanas enteras entre caminos desatendidos y repletos de asaltantes, por lo que subsidiar esas expediciones se volvió un asunto prácticamente prohibitivo para los editores mexicanos (Aguilar, 2000).

Tipos populares

El influjo del exterior dejó también su huella en publicaciones consagradas a la representación de los llamados tipos populares; *Los mexicanos pintados por sí mismos,*[4] editada por primera vez en 35 entregas entre 1854 y 1855, es un claro ejemplo de este tipo de obras. En el impreso se describía literaria y gráficamente a todos aquellos rostros, oficios y vestimentas característicos o genéricos de la sociedad mexicana –como el arriero, el aguador, la chiera, la china, el pulquero o el ranchero– con el objetivo de representar una imagen de la sociedad en su conjunto, marcada por un tratamiento irónico en el que, de paso, también se emitían juicios políticos.

Una peculiaridad interesante suya tiene que ver con que en ese conjunto de personajes ilustrados por Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo, no se incluyeron tipos de los ámbitos eclesiales, militares, artísticos, indígenas ni de las clases acomodadas. No obstante, tales motivos sí habían sido incluidos en las versiones francesas y españolas que le antecedían; además, en manos del fotógrafo francés Desiré Charnay en época de la Intervención Francesa, tendrán de nuevo una relevancia muy importante.

Los orígenes de este tipo de publicaciones pueden rastrearse en la idea imperante de construcción de una identidad nacional propia de la gestación de los Estados-nacionales modernos, que enfatizan la unidad, la pertenencia y la autocelebración de sus respectivas sociedades. Asimismo, al clasificarse dentro del género del costumbrismo, la categoría de los tipos populares formó parte de la corriente más amplia del romanticismo europeo que reforzaba, precisamente, los valores del individualismo y del nacionalismo (Pérez, 1998). Por otra parte, sus antecedentes mexicanos pueden encontrarse en revistas literarias y obras dirigidas al público infantil que ya habían comenzado a explorar

[4] La obra completa puede consultarse desde https://catalogo.iib.unam.mx/F/-/?func=find-b&find_code=SYS&local_base=bndm&format=999&request=000046708.

este género, como *Los niños pintados por ellos mismos*[5] de 1843 –traducida al español a partir de su homónima francesa y cuyo contenido litográfico se retomó también de la versión española– o como el álbum *Costumbres y trajes nacionales,* impreso en el mismo año.

Con todo, es necesario tener en cuenta que este tipo de publicaciones ilustradas se transformaron en importantes mecanismos simbólicos que fueron empleados por las élites intelectuales y en el poder para asignar, señalar y acentuar los valores y singularidades al interior del grupo, frente a las otras comunidades del exterior que paulatinamente comenzaron a ser entendidas como naciones y que, por lo tanto, comenzaban a escribir su propia historia nacional. Del mismo modo, las imágenes grabadas, litografiadas –y más tarde, fotografiadas– se convirtieron en los medios incipientemente masivos de representación que moldearon la forma en la que una parte privilegiada de la población veía a sus compatriotas, así como la manera en la que quiso mostrarse a sí misma.

Los álbumes ilustrados

Otra clase de publicación que igualmente fue un referente para ediciones posteriores –nacionales y extranjeras– y cuya producción fue posible gracias a la alianza pactada entre las casas editoriales y la litografía, fue la del *álbum ilustrado* que contenía láminas de gran formato acompañadas por textos descriptivos. En este sentido, las innovaciones técnicas constantes, junto con las necesidades industriales, modernizantes y de secularización de la incipiente nación mexicana, coadyuvaron a que la litografía se destacara como la herramienta que permitió la interpretación y representación visual de los acontecimientos conforme iban sucediéndose, así como su utilización para fines promocionales de la industria y el comercio postindependentistas (Ramírez, 1996). La

[5] La publicación se encuentra disponible para su consulta en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-ninos-pintados-por-ellos-mismos--0/html/3ec9a119-ccff-4aeb-8557-dd3484cf59b0_2.html.

elección del formato álbum igualmente nos habla de la introducción de la gráfica mexicana dentro de las formas y maneras de comunicar propias de los así llamados países civilizados.

Un autor importante de ellos fue Casimiro Castro, quien adoptó nuevas técnicas materiales y de configuración del espacio a través de una perspectiva amplia. Así puede constatarse desde su incursión en *México y sus alrededores*,[6] pasando por el *Álbum del Ferrocarril Mexicano*[7] (1877) y hasta en sus últimos trabajos para anuncios comerciales, que reflejaban la creciente mentalidad consumista de la oligarquía de la época. En este aspecto, es posible identificar en sus imágenes la transición desde los modelos tomados de los ilustradores de las revistas misceláneas de la década de 1840, hacia una concepción urbana moderna –de espacios abiertos y secularizada– en la que optó por minimizar los referentes religiosos de las escenas privilegiando, en su lugar, la aparición de los recién llegados servicios públicos, como la iluminación a gas o el ferrocarril, las nuevas formas de vivir y experimentar el espacio, como los viajes en globo aerostático, y los instrumentos ópticos más vanguardistas del momento, como la caja negra, el pantógrafo y el planímetro.

Asimismo, es importante mencionar que álbumes como *México y sus alrededores* fueron concebidos por sus editores para que circularan en los mercados internacionales, tal y como tal y como lo muestran sus ediciones bilingües y los títulos de sus láminas consignados tanto en español, como en inglés y francés. Tal amplitud de miras, la publicidad con la que se anunciaba el álbum –como obra irreemplazable para

[6] La primera edición (1855-1856) del álbum puede consultarse desde http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mexico-y-sus-alrededores-coleccion-de-monumentos-trajes-y-paisajes--0/html/00cfadda-82b2-11df-acc7-002185ce6064_6.htm; y, la tercera (1869), desde https://digitalcollections.nypl.org/collections/mxico-y-sus-alrededores-coleccion-de-vistas-monumentales-paisajes-y-trajes-del#/?tab=about.

[7] El álbum puede consultarse completo en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/album-del-ferrocarril-mexicano-coleccion-de-vistas-pintadas-del-natural-album-of-the-mexican-railway-a-collection-of-views-taken-from-nature--0/html/3ade6451-9b20-4377-83f8-77d0139adfcb.html.

los viajeros– y las relaciones comerciales internacionales favorecieron que también algunas publicaciones extranjeras importantes retomaran imágenes mexicanas sobre México para ilustrar parte de sus contenidos. Tal fue el caso, por ejemplo, de los hebdomadarios franceses *L'Illustration Journal Universel* y *Le Monde Illustré*, que en varias ocasiones recurrieron a este álbum como referencia para informar sobre la expedición del ejército galo durante la intervención francesa en el país (Mena, 2020).

Por otra parte, cabría recordar que los álbumes sobre el ferrocarril fueron encargados por las propias constructoras para celebrar inauguraciones de estaciones o tramos de vía, o para atraer capitales para la inversión en infraestructura. Así, el que *La Historia del Ferrocarril Mexicano* (1873) fuera ilustrado con láminas compuestas a partir de fotografías, o el que las cromolitografías del *Álbum del Ferrocarril Mexicano* fueran traslados de vistas pintadas al natural sobre la piedra litográfica, nos indican su intencionalidad político-económica de mostrar y dirigir la mirada hacia la magnitud de los nuevos y modernos tipos de emprendimientos, la movilización del Estado y de diversos actores económicos nacionales e internacionales para llevar a cabo la construcción de infraestructura, así como la existencia de una red de transporte interconectado que permitió el traslado cotidiano de personas y mercancías, y por ende, la consolidación del comercio en el país (Ramírez, 1996).

Para lograr sus objetivos, Castro optó por exaltar la noción de velocidad y las dificultades técnicas de la construcción ferroviaria en un ambiente de naturaleza agreste y hermosa –ahora dominada por el humano–, en la que se pueden apreciar campos de cultivo geométricamente parcelados que son labrados por una población moderna, aunque rural, que ya no contempla la máquina con miedo, sino que se asombra ante ella (Ramírez, 1996).

Ya en su última etapa profesional durante el Porfiriato, Castro pondrá su "arte al servicio del comercio", dibujando bosquejos para anuncios, tiendas y fábricas, así como imágenes de fachadas de edificios

mercantiles e industriales, que servirán tanto para sellos y membretes, como para las viñetas comerciales, etiquetas de productos o almanaques promocionales usuales en la época y que hoy forman parte de lo que conocemos y estudiamos bajo el nombre de *Ephemera*.

Como podemos observar, estos ejemplos nos muestran la existencia de una industria editorial decimonónica revolucionada industrialmente y en constante expansión, que no vio limitado su crecimiento e influencia por barreras geográficas, políticas o culturales.

Los calendarios

Al interior del terreno del impreso popular, es imprescindible mencionar la importancia que tuvo la publicación de calendarios durante el siglo XIX. Caracterizados por su composición en secciones fijas que iban junto al santoral o al calendario civil, los almanaques mexicanos decimonónicos se complementaron con textos de temas variados de utilidad y aleccionadores, así como con anécdotas, partituras, poesía, efemérides, fiestas movibles o las fases de la luna. También fueron acompañados, en muchas ocasiones, por una estampa o grabado en la portada e, incluso, por una imagen desplegable en su interior (Esparza, 2017).

Este tipo de publicaciones son considerados como *impresos populares* debido principalmente a la calidad del papel con el que fueron confeccionados, a su bajo costo y altos tirajes, así como a su carácter utilitario y formato de bolsillo. De igual forma, es importante resaltar que la manufactura de las imágenes que contenían variaba según el editor y la imprenta del calendario y que la homogeneización en la estética de las ilustraciones era escasa.

En este contexto, y por sus propias particularidades, en los calendarios también pudieron convivir otros géneros literarios, como el de la narrativa histórica. Tal fue el caso de los almanaques de Abraham López,[8]

[8] El cuarto calendario de Abraham López para el año de 1841 puede consultarse en https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=_suri:DGB:TransObject:5bce59887a8a0222ef15e43f.

cuyos textos fueron escritos a veces en forma de diario y a veces intercalando apreciaciones personales con tintes críticos, que le valieron la represión y la censura en tiempos de la guerra con Estados Unidos.[9] Otros editores, por su parte, decidieron mantenerse al margen de los asuntos políticos, por lo que, simultáneamente, publicaron calendarios con portadas o contenidos que podían evocar a una u otra facción en contienda.

Sin embargo, no fue sino a partir de la segunda mitad del siglo XIX que el calendario pasó de ser un producto exclusivo de un autor –quien generalmente lo editaba, ilustraba e imprimía– a formar parte del catálogo de los impresores que producían distintos almanaques en un mismo año para satisfacer las demandas crecientes de un público cada vez más diversificado y ávido de ilustraciones.[10]

En este sentido, para permanecer en el mercado y dada la competencia entre editores y libreros que surgió tras el revuelo que produjeron las utilidades de un negocio cada vez más pujante, el empleo de ilustraciones en los calendarios fungió como un importante atractivo de compra. Empero, la reutilización de imágenes que habían sido impresas anteriormente en contextos o coyunturas muy puntuales fue una práctica común a pesar de la descontextualización del contenido que pudo haberse suscitado en un público que, mayoritariamente, no sabía leer ni escribir.[11]

[9] En sus calendarios, Abraham López abiertamente expresó su postura frente al conflicto: por un lado, celebraba la valentía y resistencia del pueblo ante la presencia de las tropas invasoras y, por el otro, desdeñaba la ineficacia y cobardía de los soldados profesionales. María José Esparza. "Abraham López, un calendarista singular", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* (México: UNAM-IIE, 2012, vol. 26, núm. 84), 23-42.

[10] A manera de ejemplo, consideremos que en la Ciudad de México únicamente en el año de 1866, se publicaron 67 títulos de calendarios repartidos entre 4 impresores: Manuel Murguía, Simón Blanquel, José Sebastián Segura y Aguilar. María José Esparza, *La gráfica*…, 29.

[11] Baste como ejemplos de ello el *Calendario Histórico de la Emperatriz Carlota Amalia* y el *Calendario Histórico del Emperador Maximiliano*, publicados por González y Compañía Editores en el año 1871; es decir, prácticamente tras 5 años de que la monarca abandonara el país para ir en búsqueda de ayuda con el papa Pío IX y 4 años después de los fusilamientos del Cerro de las Campanas y del triunfo

La gráfica satírica

Siguiendo este orden acerca de los contenidos políticos en la prensa ilustrada decimonónica mexicana, convendría también dedicar algunos párrafos a las publicaciones ilustradas de carácter político-satírico o de crítica política. En primera instancia, conocemos que la imagen satírica comenzó a introducirse en el repertorio de la prensa periódica nacional a lo largo de la primera mitad del siglo XIX, como herramienta que sirvió a personas, partidos y facciones, ya fuera para moldear y difundir ideas y proyectos, o para persuadir en el camino de la obtención del poder o para atacar a algún adversario. Al mismo tiempo, los lectores encontraron en la caricatura política –como hasta ahora– un espacio en el que pudieron descubrir coincidencias con sus opiniones o en el que encontraron expresado gráficamente su propio disgusto con el estado de las cosas (Gantús, 2009).

A partir de mediados de la década de 1840, la caricatura política fue generalizándose en publicaciones como calendarios y periódicos. En lo que concierne a las técnicas, en las mismas fechas se abandonó por completo el aguafuerte, mientras que la xilografía y la litografía convivieron hasta el encumbramiento indisputable de la última, debido a su carácter moderno y a su calidad expresiva (Bonilla, 2000).

Debido a sus propias características y a que sus intenciones fluctuaron entre el ensalzamiento, el intento de proscripción y la mordaz crítica, la gráfica satírica sufrió una fuerte censura durante el control dictatorial de Santa Anna, mientras que desde finales de la década 1850 tuvo una amplia libertad de imprenta en las regiones controladas por los liberales (Bonilla, 2000). Empero, no es de sorprender el hecho de que, aún con la obtención de la Libertad de Prensa en la Constitución

---

del proyecto republicano. El primer almanaque puede consultarse desde https://hsocial.historicas.unam.mx/index.php/calendarios/calendarios/178-calendario-472 y, el segundo, desde https://hsocial.historicas.unam.mx/index.php/calendarios/calendarios/176-calendario-470.

de 1857 o en la Ley de Imprenta de 1865 durante el Segundo Imperio,[12] la creación y desaparición de periódicos políticos coincidiera con la ideología de los gobiernos en turno: en ocasiones los regímenes censuraron a los periódicos liberales y encarcelaron a sus redactores, en otras veces a los conservadores.

A pesar de todo y aunque durante las primeras décadas del siglo las imágenes no fueron firmadas, con el transcurrir del tiempo destacaron y crearon escuela caricaturistas tan importantes como Constantino Escalante, Jesús Alamilla, Alejandro Casarín, José María Villasana y el propio José Guadalupe Posada, quienes trabajaron en publicaciones como *Los Padres del Agua Fría*, *El Tío Nonilla*, *El Calavera*, *La Orquesta*[13] o *El Padre Cobos*,[14] por mencionar algunas.

Las revistas ilustradas

El reducido número de suscriptores a los periódicos nacionales, como reflejo de los elevados índices de analfabetismo de la población y de una estructura socioeconómica muy desigual, volvió prohibitiva la publicación de revistas de actualidad profusamente ilustradas a la manera de las europeas. Debido a ello, México tuvo que esperar hasta la pacificación impuesta por el Porfiriato para que, en manos de editores

[12] Por ejemplo, en las disposiciones contenidas en la Ley de Imprenta de 1865, la emisión de caricaturas de los emperadores Maximiliano y Carlota y de los funcionarios del Estado, así como de textos e imágenes que incitaran a la desunión y fueran en contra a las ideas de conciliación de Maximiliano, fueron considerados como delitos subversivos. También se implementó el régimen de apercibimientos para las publicaciones que incumplieran lo estipulado, con riesgo de suspensión definitiva. (Angélica Hernández Pérez. "La libertad de imprenta en la ciudad de México durante el Segundo Imperio", en *Historias,* México: INAH, 1999, núm. 42)

[13] Un numeroso volumen de ejemplares de este periódico que fueron publicados entre 1861 y 1877, pueden consultarse en http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a398?anio=1861&mes=03&dia=01&tipo=publicacion.

[14] Varios ejemplares del semanario publicados entre 1869 y 1880, pueden consultarse desde http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a39a?intPagina=1&tipo=publicacion&anio=1869&mes=02&dia=21.

como Irineo Paz o Rafael Reyes Spíndola, esta categoría de la prensa ilustrada pudiera concretarse, especialmente en publicaciones como *La Patria Ilustrada*[15] editada a partir de 1883, *El Mundo Ilustrado*,[16] impreso por primera vez en 1895 o *El Imparcial* que vio la luz en 1896 y contó con los talleres de fotograbado más modernos de su tiempo.

En estas revistas, dirigidas principalmente a los estamentos sociales con alto poder adquisitivo –incluido el público lector infantil y femenino–, se buscaba dejar de lado los propósitos de documentación monumental nacional y asumir el carácter moderno de sus lectores. Para conseguirlo, optaron por incluir crónicas gráficas de la vida cotidiana, tipos populares y costumbres que mostraban sus propios placeres y frivolidades a partir de un tono y estilo recreativo y humorístico.

De tal suerte, dentro de sus páginas desfilaron artículos e imágenes sobre modas, literatura, paisajes, caricatura, poesía, crónicas de viajes, eventos sociales y novelas, cuyo objetivo fue el de apartarse de cualquier contenido relacionado con los periódicos políticos. No obstante, y pese a tales restricciones autoimpuestas, mediante la caricatura se abordaron temas como el adulterio en el matrimonio, las estrategias de galanteo, la prostitución como medio de sobrevivencia y ascenso social para las muchachas pobres o la vida opulenta del clero (Ramírez, 1996).[17]

Estos magazines, pues, fueron erigiéndose en vitrinas para contemplar las simpatías y diferencias de las élites. Por ejemplo, una vez que Posada se integró a la revista *La Patria Ilustrada* a finales de octubre de 1888, comenzaron a aparecer escenas que reflejaban la convivencia

[15] Una cantidad generosa de ejemplares de este periódico que vieron la luz entre 1884 y 1896 están disponibles para su consulta desde http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a3a6?anio=1884&mes=01&dia=07&tipo=publicación.

[16] Varios números del semanario publicados entre 1894 y hasta 1914, pueden consultarse en http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a36e?anio=1894&mes=10&dia=14&tipo=publicación.

[17] Aunque se solía evidenciar la ineficacia de las autoridades locales para mejorar o conservar los servicios urbanos, no se retrataban asuntos de la alta política. (Ramírez, 1996)

entre distintos estamentos sociales, vista desde la óptica –más bien burlona y paternalista– de las clases dominantes, con toda su carga de prejuicios y temores. Así lo muestran las imágenes en las que el refinado estilo de los trazos se reservó para la élite, mientras que los desfavorecidos fueron retratados mediante trazos quebrados y contornos poco nítidos. Igualmente, Posada dotó a sus creaciones con rasgos de vivacidad, malignidad y sexualidad sugerente, por lo que, tras su salida de la publicación en abril de 1890, el editor replegó los contenidos hacia la estilización de las ilustraciones de Villasana, cultivando una deliberada imagen de respetabilidad y, con ello, dejando de lado aquellas representaciones de tipos, costumbres y actitudes populares por no considerarlas compatibles con el imaginario de desarrollo y progreso de sus compradores (Ramírez, 1996).

Con todo, el formato de la publicación se vio reducido debido a la falta de dibujantes y de papel, pues se vio imposibilitada para competir en términos equitativos frente a los periódicos ilustrados franceses y españoles que se vendían en México a precios muy bajos. En este tenor, es importante resaltar el anonimato en el que, por lo general, se mantuvo a la mayoría de los colaboradores gráficos –excepto Villasana y Posada que firmaron con asiduidad sus trabajos–, aspecto que resalta la constante situación de incertidumbre económica y profesional en la que se encontraba una parte considerable de artistas.

Por supuesto, en este breve repaso han quedado fuera la importantísima influencia de los carteles, folletos y demás impresos populares que ilustró Manuel Manilla para el editor Vanegas Arroyo, la estilización académica de las figuras de Leandro Izaguirre que enmarcaron el pro-oficialismo y adherencia política de las publicaciones de Rafael Reyes Spíndola subsidiadas por el régimen Porfirista, o la ya finisecular *Revista Moderna*,[18] ilustrada con el modernismo de Julio Ruelas.

[18] Algunos números de la revista, impresos entre 1898 y 1903, pueden consultarse desde http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/55807bf7d1e63c9fea1a422?anio=1898&mes=07&dia=01&tipo=publicacion.

No obstante, es importante anotar que, hacia finales del siglo, tecnologías como los linotipos, las prensas rotativas y el fotograbado consiguieron reducir los costos y el tiempo de impresión de las estampas. A partir de entonces las editoriales necesitaron únicamente de algunos pocos buenos dibujantes, puesto que ya no requirieron trabajadores que se involucran profundamente en los procesos de reproducción de las imágenes. Los artistas habían comenzado a ser desplazados por la industria (Museo Nacional de la Estampa, 2018).

Conclusiones

Visto lo visto, resulta claro que el contenido de la gráfica decimonónica continúa siendo un campo abundante y fértil para explorar procesos culturales cotidianos que suelen quedar relegados frente a los temas de estudio y divulgación encumbrados tradicionalmente.

A pesar de su brevedad, en este recorrido por el amplísimo universo de impresos mexicanos decimonónicos se ha recurrido al marco de análisis de la historia del arte en general, y de la cultura gráfica en particular, puesto que consideramos que también es indispensable tener en cuenta las experiencias, actividades y prácticas que ocurrieron con y alrededor de las publicaciones, en procesos tan diversos como su producción, circulación y consumo.

Dicho lo anterior, ha quedado patente que las publicaciones impresas periódicas y de temas generales o misceláneos respondieron, en mayor o menor medida, al interés de los editores y lectores por captar y documentar las nuevas experiencias que trajo consigo la modernidad, para volverlas más entendibles; mientras que, al mismo tiempo, se moldearon y formaron nuevos espectadores debido a la incorporación de nuevos modos de representación.

Asimismo, es evidente la paulatina consolidación de la industria editorial como un negocio boyante en el que los empresarios, ante todo, buscaron eficientar la producción, aminorando costos y acrecentando tirajes. Bajo esta lógica, las imágenes impresas estuvieron sujetas

a los criterios y expectativas de los editores, por lo que, además de ser atrayentes para captar la atención de los compradores, las estampas tuvieron que ser creadas a través de técnicas rentables y que permitieran su impresión en cantidades cada vez mayores.

Para finalizar, cabría reflexionar en el hecho de cómo hasta el día de hoy –y aunque las técnicas se hayan transformado– continuamos experimentando algunos de los fenómenos gestados en el siglo XIX, como el discurso de la modernización, el impulso de la innovación tecnológica, la significativa repercusión de los medios de comunicación en la vida pública y privada y, especialmente, la influencia de las imágenes que continua e incesantemente se hallan presentes en nuestra cotidianidad.

Fuentes de consulta

Aguilar Ochoa, Arturo. "La influencia de los artistas viajeros en la litografía mexicana (1837-1849)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: unam-iie, 2000, vol. 22, núm. 76.

_____. "Los inicios de la litografía en México: el periodo oscuro (1827-1837)", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: unam-iie, 2012, vol. 29, núm. 90.

Bonilla, Helia. "La gráfica satírica y los proyectos políticos de nación (1808-1857)", en *Los pinceles de la Historia, de la patria criolla a la nación mexicana*. México: Museo Nacional de Arte-unam- iie, 2000.

Esparza, María José. "Abraham López, un calendarista singular", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. México: unam-iie, 2004, vol. 26, núm. 84.

_____. *La gráfica en los calendarios mexicanos del Siglo XIX: el despliegue de las imágenes*. Tesis para obtener el grado de Doctora en Historia del Arte. México: unam-Facultad de Filosofía y Letras, 2017.

Galí Boadella, Montserrat. *José Manzo y Jaramillo. Artífice de una época (1789-1860)*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla-Ediciones Educación y Cultura, 2016.

Gantús, Fausta. *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888*. México: El Colegio de México-Instituto Mora, 2009.

Hernández Pérez, Angélica. "La libertad de imprenta en la ciudad de México durante el Segundo Imperio", en *Historias*. México: INAH, 1999, núm. 42.

Mena, Aram Alejandro. *México ante la mirada de la intervención: iconografía del poder en la prensa ilustrada francesa y estadounidense (1862-1868)*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte. México: UNAM-Facultad de Filosofía y Letras, 2020.

Museo Nacional de Arte. *Nación de imágenes, la litografía mexicana del siglo XIX*. México: Museo Nacional de Arte-Grupo Financiero BANAMEX ACCIVAL-CONACULTA-INBA, 1994.

Museo Nacional de la Estampa. *Impresiones de México, la estampa y las publicaciones ilustradas en el siglo XIX*. México: Gobierno de la República-Secretaría de Cultura-INBA, 2018.

Pérez Salas C., María Esther. "Genealogía de los mexicanos pintados por sí mismos", en *Historia Mexicana*. México: El Colegio de México, 1998, vol. 48, núm. 2.

Ramírez, Fausto. "La Patria Ilustrada y las colaboraciones de José Guadalupe Posada", en *Posada y la prensa ilustrada: signos de modernización y resistencias*. México: Museo Nacional de Arte, 1996.

_____. "Signos de modernidad en la obra de Casimiro Castro", en *Casimiro Castro y su taller*. México: Instituto Mexiquense de Cultura-Fomento Cultural Banamex, 1996.

Parte iii.
Temas y problemas de la edición latinoamericana del siglo xx

Auge, olvido y rememoración de la técnica tipográfica en México en el siglo xx[1]

Marina Garone Gravier
Seminario Interdisciplinario de Bibliología
Instituto de Investigaciones Bibliográficas
Universidad Nacional Autónoma de México

Introducción

Si bien los vasos comunicantes de las ideas y tradiciones tipográficas entre México y el resto del mundo existieron desde el arribo de la imprenta a la capital de la Nueva España en el siglo xvi, con el nacimiento del siglo xx las modalidades de escritura, las letras y su aplicación diversificaron de manera exponencial el lenguaje visual hasta ese momento conocido en los libros y publicaciones periódicas. La estabilidad política que propició el prolongado gobierno de Porfirio Díaz (1876-1911) –periodo en el que se forjó un marcado afrancesamiento en el gusto literario local– tuvo como desenlace trágico la Revolución mexicana (1910). Ese hito impactará directamente en la producción editorial nacional, por la interrupción de los canales y ritmos normales de importación de papeles y maquinarias, entre otros motivos. A inicios del siglo xx se puede apreciar un perfil editorial basado en el modelo comercial librería-editorial –evidente en los casos de la Viuda de Charles Bouret, Herreros Hermanos, Murguía, Robredo, Porrúa,

[1] Este capítulo se basa en la presentación que hice para la sección mexicana en Edi Red. Editores y editoriales Iberoamericanos en red, de la Biblioteca Virtual Cervantes y en mi ensayo, "Diseño y tipografía que forjaron patria". Ver la cita completa en las fuentes de consulta de esta obra.

Botas o Cvltvra–, a los que se sumarán más tarde iniciativas gubernamentales que buscaban abatir los rezagos en la alfabetización de una población que era aún mayoritariamente indígena y rural, hablaremos de esas manos de la edición un poco más adelante.

Caminos de la tipografía mexicana del siglo xx

Los postulados tipográficos de la vanguardia europea comenzaron a llegar a México por diferentes vías: algunas veces desde Estados Unidos de Norteamérica, de la mano de los prospectos y catálogos de los proveedores de material de imprenta y con los dictados visuales de las compañías de publicidad que se hacían presentes paulatinamente en las páginas de las revistas y periódicos locales; otras veces los postulados llegaron diluidos mediante la reinterpretación que de esos principios se hicieron en algunas revistas y libros españoles, franceses e italianos; digo "diluidas" porque fueron quizá más reticentes al racionalismo geométrico germánico, pero no por ello estuvieron menos interesadas en los postulados gráficos de las nuevas corrientes artísticas. A las ideas anteriores se sumaron algunas estrategias de corte más local, con cierto sabor nacionalista, generando así un abanico de posibilidades que, si son analizadas en una amplia gama de impresos mexicanos de ese periodo, permiten reconocer y proponer cinco caminos o ramales de la tipografía mexicana del siglo xx: 1) la neoprehispánica, 2) la neocolonial, 3) la popular-artesanal, 4) la neoclásica, y 5) la vanguardista. Las raíces o antecedentes de la primera de esas vertientes las podemos encontrar en las discusiones sobre las propuestas gráficas reivindicativas impulsadas por Antonio Peñafiel y discutidas por Manuel F. Álvarez. El primero proponía una gráfica telúrica que se hizo evidente en al menos dos de sus libros: *Alfabetos adornados: aplicaciones decorativas del arte mexicano antiguo* (1898) y *Alfabetos aztecas* (1900). En ellos, Peñafiel presentaba letras de estilo gótico y egipcio con fondo y acompañamiento de grecas, *chimallis* (escudos nahuas) y personajes prehispánicos. Este elemento fue la piedra de toque

del neoprehispanismo tipográfico. Mientras que en *Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional* (1900), el segundo autor reviraba con la siguiente sentencia: "Últimamente hemos visto aparecer letras aztecas, como si los indios hubieran conocido el alfabeto y no hubieran existido en la edad media letras con adornos semejantes a los nuestros, como se puede ver en la gramática del ornato de Owen Jones" (Álvarez, 1900).

La segunda y tercera vías fueron lo "neocolonial y lo popular", respectivamente. El primero, que inició al final del porfiriato, tuvo su auge entre 1915 y 1930 y basaba su ideario en un cierto rechazo al progreso, la promoción de los valores religiosos y de la autoridad vertical que había sido usual en la época colonial y en los regímenes dictatoriales del siglo XIX. Las fuentes visuales que retomaron los artistas y maquetistas fueron los tipos góticos y las guardas xilográficas visibles en los primeros impresos mexicanos del periodo, las artes y oficios coloniales como la herrería, la cerámica (azulejos y talaveras) y las inscripciones lapidarias de los edificios públicos y religiosos novohispanos.

Por su parte, las corrientes de la gráfica "popular o artesanal" se advirtieron en la estilización de algunos motivos, objetos y materiales mexicanos tradicionales, como el papel de China –usado comúnmente para hacer guirnaldas decorativas y caladas para el día de muertos y otras fiestas del pueblo– y el uso de soportes no europeos, como el papel amate y los textiles y bordados con iconografía indígena.

La vertiente "neoclásica" era perceptible en impresos cuyas inspiraciones surgían de los elementos humanísticos, barrocos y neoclásicos europeos, que en el diseño gráfico mexicano se manifestaron en composiciones axiales y simétricas, el empleo de tipografías como Garamond, Elzevir, Didot y Bodoni, el uso de portadas casi exclusivamente tipográficas o con simples y austeras viñetas, cuyo motivo gráfico fuera un personaje de la mitología griega o romana o un mascarón o vasija de esas tradiciones.

Finalmente, lo "vanguardista" se manifestó de varios modos en la edición mexicana: algunos más rupturistas y otros decididamente más comerciales. Los patrones de composición combinaban texto y plecas

de forma ortogonal; las tipografías –de palo seco, grotescasgeométricas, en pesos oscuros– estaban directamente vinculadas con el impacto visual de los temas políticos y sociales que se busca representar, de manera más consistente, a partir de la década de los años 1930. Las presentaciones más comerciales, por lo general, se decantaron por las características del *art deco*. Los principales elementos de este estilo –abstracción, descomposición formal en piezas elementales, linealidad y geometrización– funcionaron muy bien en la tipografía mexicana, ya que gran parte de los motivos visuales autóctonos –grecas, pirámides y la síntesis formal de las estructuras– se combinaron agraciadamente con la simplicidad de las letras latinas.

Quizá algunos de los mayores exponentes de esa vanguardia tipográfica "a la manera mexicana" los localizamos en las diversas propuestas puestas en página del movimiento Estridentista (1921-1927). Fruto de una combinatoria y electicismos muy particulares, los libros, pero sobre todo las revistas programáticas –*Irradiador* (1923) y *Horizonte* (1926-1927)– y aún más los manifiestos del grupo, hicieron gala de los recursos visuales y tipográficos antes señalados, tanto que algunas veces llegaron a emular prácticas del futurismo, el cubismo y el dadaísmo.

Pero no todo fue experimentación y edición de vanguardia en México. La potencia del Gobierno posrevolucionario en materia de publicaciones se observa en las ediciones de la Secretaría de Educación Pública, la Secretaría de Relaciones Exteriores, los Talleres Gráficos de la Nación y otros proyectos que, aunque parcialmente autónomos, han dependido –y dependen aún– de las finanzas públicas, como las ediciones de la Universidad Nacional y las de Fondo de Cultura Económica (1934). Desde entonces la presencia del gobierno mexicano en el mundo editorial ha sido una constante, e incluirá acciones ambiciosas como la creación de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos en 1959.

Además de las anteriores, una variedad de editoriales mexicanas de carácter privado que iniciaron en la primera mitad del siglo xx fueron:

Alcancía (1932), Fábula (1933), Editorial Polis (1937), Jus (1941), Editorial Stylo (1942) o Nuevo Mundo (1944), todas ellas caracterizadas notablemente por la sobriedad y la presencia clásica de sus ediciones; a ellas se pueden sumar Patria (1933), Esfinge (1940), y La Prensa Médica Mexicana (1946), dedicadas a la producción de libros de texto y científicos para los varios niveles educativos y especializados.

La formación de editores en México: Francisco Díaz de León y la Escuela de Artes del Libro

Desde 1930 en adelante, despuntarán en el país una serie de perfiles profesionales mixtos y complejos que conjugarían las habilidades del tipógrafo, con la sensibilidad del artista y la visión global del editor. Un representante fue sin lugar a dudas el aguascalentense Francisco Díaz de León, quien junto con su paisano Gabriel Fernández Ledesma, fungió como el codirector de la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública. El despegue editorial de Díaz de León surge en 1934 cuando fue nombrado coordinador de las Ediciones de Bellas Artes. Esas tareas se sumaron al cargo que desde el año anterior ejercía como director de la Escuela Central de Artes Plásticas de la Universidad Nacional de México, la dirección de arte de la revista *Mexican Art & Life* (entre 1937 y 1940), más adelante, la revista *El libro y el pueblo* (1963). En el contexto de este trabajo, Díaz de León es relevante no solo por su práctica individual sino por su papel en la creación de instituciones de formación profesional en las artes del libro. En 1929, inauguró el taller "Artes del libro" en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, donde buscaba vincular el grabado y arte editorial, mancuerna que ejercitó constantemente en su práctica profesional. En 1932, propone crear una Escuela de Artes y Oficios del Libro, proyecto que no logró consolidarse sino hasta 1937 cuando la Secretaría de Educación Pública (SEP) inauguró la Escuela de Artes del Libro (EAL), dependiente del Departamento de Educación Obrera y lo designó como su director, cargo en el que estuvo hasta 1957. En 1943, la escuela se reorganizó en

torno a cuatro carreras: Director de ediciones, Grabador, Encuadernador y Tipógrafo. La escuela sufrió varias reorganizaciones y en 1958 se convirtió en la Escuela Nacional de Artes Gráficas (ENAG).

Exilio y edición: los españoles en México

Aunque suene obvio, es importante decir que las personas y las instituciones del mundo del libro en México estuvieron influidas por condiciones políticas internacionales: por un lado, el contrapeso que ejerció la pujanza de la edición argentina y española, en la balanza de importaciones y exportaciones de libros mexicanos, al punto de promover un debate diplomático. Y por otro lado, el arribo de numerosos intelectuales del exilio español a raíz de la Guerra Civil (1936-1939), que se sumaron a diversas tareas editoriales, en casas ya existentes o las que ellos mismos crearon. Unos pocos ejemplos de esa activa participación de los transterrados son: la Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana (UTEHA), Proa, Centauro, Costa-Amic editor, Diógenes, Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, S. A. (EDIAPSA), Ediciones Cuadernos Americanos, Oasis, Xóchitl, Edicions Catalanes, Edicions Catalònia, España Errante, Finisterre, Leyenda, Minerva, Séneca, Quetzal y El Colegio de México, entre varias más. La década de 1960 fue muy relevante para la edición en México porque registra la fundación de Ediciones Era y, tras la drástica salida de Arnaldo Orfila de la dirección del Fondo de Cultura Económica en 1965, la fundación de Siglo XXI Editores, sellos que renovaron en la forma y en el fondo el quehacer editorial local.

Tipografía, literatura y bibliofilia: los Cuadernos del Unicornio (1958-1963)[2] y Taller Martín Pescador[3]

Siguiendo el apretadísimo recuento de algunos de los principales personajes e hitos de la tipografía en la edición mexicana del siglo xx, es menester detenerse un momento en el proyecto de *plaquettes* que Arreola dirigió por unos años. Alguna vez comentó: "Y así, a los doce años de edad, entré como aprendiz al taller de José María Silva, maestro encuadernador, y luego a la imprenta del Chepo Gutiérrez. De ahí nace el gran amor que tengo a los libros en cuanto a objetos manuales" (Arreola, 1984), esa opinión y su ejercicio en torno a la materialidad de los libros, de algún modo, lo ponen como antecedente de las reflexiones que organizará Ulises Carrión más tarde. Sus impresos tendrán en la portada el dibujo del animal mitológico realizado por Héctor Xavier, imagen que bautiza el sello; fue justamente la proporción de esa figura lo que determinó el formato final que Arreola empleó en los libros, asimismo estarán caracterizados por la letra Bodoni, que cuenta con importantes atributos esculturales debidos al alto contraste de sus trazos.

Arreola realizó tirajes de pocos ejemplares, 500 fue el mayor, pero por lo regular se mantuvo entre los 20 y 100, factor que hoy hace difícil localizar muchas colecciones completas. Entre los autores de la colección figuran los nombres de José Emilio Pacheco, Fernando del Paso, Beatriz Espejo y Vicente Leñero, en su etapa temprana, de ese modo la materia prima de su colección fue el trabajo que del "taller literario" prologó sus tentáculos al "taller de la edición" y encarnó en la tipografía.

Otro caso de fineza tipográfica lo ejemplifica sin duda el trabajo del Taller Martín Pescador. El Taller Martín Pescador representa el

[2] Romero Ayala, Johann Rodrigo. "Los cuadernos del Unicornio de Juan José Arreola". En *Malabar, Espacio de creación*. Disponible en: https://malabar-ed.com/portfolio/los-cuadernos-del-unicornio-de-juan-jose-arreola/.

[3] Más información sobre este taller se puede leer en: Jacinto Martínez Olvera: Semblanza de Taller Martín Pescador, en Editores y Editoriales Iberoamericanos, Edi Red, ver la referencia completa en las fuentes de consulta.

eterno retorno a la vital tradición de la tipografía antigua en México. Dicho espacio fue creado por el impresor, editor y músico Juan Pascoe y se basa enteramente en trabajo de tipografía manual. De origen norteamericano, Pascoe se mudó a la Ciudad de México de muy joven y más tarde estudió literatura en Estados Unidos y ejerció el arte de la tipografía en aquel país antes de regresar al nuestro. Fue entonces que compró una R. Hoe Washington Imperial No. 1, un rol de pruebas marca Vandercook y una Höhner, una prensa manual de palanca. Interesado por cada parte del complejo proceso tipográfico, el impresor atiende desde el diseño del libro hasta la encuadernación de las obras, con un marcado perfil artesanal y de bibliofilia.

Con tirajes que no rebasan los 100 ejemplares y que usualmente no circulan en espacios comerciales, el catálogo de manifiestos, folletos y libros que formó Pascoe asciende a más de 300 obras, y comprende autores como Efraín Huerta, Octavio Paz, Jaime García Terrés o Tomás Segovia, Verónica Volkow y Roberto Bolaño. Además de la faceta editorial, en su taller también se realizan papelería varia e invitaciones para eventos sociales, además de algunas obras especiales.

Hacer el recuento de talleres tipográficos con tecnología manual que actualmente están activos en México excede el espacio de esta contribución, pero no quiero dejar de decir que afortunadamente todos manifiestan una gran vitalidad, por ello, en las manos de sus dueños y operarios está garantizada la renovación, continuidad y legado de la letra en México.

A manera de final

En las páginas previas ofrecí un muy apretado recuento de algunos de los hitos y personajes de la edición y la tipografía mexicana del siglo xx. Esa narrativa permite observar que a veces hubo sintonía con los acontecimientos de otras latitudes pero, en cambio, en otros momentos deliberadamente se caminó por un sendero alterno sin eco de lo que se sucedía en el resto del mundo. De ese modo México fue elaborando

su historia de libros y de tipografía local que ha caracterizado las estéticas de sus publicaciones y los ritmos de su industria editorial. Estas líneas pretendieron dar algunas de las pistas para interpretar los ejes de las particularidades que determinan el patrimonio bibliográfico nacional. El concepto de lo *editorial* subyacente y que se observa visual y materialmente en las publicaciones del siglo XX procede de diversas tradiciones y horizontes culturales lo que ha determinado una suerte de genética tipográfica mestiza de México.

Fuentes de consulta

AAVV . *El estridentismo. Un gesto irreverente, catálogo de la exposición,* México, Conaculta-INBA, 1988.

Albiñana, Salvador (coord.). *México ilustrado. Libros, revistas y carteles, 1920-1950*. Valencia: Museu Valencià de la Illustració i de la Modernitat (MuVIM), Editorial RM, 2010.

Álvarez, Manuel F. Las ruinas de Mitla y la arquitectura nacional, Talleres de la Escuela de Artes y Oficios para Hombres, 1900.

Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros/ The new art of making books.* México, Creative Common, 2016.

Díaz Arciniegas, Víctor. *Historia de la casa. Fondo de Cultura Económica (1934-1996).* 2.ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Fernández Ledesma, Enrique. *Historia crítica de la tipografía de la Ciudad de México*. México, Palacio de Bellas Artes-SEP, 1935.

Garone Gravier, Marina. "Diseño y tipografía que forjaron patria". En *México Ilustrado. Libro, revistas y carteles, 1920-1950*, 55-64. Valencia: RM, 2010.

_____. "Muestras tipográficas mexicanas: comentarios en torno a nuevos hallazgos (siglos xviii-xx)". En Marina Garone Gravier y Ma. Esther Pérez Salas (comps.), *Las muestras tipográficas y el estudio de la cultura impresa*, 233-266. México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas-UNAM-Ediciones del Ermitaño.

Mata, Oscar. *Juan José Arreola, maestro editor.* México: Ediciones sin nombre, Conaculta, 2003.

Martínez Olvera, Jacinto. "Taller Martín Pescador (TMP, 1975-)". EDI RED, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnp447.

Renán, Raúl. *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*. 1.ª y 2.ª ediciones. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

Romero Ayala, Johann Rodrigo. "Los cuadernos del Unicornio de Juan José Arreola". En *Malabar, Espacio de creación*. Disponible en: https://malabar-ed.com/portfolio/los-cuadernos-del-unicornio-de-juan-jose-arreola/.

Editoriales cartoneras en América Latina: una oportunidad para nuevos tiempos

Alfredo Ruiz Chinchay
Universidad Nacional Mayor de San Marcos

En la actualidad existe mucha más información respecto a las editoriales cartoneras, por lo que se ha abierto la posibilidad de evaluar sus contextos, antecedentes y orígenes. Sabemos que el primer registro de una editorial de esta clase es *Eloísa Cartonera,*[1] la cual se creó en Buenos Aires (Argentina) entre los años 2001 y 2003. Sin embargo, la edición artesanal ha existido desde tiempo atrás; mientras impartía talleres escuché que más de un docente comentaba que elaborar libros era un ejercicio que ya habían realizado con anterioridad en cursos de pedagogía. Dentro del campo editorial algunos investigadores han encontrado antecedentes de las editoriales cartoneras en proyectos como el *Taller Leñateros,*[2] que trabaja con materiales reusados en lugar de

[1] Es una organización autogestionaria sin ánimo de lucro que compra el cartón a los cartoneros pagándoles tres veces más de lo que ganarían vendiéndoselo a las fábricas de reciclaje y lo usa para encuadernar libros hechos a base de páginas fotocopiadas de poesía y cuentos. Fue fundada en agosto de 2003 en Buenos Aires por tres artistas: Washington Cucurto, Javier Barilaro y Fernanda Laguna (Bilbija, (c)).

[2] Es la primera editorial indígena artesanal de México. Fundada en 1975 por la poeta mexicana Ambar Past en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, se conforma como un colectivo editorial operado por artistas mayas contemporáneos. Su labor combina el arte del grabado, la encuadernación, la elaboración de tintes naturales y papel reciclado con el objetivo de documentar, enaltecer y difundir los valores culturales del canto, la literatura y las artes plásticas. El contenido de sus obras va desde poemas,

reciclados, para publicar producciones artesanales y en lenguas indígenas,[3] para desarrollar una labor social en la revalorización y preservación de su cultura.

Por otro lado, *Ediciones del Mendrugo,*[4] publicaba obras que, de otra manera, no podrían producirse en casas editoriales tradicionales. Del mismo modo, *Del Mendrugo* funge como inspiración para otras editoriales como *La Cartonera.*[5] *Ediciones Vigía,*[6] por su parte, es una editorial cubana con un giro artístico especial, por la aplicación de collages. En este punto, me permito distinguir a las editoriales cartoneras o artesanales como "activas" e "inactivas", debido a que muchas atraviesan períodos de inactividad tan prolongados que dan la apariencia de que hubieran cerrado; sin embargo, algunas vuelven a la productividad tiempo después, como respuesta a las necesidades que sus creadores van observando.

---

cuentos, leyendas, cantos y recetas sobre tintes naturales tradicionales en tzotzil y tzeltal, traducidos al español e inglés (ELEM).

[3] Tzotzil y tzeltal.

[4] Fueron impulsados por Elena Jordana (1934-2008), poeta y editora de origen argentino, cuya labor dentro del escenario editorial y literario es destacada para la historia de la edición mexicana. […] Sus libros estaban amarrados con pequeños lazos y alguno se entregó en una bolsita de yute. El tiraje de los libros no superaba los 100 ejemplares, los que se distribuían entre amigos y colegas cercanos entre Nueva York, la Ciudad de México y Buenos Aires. […] Jordana logró la cesión de textos originales de algunos muy importantes autores de habla hispana. Bajo el sello del Mendrugo, Jordana publicó siete títulos (Olvera).

[5] La Cartonera, editorial independiente, artística y artesanal, publica libros con portadas hechas con cartón recolectado en las calles de Cuernavaca, Morelos, en México. Cada una de las portadas es pintada por un artista en sus talleres colectivos (La Cartonera).

[6] Fue fundada en 1985 en la ciudad de Matanzas, Cuba. […] La editorial formó parte de un movimiento cultural más amplio relacionado con la Casa del Escritor de Matanzas que incluía talleres, tertulias y performances. Su primer editor principal fue el ensayista y poeta cubano Alfredo Zaldívar. […] Los libros se confeccionan a mano con esténciles y se componen con una variedad de material encontrado que va desde arena rescatada de las playas de Varadero, pasando por telas e hilos de coser, hasta los descartes de materiales de construcción como el papel de techo o la viruta. Los formatos de los libros varían desde los pergaminos, a las plaquetas, hasta aquellos de corte más convencional (Burroughs).

A diferencia de *Ediciones Vigía*, *Ediciones Embalaje*, de origen colombiano, utiliza el cartón de manera más sencilla y menos artesanal, lo cual no demerita su trabajo, por el contrario, hay que mencionar que uno de sus productos fue premiado en un concurso de poesía. Estos ejemplos nos permiten apreciar la interrelación, aunque a veces dispersa y difícil de rastrear, de los antecedentes de las cartoneras y sus orígenes.

Ahora, con el aumento de la información, podemos descubrir los aportes de varios investigadores, como la argentina Johana Kunin o el mexicano Aurelio Meza, en la definición de los contextos de las cartoneras. Kunin explica que: "Las cartoneras incitan repensar el significado y el rol del libro en la región. Además, su existencia señala que existe la posibilidad para mucha gente de escribir, editar y hacer libros por ellos mismos" (Kunin, 2013: 16). Ese es el valor del libro cartonero: permitir el acceso a la publicación de obras por parte de cualquier persona. Aunado a lo anterior, el libro cartonero permite que el consumidor también sea productor, es decir, autor o editor. La figura del editor, un poco infravalorada, también funge un papel importante en esta industria, ya que es quien piensa el libro, el tamaño, los formatos, el tipo y tamaño de letra, el tiraje, los paratextos. Los cartoneros se enfocan mucho más en trasladar la capacidad de editar a las personas y darles la oportunidad no solo de leer la obra, sino también de pensarla para un público.

Por otro lado, Aurelio Meza (2014) considera que "la capacidad del libro cartonero va de re-insertar el libro al discurso social y propicia la apertura de plataformas de edición para corrientes literarias y culturales emergentes, *underground* o poco publicadas", lo que pone en evidencia otra posibilidad de esta clase de libros para grupos de personas que no cuentan con los recursos, y que gracias a los cartoneros pueden publicar sus textos, por ejemplo, las comunidades indígenas como *Leñateros* o incluso grupos políticos.

En Lima, *Partisana Cartonera* es una editorial de pensamiento izquierdo-anarquista, que publica sus contenidos a través de libros

cartoneros, haciendo posible que cualquier persona pueda tener acceso a ellos.

En el sitio electrónico de la Biblioteca de la Universidad de Wisconsin-Madison existe un apartado titulado "Cartonera Publishers / Editoriales Cartoneras: Cartonera Publishers",[7] que presenta un mapa que ilustra el alcance que han tenido las cartoneras y el gran número de editoriales de esta índole en Latinoamérica. En el caso de las cartoneras, llama la atención el camino que han seguido: empezando por Argentina y ascendiendo hacia Bolivia, Perú, Chile, Brasil, Paraguay, Colombia, Ecuador y México, posteriormente se dirigen a España, Francia e incluso partes de África. En los países de habla inglesa se observa un gran interés en estas producciones, de hecho, la Universidad de Wisconsin conserva una colección de más de 1.200 ejemplares recopilados hasta el momento.

A partir de 2008, las cartoneras se expanden a una mayor velocidad, gracias a una mejor relación y tránsito de los editores y gestores por diferentes países, quienes generan interés en otros individuos y estos, a su vez, fundan sus editoriales. A pesar de lo fácil que parece este proceso, el libro cartonero, muchas veces, es despreciado por tener un estilo rústico, menos definido, por lo que, en un mundo editorial clásico, donde cada detalle está extremadamente cuidado y pulido, es difícil promocionar el tipo de productos cartoneros.

En el año 2009, se llevó a cabo el primer encuentro de cartoneras en la Universidad de Wisconsin-Madison, a partir del cual se publica una compilación crítica, resúmenes y testimonios de cartoneros, el cual puede encontrarse en formato digital aún en nuestros días. Ese año fue muy importante en la comunidad cartonera, no sólo por el evento de Wisconsin, sino porque aumentó el contacto entre editores de cartoneras y permitió el intercambio de información y la creación de nuevas editoriales.

[7] Sitio de la Biblioteca de la Universidad de Wisconsin-Madison: https://researchguides.library.wisc.edu/cartoneras/cartonerapublishers.

Sin embargo, uno de los principales puntos fuertes de las cartoneras, y que ayuda a su promoción, es, como ya se ha mencionado, la posibilidad de la publicación de obras a un bajo costo, por lo que su implementación resulta de gran impacto entre comunidades de escasos recursos.

Un recuento necesario

Entre las editoriales cartoneras se puede establecer un primer bloque, que va desde el año 2003 hasta el año 2008. En primer lugar, se encuentra *Eloísa Cartonera,* que surge con un estilo artístico transgresor, que sigue activa en la actualidad gracias a Miriam Merlo "la Osa", quien sigue publicando, aun cuando Washington Cucurto ya no publique en *Eloísa* y sea una de las figuras principales de la editorial.

Siguieron luego *Sarita Cartonera*, la primera editorial peruana de este tipo, que ya no está activa. *Sarita* fungió como editorial independiente e incluso formó parte de una asociación de editoriales independientes, sin dejar de producir libros cartoneros y sumar a su catálogo muchos de los autores reconocidos hoy en día.

Posteriormente aparecen *Mandrágora* y *Yerba Mala*[8] en Bolivia, *Animita*[9] en Chile, todo eso en lengua española. Luego se da el primer

[8] Es un proyecto que busca intervenir creativamente en el espacio cultural a partir de una propuesta de publicación comunitaria que difunde la producción literaria latinoamericana actual con la luminosa expresión estética de tapas de cartón reciclado. Los libros son editados gracias a la colaboración de los autores, quienes ceden sus derechos para las ediciones. Los libros se venden a precios bajos, lo cual permite un fácil acceso. Los libros cartoneros son cortados, pintados y encuadernados a mano (Yerba Mala).

[9] Primera editorial cartonera chilena y tercera latinoamericana. [Su nombre] hace referencia a las pequeñas casetas que se construyen en los lugares de muertes accidentales en las carreteras. Los libros que Animita produce son diseñados por artistas que usan diferentes medios como témpera, pinturas acrílicas, espray, tinta tipográfica y decorados con distintos materiales reciclados: papel, lana, revistas, etc. Cada ejemplar es único y exclusivo y el libro se transforma en un objeto de arte (Bilbija, (b)).

salto a un país de habla no castellana con *Dulcineia Catadora*[10] en Brasil, que surge gracias a uno de los fundadores de *Eloísa*. Y, afortunadamente, no se quedan únicamente dentro las lenguas canónicas, ya que pasamos a *Yiyi Jambo Cartonera*[11], que produce en una lengua especial: una mezcla del guaraní, español y portugués, denominada como *portuñol salvaje* por Douglas Diegues, impulsor de Yiyi Jambo.

Tenemos también a la mexicana *La Cartonera*,[12] y a la ecuatoriana *Matapalo,*[13] que marcan el despliegue de las cartoneras a través de

[10] Primera editorial cartonera brasileña. Lúcia Rosa, su co-fundadora, sugirió el nombre tanto en homenaje a una recolectora de cartón, una catadora, que diez años después de la fundación todavía trabaja en la cooperativa Coopamare, como al personaje que inspiró al creador de Don Quijote de la Mancha, Dulcinea de El Toboso. La editorial brasileña nació gracias al trabajo colaborativo con Eloísa Cartonera, la primera editorial cartonera latinoamericana (Longinovic).

[11] Primera editorial cartonera de Paraguay, fue fundada por Douglas Diegues en colaboración con sus amigos Amarildo García –un pintor-cartonero crípticamente llamado El Domador de Yacarés–, Cristino Bogado, Edgar Pou, Javier Viveros y Jorge Kanese, el más antiguo de todos, y considerado como el padre de la poesía vanguardista en Paraguay. Douglas Diegues es un poeta nacido en Paraguay, pero que creció entre varias ciudades brasileñas y la capital paraguaya. Se dedica fundamentalmente a la defensa de los derechos humanos de los grupos indígenas y otras comunidades con pocos recursos. El nombre inicial de la editorial era Jambo Girl, pero se "paraguayizó", convirtiéndose en Yiyi Jambo. Yiyi es una palabra popular que significa "mujer, novia, amada, amante, chica, muchacha". Jambo es una fruta abundante en el nordeste brasileño que a la vez se refiere al color achocolatado en la piel femenina. Yiyi Jambo significa, pues, "chica morena". Las tapas de los libros se hacen del cartón comprado a los cartoneros a 1.000 guaraníes (0.18 $USD) el kilo y son cosidos a mano, a veces con hilos de fibras de caraguatá y fabricados por las indias nivaklés del Chaco paraguayo (Bilbija. (a)).

[12] La Cartonera (2008) es la primera editorial cartonera que se funda en México, en Cuernavaca, Morelos. Sus fundadores –Alicia Reardon, Dany Hurpin, José Antonio Suárez, Nayeli Sánchez, Raúl Silva, Rocato y Valeria López– son los primeros en reducir el nombre de la editorial al material en el que confeccionaban los libros. Fuente: Bilbija, Ksenija (2018). «Semblanza La Cartonera (Cuernavaca, 2008-)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-cartonera-cuernavaca-2008--semblanza934398/.

[13] Es un proyecto editorial cuya fortaleza reside en la forma mediante la cual se construyen libros hechos con cartón reciclado, el mismo que es recolectado en la ciudad de Riobamba, ubicada en la sierra central del Ecuador. Cada libro es armado por chicos de escasos recursos económicos, quienes reciben talleres para diseñar,

América Latina y la creciente diversidad entre ellas. A partir de aquí se vuelve mucho más complicada la labor de describir o encasillar a las cartoneras solo como aquellas que publican en cartón o con un estilo rústico o artesanal.

Las cartoneras contemporáneas

En un brevísimo recuento sobre las editoriales cartoneras existentes, podemos señalar algunas de las más activas y que, de forma muy especial, promueven la creación de nuevas cartoneras.

Olga Cartonera, fundada por Olga Sotomayor, una bibliotecóloga chilena que entrelaza eficientemente el mundo editorial cartonero, a través de gran red de contactos e información sobre las cartoneras. *Vento Norte Cartonero,*[14] fundada por Gaudêncio Gaudério (Fernando Villarraga) en Santa María (Brasil), que ha realizado un trabajo muy importante al reunir constantemente a varias cartoneras durante la pandemia del Covid-19, con la intención de crear un círculo de autores y editores cartoneros para reflexionar sobre la práctica editorial cartonera. Aunado a ello, preparó exposiciones en España y Portugal, donde reunió cerca de 50 diferentes editoriales cartoneras en exposiciones itinerantes. En Mozambique, África, tenemos por un lado a *Kutsemba*, una editorial cartonera que tiene un trabajo importante con bibliotecas. Vale la pena destacar la experiencia impartida en Guinea Ecuatorial, donde el Instituto Cervantes realizó un taller, puesto que en ese país no se publica nada, todo se importa; sin embargo, la edición cartonera abre la puerta a la publicación independiente.

---

pintar y elaborar libros, como un oficio alternativo por el cual obtienen una retribución económica. (Matapalo).

[14] Página sobre la editorial: https://www.facebook.com/ventonortecartonero/.

El proceso de la edición cartonera

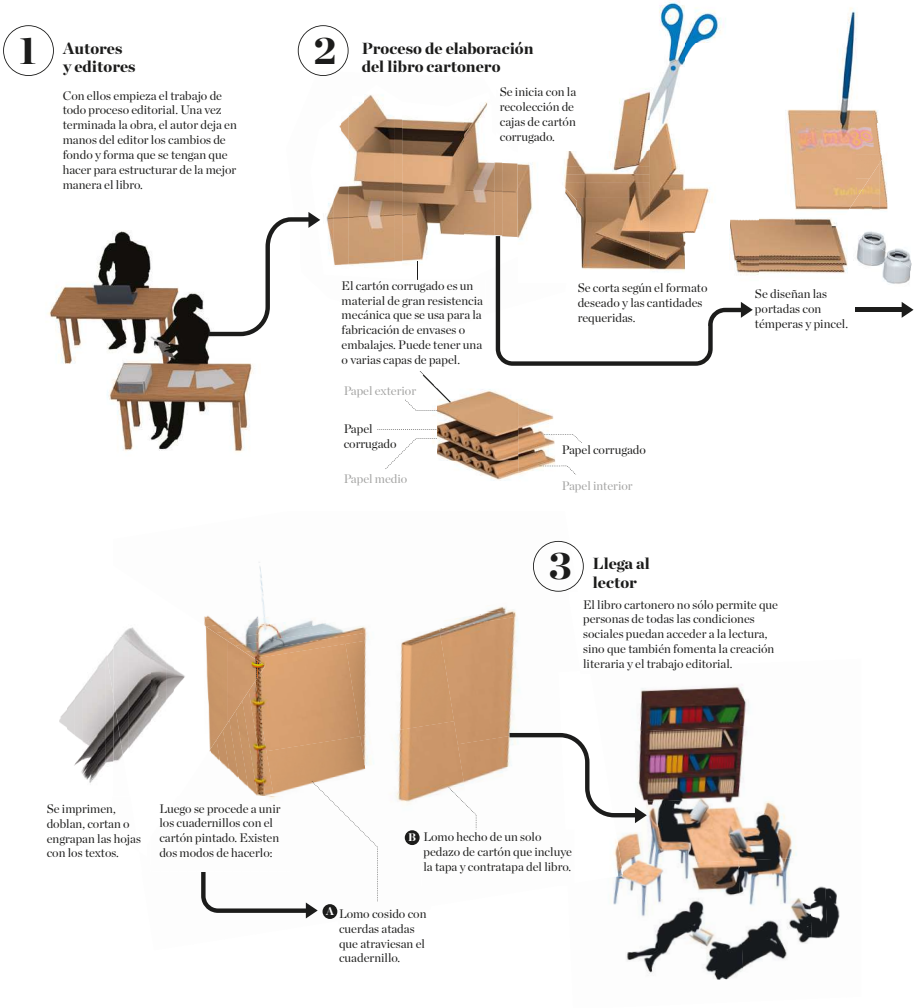


Imagen 1: esquema del proceso de la edición cartonera. Procedencia: Raúl Rodríguez (Perú).

La infografía anterior puede ilustrarnos el proceso de la edición cartonera. Originalmente solo se encontraban los dos primeros pasos, autor-editor y la confección del libro, pero notamos que el proceso no termina ahí; si bien los autores no siempre buscan comercializar sus obras, sí buscan la difusión de ellas, así que el libro cartonero se proyecta hasta su llegada al lector, quien podrá convertirse en autor o editor.

Para mostrar mayores muestras de la diversidad de las cartoneras, se puede mencionar la labor de las siguientes:

- *Ñasaindy Cartonera Editorial,*[15] una casa editorial argentina que publica textos en lenguas indígenas.

- *Dirtsa Cartonera*[16] es una editorial venezolana que publica libro-objeto utilizando el cartón, han experimentado con distintos estilos, lo que vuelve difícil clasificar lo qué es y qué no es un libro cartonero.

- *Rojo, Amarillo y Azul*[17] es una editorial argentina que se enfoca en niños, lo que le permite alcanzar una gran exploración artística, creando figuras, juguetes, juegos y todo lo relacionado con el libro cartonero, la escritura y el repensar del contenido.

- *Cartonazo Editores*[18] fue una editorial que fundé con compañeros de la Universidad de San Marcos en 2013, con esta editorial

[15] Se fundó en agosto de 2009 en la ciudad argentina de Formosa, junto a la frontera con Paraguay, después de conocer la actividad cartonera en el encuentro de poetas jóvenes de La Rioja, Argentina. Su nombre, Ñasaindy, que en lengua guaraní quiere decir "luz de luna", refleja la actividad literaria de una editorial que se encuentra entre varias culturas. Sus editores principales, Fernando Acosta y Federico Torres, aprendieron la actividad cartonera a partir de sus contactos con Eloísa Cartonera de Buenos Aires. Tras formarse con ellos, llevaron a Formosa las técnicas de diseño y construcción de libros cartoneros para adaptarlos al medio cultural formoseño.

[16] Es un proyecto editorial dinámico y participativo con visión ecológica, que utiliza tapas de cartón reciclado, para las portadas de sus libros. Bajo una gestión autónoma y sello "hecho a mano", que tiene como misión elaborar desde la imperfección libros y demás publicaciones posibles.

[17] Página de la editorial: https://editoraamarillorojoy.wixsite.com/pag-editora.

[18] Página de la editorial: https://www.facebook.com/cartonazo.editores.

trabajamos en la Comunidad Shipibo-Conibo de Cantagallo, la única comunidad indígena en Lima.

- *Quinti Qartunira*[19] fue una editorial que publicó textos en quechua, donde intervino la comunidad indígena lamista.

Otro grupo de cartoneras viene realizando un trabajo muy importante en centros penitenciarios, como las chilenas *Canita Cartonera,*[20] que es una de las primeras editoriales que nace en una cárcel, e *Isidora,*[21] a cargo de Ignacio Cuevas, que, mediante un trabajo constante, ha permitido propiciar que los internos publiquen, por ejemplo, títulos como *Palabras en condena* y *Memorias de mujeres carcelarias;* pero no todas las cárceles tienen tanta libertad para publicar, algunas deben resistir las precarias condiciones carcelarias o las presiones políticas, como *Cuenteros, Verseros y Poetas,*[22] que se encuentra en Buenos Aires,

[19] La cartonera surge gracias al interés y participación del Consejo Étnico de Jóvenes Kichwa de la Amazonía (CEJOKAM), contaron con el apoyo de la editorial Sarita Cartonera, con quienes aprendieron las primeras técnicas sobre la confección de libros de cartón. Los materiales publicados buscan representar el mundo de las chacras, las siembras, las plantas medicinales, el monte y los cerros. Entre los objetivos de la cartonera figuran la producción de textos literarios "libros-cosechas" escritos en quechua para fortalecer las colecciones de escuelas bilingües, y que cuentan con un logo propio, diseñado por la artista kichwa-lamista Rosario Izuiza Pizango, quien realizó las carátulas de cartón cubriéndolas con algodón orgánico (Canosa).

[20] Se fundó en el Centro Penitenciario de Alto Hospicio, en la ciudad de Iquique (Chile). Su nombre viene de "cana", que significa cárcel en jerga sudamericana. El proyecto comenzó a gestarse a partir de una visita de miembros de la editorial boliviana Yerba Mala Cartonera a Iquique en octubre de 2008, quienes luego se convertirían en aliados del proyecto iquiqueño. Finalmente, a mediados de 2009 se iniciaron los talleres de capacitación literaria y gráfica con los internos, financiados por el programa Acceso Regional del Consejo de la Cultura y las Artes Región de Tarapacá-Chile. […] El proceso de trabajo de los libros de Canita Cartonera incluye dos fases, ambas en manos de una veintena de presidiarios de la cárcel de Alto Hospicio: una primera de capacitación literaria y gráfica, y una segunda de producción (Vargas).

[21] Página web de la editorial: http://isidoracartonera.yolasite.com/.

[22] Es una editorial cooperativa que funciona en el Pabellón 4 de la Unidad de Máxima Seguridad N° 23 de Florencio Varela. La Cooperativa nació en mayo de 2010. […] Los libros de nuestra Cartonera son todos diferentes ya que cada uno lleva una pintura

bajo la dirección de Alberto Sarlo. Se trata de un proyecto que sirve como medio para trabajar la lectura de filosofía; leer, meditar y publicar sus reflexiones, cuentos, cualquier producción escrita. *4Nombres Cartonera,*[23] de Bolivia, trabajaron en un centro juvenil, publicando y ofreciendo talleres.

En lo personal, a través de *Viringo Cartonero,*[24] que fundé junto a mi socio Roy Dávatoc, hemos realizado trabajos en dos penales; en el penal de Chorrillos, exclusivo de mujeres, y en el penal de Lurigancho, que es el penal más grande del Perú. Aquí trabajamos talleres de escritura y confección del libro cartonero. En este último hemos logrado realizar un proyecto más ambicioso, con la intención de propiciar la creación de una editorial dentro del penal, que pueda ser sostenida por los mismos internos, a pesar de las carencias. Hemos descubierto que existen personas que nunca habían escrito o leído, pero que, gracias a la edición cartonera, descubrieron que les gustaba. La mayor recompensa de esta etapa ha sido saber que muchos internos ahora conciben la escritura como una parte de sus vidas.

Ahora, un trabajo que empieza a tomar fuerza es el de las editoriales cartoneras en escuelas, ya que permite trasladar la visión editorial y la forma de pensar de los editores a los escolares, es decir, que estos no solamente consuman el contenido, sino quesean capaces de pensar cómo pueden transformar sus experiencias en un libro. *Sarita* tuvo un proyecto parecido muy visionario, donde vieron que ahí había materia y trabajaron con escolares.

única e irrepetible hecha por un artista plástico de la editorial. Más referencias en Sarlo (ver la bibliografía).

[23] Los fundadores fueron Christiam Avilés Vacaflores y Marcelo Ibarra, un ex-recluso que viaja por diferentes lugares de Latinoamérica, impartiendo charlas motivacionales sobre su experiencia carcelaria y la influencia del arte en su reinserción social. Por su parte, Avilés es un poeta, activista y psicoterapeuta boliviano nacido en Sucre, artífice del Modelo Integrativo de Valoración Humana, que incluye la literatura, la psicoterapia y el reciclaje con el objetivo de reinsertar socialmente a los presos (Andrés).

[24] Página de la editorial: https://www.facebook.com/viringo.cartonero/.

En el Perú se encuentran iniciativas como *Niñita Cartonera*[25] y *Efraín y Enrique Editores Cartonero.*[26] *La Ingeniosa*[27] es, a mí parecer, una de las más innovadoras, ya que permite que los chicos exploren sus dudas y pensamientos respecto a la sociedad con las publicaciones, así podemos descubrir estudiantes que no están de acuerdo con la sociedad, que quieren cambios; en las editoriales cartoneras anteriores, el profesor es quien tiene más peso, en *La Ingeniosa,* el compromiso es equilibrado, los alumnos proponen y también pueden hacer posibles esas propuestas con un poco más de libertad. Por su lado, Caroll Castro y Ana Valverde, de *Ucumari Cartonero*, han llevado la edición cartonera a docentes y esto permite que tengamos más editoriales cartoneras en escuelas, entre ellas: *Talentina Cartonera*, *Calabazas Ediciones*, *Fe* y *Alegría 8 Cartonera.*[28]

Otro aspecto para resaltar es el de los encuentros cartoneros, que permitieron la posibilidad de una mayor conexión entre los editores. Uno de ellos es el *Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras,*[29] que lo organiza la Biblioteca de Santiago (Chile). Este encuentro supone una gran oportunidad para los interesados de la edición cartonera, puesto que permite una relación muy estrecha entre los asistentes.

Porque si hay algo que destaca a la edición cartonera es la amistad. He sido testigo de que los editores que asistían al encuentro no iban a vender sus libros, sino para encontrarse con los amigos, con gente que piensa y tiene los mismos deseos de llevar los libros a otro lado, que quiere compartir y que lleva sus obras, por ejemplo, desde El Salvador hasta Chile, una travesía con pocos recursos, y que involucra pedir asilo, alimento y transporte. Se han organizado también diferentes encuentros, aunque no tan constantes, en España, Brasil y Costa Rica.

[25] Página de la editorial: *https://www.facebook.com/maestracartonera/*.
[26] Página de la editorial: *https://www.facebook.com/efrainyenrique/*.
[27] Página de la editorial: https://www.facebook.com/laingeniosacartonera.
[28] Página de la editorial: https://www.facebook.com/FyA8-Cartonera-1075827273 27240/.
[29] Página del evento: http://encuentroeditorialescartoneras.blogspot.com/.

En Lima se realizó en 2019 la Feria del Libro Cartonero, en un esfuerzo colectivo, entre instituciones públicas, privadas y de editores cartoneros. La segunda edición, fijada para el 2020, sufrió los embates sanitarios debido a la pandemia. Estos encuentros han propiciado otros proyectos, por ejemplo, el de libros cartoneros en braille. Esta experiencia significó trasladar la edición en braille al libro cartonero, con el objetivo de aprovechar las facilidades de la edición cartonera en un contexto donde publicar libros en braille es una tarea muy costosa, debido, sobre todo, a la impresión de interiores.

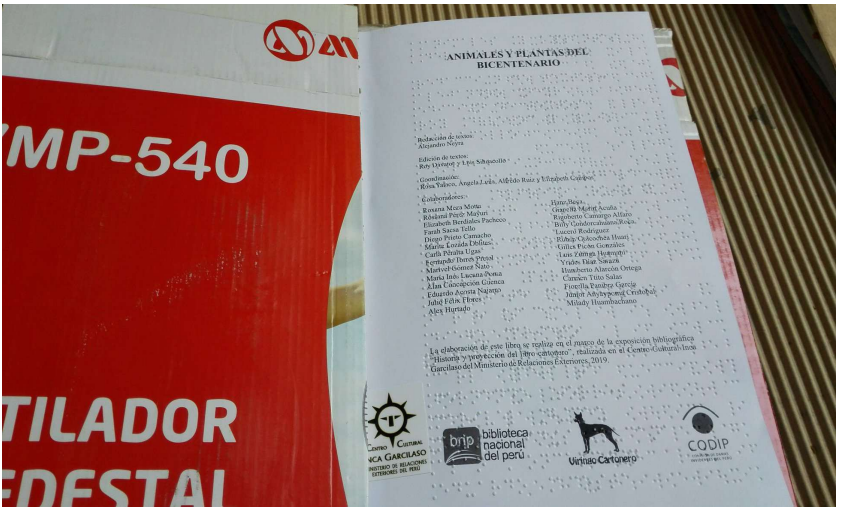


Imagen 2: Libro cartonero en braille. Procedencia: Alfredo Ruiz.



Imagen 3: Libro cartonero en braille. Procedencia: Alfredo Ruiz.

En las imágenes, aunque no se aprecie tan claramente, están los puntos de la textura, además de la impresión del contenido en tinta y en braille. El objetivo de estos libros es proveer de materiales bibliográficos a las personas que pueden ver y también a las que tienen algún tipo de discapacidad visual.

Aunque el proyecto aún tiene muchas cosas por mejorar, creo que vamos por un buen camino. Lo que más destaco de esta edición es la participación de los usuarios de la sala para personas con discapacidad visual Delfina Otero Villarán de la Biblioteca Nacional del Perú, quienes participaron en la confección de los libros, apoyados por un

voluntario; la intención era crear un momento de inclusión, donde, sin distinción, todos crearan un libro para todos.

Conclusiones

Las editoriales cartoneras son proyectos que nacen como respuesta a una necesidad o inquietud individual o comunitaria. Entre sus principales características, tenemos la capacidad de trasladar las tareas de editor a cualquier persona, con la intención de materializar, con muy pocos recursos, la voz o memorias de las comunidades o alguna población específica.

Frente al contexto creado por la pandemia del Covid-19, las cartoneras han encontrado más formas para interconectarse y llegar a un mayor número de personas. El mundo digital, que supuso una solución a la distancia social requerida, ha servido como un espacio para una mayor reflexión sobre la edición cartonera, lo que tendrá efectos importantes en las próximas iniciativas.

No se debe considerar al libro cartonero como una manualidad escolar. Por el contrario, la edición cartonera puede convertirse en una estrategia pedagógica importante, con la que se incentive la escritura y lectura de una manera eficiente. Estoy seguro de que los nuevos tiempos serán ideales para este tipo de proyectos, más aún en un mundo que intenta regresar a una "normalidad" prepandémica.

Fuentes de consulta

Yerba Mala Cartonera. "¿Quiénes somos? *Yerba Mala Cartonera*". https://yerbamalacartonera.blogspot.com/p/quienes-somos.html

Matapalo Cartonera Ediciones. 2009. "A los lectores"*Matapalo Cartonera*. http://matapalocartonera.blogspot.com/2009/05/los-lectores.html>

Dirtsa Cartonera Ediciones. "Ediciones Dirtsa Cartonera" *dirtsa Cartonera*. http://dirtsacartonera.blogspot.com/.

La cartonera de Cuernavaca editorial. "La cartonera". http://edicioneslacartonera.blogspot.com/.

Mandrágora ediciones. "Mandrágora ediciones". https://www.lamandragora.cl/nosotros/.

"Taller Leñateros". *Enciclopedia de la Literatura Mexicana*. Fundación para las letras mexicanas. *Enciclopedia de la literatura en México*. http://www.elem.mx/institucion/datos/3171.

Andrés, Carlos. "Semblanza de 4Nombres Cartonera Editorial (2014)". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0888745.

Bilbija, Ksenija. *Semblanza de Yiyi Jambo Cartonera (2007)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0888745.

_____.*Semblanza de Animita Cartonera (2015-)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckq021.

_____. *Semblanza de Eloísa Cartonera (2003)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1z668.

_____. *Semblanza de Sarita Cartonera (2004-2011)*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcg75f4.

Cabrera, Liliana. "Nuestro proyecto editorial" *Me muero muerta ediciones*. Me muero muerta cartonera editorial. http://memuero-muertaediciones.blogspot.com/2011/08/nuestro-proyecto-editorial.html.

Canosa, Daniel. "La Cartonera Colibrí". *Qinti Qartunira editorial*. Qinti Qartunira editorial. Acceso el 5 marzo 2021. http://www.elorejiverde.com/buen-vivir/3185-la-cartonera-colibri.

García Guerrero, Isaac. "Semblanza de Ñasaindy Editorial (2009)". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0k4b6.

Gordon-Burroughs, Jessica. "Semblanza de Ediciones Vigía (1985)". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct74d5.

Kunin, Johana. "La multiplicación de las editoriales cartoneras latinoamericanas: análisis de un caso de apropiación/es de sentidos". En *I Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales*. Argentina. 8, 9 y 10 de mayo de 2013 UNSAM. Mesa 13: Abordajes interdisciplinarios del arte, la danza y la música. https://www.researchgate.net/publication/328734173_La_multiplicacion_de_las_editoriales_cartoneras_latinoamericanas_analisis_de_un_caso_de_apropiaciones_de_sentidos.

Longinovic, Nina. "Semblanza de Dulcinéia Catadora (2007-)". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0931450.

Martínez Olvera, Jacinto."Semblanza de Ediciones del Mendrugo (1973-1978)". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc9c901.

Meza, Aurelio. "Editoriales cartoneras: hacia una posible genealogía". *Radiador Magazine*, n° 30 (2004): 61-81.

Olvera, Jacinto. "Editoriales artesanales en México". Cultura editorial de la literatura en México. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.elem.mx/estgrp/datos/1352.

Sarlo, Alberto. "Quienes somos". *Cuenteros, verseros y poetas*. Cuenteros verseros y poetas, editorial. Acceso el 10 junio 2021. https://cuenteros-verseros.com.ar/acerca-de/.

Vargas Luna, Jaime. "Semblanza de Canita Cartonera (2009)". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdz291.

Sitios web

Sylar Burroughs Editorial. Citado en https://researchguides.library.wisc.edu/cartoneras/cartonerapublishers

Biblioteca de la Universidad de Wisconsin."Cartonera Publishers / Editoriales Cartoneras: Cartonera Publishers. https://researchguides.library.wisc.edu/cartoneras/cartonerapublishers.

Cartonazo editores. https://www.facebook.com/cartonazo.editores.

Efrain y Enrique. https://www.facebook.com/efrainyenrique/.

Encuentro editoriales cartoneras. http://encuentroeditorialescartoneras.blogspot.com/.

FyA8 Cartonera. https://www.facebook.com/FyA8-Cartonera-107582727327240/.

Isadora cartonera. http://isidoracartonera.yolasite.com/.

La ingeniosa cartonera. https://www.facebook.com/laingeniosacartonera.

Maestra cartonera. https://www.facebook.com/maestracartonera/.

Rojo, Amarillo y Azul. https://editoraamarillorojoy.wixsite.com/pag-editora.

Vento Norte Cartonero. https://www.facebook.com/ventonortecartonero/.

Viringo Cartonero. https://www.facebook.com/viringo.cartonero/.

Agradecimientos: Jannette Montserrat Briz Machuca por la adaptación del ensayo.

Las prácticas editoriales en el campo de las artes

Natalia Silberleib
Universidad Nacional de Tres de Febrero
Universidad Nacional de las Artes, una

Introducción

"Las prácticas editoriales en el campo de las artes" es un concepto "paraguas" que me permite ubicar diferentes géneros editoriales dentro de un mismo espacio de estudio que, sin embargo, tienen muchas características diferenciales ya que en él confluyen disciplinas de varios géneros, específicamente, del arte.

Cuando comenzé la carrera de edición en la Universidad de Buenos Aires, descubrí las intersecciones entre la historia y la edición, lo que despertó mi interés en la historia social del libro y la lectura. Años más tarde, cursando una maestría en gestión cultural, encontré muchas relaciones específicas entre los libros y las artes y eso dio origen a la idea de las prácticas editoriales en el campo de las artes, se tratara de catálogos de museos o de libros de artista. De este modo, la historia, la edición y el arte se convirtieron en capaz que me permitieron pensar las publicaciones desde otro punto de vista.

Las prácticas son dinámicas, dependen de su época y evolucionan o retroceden con ella. Dentro de este concepto, la inclusión del libro de artista permite pensar al libro como idea y como forma e ilumina muchos aspectos de la edición tradicional, más allá del tipo de lenguaje utilizado, el formato elegido y las audiencias destinatarias. En

sus textos, Ulises Carrión (2012) menciona estas cuestiones al hablar del "arte viejo de hacer libros y del arte nuevo", poniendo en crisis un concepto clásico de la edición y, especialmente, al plantear la diferencia entre libro ilustrado, como una obra conjunta, y libro-obra como la creación de un artista, en sentido integral.

Las prácticas editoriales en el campo de las artes permiten que el "lenguaje editorial" intervenga, cree y modifique los "lenguajes artísticos" para producir libros-obra o libros que hablan sobre las obras. Me refiero a la influencia que la edición, como práctica, y lo editorial, como proceso y contexto, tiene sobre las artes y la forma en que esto las modifica, interviene y modifica. Las prácticas editoriales implican un proceso consciente de creación, selección, escritura, edición y diseño con el fin de publicar un libro o algún tipo de objeto impreso que tenga distribución o de crear una obra de arte.

Entre las prácticas "puras" incluyo la edición de libros de arte, las publicaciones de museos (catálogos, boletines, guías, materiales educativos, monográficos, folletos) y la edición de pared (textos de sala). Las "prácticas editoriales híbridas" son aquellas que, por su doble origen artístico y editorial, se nutren de ambos lenguajes e interactúan en modo creativo y artístico. No se trata solamente de publicaciones sino que son "la obra". El modo en que ambas disciplinas se nutren entre sí permite comprender cuánto el formato del libro y el concepto de la edición le ofrecen como soporte y como lenguaje al arte. Enumerar las diferentes prácticas híbridas siempre será una tarea incompleta ya que es un territorio en evolución y cambio. Entre las históricas y las más vigentes podemos enumerar: libro de artista, libro como performance, libro de instrucciones, libro como espacio o soporte expositivo, fotolibro, poesía visual y concreta, arte correo.

Las prácticas editoriales ofrecen a las artes contemporáneas elementos, métodos y conceptos que hacen que las mismas se conviertan en partes constitutivas del campo y no un mero soporte o medio de comunicación del arte. Johanna Drucker (1995) sostiene que el libro de artista se ubica en una zona híbrida entre otras disciplinas una "zona

de acción" y lo considera el género artístico más representativo del siglo xx. En ese sentido, si el libro de artista es una obra que se sitúa en las fronteras entre diferentes prácticas, necesita también nuevos o diferentes parámetros críticos.

Conceptos clave de las prácticas editoriales

Me interesa resaltar algunos conceptos que están presentes en las prácticas editoriales y las transversalizan, a saber: *Contenido y autorías, Edición y paratextos; Audiencias; Acción / activación; Experiencia editorial* y *Espacio – tiempo.*

Contenido y autorías. Partimos de un tema y de un contenido para desarrollar luego un producto o varios: catálogo, catálogo extendido, folletos, sitios web, aplicaciones, prensa, educación, etcétera. Es fundamental el desarrollo de los contenidos para poder pasar al proceso de edición, momento en que se da forma a los mismos de acuerdo con los diferentes soportes y audiencias. Por otro lado, no debemos olvidar que las prácticas editoriales implican diferentes tipos de autorías: autores, curadores, investigadores, artistas, diseñadores; autorías que deberían ser solidarias entre sí.

Edición y paratextos. Editar es una práctica creativa e intelectual cultural, social e históricamente determinada. Implica realizar un proyecto, un trabajo como proceso y en equipo. Es una actividad que, a partir de un contenido o propuesta específica, genera valor agregado. El editor es un creador y también un mediador, entre el generador de contenidos (en cualquier lenguaje) y las audiencias. Su trabajo debe ser respetuoso de ambos e invisible.

Audiencias. Se trata del reconocimiento de uno o varios destinatarios colectivos que organizan el modo en que el editor presentará los contenidos y elegirá los soportes. Las voces de las instituciones en las que se edita también son audiencias a considerar.

Acción / activación. Como dice Johanna Drucker (1995), "un libro es una zona de acción". El trabajo de edición sobre un contenido,

dirigido a determinadas audiencias y en cualquier soporte implica actos. La experiencia tiene que ver también con la activación que hace cada lector con el objeto libro, hecho que se puede observar muy claramente en los libros de artista.

Experiencia editorial. Se trata de un modo de percibir simultáneamente el objeto editorial y el artístico en todos sus soportes, en todas sus manifestaciones. Esto evita la contemplación o valoración antagónica de un aspecto sobre otro y potencia su complementación. Permite también considerar el espacio como concepto curatorial y editorial; el modo de moverse de un espacio a otro no es una simple traducción, sino que supone pensar en diferentes modos de presentar el relato y la utilización del espacio en un marco diacrónico.

Espacio–tiempo. Ulises Carrión (2012) dice que un libro es una secuencia espacio–temporal. Los libros representan esa secuencia internamente: dar vuelta la página, el tiempo de la lectura; pero también en relación con el tiempo de la edición ("siempre es hoy", a diferencia de las muestras, que se levantan) y pueden ser experimentados (leídos) en cualquier espacio donde sean transportados.

Prácticas editoriales "puras"

Entre las prácticas editoriales "puras" ubico los libros de arte, la edición de pared y las publicaciones de museos, sobre las que me explayaré. Esas prácticas son las que los museos realizan en su función editorial y comprenden: catálogos extendidos de la colección permanente y de las muestras temporarias, guías, publicaciones científicas, boletines, folletos, material educativo, planos, entre otros materiales. Las mismas acompañan, registran y complementan toda la actividad que se realiza en el museo. Son uno de los dispositivos fundamentales de las exhibiciones y a partir de la segunda mitad del siglo XX se desarrollaron y crecieron como fuente de conocimiento de la historia del arte. El análisis de estas publicaciones permite conocer las políticas culturales y artísticas de un momento determinado del museo e institucional en

general. Hasta ahora, fueron estudiadas casi exclusivamente en el campo de la historia del arte. Analizarlas en la especificidad de su género y desde la perspectiva de la historia del libro permite pensar lo editorial como una práctica que genera su propio discurso a través del contenido verbal y visual, la edición de textos e imágenes, la línea editorial, el diseño y la impresión.

Estas publicaciones funcionan como si fueran el museo, pero en cualquier espacio y tiempo. Reproducen, en modo seriado, objetos únicos que no pueden ser trasladados o vendidos; los pone en diálogo a través de la edición.

El caso del Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, Argentina

Describiré brevemente algunas de las cuestiones observadas durante una investigación que realicé en el Museo Nacional de Bellas Artes, ubicado en la ciudad de Buenos Aires. El Museo fue fundado en 1896 por Eduardo Schiaffino, pintor, crítico, e historiador del arte. Desde entonces, el "Nacional" cambió de sede, acrecentó su patrimonio, realizó numerosas exposiciones temporarias, desarrolló importantes actividades educativas y culturales y publicó todo tipo de materiales, aunque en forma irregular y discontinua.[1]

Analizar las diferentes secciones o índices de las publicaciones, las presentaciones, secciones, formatos, diseños, elecciones tipográficas, publicidades, papeles e impresión, me permitió explorar las acciones del museo, su forma de ampliar la colección (por adquisición, donación o préstamo), su lugar en el mundo de las colecciones privadas, su función social (visitantes, socios, lectores).

Los cambios en las ediciones, según las diferentes gestiones políticas y curatoriales son muy representativos del modo en que la edición, como herramienta, opera sobre los contenidos, la información y la

[1] Para ampliar la información sobre el MNBA se puede consultar Herrera, María José (2009) *Exposiciones de arte argentino*, *1956 2006*, Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes.

construcción de patrimonio (y su percepción según los destinatarios). Las secciones de las diferentes ediciones de los boletines, así como los índices de los catálogos dan cuenta de las estrategias patrimoniales (tangibles e intangibles) y editoriales.

Los folletos, boletines, catálogos, catálogos extendidos,[2] libros y guías editados por el Museo desde el año 1896 permitieron activar y difundir el patrimonio del Museo tanto como las actividades que allí se realizaban. Desde el punto de vista material, a través de su formato y diseño, reflejan una época y buscan instalar la marca y la imagen del Museo Nacional como la máxima institución de arte del país. Desde el punto de vista del contenido, con diferentes estilos, comunican la línea política de cada gestión, las actividades y las acciones relativas al patrimonio.

Las publicaciones representan un espacio de visibilización de las políticas de gestión del arte y de públicos y reflejan las políticas culturales nacionales. Comprender la importancia del aparato impreso del Museo permite encontrar nuevas respuestas sobre las políticas patrimoniales y culturales emprendidas desde su fundación, ya que, a través de estas publicaciones, se pueden observar los cambios de paradigmas culturales, museales, sociales, históricos y curatoriales.

Los museos desarrollan diferentes estrategias editoriales, ya que publicar es, además de "hacer público", un modo de generar valor agregado a un contenido, un medio de comunicación y una actividad de fijación. Las relaciones que se generan entre concepto (tipo de información, objetivos, destinatarios, distribución), contenido (textos, listados, reproducciones) y forma (diseño, diversidad de formatos, uso de las imágenes), hablan del producto editorial final; por ello, el análisis de estas publicaciones se basó en el estudio de sus paratextos.

[2] Por catálogo extendido me refiero a los catálogos que no son un simple listado y reproducción de obras, sino que incluyen textos académicos y ensayos que acompañan al relato visual. Esto permite extender el significado de la muestra y el conocimiento sobre el tema. Se conocen también como libro-catálogo. En este trabajo usaré indistintamente el término *catálogo* o *catálogo extendido* para referirme al mismo producto editorial.

Observar los diferentes formatos, el uso de las imágenes (como fotos del edificio, de obras de artistas argentinos o extranjeros), el modo en que estas publicaciones transmiten información sobre el museo, tanto para funcionarios, socios de la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes o visitantes, representa un metalenguaje que va más allá de los textos y permite comprender mejor las decisiones editoriales, que son también decisiones estéticas y políticas del Museo.

Conocer las audiencias es fundamental para construir un proyecto editorial. En cuanto al aspecto técnico, es importante analizar y comparar formato, periodicidad y continuidad, tipo de distribucion (gratuita, paga, correo a socios), cantidad de ejemplares. Todos estos son aspectos centrales de la edición y del sistema editorial que permiten comprender el funcionamiento del Museo como editor. En cuanto a los contenidos, es importante distinguir entre secciones, observar la edición de imágenes y la construcción del relato visual, los nombres de los colaboradores, y las formas de presentacion institucional. Desde el punto de vista del diseño es importante comprender el modo en que este interactúa con el contenido y con los destinatarios y cómo contribuye a la fijación de la marca del Museo. Otros aspectos editoriales a considerar son la presencia y presentación de los distintos patrocinadores, participación de la Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes y los diferentes niveles de comunicación según se dirija al espectador, al donante, al socio o al coleccionista.

El relato de la conformación de sus colecciones, las posiciones de sus directores, la percepción del Museo por diferentes sectores de la sociedad, las redes artísticas, los vínculos entre funcionarios, coleccionistas y artistas, la construcción de un arte nacional y por ende de un Museo que represente una verdadera nación moderna son todos elementos y rasgos reconocibles en las políticas editoriales del Museo. Sus publicaciones, los boletines, catálogos de la colección permanente y de las transitorias, guías y folletos fueron el soporte tangible, testigos voluntarios y circunstanciales de su historia, de su crecimiento

patrimonial y cultural, de todos quienes pasaron por allí, incluidos los públicos.

Prácticas editoriales híbridas

Según la escritora mexicana Verónica Gerber (2020), un libro es un artefacto que tiene un contenido (qué dice) una forma (cómo lo dice), emisores y receptores (quién lo dice y para quiénes), posición y materiales (por qué lo dice).

Un libro de artista es aquel donde el autor es un artista que parte de una idea o concepto para su realización integral. Puede trabajar solo o en equipo, puede realizar un objeto único, una tirada reducida o impresión offset. El libro de artista no está definido por su modo de reproducción, cantidad de ejemplares o modo de distribución. En un libro de artista, forma y contenido son indisociables, ya que se trata de una idea pensada en ese soporte. En síntesis, el libro de artista es la suma de la idea + la forma + el contenido.

El primer libro de artista reconocido como tal es *Twenty Six Gasoline Stations*, creado por Edward Ruscha y cuya primera edición data de 1962. El objetivo de Ruscha era hacer una obra que trascendiera los espacios tradicionales del arte como galerías y museos y que llegara de forma simple, económica y democrática a todo tipo de público. Para eso, consideró que el soporte ideal era el libro. Los artistas conceptuales contemporáneos a Ruscha se sumaron a esta iniciativa y también adoptaron el formato (o soporte) libro para crear algunas de sus obras. Los artistas Fluxus, neodadaístas y concretos también encontraron en el objeto libro un soporte para sus ideas y proyectos artístivos. De hecho, en Europa y antes de 1960, los multifacéticos Dieter Roth y Bruno Munari ya habían producido libros de artista. La irrupción del libro de artista como género estimuló la creación de editoriales, en la mayoría de los casos creadas por los mismos artistas, y circuitos de venta y distribución en librerías especializadas, entre las que se destaca la mítica Printed Matter, en Nueva York.

El campo del libro de artista está en constante experimentación y redefinición, tal vez desde sus inicios. Quienes participaron en la construcción de este género reflexionaron sobre su práctica y sus alcances; a través de sus obras buscaban interpelar al sistema del arte. Sus actores lo hicieron a partir de un objeto que se presentaba democrático, simple y, si se quiere, provocador: el libro. Los fundadores del género en los años 1960 fueron artistas como John Baldessari, Edward Ruscha, Ulises Carrión, Felipe Ehrenberg, Dick Higgins, Marcel Broodthaers, Dieter Roth; teóricos como Lucy Lippard, Barbara Moore, Joan Lyons, Clive Philpot, curadores como Germano Celant y Seth Siegelaub entre otros. Desde sus roles, a veces intercambiables, pusieron en tela de juicio el nombre del género, lo que llamo el "problema del nombre": libro de artista, libro obra (*bookwork)*. Luego, los libros de artista se siguieron creando y produciendo y estas discusiones quedaron, de alguna forma, relegadas.

A partir de los años 1980 surgió una generación de investigadores que aportó nuevas ideas: Johanna Drucker (1995) (para ella, el libro de artista es "el" género artístico del siglo xx), Anne Moeglin Lacroix (publicó una monumental historia del libro de artista[3]) y Paulo Silveira[4] entre otros (parte de la riquísima escuela brasileña). Ellos siguieron investigando sobre la forma, el contenido y la aparición de nuevas obras e intecambiando ideas con los estudiosos anteriores.

Brad Freeman (2008), artista y docente, señala que algunas cosas están cambiando en este campo: hay un crecimiento en la producción de libros experimentales hechos por artistas cuyo medio principal es el libro, se produce más investigación académica sobre el tema y los artistas comienzan a definir aspectos conceptuales y de su producción. El especialista brasileño Paulo Silveira (2008) sostiene que "estos objetos y publicaciones pertenecen mayormente, pero no solo, al sistema del

[3] *Esthétique du libre d´artiste 1960/1980*, París: Bibliothèque Nationale de France.

[4] Paulo Silveyra, "A critica e o livro de artista", *Revista do Programa de Pos – graduação em Artes da Escola de Belas Artes*, 2008, 50 59.

arte. Y esa doble pertenencia está dada por la diferencia entre el objeto único y el múltiple o la edición".

Hay una nueva generación de artistas/editores/investigadores/"feriantes"/ que aportan ideas y nuevos modos de producción, circulación y consumo al libro de artista que llamaré "libro de artista contemporáneo". En el siglo XXI, los contextos, los circuitos editoriales y los circuitos artísticos generaron nuevas aproximaciones al género que, a la vez, dialogan con las generaciones anteriores.

Actualmente, publicar es considerada una práctica que puede convertirse en un hecho artístico en el cual varios de sus actores están involucrados. Annette Gilbert (2016) escribe en la introducción de su libro:

> […] Es cada vez más frecuente que la práctica de los autores, artistas y diseñadores se superponga a la de los editores y viceversa. Pues nada, dado que la publicación se integre conceptualmente en una obra e incluso que se entienda como un proyecto artístico o se declare como una obra en sí misma. Si este fuera el caso, entonces la publicación tendría que ser entendida como una forma de expresión artística en sí misma. Ha llegado el momento de empujar la publicación al centro de los discursos estéticos y académicos. Por esta razón es necesario afinar el enfoque y ya no cuestionar sólo la importancia de la publicación para las prácticas artísticas, sino también buscar la posibilidad y el significado de la publicación como práctica artística, tal como lo han propuesto las posiciones y concepciones artísticas recientes. Como consecuencia, la discusión sobre el libro de artista ha progresado también a un nuevo dominio.

Y más adelante, continúa:

> Para Antoine Lefebvre es a la vez un espacio alternativo para el arte; un nuevo lugar para que se desarrolle de forma diferente; pero también una alternativa al mercado del arte tal y como se desarrolla en el mercado del libro. […] Como Anne Moeglin Delcroix y Antoine Lefebvre han mostrado en sus contribuciones, el movimiento contemporáneo muestra una notable proximidad al

> discurso de la publicación como práctica artística que se desarrolló con el libro de artista y la editorial de artistas en los años 60 y 70. Entonces, los artistas favorecían el libro como medio porque, para ellos, la industria y el mercado del arte eran inadecuados. Como tal, buscaron espacios y prácticas alternativas para hacer arte. Su comprensión de sí mismos como "diferentes" y "alternativos" se hizo eco en los nombres con los que bautizaron sus prensas, como Something Else Press (Dick Higgins) u Other Books and So (Ulises Carrión).
>
> Lo mismo podría decirse de los proyectos editoriales contemporáneos. Muchos de los que se conciben como una alternativa decisiva a la "corriente principal" y que, por ejemplo, renuncian a los ISBN o se materializan en forma impresa, se distribuyen únicamente en Internet, facilitan las impresiones de bricolaje en casa impresoras, hacen uso de técnicas de impresión o conceptos de diseño poco comunes, explotan POD, siguen el modelo de auto-publicación, o son creados manualmente pueden parecer a primera vista "alternativos" o "nuevos" en comparación con los modelos de publicación tradicionales, pero nunca resultan en una forma fundamentalmente nueva de publicación. […] En consecuencia, han demostrado una voluntad de experimentar impuesta. Esto ha significado que una serie de conceptos originados en la escena independiente se están incorporando fácilmente a la "corriente principal" a un ritmo cada vez mayor. (Gilbert, 2016)

Las relaciones entre libro, literatura y arte siempre se dieron, tanto desde lo editorial, como desde las artes del libro y el libro de artista. En ¿Qué es un libro contemporáneo? (2018), libro compilado por Gabriela Halac y Ariel Farace, las investigadoras invitan a diversos autores a reflexionar sobre el

> libro como una nueva escena sobre la que puede desplegarse un pensamiento, un concepto […] y pensarlo en sus potencialidades como acontecimiento. […] Desplegar ideas – libro. Un libro que pueda

> dejar de ser un espacio de consagración y se constituya en campo de debate, ruptura, puesta en escena, aparición de voces, formas, materialidades, modos de circulación, relaciones humanas, economías descentradas […] liberarlo de la condición de guardián de la palabra. (Halac y Farace, 2018)

Para Gabriela Halac siempre "se ha pensado en los libros como medio y no como lenguaje" mientras que Marcos Perearnau sostiene que "la pregunta para el libro actual que ya no es libro objeto sería ¿dónde está?, ¿dónde está pasando ese libro?, ¿en qué soportes? ¿cómo? ¿por dónde?... un libro que acciona, que está pasando e interviene activamente en el presente. Es un libro en acto que se desenlazó de la escena" (Halac y Farace, 2018).

Por último, es importante reflexionar sobre los circuitos de distribución de este tipo de obras que se da especialmente en ferias de libros de artista, "arte impreso", o "artes gráficas". Es un fenómeno que se extiende cada vez más a nivel mundial. Dan cuenta también de la superposición de conceptos, subgéneros y prácticas que se dan el campo de las prácticas editoriales híbridas. Es decir, no hay una orientación precisa y los objetos pueden ir del arte gráfico a los libros de artista, pasando por los fanzines, etc. Entendemos que esto se debe también a cuestiones comerciales pero no deja de ser digno de atención el modo en que el campo editorial del arte (alternativo) se organiza y se da a conocer.

Conclusiones

Intenté en este texto explicar brevemente la idea de las prácticas editoriales y los campos que abarca. El concepto está en constante construcción y abarca temas que tienen muchas derivaciones; cada una de ellas es practicamente un área en sí misma. Desde 1960 hasta la actualidad, artistas, curadores, críticos, editores, galeristas e historiadores

confluyeron en la construcción de un campo que sigue cambiando, creciendo, interrogando las prácticas artísticas y editoriales.

Cada época y lugar generan sus propias condiciones de creación, producción, difusión y distribución de libros y libros-obra. La edición clásica cambió con el desarrollo del offsset, y luego, con la revolución digital. En tanto que los primeros libros de artista se inscribieron mayormente en la corriente del arte conceptual, mientras que hoy el paradigma del arte es el del campo expandido. Lo importante es que tanto las prácticas editoriales puras como las híbridas comparten un mismo objeto, soporte, artefacto, dispostivo o como se quiera llamarlo. Y es ahí, del lado de adentro y del lado de afuera de las tapas donde sucede todo.

Fuentes de consulta

Carrión, Ulises. "El arte nuevo de hacer libros". En *El arte nuevo de hacer libros*. CDMX: Tumbona Ediciones, 2012.

Drucker, Johanna. *The Century of Artist´s Books*. NYC: Granary Books, 1995.

Freeman, Brad. "Contemporary Artist´s Books". En *Revista do Programa de Pos – graduação em Artes da Escola de Belas Artes*. Belo Horizonte: ufmg, 2008.

Gerber, Verónica. "El libro como artefacto". Taller virtual. CDMX: Editorial Almadía, 2020.

Gilbert, Annette. "Publishing as Artistic Practice". En *Publishing as Artistic Practice*. Berlín: Sternberg Press, 2016.

Halac, Gabriela y Falace, Ariel (comp.). *¿Qué es un libro contemporáneo?* Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes, 2018.

Herrera, María José. *Exposiciones de arte argentino 1956 2006*. Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 2009.

Perearnau, Marcos. "El libro como escena". En Halac, Gabriela y Falace, Ariel (comp.), *¿Qué es un libro contemporáneo?* Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes, 2018.

Silveyra, Paulo. "A critica e o livro de artista". En *Revista do Programa de Pos – graduação em Artes da Escola de Belas Artes*. Belo Horizonte: ufmg, 2008.

Parte iv.
Perspectivas contemporáneas de las historias del libro y la edición en América Latina: tres casos

Historias del libro en América Latina, el caso de Brasil (siglos XIX, XX, XXI)

Ana Elisa Ribeiro
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais
Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

Consideraciones iniciales

No solo ha sido importante, sino fundamental que los investigadores e investigadoras brasileñas participen en las discusiones e investigaciones sobre el libro y la lectura en América Latina, teniendo este espacio geográfico como ambiente y objeto, sin dejar de desafiar sus fronteras. La inclusión de Brasil y su historia editorial, pasada y presente, en una historia más amplia del libro latinoamericano ajusta y abre el enfoque más vasto de nuestros estudios, en un diálogo que revela diferencias y diversidades que, al fin y al cabo, ahí están y siempre estuvieron.

En este texto, más cercano a un breve relato personal que a otra cosa, pretendo presentar un panorama muy básico e igualmente simplificado de lo que han sido los estudios editoriales en Brasil, intentando llegar a algún nivel de relación con los países vecinos, respecto de los que siempre dijeron que estábamos de espaldas. Por supuesto que esto es solo una verdad parcial y prejuiciosa (¿a quién le interesa?), un discurso que acaba desalentando diálogos que serían importantes para nuestro horizonte más general y para nuestro crecimiento como estudiosos de algo que, al fin, nos interesa desde hace décadas, y que ni aprendimos ni hicimos aisladamente.

Sin citar directamente las fuentes a lo largo de este texto (desobedeciendo deliberadamente las convenciones académico-científicas), mantendré una visión panorámica, ofreciendo, al final, una lista necesariamente incompleta e insuficiente de referencias bibliográficas que den una noción relativa de la información que presentaré aquí sólo de forma difusa, dada la característica que tiene este breve texto. Precisamente porque nació de una ponencia en un seminario en el que presenté un horizonte amplio y un poco impreciso de los estudios editoriales en Brasil, me sentí autorizada a seguir aquí las líneas del diálogo que ha ocurrido, en el que me basé en un conocimiento casi enciclopédico que he acumulado durante tantos años estudiando el campo editorial.

Además, y con todo mi compromiso, expreso mi enorme gusto por participar en los debates de los seminarios de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por invitación de la profesora Marina Garone Gravier, con colegas de varios países latinoamericanos dispuestos y dispuestas a intercambiar y compartir, desde nuestros diversos territorios y lenguas.

Estudios editoriales brasileños

Mi dedicación a los estudios editoriales viene desde los años 1990 y, en un esfuerzo de memoria, puedo decir que no fue precisamente difícil, en aquellos tiempos, encontrar una bibliografía dedicada a la historia del libro y la edición, en el "mundo" (es decir Europa) y en Brasil, aunque dicha bibliografía era pequeña y obviamente limitada a una determinada parte del planeta. En ese momento histórico y social, cuando mi país se estaba abriendo al mundo, aunque alineado con el discurso de la globalización y del neoliberalismo, los temas de la historia del libro y la edición ya parecían estar dados, y recurrí a lecturas generalmente vinculadas al campo de la Historia, percibiendo interfaces con los estudios literarios, en el contexto de las Letras.

La historia de la imprenta en Brasil ha sido contada desde décadas por investigadores e investigadoras muy activos. De ahí viene nuestro conocimiento sobre los orígenes de la tipografía en el país, las relaciones de la prensa con la llegada de la corte portuguesa, a principios del siglo XIX (tardíamente, en relación con otras partes de América Latina); la publicación de literatura, especialmente la novela, en ese siglo; las prohibiciones impuestas por la metrópoli y la clandestinidad de la edición brasileña, hasta la llegada definitiva de la corte portuguesa en 1808; los primeros libros y periódicos oficiales, su precaria circulación, los "centros" editoriales de la época, distribuidos entre Rio de Janeiro (en ese tiempo, capital del país), Recife, alguna cosa en São Paulo, en Bahía y Minas Gerais.

En el siglo XX, finalmente, ha ocurrido la relativa profesionalización del mercado editorial, también reportada y estudiada por varios investigadores/as, que nos presentan casos específicos y relevantes de la fundación de editoriales; la constitución de una red de distribución de libros impresos en Brasil, pero que funciona precariamente hasta los días actuales; relaciones directas entre la historia de la escuela básica/escolarización (especialmente la pública y universal) y la historia editorial nacional; la profunda conexión entre nuestra historia editorial, la prensa, la logística y la formación de lectores, especialmente los literarios; la propia formación de una literatura nacional, en la relación a veces poco explicitada (especialmente en los estudios literarios) con la historia de las editoriales, de los editores, de un mercado editorial con un funcionamiento complejo, en fuerte relación con las cuestiones sociales, económicas, educacionales, además de la concentración geográfica y sus hegemonías resultantes; la edición y el Estado, si no interviniente, al menos el gran comprador de la producción editorial brasileña, en una escala desproporcionada con relación al público en general; entre otros temas importantes, bajo enfoques que van desde la Historia, como ya se dijo, hasta la Sociología, Antropología, Economía, etc.

La consolidación de los estudios de edición, en términos de historia, memoria y patrimonio, siempre parece inicial, aunque se puede decir que, en Brasil, varias instituciones han estado involucradas en la investigación y publicación sobre libro y edición hace varias décadas, en una escala importante, si pensamos en lo reciente que es la propia prensa en el país. Siempre hay que tener en cuenta una escala, que se diferencia, curiosamente, de países vecinos como Perú o, más lejos, México.

Para una visión menos imprecisa de la institucionalidad de los estudios editoriales, mencionaré, disculpándome por las ausencias que seguramente se producirán, universidades y centros de investigación que se han dedicado al libro, a la lectura y la edición. Y el primer caso, por su precedencia y relevancia, será el de la Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), con su graduación en Produção Editorial desde fines de la década de 1960. La siguiente es la Universidade de São Paulo (USP), con su curso de Editoração fundado en 1972. En ambos casos, los cursos de grado son titulaciones entre las posibles en Comunicación Social, área entendida entonces como el escopo de este tipo de formación dirigida al mercado editorial, aún bajo gobiernos militares y su visión del mundo y de la sociedad.

En años posteriores, es posible mencionar la relevancia de la Universidade Federal Fluminense (UFF) (especialmente en estudios de Historia), la Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) (con centros en Historia, en Comunicación, Educación, Bellas Artes y Letras, al menos), en la Universidade Estadual Paulista (Unesp), entre otros, en la formación de académicos y de una bibliografía fundamental para el campo de los estudios de edición, aunque no existen cursos ni especializaciones configuradas. Existen, sin duda, grupos y líneas de investigación, series y colecciones editoriales, organización de eventos que aglutinan a personas en torno al libro y la edición, además de multitud de cursos cortos, especializados, dentro y fuera de las universidades, públicas y privadas.

Un fuerte núcleo extrauniversitario o transuniversitario formado en 1994 fue el grupo de investigación en Produção Editorial,

vinculado a la Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação (Intercom), siempre activo y renovado hasta hoy. Los encuentros anuales entre investigadores de todo el país terminaron propiciando un diálogo constante entre los interesados en el libro y la edición, la producción editorial y la lectura, siendo de hecho un espacio percibido como raro y único en el campo, estable en relación con otros, donde ocurre la acogida de investigadoras e investigadores de diferentes áreas e instituciones, con estudios que presentan diferentes inquietudes, enfoques y miradas.

Otro elemento relevante es la constitución de colecciones y series de libros, tanto en editoriales comerciales como universitarias, que se encargaban de la publicación de investigaciones y estudios en el ámbito editorial, pero principalmente de la traducción al portugués de obras y autores que influyeron e incluso han proporcionado una base para la investigación brasileña. Editoriales privadas como Ática (São Paulo) y Casa da Palavra (Rio de Janeiro), o Escritório do Livro (Santa Catarina), por ejemplo, fueron las encargadas de la publicación de libros y series fundamentales, como Múltiplas Escritas (Ática), por ejemplo, hoy casi agotada por completo. Entre las editoriales universitarias, hay algunas colecciones dedicadas a estudios de libros, como la USP y la Unesp; mientras que otros publican trabajos aislados, pero igualmente necesarios, como es el caso de las editoriales de la UFMG y la UERJ, solo por algunos ejemplos.

No puedo dejar de mencionar la concentración de estudios sobre el libro y la edición en la región sureste de Brasil, que está directamente relacionada con cuestiones socioeconómicas, políticas, etc. Es claro que de ello resultan asimetrías, hegemonías y una suerte de elementos que no necesariamente favorecen la construcción de una historia diversa y realista de lo que sucede en el país en su conjunto. La visión solo parcial de un país continental como el nuestro es uno de los problemas que hemos tratado de señalar, muchas veces sin mucha reacción.

Estudios editoriales, Brasil y más allá

Los estudios del libro y la edición siguen en consolidación en Brasil, hasta el punto de que pueden verse como un área menos subtemática que otras. Es ejemplar que haya existido, desde hace cerca de diez años, una línea de investigación en los cursos de maestría y doctorado del Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG) dedicada a los estudios de edición, lenguaje y tecnología, separada de otras líneas dirigidas, por ejemplo, a los estudios literarios. De hecho, además de la formación incluida como titulación en los cursos de Comunicación, en Brasil hemos fundado e implementado cursos de Letras enfocados en el campo de la edición, es decir, licenciaturas dedicadas a estudios y profesiones en el área editorial, bastante diferentes a los cursos tradicionales de pregrado que forman y capacitan a profesores de lengua y literatura.

Son de la misma época, es decir, la primera década de los años 2000, los cursos de Produção Editorial en la Universidade Federal de Santa Maria, en la provincia del Rio Grande do Sul, y la licenciatura en Letras (Tecnologias da Edição) en CEFET-MG, que, por este motivo, entre otros, producen alianzas muy fructíferas desde sus etapas iniciales. En 2021, dichas instituciones lanzaron las primeras revistas científicas digitales brasileñas totalmente dedicadas a los estudios del libro y la edición, que se sumarán a otras de naturaleza ligeramente diferente, como *Livro*, de la USP, y revistas menos específicas, pero que acogen trabajos de producción editorial, aunque no exclusivamente. Las revistas *Vinco - Revista de Estudos de Edição* y *Gutenberg*, respectivamente de CEFET-MG y UFSM, nacen en estrecha colaboración, ayudándose mutuamente en los procedimientos de implementación y publicación.

En estos días, algunos temas de estudio se han destacado en Brasil, en direcciones tanto ocupadas por la memoria editorial brasileña como por diseñar un futuro para la edición, la lectura y el libro en el país. Los temas editoriales brasileños siempre parecen más improvisados y precarios de lo que nos gustaría, siempre prometiendo un futuro

difícil de alcanzar, con un mercado siempre en crisis y dependiendo de gobiernos que se alinean poco o nada a las demandas de una población que todavía llama por la educación universal, de calidad y pública.

Son líneas de investigación o cuestiones que se han abordado con frecuencia en la investigación brasileña: la historia del libro y la lectura en el país, al menos desde la llegada de la corte portuguesa y en el siglo xx; la historia de las editoriales y editores o editoras específicos/as, en relación con su tiempo y el legado que dejaron, en forma de catálogos y series fundamentales para la cultura nacional; relatos de personajes relevantes en la edición en Brasil, especialmente las mujeres, es decir, muchas y muchos investigadores se dedican a la investigación desde una perspectiva de género, ampliando y sofisticando el conocimiento sobre la historia de la publicación en todo el país; editoriales independientes, su explosión tras el cambio de milenio, sus precursoras en el siglo xx, sus condiciones socio-técnicas, sus modos de funcionamiento y la formación de redes, ferias, ligas, eventos; la traducción y el tránsito internacional de las ideas, que vienen (más que van), especialmente a través de colecciones o catálogos dedicados a la permeabilidad entre el Brasil y el mundo; las materialidades del libro, especialmente después de las tecnologías digitales de la información y la comunicación, que afectaron las formas de producir, pensar, difundir, vender, entregar y proyectar futuros para la lectura; relaciones con el libro en América Latina y el pensamiento decolonial, nuevas formas de narrar nuestra historia, más allá de la herencia europea o eurocéntrica; el fortalecimiento de las relaciones con los estudios de edición literaria, pero también con todo lo publicado en otros géneros (didáctico, empresarial, religioso, etc.), con bienvenidos aportes de la Sociología, Antropología, Historia, Diseño, Bellas Artes, entre otras áreas, que actúan como miradas para el objeto libro y la edición.

Existe una bibliografía consolidada que sirve de base o lente para los estudios editoriales, como obras de Pierre Bourdieu (especialmente *Las reglas del arte* y algunos otros textos sobre intercambios simbólicos y la propia edición), Robert Darnton y Roger Chartier, que se dedican

a la historia del libro, incluidas sus materializaciones más recientes; sin embargo, otras lecturas han ganado terreno en Brasil, especialmente como resultado de los diálogos con analistas del discurso y otros sociólogos (como la francesa Gisèle Sapiro), además de otros estudiosos del libro y la edición en España, en Portugal, pero principalmente en México, Argentina, Colombia, Chile, Perú, Uruguay, etc. Los intercambios realizados a través de eventos y bibliografía terminan alimentando diálogos sumamente enriquecedores para los estudios editoriales nacionales, revelando temas que, al fin y al cabo, han despertado interés en todas partes.

Consideraciones para el futuro cercano

Aún queda mucho por hacer en los estudios editoriales brasileños, tanto en términos de institucionalización como de consolidación de prácticas, diálogos, cursos, bibliografías, etc. Aunque los intercambios con investigadores de todas partes están creciendo, es importante señalar algunas lagunas que podrían significar nuevas direcciones de estudio e interacción. Por ejemplo, el diálogo entre países de habla portuguesa todavía está restringido. El universo editorial en este idioma merece atención más allá de los temas Brasil-Portugal, que funcionan de manera bastante diferente en el mundo hispánico. La publicación en países africanos de habla portuguesa, por ejemplo, merece atención, a pesar de ser aún más incipiente que la publicación en Brasil, por razones históricas y sociales nada despreciables.

También se ha ampliado la investigación en archivos y colecciones. A medida que se institucionalizan o incluso se crean fuentes primarias, los investigadores e investigadoras descubren espacios aún vírgenes para la investigación, de los que pueden derivarse resultados muy ricos desde el punto de vista de los estudios editoriales, más allá del libro estrictamente. Sumado al Instituto de Estudios Brasileños (IEB USP) y a la Fundación Casa de Rui Barbosa, además de otros institutos privados, surgen el Acervo de Escritores Mineiros de la UFMG, un mix

de archivo y museo, y la Academia Mineira de Letras, guardiana de una rica colección bibliográfica y documental aún inexplorada, pero ya insertada en un convenio de cooperación técnico-científica con el CEFET-MG.

Si bien es importante pensar la edición en Brasil en base a su herencia europea, también es importante considerar otras bases más vinculadas con los vecinos hispanos, es decir, ser capaces de una perspectiva más contextualizada, produciendo un conocimiento explícitamente localizado, en los diálogos y los silencios en la relación con América Latina y Sudamérica. Los estudios de colecciones y catálogos editoriales han ofrecido inmensos desafíos a los investigadores e investigadoras que buscan recomponer narrativas, revisar las existentes e incluso permitir vislumbrar cuestiones sociales, históricas, económicas, técnicas, entre otras, que se encuentran entre las líneas de las series editoriales que Brasil ya ha producido, pero que poco se molestan en documentar o salvaguardar como patrimonio, legado o, al menos, vestigio.

Los estudios de edición, sin duda, están hoy más consolidados e intensos en Brasil, en comparación con otros momentos de nuestra historia; existe un mayor contingente de personas interesadas en el tema, lo que también revela estudios que están mejor distribuidos geográficamente. Esto se puede decir en relación con décadas pasadas, pero mirando hacia el futuro, es posible decir que aún queda mucho por hacer en materia de institucionalidad, consolidación de espacios y saberes, diálogos y redes de investigación realmente radiales, inclusivas y diversas, en especial aprovechando las condiciones socio-técnicas actuales, con el fin de ampliar los diálogos, igualando, en la medida de lo posible, las voces y saberes que aún se encuentran asimétricamente distribuidos. Los esfuerzos se han hecho y son evidentes, a pesar de la terrible crisis social, educativa y cultural que atravesó Brasil en los últimos años, es decir, más allá de la pandemia, un gobierno retrógrado, oscurantista y violento.

Fuentes de consulta

Bourdieu, Pierre. *As regras da arte. Gênese e estrutura do campo literário.* Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Chartier, Roger. *Os desafios da escrita*. Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

_____. *Escutar os mortos com os olhos*. Estudos avançados, v. 24, n. 69, p. 6-30, 2010.

Darnton, Robert. *A questão dos livros*. Trad. Daniel Pelizzari. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

de Diego, José Luis. *La otra cara de Jano: una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand, 2015.

_____. Riqueza interdisciplinar e debilidade institucional: consolidação dos estudos de edição na América Latina. (Entrevista a Ana Elisa Ribeiro). *Pontos de Interrogação*, v. 7, n. 1, jan.-jun., p. 177-186, 2017.

Duarte, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil. Século XIX*. Dicionário ilustrado. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

Gruszynski, Ana; Martins, Bruno; Gonçalves, Bruno. (org.) *Edição: agentes e objetos.* Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2018.

Hallewell, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. Trad. Maria da Penha Villalobos, Lólio Lourenço de Oliveira e Geraldo Gerson de Souza. 2 ed. rev. amp. São Paulo: EDUSP, 2005.

Haraway, Donna. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, v. 5, p. 7-41, 1995.

Lindoso, Felipe. *O Brasil pode ser um país de leitores? Política para a cultura, política para o livro.* São Paulo: Summus, 2004.

Martins, Jorge. *Profissões do livro: editores e gráficos, críticos e livreiros*. Lisboa: Verbo, 2005.

Ribeiro, Ana Elisa. *Subnarradas. Mulheres que editam*. Copenhague/Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2020.

_____. *Livro – Edição e tecnologias no século XXI*. Belo Horizonte: Moinhos/Contafios, 2018.

Sapiro, Gisèle. *La sociología de la literatura*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2016. [trad. bras.: *Sociologia da literatura*. Trad. Juçara Valentino. Belo Horizonte: Moinhos/Contafios, 2019].

Siguiendo el hilo de Ariadna en la historia del libro, la edición y la lectura en Argentina

Beatriz C. Valinoti
Departamento de Historia y Departamento
de Bibliotecología y Ciencias de la Información
Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires

Punto de partida historiográfico y teórico-metodológico

En las últimas décadas del siglo xx, la Historia se vio afectada por una crisis epistemológica que puso en cuestión sus paradigmas explicativos. En ese contexto, el tema de la cultura, en sus múltiples expresiones y manifestaciones, se convirtió en una de las cuestiones centrales para el debate y comenzó a desarrollarse el campo de la moderna *historia cultural*. Allí encontró su lugar la historia del libro, la edición y la lectura, donde fue posible aproximarse a las formas de difusión de los libros y otros impresos, a la consolidación de la edición como un entramado productivo con actores especializados y a las transformaciones en las prácticas lectoras, entre otras muchas cuestiones.

Argentina no fue ajena a estos desarrollos y aquí también comenzó a profundizarse el conocimiento de la sociedad a través de lo escrito, lo editado y lo leído. De modo que junto a la historia de la edición, la historia de la lectura, la historia cultural e intelectual y una serie de investigaciones provenientes de la bibliotecología, la crítica literaria, la sociología, y la antropología se le fue dando forma a una serie de estudios en torno a la producción de libros y difusión de los testimonios impresos, a los circuitos de comercialización, a una

historia social de los libreros, editores e impresores y a una historia de la lectura y los modos de leer.[1]

[1] Estas cuestiones comenzaron a desarrollarse en un proyecto de investigación radicado en el Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas (INIBI) y que apareció publicado en Cecilia Beatriz Valinoti, "Hacia una Historia de la Edición, el Libro y la Lectura. Revisitando conceptos y categorías" en Alejandro E. Parada (dir). *Cruces y perspectivas de la cultura escrita en la Argentina: Historia de la Edición, el Libro y la Lectura* (Buenos Aires: Editorial FFyL, UBA, Inibi. 2013): 59-88. De todos modos en un corpus inicial, sin pretensión de exhaustividad ni que atienda todas las líneas de investigación, deberían considerarse los trabajos de Alejandro Parada, que comienzan a reconstruir la historia de la cultura impresa desde la bibliotecología y rastrear los itinerarios de los libros, los lectores y sus lecturas: Alejandro E. Parada, *Cuando los lectores nos susurran: libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina* (Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Editorial Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007); Alejandro E. Parada, *El dédalo y su ovillo. Ensayos sobre la palpitante cultura impresa en la Argentina* (Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Editorial Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012); Alejandro E. Parada, (dir). *Cruces y perspectivas de la cultura escrita en la Argentina* (Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Editorial Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2013). Alejandro E. Parada, *Lectura y contralectura en la Historia de la Lectura* (Córdoba, Argentina, Eduvim, 2019). Las investigaciones de José Luis de Diego y los trabajos de Leandro de Sagastizábal para la construcción y el devenir del mundo editorial y la figura de los editores: José Luis de Diego (Comp), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000* (Argentina: F.C.E. 2006); José Luis de Diego, *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición* (Buenos Aires: Ampersand, 2015); José Luis de Diego, *Los autores no escriben libros* (Argentina: Ampersand, 2019); Leandro de Sagastizábal, *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura* (Buenos Aires, Eudeba, 1995); Leandro de Sagastizábal y Fernando Esteves Fros (Comps.) *El mundo de la edición de libros* (Buenos Aires: Paidós, 2002); Leandro de Sagastizábal, *Diseñar una nación: un estudio sobre la edición en la Argentina en el siglo XIX* (Buenos Aires: Norma, 2002); Carlos Gazzera, *Editar: un oficio. Atajos/ Rodeos/Modelos* (Villa María, Córdoba: Eduvim, 2016). O los estudios de las redes trasnacionales que tejieron los autores, los editores y otros profesionales del libro que realizan Alejandro Dujovne y Gustavo Sorá; Alejandro Dujovne, *Una historia del libro judío. La cultura judía argentina a través de sus editores, libreros, traductores, imprentas y bibliotecas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 2014); Alejandro Dujovne y Sorá, Gustavo. "Un hecho de política cultural: Argentina en la República Mundial de la Edición", *Argentina país invitado de honor Feria del Libro de Frankfurt 2010*. 217-223. (Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, 2010).Gustavo Sorá, "El libro y la edición en Argentina. Libros para todos y modelo hispanoamericano" en *Políticas de la memoria,* Nº 10/11/12, *Anuario de Investigación del CeDInCI.* (2011/12), 125-143.

Pero ¿quiénes editan?, ¿cómo se lee?, ¿quiénes leen?, ¿cómo circulan los textos?, ¿cómo se pueden vincular los desarrollos en la edición con las transformaciones en la lectura?, ¿cómo estudiar las redes y las prácticas que organizan la forma de acceso a los textos?, ¿se pueden entretejer el marco teórico con los métodos y las fuentes que otorgan nuevos significados a estas historias? Los libros, en su materialidad, expresan y condensan territorios con múltiples posibilidades de exploración y puede, a partir de ellos, comenzar a seguirse, como si fuera el hilo de Ariadna, un camino para reconstruir una historia de la edición, el libro y la lectura en la Argentina. Así, y mediante el empleo de un método cualitativo e indiciario como el que propone Carlo Ginzburg (1994) se pretende encontrar las palabras de los autores, seguir la tarea de los editores y buscar las huellas de los lectores.

Para ello, el análisis de los casos históricos se transforma en una valiosa oportunidad para conocer las estrategias que desplegaron –y despliegan– esos actores frente a coyunturas económicas, políticas y culturales específicas. Esta propuesta parte del convencimiento de que el análisis histórico, ajustado a la reconstrucción del pasado con criterios de verosimilitud, permite conocer e interpretar las experiencias en torno al mundo del libro para profundizar esas historias que se pretenden reconstruir.

Los muchos caminos del laberinto

Cuenta Alejandro Parada que en Pompeya, se encontró un grafito en una columna que decía: *Labyrinthus: hic habitat Minotauros* –El Laberinto: aquí vive el minotauro–. La leyenda estaba acompañada por un dibujo y lo interesante de la frase no es que da cuenta de los aspectos relevantes sobre los usos de la escritura y la lectura, sino la metáfora que presenta: la multiplicidad de caminos para reconstruir la realidad (2006). Tal vez podría pensarse que para empezar a transitarlos, en el caso argentino, la punta del ovillo que nos ayude a recorrer ese

laberinto se encuentre en *Lucía Miranda*,[2] como si fuese una invitación a desentrañar historias a partir de los libros guardados en bibliotecas, que permiten comenzar a transitar otros títulos y autores, en itinerarios materiales y virtuales que crean múltiples órdenes de los textos y permiten organizar diferentes recorridos en las lecturas.

La vida de Lucía Miranda encuentra su primera narración en el capítulo VII de la *Argentina manuscrita* o *Anales del descubrimiento, población y conquista de las provincias del Río de la Plata* de Ruy Díaz de Guzmán.[3] Esa obra, escrita alrededor de 1612, no solo se constituyó en uno de los primeros textos que mostró la conformación del espacio rioplatense sino que le dio forma al mito de la cautiva blanca en manos indígenas. A pesar de ser editado por primera vez en castellano, en 1835, por Pedro de Angelis (Díaz de Guzmán, 1935), este tema había aparecido en la imprenta en 1673, aunque publicado en latín, en la *Historia jesuítica* de Nicolás Del Techo (citado en Molina, 2006), titulada *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús*.[4] Sin embargo, la lectura del trabajo de Ruy Díaz de Guzmán había permitido algunos otros ejercicios de reescritura en los siglos XVIII, como la *Historia de la conquista de las provincias del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán* (1745), donde el jesuita Pedro Lozano afirmó "yo sigo al autor de la *Argentina*", y la *Historia del Paraguay, Río de la Plata y*

[2] Estas cuestiones comenzaron a desarrollarse en Valinoti, Beatriz C. "Travesías, un viaje entre libros y lecturas en la biblioteca de la Academia Argentina de Letras" *Información, cultura y sociedad.* Nº 40 (Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas-Filo: UBA. 2019), 151.172. http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/ICS/article/view/6166.

[3] La obra puede leerse en una reedición que realizó la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Silvia Tieffemberg, *Argentina: historia del descubrimiento y conquista del Río de la Plata de Ruy Díaz de Guzmán.* Prólogo de Silvia Tieffemberg (Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2012).

[4] Hay una versión castellana editada en Paraguay. Nicolás Techo, *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús* (Asunción: Librería Uribe. 1897).

Tucumán,[5] escrita en 1766 por, el también jesuita, padre José Guevara, quien también reproduce dicho relato (Rossi, 2017).

En el siglo XIX, sumándose a la edición del texto de R. Díaz de Guzmán, esta historia de la cautiva aparece en el *Ensayo de la historia civil del Paraguay, Buenos Aires y Tucumán* que el Deán Gregorio Funes publicara en Buenos Aires entre 1816 y 1817,[6] y se lo menciona en la *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*, compuesta por Félix de Azara en 1790, pero que recién sale de la imprenta en 1847.[7] Aquí las primeras cuestiones significativas en el desarrollo de la cultura escrita que nos remite a los elementos que pueden darle forma a esta historia: manuscritos que toman la forma de impresos, que reaparecen tras su lectura en otros manuscritos, de uno y otro lado del Atlántico y que sirven como fuente para nuevos impresos. Sin embargo, ¿es esto suficiente? ¿Puede un ejemplo servir como caso para pensar una historia que dé cuenta de la diversidad del mundo del libro en el siglo XIX y XX?

El camino se complejiza, aunque no como un tortuoso laberinto del que no se encuentra la salida, sino como una historia que logra superar la forma que adquiere la materialidad, impresos o manuscritos; la circulación por espacios que trascienden los límites nacionales y los múltiples géneros literarios en la que se la encuentra. Así, estas cuestiones comienzan a cobrar mayor densidad al considerar que este

[5] José Guevara, *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán* (Buenos Aires, S. Ostwald. 1882).

[6] *Ensayo de la historia civil de Paraguay, Buenos Aires y Tucumán* escrita por el doctor D. Gregorio Funes, deán de la santa iglesia catedral de Córdoba. (Buenos-Ayres: Imprenta de M. J. Gandarillas y socios, 1816). Tomo Primero y Segundo (1816). El Tomo Tercero, se imprimirá en la Imprenta de Benavente y Compañía (1817). Citado en Guillermo Furlong, Biobibliografia del deán Funes (Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Instituto de Estudios Americanistas, 1939): 195-220.

[7] Félix de Azara**,** *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata* (Madrid: Imprenta de Sánchiz, 1847). Una versión digital puede consultarse en Félix de Azara, *Descripción é historia del Paraguay y del Río de la Plata (v.2)* (New York: Columbia University Libraries,2012.NNC. *Columbia University Libraries Electronic Books*, 2006.) http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/cul/texts/ldpd_9372204_002/ldpd_9372204_002.pdf.

recorrido incluye la obra de Sir Thomas Moore, *Mangora, King of the Timbusians, or The Faithful Couple (Mangoré, rey de los timbúes, o La pareja fiel),* publicada en Londres en 1718,[8] y volverá a aparecer en otras obras de teatro como *Siripo* de Manuel José de Lavardén (1786) estrenado en el Teatro de La Ranchería y considerada la primera tragedia (en verso) de ambiente histórico americano y el *Siripo y Yara o El campo de la matanza* de Juan Ambrosio Morante (1813), ambas publicadas en Buenos Aires (Ortiz, 2018).

Las migraciones espaciales y temporales continúan, y la historia comienza a mostrar su recorrido latinoamericano desde Montevideo. En 1854, Alejandro Magariños Cervantes había escrito el poema *Mangorá* que será incluido diez años más tarde en *Brisas del Plata,*[9] último tomo de su *Biblioteca Americana*. Posteriormente la obra volverá a Europa, y llegará a Italia, en 1874, cuando se estrene, en Bologna, *Lucía Miranda: tragedia* escrita por Manuel Lasala, basada en el texto de Manuel José de Lavardén (Citado por Barcia, 2001).

Nuevamente en Argentina, en 1860, se publicará esa historia contada por Rosa Guerra[10] y cuatro años más tarde una nueva versión teatralizada del mismo drama escrito por Miguel Ortega.[11] En 1879 aparecerá en Santa Fe, *Lucía. Leyenda histórica*, publicada por Malaquías Méndez,[12] en 1882, *Lucía Miranda. Novela histórica*[13] de Eduarda Mansilla de García y un año después, en 1883, desde una perspectiva que miraba la expansión de la frontera y las "campañas al desierto",

[8] Thomas Moore, *Mangora, King of the Timbusians, or The Faithful Couple* (London: printed for W. Harvey at the Receipt of General Post Letters within Temple-Bar, and E. Nutt at the Middle Temple Gate, 1718).

[9] Alejandro Magariños Cervantes, *Brisas del Plata* (Montevideo: Imprenta Tipográfica a Vapor, 1864). Tomos IX y X.

[10] Rosa Guerra, *Lucía Miranda* (Buenos Aires: Imprenta Americana, 1860).

[11] Manuel Ortega, *Lucía Miranda*. *Drama Histórico* (Buenos Aires: Imprenta del Porvenir. 1864).

[12] Malaquías Méndez, *Lucía. Leyenda histórica* (Santa Fe: El Santafesino, 1879).

[13] Mansilla de García, Eduarda. *Lucía Miranda. Novela histórica* (Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alsina, 1882).

otra mujer, Celestina Funes, escribirá el poema *Lucía Miranda: episodio nacional.*[14]

Algunas preguntas muy sugestivas surgen al centrar el análisis en las versiones escritas por esas tres mujeres: ¿hay algo del contexto que explica las distintas interpretaciones que se desprenden de estos textos?, ¿qué elementos permiten dar cuenta de las diferencias entre las lecturas de E. Mansilla y C. Funes?, ¿qué relaciones se pueden establecer con el escrito de R. Guerra? En primer lugar emerge una cuestión que bien parece sintetizar Juan María Gutiérrez, en *El capitán de patricios,* publicado en *la Revista del Río de la Plata*, en 1874. Los tiempos habían cambiado, tras revolver libros y leer en voz alta "mi hija ya no toma la aguja para nada; si usted le examinara los dedos, hallaría en ellos señales de la pluma, pero no del hilo de la costura".[15]

Esas transformaciones son las que parecen expresar estas obras. La *Lucía Miranda* de E. Mansilla[16] era una nueva edición de la novela, donde según cuenta su autora recuperaba la plena posesión de su nombre verdadero (1882), y esto es interesante, no solo porque la primera edición había aparecido bajo el seudónimo de Daniel, sino porque primero había sido publicado como folletín en el Diario *La Tribuna* y ese recorrido editorial será similar y contemporáneo a la publicación de la obra de Rosa Guerra.

Eduarda Mansilla afirmaba en una carta que le escribió a Vicente F. López que fueron las lecturas históricas las que dieron origen a su

[14] Funes, Celestina. *Lucía Miranda: episodio nacional* (Rosario: Impr. de El Mensajero, 1883).

[15] José María Gutiérrez, *El capitán de Patricios.* (1874). "La narración que aquí se edita fue publicada por su autor en la Revista del Río de la Plata, etc. t. IX, Buenos Aires, 1874, págs. 3 y sigs.) Según insinúa Lucio López en sus Recuerdos de viaje (pág. 414, Buenos Aires, 1915, edición de La cultura argentina), acaso fue compuesta en Turín, en 1843". http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-capitan-de-patricios--0/html/ff1d00aa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_.

[16] Estas cuestiones están desarrolladas con más profundidad en los trabajos de María Lojo, "Eduarda Mansilla: Entre la 'barbarie' yankee y la utopía de la mujer profesional." *Gramma 35*. (2003): 14-25 y Eduarda Mansilla, *Lucía Miranda* (1860). Edición, introducción y notas de María Rosa Lojo (Madrid: Iberoamericana. 2007).

argumento novelístico; así, estas relecturas de la *Argentina manuscrita* de Ruy Díaz de Guzmán adquieren nuevas significaciones en el contexto político y social de mediados del siglo XIX. Aquí, el hilo de Ariadna conduce a salidas impensadas. Una de ellas se descubre al encontrar que luego de ser leído en folletín, un texto se podía materializar en un libro, lo que muestra diversas formas y circuitos de lectura. Otra, que esos imaginarios del pasado no solo se reconstruyen a través de la mirada de los hombres, sino también de las mujeres, (aunque en el caso de E. Mansilla actúan factores de ocultamiento tras el uso del seudónimo).Y por último, que son los contextos sociales, políticos y culturales los que le imprimen nuevos sentidos a los textos.

Sin embargo, esas lecturas que dieron forma a ejercicios de escritura y edición ofrecen, en las novelas de E. Mansilla y R. Guerra, más cuestiones en las cuales indagar. La edición de *Lucía Miranda* de 1882 comienza con una nota *Al lector* donde se avisa que, luego de recuperar su verdadero nombre, lo único que se había modificado en el texto era el título, pasando de llamarse *Lucía, novela sacada de la historia Argentina* (1860) a *Lucía Miranda. Novela histórica* (1882), mientras se mantiene el escrito tal como había sido publicado veinte años atrás. Luego, a través de una carta, se hace presente la voz del editor, Caleb Cushing. Allí, este solicita unos días de tiempo para enviar sugerencias para mejorar la edición y asimilarla a otro de los libros de E. Mansilla: *Pablo,*[17] que había sido editado en París en 1869 (Mansilla de García, 1882).

La carta muestra no solo la relación que se mantiene entre la escritura manuscrita y los impresos, sino que también da cuenta de algunos de los circuitos de circulación que estos pueden tener: se envía una carta desde Washington, se recibe el libro desde París, un mismo texto es compartido con otros miembros del mundo letrado (que incluye

[17] *Pablo oula viedans les pampas* fue publicada como folletín en *L' Artiste*de París (1868) y luego aparecerá como libro, editado por E. Lachaud, Libraire-éditeur.

a hombres y mujeres), mientras se lee una traducción inglesa de una obra escrita en francés por una escritora argentina.

Pero hay una vuelta más en el laberinto, ya que este panorama se enriquecerá con el libro de Rosa Guerra. Un mes separa la aparición de la novela de E. Mansilla, quien en más de 300 páginas proporcionará un contraste entre el trasfondo histórico europeo y este Nuevo Mundo y la *Lucía Miranda* de Rosa Guerra, que desarrolla la historia en 100 páginas, centrando su mirada en estas tierras. La escritora comienza advirtiendo que es una novelita escrita en pocos días, en el tiempo que quedaba entre un certamen literario y otro, pero que había terminado en el olvido porque dicho certamen no se había realizado (1860). El prólogo en forma de carta, escrito por Miguel Cané, no solo apela a su autoridad en el campo literario, sino que muestra la voz de la crítica y la sugerencia de reescritura, ya que se lo devuelve con párrafos marcados, "que a mi juicio merecerían una reforma" (Guerra, 1890) y la legitima en las letras al comparar esta novela con el *Romeo y Julieta* de Shakespeare, considerándola una bella muestra de la literatura argentina (Guerra, 1860).

Sumado a estas cuestiones, en la dedicatoria a la Señorita Elena Torres, a quien el libro es ofrecido como regalo de bodas, aparecen otros usos de los impresos y formas que adopta la lectura. Se anuncia que esta edición se anticipa por pedido del público, y a causa de estarse publicando la novela de otra mujer con el mismo título y basada sobre el mismo argumento. Esta cuestión hace referencia al texto de E. Mansilla, y aunque había aparecido con seudónimo, estos son indicios que indican que se conocía la identidad del autor. También se muestra parte de la estrategia editorial, el entrecruzamiento de los ámbitos privados y públicos, la adaptación de la narración histórica a la novela y las prácticas en torno a las lecturas: algunas individuales y otras realizadas en un círculo de cercanía y amistad, muchas de las cuales ayudan a cimentar el lugar que deberán ocupar las mujeres en la sociedad que se está construyendo.

Casi 100 años después, en 1956, el Instituto de Literatura Argentina reeditará la obra de Rosa Guerra en su colección "Orígenes de la Novela Argentina" (1956) mientras que el texto de Mansilla será incluido en la colección "Textos y Estudios Coloniales y de la Independencia" (T.e.c.i.), especializada en obras liminares para las letras hispanoamericanas, pero desconocidas fuera de un reducido núcleo (Lojo, 2018), permitiendo volver a pensar las diversas formas que adopta la cultura impresa y los modos en que esta circula.

En una larga tradición de rescritura, nuevas contextualizaciones y apropiaciones, el mito volverá a aparecer en la *Lucía de Miranda o La conquista trágica: novela histórica americana* de Alejandro R. Cánepa, de 1918,[18] en la pluma de Hugo Wast (seudónimo de Gustavo Martínez Zuviría) quien escribe en París, entre 1927 y 1928, su *Lucía Miranda,*[19] continúa con el cuento que escribirá Enrique Popolizio, en 1929, *Vida de Lucía de Miranda,*[20] y la ópera, *Siripo,* con un prólogo y tres actos de Felipe Boero y Luis Bayón Herrera,[21] escrita en 1924 y revisada en la fecha del estreno en el Teatro Colón, en 1937.

Como bien señalara Roger Chartier (1996), un elemento central de estas aproximaciones fue presentar al libro no como algo autónomo, sino como un objeto cultural que se inscribe dentro de un acto de comunicación que se debe interpretar a partir de los contextos de producción y recepción, valorando las estrategias culturales e ideológicas y las maneras en que se realiza la decodificación del mensaje hasta incluir la reescritura del texto que puede realizar el lector. Algunas

[18] Alejandro, R. Cánepa, *Lucía de Miranda o La conquista trágica: novela histórica americana* (Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1918).

[19] Hugo Wast, *Lucía Miranda* (Buenos Aires: Editores de Hugo Wast, 1929).

[20] Enrique Popolizio, "Vida de Lucía de Miranda". *Romance de Zina* (Buenos Aires: Editorial Tor, 1929).

[21] Felipe Boero y Luis Bayón Herrera, *Siripo, ópera en tres actos*. (Partitura manuscrita). Microfilm (Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Cultura y Educación, Biblioteca Nacional, 1975). También puede consultarse la Base de datos de todas las óperas representadas en el Teatro Colón de Buenos Aires desde 1908: http://www.operas-colon.com.ar/cgi-bin/wwwisis/%5Bin=aaa.in%5D?base=Siripo%20and%20base=obra.

intuiciones posibilitan entrar de nuevo a este laberinto. Un texto nos ha guiado en este camino, comenzando a develar alguno de sus misterios y nos invita a diseñar una historia de la edición y la lectura.

Conclusiones o un nuevo paseo por el laberinto

Hay preguntas que siguen resonando. ¿Cómo articular, en un diálogo común, las particularidades de la edición, los libros y la lectura, para dar forma a un marco teórico crítico y reflexivo de la historia de la cultura textual? ¿Cómo pensar una historia que logre superar el análisis de caso para integrar complementariamente la producción material, la lectura y la recepción de los lectores junto a la difusión y distribución de las obras más allá de las fronteras nacionales? ¿De qué manera historiar las motivaciones que guardan los textos en todas las etapas, es decir en su producción, transmisión y consumo?

Lucía Miranda es muchas cosas, pero se rescata su vida como libro. Sus páginas guardan una historia muy particular, que se inició en un manuscrito, que será recreado en otros manuscritos y en una variedad de impresos. Que aparecerá en crónicas, obras de teatro, novelas, poemas, folletines y partituras, que se publicará en castellano, en inglés, latín o italiano de uno y otro lado del Atlántico. Y aparecerá en Buenos Aires, pero logra viajar a Londres, Bologna, España, Montevideo y desde allí proyectarse a Sudamérica, y si comienza el recorrido en el siglo XVII se proyectará en el siglo XVIII, XIX y llegará hasta el siglo XXI, en lecturas individuales y compartidas por hombres y mujeres.

Partiendo de estos planteos, esta historia abre nuevas perspectivas de comprensión de la multiplicidad y diferenciación de las prácticas culturales en torno a la historia de la cultura escrita. El hilo de Ariadna ha permitido salir del laberinto, pero quedan múltiples caminos por recorrer.

Fuentes de consulta

Azara, Félix de. *Descripción e historia del Paraguay y del Río de la Plata*. Imprenta de Sánchiz, Madrid. *(*1847).

_____. *Descripción* é historia del Paraguay y del *Río de la Plata,* (v.2). New York: Columbia University Libraries, 2012. NNC. *Columbia University Libraries Electronic Books,* 2006. http://www.columbia.edu/cu/lweb/digital/collections/cul/texts/ldpd_9372204_002/ldpd_9372204_002.pdf.

Barcia, Pedro Luis. "Las letras rioplatenses en el período de la Ilustración: Juan Baltasar Maciel y el conflicto de dos sistemas literarios". *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo* 1, n°1 (2001).

Boero, Felipe y Bayón Herrera, Luis. *Siripo, ópera en tres actos*. (Partitura manuscrita). Microfilm. (Buenos Aires, Argentina: Ministerio de Cultura y Educación, Biblioteca Nacional, 1975). También puede consultarse la Base de datos de todas las óperas representadas en el Teatro Colón de Buenos Aires desde 1908: http://www.operas-colon.com.ar/cgi-bin/wwwisis/%5Bin=aaa.in%5D?base=Siripo%20and%20base=obra.

Cánepa, Alejandro, R. *Lucía de Miranda o La conquista trágica: novela histórica americana* Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1918.

Chartier, Roger. *El mundo como representación: Estudios sobre historia cultural.* España: Gedisa, 1996.

DE DIEGO, José Luis. (Comp). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000.* Argentina: F.C.E, 2006.

_____. *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand, 2015.

_____. *Los autores no escriben libros.* Argentina: Ampersand, 2019.

DE SAGASTIZÁBAL, Leandro y Esteves Fros, Fernando (Comps.) *El mundo de la edición de libros*. Paidós Argentina, Buenos Aires, 2002.

_____. *Diseñar una nación: un estudio sobre la edición en la Argentina en el siglo XIX*. Buenos Aires: Norma, 2002.

_____. *La edición de libros en la Argentina. Una empresa de cultura*. Buenos Aires: Eudeba, 1995.

DÍAZ DE GUZMÁN, Rui. *Historia argentina del descubrimiento, población y conquista de las provincias del Río de la Plata*. Buenos Aires: Imprenta del Estado, 1935.

DUJOVNE, Alejandro y Sorá, Gustavo. "Un hecho de política cultural: Argentina en la República Mundial de la Edición". *Argentina país invitado de honor Feria del Libro de Frankfurt 2010*. 217-223. Buenos Aires: Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto, 2010.

DUJOVNE, Alejandro. *Una historia del libro judío. La cultura judía argentina a través de sus editores, libreros, traductores, imprentas y bibliotecas.* Buenos Aires: Siglo XIX, 2014.

FUNES, Celestina. *Lucía Miranda: episodio nacional*. Rosario: Impr. de El Mensajero, 1883.

FURLONG, Guillermo *Biobibliografia del deán Funes.* Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, Instituto de Estudios Americanistas, 1939.

Gazzera, Carlos. *Editar: un oficio. Atajos/Rodeos/Modelos.* Villa María, Córdoba: Eduvim, 2016.

Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 1994.

_____. "Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella". En *Manuscrits: revista d'història moderna*, n° 12 (1994): 13-42. https://raco.cat/index.php/Manuscrits/article/view/23233.

Guerra, Rosa. *Lucía Miranda*. Buenos Aires: Imprenta Americana, 1860.

_____. *Lucía Miranda.* Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura Argentina. 1956. (Orígenes de la novela argentina. Sección de Documentos. Serie 4: Novela; t. 2, nº 14; 14).

Guevara, José. *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*. Buenos Aires, S. Ostwald. 1882.

Gutiérrez, José María. *El capitán de Patricios.* 1874. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-capitan-de-patricios--0/html/ff1d00aa-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_1_.

Lojo, María. "Eduarda Mansilla: Entre la 'barbarie' yankee y la utopía de la mujer profesional." *Gramma 35*. (2003): 14-25.

_____. Rescate y canonización: De una novela olvidada del siglo XIX a un clásico del siglo XX. *Simposio de Investigación "Las ediciones críticas: rescates y desafíos"*. Instituto de Literatura Hispanoamericana, FFyL, UBA. 2018. http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Texto%20de%20Mar%C3%ADa%20Rosa%20Lojo%20%28Simposio%20ILH%2C%20Ediciones%20cri%CC%81ticas%29.pdf.

Lozano, Pedro. *Historia de la conquista del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán*. Buenos Aires: Biblioteca del Río de la Plata, 1745.

Magariños Cervantes, Alejandro. *Brisas del Plata,* tomo IX y X. Montevideo: Imprenta Tipográfica a Vapor, 1864.

Mansilla de García, Eduarda. *Lucía Miranda. Novela histórica.* Buenos Aires: Imprenta de Juan A. Alsina, 1882.

_____. *Lucia Miranda* (1860). Edición, introducción y notas de María Rosa Lojo. Madrid: Iberoamericana. 2007.

Méndez, Malaquías. *Lucía. Leyenda histórica.* Santa Fe: El Santafesino, 1879.

Molina, Hebe. "Un desafío fundacional: crear la novela argentina". En *I Jornadas de Literatura Argentina: "Identidad cultural y memoria histórica",* 27-29. Buenos Aires: Universidad del Salvador, 2006.

Moore, Thomas. *Mangora, King of the Timbusians, or The Faithful Couple.* London: printed for W. Harvey at the Receipt of General Post Letters within Temple-Bar, and E. Nutt at the Middle Temple Gate, 1718.

Ortega, Manuel. *Lucía Miranda. Drama Histórico.* Buenos Aires: Imprenta del Porvenir, 1864.

Ortiz Gambetta, Eugenia. "Textos permeables: archivo colonial, prensa y literatura en el Río de la Plata". *Universum [Talca]* 33, 1, 2018. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9605/pr.9605.pdf.

Parada, Alejandro E. (dir). *Cruces y perspectivas de la cultura escrita en la Argentina.* Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Editorial Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2013.

_____. "La historia de la lectura como laberinto y desmesura". *Hojas de Guarda,* nº 1 (2006): 89-100.

_____. *Cuando los lectores nos susurran: libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina.* Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Editorial Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2007.

_____. *El dédalo y su ovillo. Ensayos sobre la palpitante cultura impresa en la Argentina*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Editorial Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2012.

_____. *Lectura y contralectura en la Historia de la Lectura.* Córdoba, Argentina: Eduvim, 2019.

Popolizio, Enrique. "Vida de Lucía de Miranda". *Romance de Zina.* Buenos Aires: Editorial Tor, 1929.

Rossi Elgue, Carlos. "Lucía Miranda, mito de la cautiva blanca en el Río de la Plata, desde el siglo XVI hasta el siglo XX". *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, nº 16 (2017):40. http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.486.

Sorá, Gustavo. "El libro y la edición en Argentina. Libros para todos y modelo hispanoamericano". En *Políticas de la memoria. Anuario de Investigación del CeDInCI*, nº 10/11/12 (2011/12): 125-143.

Techo, Nicolás. *Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús.* Asunción: Librería Uribe, 1897.

Tieffemberg, Silvia. *Argentina: historia del descubrimiento y conquista del Río de la Plata de Ruy Díaz de Guzmán.* Prólogo de Silvia Tieffemberg. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2012.

Valinoti, Beatriz C. "Travesías, un viaje entre libros y lecturas en la biblioteca de la Academia Argentina de Letras". *Información, cultura y sociedad,* nº 40(2019): 151-172. http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/ICS/article/view/6166.

_____. "Hacia una Historia de la Edición, el Libro y la Lectura. Revisitando conceptos y categorías". En Alejandro E. Parada (dir), *Cruces y perspectivas de la cultura escrita en la Argentina: Historia de la Edición, el Libro y la Lectura.* Buenos Aires: Editorial FFyL, UBA, Inibi, 2013.

Wast, Hugo. *Lucía Miranda.* Buenos Aires: Editores de Hugo Wast, 1929.

La historia del libro en Colombia: itinerario y horizonte[1]

Juan David Murillo Sandoval
Instituto Caro y Cuervo

A propósito de una encuesta realizada por *El Tiempo* de Bogotá, en 1964, orientada a establecer las causas por las cuales publicar libros en Colombia era una odisea, el escritor Hernando Téllez sostuvo que este tipo de ejercicios periodísticos resultaban ociosos. Según observaba, el debate sobre los problemas del libro era uno de esos temas que ocupaban la imaginación del país sólo en aquellos intervalos que dejaban la política y los reinados populares. Los problemas del libro, subrayaba, no eran problemas reales, sino manifestaciones normales del "subdesarrollo cultural y económico". Las opiniones del escritor contradecían las del resto de entrevistados –un editor y un librero– cuyas respuestas resaltaban aspectos como el alto costo del papel o la ausencia de críticos literarios.

El análisis de Téllez era simple: la industria editorial dependía de entidades oficiales y semioficiales (academias e institutos) debido al riesgo que significaba publicar colecciones por cuenta propia en un país donde el mercado de "compradores de libros" era muy pequeño, como correspondía a sus precarias "condiciones culturales y económicas". Y

[1] Este texto es una versión actualizada del artículo "The history of books in Colombia: the road map of an emerging field", publicado en *Lingua franca. The history of the book in translation* 4 (2018): https://www.sharpweb.org/linguafranca/issue-4-2018/.

añadía: "los escritores tenemos para nuestros libros los compradores y lectores que merecemos. Ni más ni menos" (1964). Sin ser el objetivo de este trabajo analizar las opiniones de Téllez, creemos que estas pueden servir para guiar una suerte de balance sobre el itinerario de la historia del libro en Colombia. Entre los aspectos que habían limitado el desarrollo de una cultura impresa en el país, Téllez señalaba problemáticas históricas, que iban desde el alto analfabetismo y el bajo poder adquisitivo, hasta las prácticas excluyentes de las élites letradas. Del mismo modo, el escritor exponía el evidente peso del Estado en el sostenimiento de la industria editorial existente, que sobrevivía gracias a las exigencias del ámbito educativo.

De la mano de estos aspectos críticos, este texto busca relevar los vaivenes del relacionamiento Estado-academia en la configuración de los estudios dedicados al libro, y demostrar cómo el juvenil estado de esta disciplina en Colombia se explica también por la estrechez histórica de su espacio editorial y universo lector, dos dimensiones resaltadas por Téllez al momento de pensar el escenario cultural y libresco en el que se situaba.

El itinerario que trazaremos releva adicionalmente las distintas intersecciones disciplinares que han marcado el estudio de los impresos colombianos y sus responsables. La tradición bibliográfica marca el primer estadio de la investigación para mediados del siglo xx, mostrando a su vez una primera comunión entre los estudiosos del libro y la institucionalidad cultural. Con la profesionalización de la disciplina histórica, según veremos, objetos como la prensa comenzaron a ser abordados desde miradas políticas y culturales, un proceso que implicó la superación de las lecturas meramente descriptivas que venían dominando el panorama.

La geografía de temas y problemas propios a la historia del libro y la lectura se verá ampliada entre los historiadores con el inicio del siglo xxi, una vez la recepción y apropiación de las vertientes historiográficas francesas y españolas, así como el diálogo más o menos continuo con los aportes de los estudios literarios, logró configurar líneas de

trabajo en torno al estudio de la imprenta, la lectura, y el surgimiento del editor moderno. Sin ambiciones de minuciosidad, este trabajo debe entenderse más como un repaso al itinerario de un campo caracterizado por las intersecciones disciplinares, unas más tímidas, otras más fuertes, que como un balance propiamente dicho.[2]

Comienzos bibliográficos

Tal como en otras experiencias latinoamericanas, los trabajos de eruditos y bibliógrafos conforman el primer sustrato en la investigación sobre el libro en Colombia. Interesadas en documentar la bibliografía nacional, estas iniciativas estuvieron asociadas tanto a objetivos de representación nacional como a la temprana organización de algunos "lugares del saber", como la Biblioteca Nacional. Si bien la inestabilidad política que caracterizó el siglo XIX colombiano evitó que muchos proyectos alcanzaran continuidad, algunos letrados interesados en los vaivenes de la imprenta lograron proporcionar durante el periodo entre siglos algunas aproximaciones bibliográficas interesantes.[3]

El creciente interés por la historia de la imprenta y la bibliografía dentro de algunas instituciones llevó a una suerte de edad dorada para mediados del siglo XX. Durante este momento surgieron distintos proyectos en el Instituto Caro y Cuervo, la Academia Colombiana de Historia y el Instituto Colombiano de Cultura, todos también centros de producción editorial. La concentración de intereses en estas instituciones demostró, ciertamente, que el problema del libro todavía escapaba

[2] Para dos balances recientes ver: Sergio Pérez, "Estudios sobre el libro en Colombia. Una revisión", *Lingüística y literatura* 71, (2017): 153-174; y Alfonso Rubio, "La historia del libro y la lectura en Colombia. un balance historiográfico", *Información, cultura y sociedad* 34, (2016): 11-26.

[3] Isidoro Laverde, *Apuntes sobre bibliografía colombiana* (Bogotá: Imprenta a Vapor de Zalamea Hermanos, 1882); Eduardo Posada, *Bibliografía bogotana 1728-1931* (Bogotá: Imprenta de Arboleda y Valencia, 1917); *La Imprenta en Santa Fé de Bogotá* (Madrid: Librería general de V. Suarez, 1917). Véanse también los estudios del erudito chileno José Toribio Medina, quien en 1904 había publicado una *Historia de la Imprenta en Cartagena de Indias* y una *Historia de la Imprenta en Bogotá*.

a los historiadores profesionales, por esos años apenas abriéndose camino en la Universidad Nacional.

Al lado de proyectos significativos, como el Anuario Bibliográfico Colombiano (1951-1993) orientado por Rubén Pérez Ortiz, la obra bibliográfica de Gabriel Giraldo Jaramillo es quizás la más significativa de este momento, destacándose por su erudición y variedad, notable en el abarcamiento de temas como la literatura de viajes o la producción artística (1957 y 1960). Los estudios de Ignacio Rodríguez Guerrero, dedicados a libros raros y curiosos, sobresalieron asimismo desde una orilla que entroncaba bibliofilia y bibliografía (1966). De forma paralela, los primeros pasos hacia una historia documentada del periodismo colombiano los daría Antonio Cacua Prada, quien en varios trabajos pudo documentar y analizar los momentos de restricción y liberalización del mundo impreso (1958 y 1968).

Bajo este mismo escenario, Tarcisio Higuera publicó en 1970 la primera gran monografía sobre la imprenta en Colombia (1970). Viejo director de la Imprenta Nacional, Higuera buscó reconstruir la historia libresca del país a través del estudio de sus establecimientos de imprenta y litografía, sus producciones y relaciones con el universo político. A la sombra de este proyecto, Eduardo Santa dirigió más tarde la compilación *El libro en Colombia*, que agrupó ensayos dedicados a las librerías bogotanas, los textos incunables y la historia de la Biblioteca Nacional (1973).

La articulación entre los estudiosos de la imprenta tuvo su capítulo final con el proyecto titulado: *La Enciclopedia del Desarrollo Colombiano*. Impulsada por el editor Gonzalo Canal, esta colección dedicó su segundo volumen a las "Artes Gráficas". Asesorado por el mismo Higuera, este trabajo puso su atención sobre la historia de las técnicas de composición e impresión, sus más reconocidos oficiantes y principales lugares de aprendizaje. Aunque general en su propuesta, este volumen pudo complementar las iniciativas anteriores, generalmente excluyentes de asuntos como la difusión del saber tipográfico (1970).

A pesar de su relevancia, trabajos como los anteriores no representaron renovaciones teóricas o metodológicas. El ruido provocado por

L'apparition du livre de Henri-Jean Martin y Lucien Febvre no resonaba entre los bibliógrafos, ni tampoco entre las primeras generaciones de historiadores, poco interesados en interrogar los asuntos propios a la cultura escrita e impresa. Interesados más en la historia social y económica, los primeros historiadores profesionales apuntaron a temas como el poblamiento, la economía colonial y el mestizaje. Empero, la ulterior influencia de la escuela de los *Annales* permitió a estos mismos historiadores abrir caminos para iniciativas más interesadas en los fenómenos socioculturales.[4]

Puede afirmarse, con Alfonso Rubio, que la renovación del campo de estudios ocurre en 1998 con la publicación del artículo "Prácticas de lectura, ámbitos privados y formulación de un espacio público moderno. Nueva Granada a finales del Antiguo Régimen" de Renán Silva (1998). Expresión de una recepción crítica de los trabajos de Roger Chartier y Jürgen Habermas, este trabajo expuso la importancia del análisis centrado en las prácticas lectoras para estudiar los ilustrados neogranadinos, sus intereses y proyectos.

La instalación de la perspectiva francesa empezó a notarse por igual en los trabajos de Gilberto Loaiza, quien relevó el lugar de la prensa republicana como un espacio de intersección de las ambiciones políticas y socioculturales de sus redactores y de los proyectos de construcción nacional que defendían. El interés de Loaiza por las formas de sociabilidad determinó asimismo la apertura de otra ventana para observar las mutaciones en el mundo impreso, derivada del estudio del asociacionismo y sus intervenciones en la creación de bibliotecas ideales y la difusión de escrituras de orden específica (1999).

Este momento de giros culturales coincidió, por fortuna, con otras renovaciones. Por un lado, se publicaron trabajos bibliográficos como los de Flor María Rodríguez-Arenas y Álvaro Garzón Marthá, que lograron llenar numerosos vacíos en torno a la producción impresa

[4] La obra de Germán Colmenares fue también significativa de este momento. Véase: *Convenciones contra la cultura. Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo XIX* (Bogotá: Tercer Mundo, 1986).

nacional. Por otro, la primera exploración sobre las editoriales colombianas se materializó en la compilación *Historia de las empresas editoriales de América Latina, siglo xx*, obra coordinada por el escritor Juan Gustavo Cobo Borda (2000). A partir de estos empujes, el interés por el mundo impreso fue en ascenso dentro de las universidades, especialmente en aquellas donde el giro cultural irrumpía con mayor fuerza. Los avances bajo el foco preciso de la historia de la lectura o la edición estarán, no obstante, aún lejos de presentar criterios o calidades uniformes. Los proyectos emergentes en la segunda década del siglo xxi mostraron, ante todo, una alineación con los objetivos de la historia política, recuperada en el ambiente del bicentenario de la independencia, y un ensamblaje con nuevas iniciativas institucionales.

La expansión de los problemas y de las miradas

En lo fundamental, los temas que marcaron la renovación del campo en las décadas recientes han girado alrededor de la historia de la prensa. No fueron pocos los estudios que buscaron caracterizar la producción de la prensa periódica en la experiencia virreinal y los comienzos republicanos, logrando clarificar su rol en los conflictos políticos, su papel en la difusión de corrientes ideológicas y literarias, y su lugar en la formación y agitación del espacio público. El empuje de los historiadores de lo político, junto al mencionado ambiente conmemorativo, resultó clave en esta expansión temática.

Inspiradas por trabajos como los de François-Xavier Guerra, historiadoras como Catalina Muñoz y Margarita Garrido exploraron el poder de la palabra impresa como herramienta revolucionaria y pedagógica, tan útil a los proyectos independentistas como a la difusión de prácticas y lenguajes modernos. Desde las orillas de la historia intelectual, Francisco Ortega lideró desde la Universidad Nacional varios proyectos que contribuyeron a la caracterización de los principales periódicos decimonónicos, sumando al conocimiento de sus

responsables y al análisis de sus mutaciones materiales en el largo momento republicano (2012).

Casi en paralelo, el estudio de los folletines literarios entregó un primer gran avance con la tesis doctoral de Carmen Elisa Acosta: *Lectura y nación: Novela por entregas en Colombia (1840-1880)*, trabajo que expuso uno de los primeros grandes contactos entre historia y literatura dentro del emergente campo dedicado a los impresos. Encausado hacia otros problemas, Juan Guillermo Gómez García enriqueció esta conexión explorando la historia del libro en la Medellín, capital del departamento de Antioquia. Primero reconstruyendo la génesis de la edición de izquierda en el siglo XX, con *Cultura intelectual de resistencia: contribución a la historia del libro de izquierda en Medellín en los años setenta*, Gómez García retrocedió luego hasta finales del siglo XIX para reconstruir las lecturas que dominaron la formación de la élite intelectual antioqueña. Con preguntas similares, pero más orientado hacia un análisis de flujos transnacionales, Juan Camilo Escobar Villegas exploraría también el papel jugado por textos e imágenes en la construcción de imaginarios de superioridad en esta región.

La interacción continua entre las historias política e intelectual y la historia del libro continuó en lo sucesivo marcando varios itinerarios, entre ellos los de Renán Silva y Gilberto Loaiza, quienes desde la Universidad del Valle (Cali) construyeron líneas de investigación que aportaron a la renovación de los temas y periodos estudiados. El papel del Estado en la expansión del mundo del libro fue explorado por estos historiadores, quienes en distintos trabajos examinaron la relación existente entre las reformas educativas del liberalismo –de ambos siglos– y la multiplicación de librerías, bibliotecas y colecciones, así como en la aparición gradual de nuevos grupos lectores, como las mujeres o el artesanado.

De la mano de estos estudios, el interés por estudiar las prácticas de lectura y escritura también se incrementó. Catalina Ahumada extrajo las preocupaciones sobre el leer y el escribir de las ciudades para

estudiar su desarrollo en las haciendas esclavistas del Valle del Cauca.[5] El interés por la cultura escrita en el mundo rural marcaría asimismo los trabajos de Aura Hurtado, quien relevó fuentes epistolares para analizar las iniciativas de alfabetización campesina de mediados del siglo XX. Volviendo a las ciudades, la alineación entre los círculos literarios y cuadros políticos fue explorada en el caso de Cali desde fines del XIX.[6]

Estos últimos trabajos documentaron, por lo demás, una suerte de giro regional, reconocible también en las investigaciones de Rafael Acevedo, preocupadas por la historia del libro en el Caribe colombiano, y cuyo desarrollo demostró el intenso papel de los letrados de esta región en la edición de cartillas y manuales funcionales a los proyectos de instrucción pública del siglo XIX. Sobre dinámicas similares, Patricia Cardona exploró la función de las cartillas escolares como instrumentos de adoctrinamiento político, desplazándose luego hacia el estudio de los libros de historia patria, sus discursos, tipologías e impulsores. La perspectiva transnacional se enriquecería con estudios asentados sobre las redes de comercio e intercambio cultural. Enfocados en los itinerarios de letrados y traductores del siglo XIX, o en la aparición de las librerías, estos evidenciaron el lugar del país en el mundializado mercado del libro.[7]

[5] Catalina Ahumada, "Los apuntes y cuentas de la Hacienda Coconuco 1770-1850. Las prácticas de leer y escribir en una hacienda esclavista colombiana", *Historia Crítica* 42, (2010): 37-53. Ahumada continuó explorando estos espacios en su tesis doctoral: *Cartas femeninas: experiencias de vida escrita en Colombia en la primera mitad del siglo XIX. La historia de Mariana Arboleda de Mosquera (1804-1869)*, adelantada en la Universidad de Minnesota.

[6] Juan David Murillo Sandoval, "Creando una biblioteca durante la Regeneración: la iniciativa del Instituto Literario de Cali en 1892", *Historia Crítica* 45, (2011): 184-205.

[7] Dos libros de Andrés Jiménez Ángel integran este escenario: *Correspondencia y formación de redes intelectuales: los epistolarios de Rufino José Cuervo, 1865-1882* (Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013) y *Ciencia, lengua y cultura nacional. La transferencia de la ciencia del lenguaje en Colombia, 1867-1911* (Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2018). Sobre la historia de libreros y librerías, ver: Elber Berdugo, y Alberto Mayor Mora, *Vida social e influencia cultural de los libreros de Bogotá, 1960-2007* (Bogotá: Universidad Autónoma, 2012), y Juan David Murillo

Ahora bien, pese a la cierta concentración sobre el siglo XIX, nuevos periodos comenzaron a explorarse. Influido por los trabajos del investigador español Antonio Castillo Gómez, Alfonso Rubio examinó fuentes como los inventarios de bibliotecas y los manuales de escribanos para acercarse al estudio de la lectura y la escritura en la vida administrativa del Nuevo Reino de Granada (2013 y 2014). También abocado sobre el mundo colonial, José Luis Guevara exploró posteriormente los itinerarios y la materialidad de algunos libros manuscritos e impresos del siglo XVII como fórmula de aproximarse a la cultura del libro neogranadina (2015).

Más allá de esta esfera, algunas instituciones como la Biblioteca Nacional de Colombia (BNC) y el Instituto Caro y Caro (ICC) comenzaron también a contribuir al avance de la investigación. A través de becas destinadas al estudio de sus colecciones, la BNC estimuló el desarrollo de proyectos como el realizado por Jean Paul Ruiz y Cristian Salamanca, que buscó compilar y digitalizar la prensa periódica de varias provincias colombianas, fragmentada y dispersa entre distintos fondos. Aunque preliminarmente cuantitativo, este proyecto abrió un nuevo frente de trabajo sobre la prensa decimonónica, sus características materiales y dimensiones políticas.[8] Otro proyecto estimulado por las becas de la BNC fue el de Ricardo Uribe, quien interesado en el estudio de las temporalidades identificó y examinó numerosos almanaques con miras a examinar cómo estos impresos efímeros y periódicos ayudaron en la configuración de una percepción del tiempo no solo local o nacional sino también trasatlántica (2019).

Al igual que en el momento bibliográfico de mediados de siglo XX, el respaldo de estas instituciones sirvió para materializar proyectos

Sandoval, "La aparición de las librerías colombianas. Conexiones, consumos y giros editoriales en la segunda mitad del siglo XIX", *Historia Crítica* 65, (2017): 49-69, y "Edición y frustración. El fracaso de la colección Poetas Hispano-Americanos y los límites del comercio de librería en América Latina a fines del siglo XIX". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 48, 2 (2021): 149-176.

[8] Resultado de este proyecto es el portal "Prensa del siglo XIX" en: http://recursos.bibliotecanacional.gov.co/content/prensa-del-siglo-xix.

que difícilmente podían ser financiados desde las universidades, debido a la ausencia de laboratorios de investigación especializados y, en general, a los acotados recursos destinados a la educación superior.[9] No obstante, junto a estos esfuerzos institucionales, pueden destacarse iniciativas como las adelantadas por el grupo Nación/Cultura/Memoria (Universidad del Valle), que liderado por Gilberto Loaiza y posteriormente por Alfonso Rubio logró ubicar a la historia del libro en el mapa de la historiografía colombiana. El Congreso de Historia Intelectual en América Latina (Medellín, 2014) sirvió de marco para la organización de la primera mesa temática sobre la historia del libro en el país. Organizada por este grupo, la mesa propició la divulgación de los avances de investigación de sus miembros, así como la participación de reconocidos investigadores latinoamericanos, como el chileno Bernardo Subercaseaux.

En el mismo año, Alfonso Rubio organizó en Cali, y en alianza con varias instituciones locales, el Seminario Permanente "Cultura escrita en Colombia", que realizado periódicamente se convirtió en un valioso espacio de formación y divulgación en torno a la disciplina.[10] La presencia de mesas dedicadas específicamente a la historia del libro se hizo notar también en el XIX Congreso de la Asociación de Colombianistas (Medellín, 2015), que propició la participación de buena parte de los investigadores dedicados por entonces al examen del mundo impreso y, con ello, el inicio de un momento nuevo para el campo.

[9] El interés por la historia del libro en la BNC ha devenido en la publicación de investigaciones propias, por ejemplo: María F. Paz Castillo ed., *Una historia del libro ilustrado para niños en Colombia* (Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2010).

[10] En su desarrollo, el Seminario Permanente ha tenido por temas centrales: 1) El documento escrito entre el Consejo de Indias y las instituciones americanas, 2) El periódico, un nuevo sistema de escritura en el siglo XIX colombiano, y 3) El grafiti. Escritura expuesta en las calles de la ciudad.

Hacia una maduración articulada

El último lustro ha sido especialmente grato en el perfilamiento de una comunidad de investigación de impronta nacional. Proyectos como el libro colectivo: *Minúscula y plural: cultura escrita en Colombia*, editado por Alfonso Rubio, dio cuenta de la cierta madurez que habían alcanzado algunas investigaciones, que relativamente desbrozadas de la historia política, evidenciaban diálogos concretos con los representantes más reconocidos de la historia del libro, como Roger Chartier, Jean-Yves Mollier, Robert Darnton, Martyn Lyons, o Armando Petrucci. Los capítulos del libro expusieron una notable pluralidad de objetos, que iban desde las relaciones entre oralidad y escritura en las comunidades indígenas hasta las representaciones del escritor moderno y la edición de literatura pornográfica. Publicado en 2016, la aparición de este libro coincidió con la realización del primer simposio dedicado en exclusiva al campo.

Titulado "Historia de la edición y de la lectura. Experiencias desde México, Argentina y Colombia", este reunió más de veinte investigadores nacionales, incluyendo invitados latinoamericanos como José Luis de Diego y Laura Suárez de la Torre. Coordinado por Paula Marín y apoyado por el ICC, el simposio hizo manifiesta la necesidad de construir una red nacional de investigadores que pudiera encausar los esfuerzos individuales que venían caracterizando al escenario.[11] Adicionalmente, el evento advirtió dos elementos significativos. Por un lado, evidenció un giro interdisciplinar, notable en el interés por la historia de los editores de parte de investigadoras provenientes de los estudios literarios, como Margarita Valencia, y de la sociología, como Felipe Vanderhuck. Por otro, el simposio mostró el interés del ICC por consolidar una línea de investigación sobre la edición colombiana. Aunque desde 2014 este Instituto había iniciado un programa de

[11] Las ponencias del simposio conformaron luego dossiers en las revistas *Historia y Memoria* (13, 2016): http://revistas.uptc.edu.co/revistas/index.php/historia_memoria/issue/view/428 y *Lingüística y Literatura* (71, 2017): https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/issue/view/2615/showToc.

becas en este ámbito, no fue hasta 2016, con la apertura de su Maestría en Estudios Editoriales, que esta tomó solidez.

El compromiso del ICC con el campo fue además visible en su apoyo al proyecto *Historia de la edición en Colombia, 1738-1851*, adelantado por Alfonso Rubio y Juan David Murillo Sandoval. Publicado en 2017, este trabajo buscó reconstruir la experiencia editorial del país desde la llegada de la imprenta al Nuevo Reino de Granada hasta la consolidación de la república a mediados del siglo XIX. Limitados a este periodo, este trabajo analizó el impacto político y sociocultural de la nueva tecnología, los itinerarios de sus oficiantes y las funciones de lo impreso en la revolución de independencia y los tempranos proyectos de construcción nacional. Seguido a la publicación de esta investigación, sin duda clave para un campo emergente, Paula Marín presentó su pesquisa dedicada a las empresas editoriales de Germán Arciniegas y Arturo Zapata, demostrando el interés que empezaba a elevarse por el "tiempo de los editores" en el siglo XX (2017).

Mientras estos trabajos despuntaban, la conjunción entre representantes de disciplinas como la historia, los estudios literarios, y la bibliografía comenzaría a trazar un nuevo libro colectivo que, por el periodo que abarcó y la variedad de problemas interrogados, constituye hoy lo más próximo a una nutrida historia nacional del libro, hablamos de *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia. Siglos XVI-XXI* (2018). Si bien no tuvo este propósito, los diecisiete capítulos del libro documentan los intereses del momento en torno a la historia del libro, de la industria editorial, y del mundo de los lectores. Los enfoques fueron también diversos, ensayándose novedosas miradas desde la sociología y la teoría de traducción que enriquecieron las más comunes perspectivas históricas, bibliográficas y literarias. Partiendo desde el siglo XVI, el libro planteó un recorrido que permite a sus lectores explorar las principales mutaciones del mundo del libro en el país, identificar coyunturas específicas, y examinar prácticas y agentes del libro que hasta el momento no habían contado con las atenciones necesarias. Del mismo modo, este trabajo entregó a las nuevas generaciones de

investigadores un panorama renovado de problemas, pero asimismo de enfoques y conceptos para explorar el pasado y el presente del libro, que subrayan, por ejemplo, la importancia de las miradas conectadas y transnacionales, la reconstrucción biográfica de editores y proyectos editoriales y la necesaria interrogación de los fenómenos más contemporáneos, como la edición independiente y digital.

La creación en el Instituto Caro y Cuervo de una línea de investigación formal en torno al libro en Colombia, de la mano de investigadoras como Paula Marín y Margarita Valencia, siguió siendo crucial en avances posteriores. Las becas asociadas con esta línea impulsaron trabajos de investigadores jóvenes e independientes, como Miguel Ángel Pineda, cuyo estudio titulado *Editar en Colombia en el siglo xx. La selección Samper Ortega de Literatura Colombiana, 1928-1937* (2019), supuso la primera gran monografía dedicada a la producción de una colección fundamental en la historia del libro en el país. Las investigaciones conjuntas de Marín y Valencia dieron cuenta durante el mismo año, de una de las obras más originales dentro del campo de estudios: *Ellas editan*, un conjunto de dieciséis testimonios de algunas de las principales editoras del país. Resultado de una larga serie de entrevistas, este trabajo documentó el enorme protagonismo de distintas generaciones de editoras en el modelamiento del presente de la edición en Colombia.

Visto en perspectiva, esta avanzada de proyectos y publicaciones no puede comprenderse sin un fenómeno de relativa internacionalización que abrazó al campo de estudios nacional, y que puede ser rastreado en la inclusión de historiadores latinoamericanos en los eventos nacionales y en la participación de investigadores colombianos en congresos como Las Edades del Libro (México), la Conferencia SHARP para América Latina (Río y Monterrey) o el Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición (Buenos Aires, y Córdoba), así como en la realización de pasantías o estancias de investigación en Europa o Estados Unidos que ayudaron a enriquecer las bases documentales

de muchas investigaciones.[12] Desde 2016, el equipo colombiano pudo asimismo integrarse al proyecto "Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI), EDI-RED",[13] coordinado desde España por Pura Fernández, así como articular más adelante con los propósitos de la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica[14] y otros circuitos de investigación especializada, como la Red Lexix.[15]

Coda

En conclusión, puede considerarse que la investigación en torno a la historia del libro y la cultura impresa en Colombia expresa hoy un rostro más maduro. No cabe duda de que el campo ha sufrido una aceleración, notable en la diversificación de las investigaciones y en el comienzo de un proceso de articulación interna. Si bien este último es todavía un objetivo en afianzamiento, el mismo se ofrece como una fórmula para dotar al campo de una silueta más orgánica, que pueda traducirse con el tiempo en la formulación de proyectos de investigación más sistemáticos y ambiciosos.

El avance del campo no debe, sin embargo, hacer olvidar sus límites. Es claro que la precariedad lectora que afectaba la edición en la época de Hernando Téllez puede traducirse en nuestros días en la carencia de fuentes esenciales. La no conservación de los archivos de libreros y editores plantea, por ejemplo, dificultades obvias a los interesados en estudiar cualquier casa editorial. A nivel teórico y metodológico, la inmersión en la perspectiva francesa ha dificultado también el contacto con otras tradiciones historiográficas, como la anglosajona o

[12] El evento más reciente del ICyC tuvo la participación del investigador argentino Gustavo Sorá. El programa está disponible en: http://www.caroycuervo.gov.co/Eventos/5/.

[13] Sobre EDI-RED http://www.cervantesvirtual.com/portales/editores_editoriales_iberoamericanos/presentacion/.

[14] Sobre Red Latinoamericana de Cultura Gráfica, ver https://redculturagrafica.org/es/

[15] Sobre Grupo de estudios sobre lecturas y escrituras del siglo XIX, ver: https://www.facebook.com/redlexix/about/?ref=page_internal

la alemana, las cuales han generado formas singulares de acercamiento a los materiales impresos, sus formatos, intenciones y funciones.

En relación con este último límite, la historiografía del libro en Colombia resiente la falta de estudios sobre agentes de libro como los correctores y los voceadores, o sobre grupos lectores específicos como los obreros, las mujeres y los niños. El impacto de tecnologías como el linotipo o la máquina de escribir en el trabajo editorial y la materialidad de la comunicación son otros asuntos inexplorados. Finalmente, es claro que la carencia de laboratorios de investigación especializados ha impedido que proyectos ambiciosos y aglutinantes puedan ser formulados. Aunque varias instituciones han potenciado el trabajo de los investigadores, sirviendo incluso como nodos de enlazamiento, la caída en los presupuestos nacionales destinados a la educación, la ciencia, la tecnología y la cultura, notoria desde 2019, promete no sólo estancar la proyección futura de esta disciplina, sino también la de muchas otras pertenecientes a las Ciencias Sociales y las Humanidades, usuales damnificadas en tiempos pandémicos. Queda confiar en que los nuevos vientos que recorren la institucionalidad colombiana reviertan, en lo posible, esta condición.

Fuentes de consulta

Bibliografía

Acevedo, Rafael. *Las letras de la provincia en la república. Educación, escuelas y libros de la patria en las provincias de la Costa Atlántica colombiana, 1821-1886*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2017.

Acosta, Carmen Elisa. *Lectura y nación: novela por entregas en Colombia, 1840-1880*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.

Ahumada, Catalina. "Los apuntes y cuentas de la Hacienda Coconuco 1770-1850. Las prácticas de leer y escribir en una hacienda esclavista colombiana". *Historia Crítica* 42, (2010): 37-53.

Berdugo, Elber y Alberto Mayor Mora. *Vida social e influencia cultural de los libreros de Bogotá, 1960-2007*. Bogotá: Universidad Autónoma, 2012.

Cacua Prada, Antonio. *La libertad de prensa en Colombia*. Bogotá: Prensa Católica, 1958.

_____. *Historia del periodismo colombiano*. Bogotá: Fondo Rotatorio de la Policía, 1968.

Cardona Z., Patricia. *La nación de papel: textos escolares, lectura y política. Estados Unidos de Colombia 1870-1876*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012.

_____. *Trincheras de tinta. La escritura de la historia patria en Colombia, 1850-1908*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2016.

Colmenares, Germán. *Convenciones contra la cultura. Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo xix*. Bogotá: Tercer Mundo, 1986.

Cobo Borda, Juan Gustavo ed., *Historia de las empresas editoriales de América Latina, siglo xx*. Bogotá: CERLALC, 2000.

Enciclopedia del Desarrollo Colombiano. Volumen ii. Artes gráficas. Bogotá: Antares-Canal Ramírez, 1970.

Escobar Villegas, Juan Camilo. *Progresar y civilizar. Imaginarios de identidad y elites intelectuales de Antioquia en Euroamérica 1830-1920*. Medellín: Universidad EAFIT, 2009.

Garzón Marthá, Álvaro. *Historia y catálogo descriptivo de la imprenta en Colombia (1738-1810)*. Bogotá: Nomos Impresores, 2008.

Giraldo Jaramillo, Gabriel. *Bibliografía colombiana de viajes*. Bogotá: Editorial A.B.C., 1957.

_____. *Bibliografía de bibliografías colombianas*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1960.

Gómez García, Juan Guillermo. *Cultura intelectual de resistencia: contribución a la historia del libro de izquierda en Medellín en los años setenta*. Medellín: Desde Abajo, 2005.

_____. "Lectura, lectores y lectoras o el universo del libro en Tomás Carrasquilla". *Estudios de Literatura Colombiana* 23, (2008): 171-200.

Guevara Salamanca, José Luis. *La fábrica del hombre. Historias de viajes y usos de los libros del Nuevo Reino de Granada en el siglo xvii*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2015.

Guzmán, Diana *et al. Lectores, editores y cultura impresa en Colombia. Siglos xvi-xxi*. Bogotá: Universidad Jorge Tadeo Lozano, Cerlalc, 2019.

Higuera, Tarcisio. *La imprenta en Colombia*. Bogotá: INALPRO, 1970.

Hurtado, Aura. "La cultura escrita en sociedades campesinas: la experiencia de Radio Sutatenza en el Suroccidente colombiano". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 46, 82 (2012): 68-91.

Jiménez Ángel, Andrés. *Ciencia, lengua y cultura nacional. La transferencia de la ciencia del lenguaje en Colombia, 1867-1911*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2018.

_____. *Correspondencia y formación de redes intelectuales: los epistolarios de Rufino José Cuervo, 1865-1882*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2013.

Laverde, Isidoro. *Apuntes sobre bibliografía colombiana*. Bogotá: Imprenta a Vapor de Zalamea Hermanos, 1882.

Loaiza, Gilberto. "El Neogranadino y la organización de hegemonías. Contribución a la historia del periodismo colombiano". *Historia Crítica* 18, (1999): 65-86.

_____. "La expansión del mundo del libro durante la ofensiva reformista liberal. Colombia, 1845-1886". En Acosta, Carmen *et al. Independencia, independencias y espacios culturales. Diálogos de historia y literatura*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2009, 25-63.

_____. *Poder letrado. Ensayos sobre historia intelectual de Colombia, siglos xix y xx*. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2014.

Marín, Paula. "La colección Biblioteca Popular de Cultura Colombiana (1942-1952). Ampliación del público lector y fortalecimiento

del campo editorial colombianos". *Información, cultura y sociedad* 36, (2017): 65-82.

_____. *Un momento en la historia de la edición y de la lectura en Colombia (1925-1954). Germán Arciniegas y Arturo Zapata*. Bogotá: Universidad del Rosario, 2017.

Muñoz, Catalina "Una aproximación histórica a la lectura en la Nueva Granada". *Historia Crítica* 22, (2001): 105-124.

Murillo Sandoval, Juan David. "Creando una biblioteca durante la Regeneración: la iniciativa del Instituto Literario de Cali en 1892". *Historia Crítica* 45, (2011): 184-205.

_____. "Edición y frustración. El fracaso de la colección Poetas Hispano-Americanos y los límites del comercio de librería en América Latina a fines del siglo xix". *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 48, 2 (2021): 149-176.

_____. "La aparición de las librerías colombianas. Conexiones, consumos y giros editoriales en la segunda mitad del siglo xix". *Historia Crítica* 65, (2017): 49-69.

Ortega, Francisco y Alexander Chaparro eds., *Disfraz y pluma de todos. Opinión pública y cultura política, siglos xviii y xix*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Centro de Estudios Sociales/ University of Helsinki, 2012.

Paz Castillo, María F. ed., *Una historia del libro ilustrado para niños en Colombia*. Bogotá: Biblioteca Nacional de Colombia, 2010.

Pérez, Sergio, "Estudios sobre el libro en Colombia. Una revisión". *Lingüística y literatura* 71, (2017): 153-174.

Pineda Cupa, Miguel Ángel. *Editar en Colombia en el siglo xx. La selección Samper Ortega de Literatura Colombiana, 1928-1937*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2019.

Posada, Eduardo. *Bibliografía bogotana 1728-1931*. Bogotá: Imprenta de Arboleda y Valencia, 1917.

_____. *La Imprenta en Santa Fé de Bogotá*. Madrid: Librería general de V. Suarez, 1917.

Rodríguez-Arenas, Flor María. *Bibliografía de la literatura colombiana del siglo xix*. Doral, FL: Stockcero, 2006.

Rodríguez Guerrero, Ignacio. "Libros colombianos raros y curiosos". *Boletín Cultural y Bibliográfico* 9, 1 (1966): 250-260.

Rubio, Alfonso. "Bibliotecas particulares en Nueva Granada. Presencia y significado del libro religioso".*Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 40, 2 (2013): 27-47.

_____. "La historia del libro y la lectura en Colombia. Un balance historiográfico". *Información, cultura y sociedad* 34, (2016): 11-26.

_____. "Las librerías de la compañía de Jesús en Nueva Granada: un análisis descriptivo a través de sus inventarios". *Información, cultura y sociedad* 31, (2014): 53-66.

_____. *Minúscula y plural. Cultura escrita en Colombia*. Medellín: La Carreta Editores, 2016.

Rubio, Alfonso y Juan David Murillo Sandoval. *Historia de la edición en Colombia 1738-1851*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2017.

Santa, Eduardo comp. *El libro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1973.

Silva, Renán. *Cultura escrita, historiografía y sociedad en el Virreinato de la Nueva Granada*. Medellín: La Carreta Editores, 2015.

_____. *Los ilustrados de Nueva Granada, 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación*. Medellín: EAFIT, 2002.

_____. *República liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta Editores, 2005.

_____. "El libro popular en Colombia, 1930-1948. Estrategias editoriales, formas textuales y sentidos propuestos al lector". *Revista de Estudios Sociales* 30, (2008): 20-37.

_____. "Prácticas de lectura, ámbitos privados y formulación de un espacio público moderno. Nueva Granada a finales del Antiguo Régimen". En François-Xavier Guerra y Annick Lempérière eds. *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas siglos XVII-XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998, 80-106.

Téllez, Hernando. "La odisea de publicar un libro en Colombia", *Lecturas Dominicales, El Tiempo*, agosto 30, 1964, 3.

Uribe, Ricardo. "Composición, impresión y consulta del tiempo en los calendarios iberoamericanos (Valladolid 1628-Bogotá 1888)". *Historia y Sociedad* 37 (julio 2019): 52-82.

Valencia, Margarita. "Algunas miradas al libro y a la edición en Colombia", *Boletín Cultural y Bibliográfico* 48,86 (2014): 5-68.

Valencia, Margarita y Paula Marín. *Ellas editan*. Bogotá: Ariel, 2019.

Resúmenes curriculares de los autores

Araújo, Diná Marques Pereira. Licenciada en Bibliotecología y Magíster por la Escuela de Ciencia de la Información de Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil. Bibliotecaria de colecciones especiales en la Secretaría de Estado de Cultura de Minas Gerais, Brasil, entre 2006-2009. Desde 2009 es bibliotecária-conservadora de la División de Colecciones Especiais y Libros Raros da UFMG, donde desarrolla trabajos de gestión de colecciones bibliográficas especiales desde el punto de vista de la Bibliotecología (organización, inventario, descripción) y de las Ciencias del Patrimonio (conservación preventiva y conservación-restauración). Fue miembro del Comité de la Memoria del Mundo, de la UNESCO, Brasil, entre 2015-2019. Es miembro del *Observatório Brasileiro do Patrimonio Documental* desde 2021. Realiza proyectos técnicos de organización de bibliotecas y de diagnósticos de conservación-restauración de documentos gráficos. Sus líneas de investigación son: Historia del libro, Historia de las Bibliotecas, Representación Descriptiva, Bibliografía, Bibliofilia, Libros Raros, Conservación-Restauración de documentos gráficos.

Blau Lima, Luis Alejandro. Licenciado en diseño de Comunicación Visual (LCV, FADU-UdelaR, 2018) y Ayudante de Arquitecto (UTU, 1999). Docente Colaborador Honorario en el Departamento de Historia y Estudios del Diseño en el Instituto de Historia de FADU, UdelaR (2019-2021). Es colaborador en la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica en la tarea de Comunicación Visual de eventos. Ha colaborado en la realización de proyectos ejecutivos de arquitectura (desde 1997), y desde 2018 ha elaborado proyectos de comunicación visual,

especialmente en el ámbito de la medicina. En 2005 ingresó en la Dirección Arquitectura de ASSE, con el cargo técnico de Ayudante de Arquitecto especialista G5 de ASSE. En ese marco, y desde 2015, ha sido coautor y responsable de la estrategia de comunicación visual de numerosos proyectos de difusión de naturaleza histórica y patrimonial en varios hospitales públicos (Maciel, Saint Bois, Español, de Canelones, Pasteur, Vilardebó). Encargado de la identidad y organización de la difusión del evento Rastros Lectores 2. Coautor de los libros *El arte Torresgarciano en el hospital Saint Bois, ayer hoy y mañana* (2017) y *De Caracteres, Jeroglíficos y Guarniciones. Una historia de la Imprenta de la Caridad Montevideo (1822 -1855),* publicado en 2020.

Garone Gravier, Marina. Doctora en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (unam). Desde 2009 es investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la unam, donde fundó y coordina desde 2012 el Seminario Interdisciplinario de Bibliología. Es co-fundadora y co-coordinadora de la Red Latinoamericana de Cultura Gráfica desde 2017. Es miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México desde 2010. Entre 2012 y 2016 fue coordinadora de la Hemeroteca Nacional de México. Sus líneas de investigación son: historia del libro, la edición y la tipografía latinoamericanas; la cultura impresa en lenguas indígenas y las relaciones entre cultura gráfica y género. Es autora de más de una docena de libros entre los que cabe mencionar: *Historia de la tipografía colonial para lenguas indígenas,* México, CIESAS-Universidad Veracruzana, 2015; e *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla de los Ángeles* (1642-1821), México, IIB-UNAM, 2015.

Mena Alvarez, Aram Alejandro. Licenciado en Relaciones Internacionales por la Universidad de Guadalajara y maestro en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Es coautor del libro *Jalisco: Auge de México* (2013), así como de distintos artículos

de divulgación en los que ha explorado temas como el arte, el patrimonio cultural, el turismo cultural y religioso, la educación y la internacionalización de actores locales. Sus intereses se centran en el análisis de la iconografía del poder, el desarrollo de la gráfica y de la cultura visual e impresa y la historia de la vida cotidiana.

Morales Mejía, Héctor Raúl. Doctor en Artes y Diseño por la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional Autónoma de México (unam). Fue becario del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes en 1997 y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes del Estado de México en 2014. Ha participado en más de setenta exposiciones colectivas e individuales en México y en el extranjero y ha obtenido diversos reconocimientos en Polonia, Finlandia, España, Venezuela y México. Ha sido ilustrador para Tierra Adentro, Tecnología Empresarial, Fondo de Cultura Económica, Ediciones Castillo, Editorial Esfinge, Ediciones Escarabajo, CIDCLI y Porrúa. Desde 2013 es profesor en la carrera de Diseño y Comunicación Visual de la Facultad de Estudios Superiores Cuautitlán; entre 2010 y 2013 fue jefe del Departamento. Es miembro del Seminario Interdisciplinario de Bibliología del Instituto de Investigaciones Bibliográficas y del Multidisciplinario de Estudios sobre la Prensa de la Facultad de Estudios Superiores Acatlán, ambos de la unam. Sus líneas de investigación giran en torno al grabado al buril de los siglos xv al xvi, los procesos de impresión en relieve y en hueco, la historia del libro y el dibujo.

Murillo, Juan David. Historiador por la Universidad del Valle, Máster en Historia del Mundo Hispánico por la Universitat Jaume I y Doctor en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente se desempeña como profesor-investigador del Instituto Caro y Cuervo, donde coordina la Maestría en Estudios Editoriales. Es investigador asociado del Archivo Central Andrés Bello de la Universidad de Chile, colaborador del portal Editores y Editoriales

Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) EDI-RED y de The Bookselling Research Network. Ha sido autor de artículos y capítulos dedicados a la historia del libro y la cultura impresa en América Latina. Es coautor de *Historia de la edición en Colombia, 1738-1851* (Instituto Caro y Cuervo, 2017), coeditor de la compilación *Lectores, editores y cultura impresa en Colombia, siglos XVI-XXI* (Universidad Jorge Tadeo Lozano/ Cerlalc, 2018) y coordinador del dossier "La circulación de impresos en América Latina", publicado en el *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* (2021).

Osses Flores, Roberto Eduardo. Diseñador de la Universidad Tecnológica Metropolitana. Magíster en Edición de Libros de la Universidad Diego Portales. Máster en Industrias Editoriales de la Universidad Pompeu Fabra. En 2006 y 2018 obtuvo el Premio Amster-Coré, al Diseño y la Ilustración Editorial. En 2009 fue finalista del premio Chile Diseño. Es académico e investigador en el Departamento de Diseño de la Universidad de Chile y docente del Departamento de Publicidad e Imagen de la Universidad de Santiago. Es autor de los libros *Manifiesto. La Declaración Universal de los Derechos Humanos Ilustrada* (2008), *Una fuente de Luz. Investigación histórica para la creación de la tipografía de la Biblioteca Nacional de Chile* (2016) y *Orígenes de la tipografía en Chile. Impresos de la Colonia y la Independencia* (2017) y *AMOR (y diseño)* (2021). Ha diseñado la fuente "Biblioteca", tipografía institucional de la Biblioteca Nacional de Chile. Es director del portal de Tipografía chilena ANDEZ.

Reyes Sarmiento, Claudia Angélica. Diseñadora gráfica por la Universidad Nacional de Colombia, Magíster en Estética e Historia del Arte de la Universidad Jorge Tadeo Lozano y Especialista de la Universidad Libre de Colombia en Docencia universitaria. Es profesora asociada de tiempo completo y coordinadora del área de Teoría e Historia del Diseño Gráfico en el Programa de Diseño en la Universidad

Jorge Tadeo Lozano. Directora de varios proyectos de investigación, autora de artículos, capítulos de libro y ponente en eventos académicos nacionales e internacionales. Actualmente tiene a cargo la Jefatura de Creación de la Universidad. La hoja de vida en extenso con todos los proyectos y resultados obtenidos se pueden consultar en: http://scienti.colciencias.gov.co:8081/cvlac/visualizador/generarCurriculoCv.do?cod_rh=0000710490.

Ribeiro, Ana Elisa. Profesora titular del Departamento de Lenguaje y Tecnología del Centro Federal de Educación Tecnológica de Minas Gerais (CEFET-MG), en el Programa de Posgrado en Estudios del Lenguaje (maestría y doctorado), en la línea de investigación Edición, Lenguaje y Tecnología. Docente del bachillerato en Letras (Tecnologías de la Edición). Doctora en Estudios Lingüísticos por la Universidad Federal de Minas Gerais. Coordinador del Convenio Técnico-Científico con la Academia Mineira de Letras. Autora de libros como *Subnarradas: mulheres que editam* (2020) y coordinadora del libro *Prezada Editora – Mulheres no Mercado Brasileira* (2021).

Ruiz Chinchay, Alfredo. Editor y traductor peruano. Entre los libros publicados destaca *Libre vive Libro. Propósitos y experiencias de las Editoriales Cartoneras* (2014). En 2013, participó en la fundación de la editorial cartonera Cartonazo Editores. Desde 2011 es miembro del Proyecto Tabatinga de Traducción Literaria. Ha publicado su traducción de los poemarios *Piedra habitada*, de Cândido Rolim, y *Naranja selecta*, de Nicolas Behr; de la novela *Memorias póstumas de Blas Cubas* y de la selección de cuentos *La causa secreta y otras historias*, ambas del escritor brasileño Machado de Assis. En la actualidad, se desempeña como presidente de la Asociación para el fomento de la Lectura y el Libro (aleer), secretario de la asociación Editoriales Independientes del Perú y gestor cultural en el Programa Lima Lee, de la Municipalidad de Lima. Dirige los sellos editoriales Amotape Libros y Viringo Cartonero.

Silberleib, Natalia. Magister en Administración Cultural y Editora (ambas por la Universidad de Buenos Aires). Completó su formación en seminarios y congresos sobre publicaciones de museos en Estados Unidos. Tiene una amplia experiencia tanto en la edición de libros de arte, libros de artista, publicaciones infantiles, como así también en la gestión cultural, la docencia y la investigación. Es profesora regular de la materia de Curaduría editorial en la Maestría en Curaduría en Artes Visuales de la Universidad Nacional Tres de Febrero (untref) Como investigadora, trabaja sobre "las prácticas editoriales en el campo del arte" en el Instituto de investigaciones en arte y cultura Norberto Griffa (untref). Fue coordinadora editorial del Museo de untref (muntref). Actualmente dirige el estudio "Un libro es un libro" dedicado a la formación y estudio de las relaciones entre prácticas editoriales y arte. Allí también dicta talleres sobre edición y libro de artista y organiza charlas, visitas guiadas y otras actividades. Es coordinadora académica y profesora de la Diplomatura en Artes del Libro (una). Dicta también un curso de extensión sobre "Prácticas editoriales en el campo de las artes contemporáneas" Área Crítica (una). Es Docente titular de Historia del arte (para editores) Tecnicatura en Edición, 2020.

Silverman, Daniel Enrique. Licenciado en Diseño, Universidad Provincial de Córdoba. Su trabajo de investigación se centra en la historia y el patrimonio del diseño gráfico y la tipografía en Argentina. Entre sus últimas publicaciones destacan "Análisis formal y descripción tipográfica de Laudationes Quinque (1766), primer libro impreso en Córdoba, Argentina" (en colaboración con Cremonini y Garone Gravier, *Ensayos: Historia y Teoría del Arte,* vol. xx, n° 31), "Brevis vita typographica: la imprenta jesuita del Colegio de Monserrat en Córdoba, Argentina (en colaboración con Cremonini y Garone Gravier, *Progressus*, año iii, n° 2) y "Laudationes Quinque (1766): historia, materialidad y tecnología gráfica del primer impreso jesuítico de Córdoba,

Argentina" (en colaboración con Garone Gravier, *Revista Diseña 18,* Enero 2021, Article.2. https://doi.org/10.7764/disena.18.Article.2.

Valinoti, Beatriz Cecilia. Licenciada en Ciencia Política por la Universidad de Buenos Aires. Se encuentra preparando su tesis de maestría y de doctorado sobre la selección del canon y las traducciones en proyectos editoriales de principio de siglo. Participa en proyectos de investigación sobre la Historia de la Edición, el Libro y la Lectura en la Argentina en el inibi (Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas). Es docente en las cátedras de Historia del Libro y las Bibliotecas, en la carrera de Bibliotecología e Historia de los Sistemas Políticos e Historia de España en la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Dicta seminarios de grado sobre la Historia del pensamiento político; la prensa en el ámbito español y la Historia de la edición en Argentina y América Latina.

colección poliedros

Si bien durante los últimos años diferentes disciplinas han "interrogado" al mundo del libro, los procesos editoriales y la lectura a partir de herramientas conceptuales y metodológicas particulares, es justo afirmar que los propios estudios del libro y la edición son ya en sí mismos un campo disciplinar autónomo, cuya madurez, independencia y especificidad pueden aportar enfoques y métodos renovados a otras disciplinas y esferas del conocimiento. Claro ejemplo de ello es la publicación de *Un hilo de tinta recorre América Latina*, un exhaustivo trabajo que es el resultado de un proceso colectivo que –estamos convencidos– será de gran utilidad para quienes deseen tener un panorama general de la historia del libro y la edición en América Latina.

Organizados en cuatro grandes partes, cada uno de los textos que componen este libro da cuenta de un amplio y original repertorio que, desde diferentes perspectivas y metodologías, ofrecen una aproximación global a la historia del libro y la edición latinoamericana, que seguramente podrá enriquecerse en otros libros por venir, con aportes novedosos que permitan ir dibujando cada día un mapa más nítido y multicolor.

Universidad Nacional Villa María
eduvim
9 789876 997348