

Apuestas genéricas de la edición independiente en México: el caso del cuento contemporáneo

Generic bets in Mexico's independent publishing: the case of the contemporary short story

LAURA ELISA VIZCAÍNO MOSQUEDA

Universidad Nacional Autónoma de México

vizcainomosqueda@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5305-6900>

Recibido: 30.03.2020. Aceptado: 03.08.2020.

Cómo citar: Vizcaíno Mosqueda, Laura Elisa (2020). "Apuestas genéricas de la edición independiente en México: el caso del cuento contemporáneo", *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 28: 223-242.

DOI: <https://doi.org/10.24197/ogigia.28.2020.223-242>

Resumen: Este artículo reflexiona sobre la edición independiente contemporánea en México, con la intención de comprender cuáles son los géneros literarios a los que este sector atiende, el interés primordial es responder qué tanto se publica de cuento. Parecería que las editoriales con la etiqueta de independientes preferirían la publicación de obras no canónicas y géneros no comerciales, sin embargo, al revisar las posturas de algunas agencias se observa que el canon juega un papel importante en las decisiones. Los géneros que se publican forman parte del etnocentrismo de la lectura, por lo que el cuento no es mayoría en sus catálogos.

Palabras clave: edición; independencia; canon; México; cuento.

Abstract: The purpose of this article is to understand which are the essential literary genres that Mexican contemporary independent publishing considers, with special interest in reviewing the case of short story. At the first glance, it would seem that the independent publishers prefer no canonic publications and no comercials genres. But in the analysis of many publishing houses is obvious that canon plays an important role in their decisions. Published genres are part of the ethnocentrism of Reading, and that's one of the reasons why short story is not well represented in publishers' catalogs.

Key words: publishing; Independence; canon; Mexico; short story.

INTRODUCCIÓN

La independencia editorial está cargada de ciertos ideales que buscan contrarrestar el modo de proceder de los grandes corporativos. Para empezar, la cualidad de independiente "se observa en aquellos bienes

culturales que no se rigen en primer lugar por el canon que impone el mercado y que privilegian los contenidos antes que cualquier otro factor” (Cruz Quintana, 2017: 126). Una editorial de este tipo aspira a no depender directamente del campo hegemónico editorial y sustraerse de las demandas comerciales. Por razones de espacio, en el presente análisis no es posible realizar una investigación de todos los contenidos de las obras, pero a partir de una revisión general de las colecciones y categorías de libros que conforma la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes (AEMI), definida más adelante, se darán a conocer los géneros que se publican.

Cuando Roger Chartier reflexiona sobre el papel del lector en la cultura escrita, menciona que “el libro era señal de autoridad, de una autoridad que procedía, hasta en la esfera política, del saber que transmitía” (2000: 55). La imagen de un lector con un libro desprende conceptos de autoridad, cultura y hasta nivel socioeconómico. La pregunta que aquí interesa es ¿qué género está leyendo el lector? En el siglo XV predominaban los libros religiosos con oraciones y sermones, en el XVI las novelas de caballería, pero, ¿en algún momento de la historia, el cuento ha sido prioridad para el soporte del libro impreso? Adelantando las respuestas, el cuento sigue con vida en el campo editorial, pero no es un éxito comercial.

Si bien no todo lo lucrativo es sinónimo de canon, aquello que está en la lista de *bestsellers* ya forma parte de cierta representación ante el público; por su parte, las editoriales independientes “deben su nombre a que no pertenecen a un conglomerado mediático, al estado, a una universidad ni a una iglesia [...] En todo caso, las diversas categorías de editoriales independientes gozan en principio del prestigio de lo «no comercial»” (Escalera, 2009: 33). Bajo esta premisa podría pensarse que los géneros libresco que eligen tampoco forman parte de ningún tipo de canon. Pero el descubrimiento es otro, las editoriales independientes edifican su propio inventario selectivo.

En la edición independiente, si una obra es redituable o no, es una consideración de segundo plano. La apuesta se da por el cuidado del libro como objeto y en la especialización de contenidos. Sin embargo, en el análisis aquí realizado se pudo notar un bajo interés por un género milenar, que no es mayoría ni en los grandes corporativos ni en las agencias independientes. Esta señalización no busca evaluar los géneros entre positivos o negativos literariamente hablando, sino indicar la particularidad del cuento dentro de sus posibilidades de publicación.

Para acotar la mirada del amplio mundo editorial y para entender el funcionamiento de la edición independiente en México (que no por ser independiente es escasa), en las siguientes líneas se estudiará lo relacionado con la AEMI, lo que refiere a los diez sellos que la componen, sus géneros constantes, la relación de su independencia con el canon, y dando un especial enfoque a las editoriales que sí han dedicado sus colecciones no sólo a la narrativa, sino que además distinguen el cuento de su catálogo, haciéndolo sobresalir.

1. ALIANZA DE EDITORIALES MEXICANAS INDEPENDIENTES

Con el principal objetivo de sumar esfuerzos humanos de distribución y difusión, se consolidó la Alianza de Editoriales Mexicanas Independientes “en noviembre de 2004 como una asociación civil conformada por sellos de la Ciudad de México y de Guadalajara — empresas pequeñas dedicadas a la edición de libros de literatura o de arte— , para hacer un frente común a la situación del mercado libresco tanto a nivel nacional como internacional” (Fernández, 2009: 24). En la actualidad, este círculo consta de diez empresas, las cuales tienen la característica de ser agencias que promueven la publicación de obras “arriesgadas”, sin intereses comerciales. A su vez, la AEMI pertenece a la Alianza Internacional de Editores Independientes¹, sumándose a 54 países más.

Las editoriales que integran la Asociación de Editoriales Mexicanas Independientes y sus años de fundación son: Juan Pablos (1971), Ítaca (1983), Lunarena (1988), Trilce (1991), El Milagro (1992), Arlequín (1994), Mantis (1996), Ficticia (1999), Educación y Cultura (2002) y Mangos de Hacha (2005)². Es de destacar que la mayoría se fundó en la década de los noventa, para este tiempo ya se habían consolidado editoriales nacionales de reconocido prestigio, como Fondo de Cultura

¹ La Alianza Internacional de Editores Independientes se creó en 2002 en París, Francia.

² Otras editoriales que anteriormente formaron parte de la AEMI pero que ya desaparecieron como agencias o decidieron separarse del grupo son: Aldus, Nitro-Press, Ácrono, El Tucán de Virginia, Libros del Umbral, La Cabra, Litalia, Ediciones Sin nombre y Atemporia (Fernández, 2009: 24).

Económica (1934), la Dirección General de Publicaciones de la UNAM (1955), Era (1960) y Joaquín Mortiz (1962)³.

En el estudio *Historia secreta del cuento mexicano*, Liliana Pedroza analiza la producción de libros de cuento hechos por mujeres que abarca el amplio rango de 1910 a 2017, y presenta una comparación por décadas que, independientemente de la perspectiva de género, resulta útil para entender el aumento editorial según las épocas: “recuérdese el promedio de 37 libros en las décadas de los 50, 60 y 70, con un crecimiento tal que en los 90 aumentaría su número al doble (217 libros) de la década predecesora y se sostendría a inicios del siglo XXI (207 libros la primera década)” (Pedroza, 2018: 28). Lo que refiere a estas estadísticas y a la “Historia secreta” son las publicaciones exclusivamente de mujeres, pero aun así dan una referencia clara del aumento editorial específico de cuento; pues otras fuentes como las estadísticas de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana o el Observatorio de la lectura, arrojan datos en cuanto a publicaciones de literatura en general, pero no específicas de un género. Con la aportación de Pedroza se sustenta un avance en las publicaciones, que responde a un ambiente editorial favorable para los tiempos de surgimiento de la AEMI.

El año de fundación de la Alianza ocurre cuando las editoriales que la incorporaron ya habían adquirido su propia experiencia como agencias independientes. Es notable que éstas se fundaron en momentos de mayor estabilidad económica y en un ambiente más propicio, comparado con lo que enfrentaron otros sellos editoriales, como Cvltvra (1916) y Botas (1920), fundadas durante la Revolución Mexicana, y que prepararon el terreno en el sentido de marcar precedentes de calidad. Para cuando se funda la AEMI, la Alianza Internacional de Ediciones Independientes ya llevaba dos años como tal, mientras que en México ya había apoyos como el Programa Coediciones de Conaculta (ahora Secretaría de Cultura) que convoca a todas las editoriales a proponer obras posibles de publicarse con la suma de recursos.

Los tiempos en los que se fundan la mayoría de los diez sellos de la AEMI coincide con buenos antecedentes editoriales, pero también con la crisis de 1994, la cual se vio reflejada, como mencionan Abenshushan y Amara, en la disminución de revistas y suplementos culturales. Además,

³ Estas editoriales siguen publicando libros de cuento (con excepción de Joaquín Mortiz que fue absorbida por Planeta en los años ochenta), lo que quiere decir que el género sigue con vida aunque conviva con otros géneros como la novela y el ensayo.

“las librerías, en particular las que no se sumaron al modelo «cadena de autoservicio» o «supermercado de libros», se colapsaron en una alarmante reacción en cadena y la industria editorial en su conjunto comenzó una hibernación que se dirigía en términos generales hacia la bancarrota” (Abenshushan, 2016: 37). Parecía que la década del noventa no era el momento idóneo para que al menos cinco de los diez sellos se fundaran. Sin embargo, el fenómeno ocurrió y la razón puede encontrarse en lo que Felipe Ponce, editor de Arlequín, reconoce como una cualidad de la edición independiente, la elasticidad: “una editorial pequeña puede aguantar mejor los vaivenes económicos, camuflarse, crecer a menor o mayor ritmo, quedar en estado de latencia por un tiempo y volver a la vida como si nada” (Ponce, 2009). Al carácter elástico debe agregarse que los fondos de estas agencias autónomas provienen de otros medios, como coediciones, apoyos del estado, trabajos de edición para otras empresas; por lo que pueden adecuarse mucho mejor a los cambios económicos en comparación con los grandes corporativos.

Además de la temporalidad, importa señalar que la mayoría de esos diez sellos se fundan en el espacio de la capital mexicana, tan sólo Arlequín y Mantis destacan en la ciudad de Guadalajara y Lunarena de Puebla; lo cual responde, como indica Liliana Pedroza, a la centralización en el país: “la publicación en México, a lo largo del siglo XX, se vio marcada por el centralismo. Grupos de jóvenes escritores de diversos puntos del país tuvieron que migrar a la capital para que su trabajo literario fuera reconocido. Editoriales, crítica, así como el aparato cultural se concentraban en la Ciudad de México. Escribir y publicar fuera de la capital era sinónimo de sepultar un oficio” (Pedroza, 2018: 35).

Pero no solamente se trata de las raíces de la edición, el centralismo también afecta la distribución de los libros. El librero José Luis Escalera menciona que “la distribución es deficiente, lenta y mala, al menos para la provincia [fuera de la capital]” (2009: 34), por lo tanto, se requieren distribuidores con alcances nacionales. Incluso, Felipe Ponce, como integrante de la AEMI, menciona que “el hecho de estar en Guadalajara nos pone una barrera que, de estar solos, no hubiéramos podido sortear. Pero agrupados e identificados como alianza se nos han abierto las puertas para varias negociaciones ventajosas” (*Proceso*, 2007). Aunado al centralismo de edición y distribución, importa aclarar que la sede de la AEMI radica también en la capital mexicana.

Aunque se trate de editoriales independientes, sus intereses están defendidos por medio de una alianza; como tal, algunos de sus beneficios

en concreto son: la asistencia anual a ciertas ferias del libro, mayor distribución, “compras en firme por parte del Fondo de Cultura Económica para sus librerías en México y en el extranjero, [...] compras en firme por parte de las bibliotecas estatales; la coedición de libros con diversas entidades, públicas y privadas” (Fernández, 2009: 24). En este sentido, el modo de operar de un círculo como éste, su estructura y funcionamiento, protege a sus miembros y solidifica el mismo gremio.

Si una editorial en sí misma ya implica un grupo, la suma de varios círculos con ideas en común fortalece el sentido de pertenencia. Marcelo Uribe advierte que para los editores “no independientes” es obvio que el término les genere incompreensión y que “se sientan en cierta manera excluidos de una categoría que no entienden y que sospechan reviste algún prestigio que se les escamotea” (2009: 12). En el caso de la AEMI, se trata de un círculo que, como tal, puede atenuar los retos mayores de la independencia, como serían los obstáculos económicos que se manifiestan en una escasa distribución, y compartir intereses editoriales o temáticos. No es necesario que los diez sellos que la conforman compartan un catálogo o temáticas para generar la idea de conjunto; sus decisiones de publicación son acordes con los beneficios del grupo mencionados más arriba. Además, la Alianza Internacional a la que corresponden promueve coediciones y se compromete a entregar apoyos económicos, lo que en cierto sentido protege a las editoriales miembro e influye en sus apuestas de publicación.

Aunado a lo anterior, el contexto en el que se fundó la Alianza fue un momento donde el “combustible principal parecía ser la inconformidad frente al estado de cosas, [...] un maremoto editorial capaz de contrarrestar, así fuera simbólicamente el poder monopólico de los grandes consorcios de la edición” (Abenshushan, 2016: 39), lo que supone la existencia de grandes corporativos que invitaban a ser retados. Aunque el concepto de edición independiente tiene varias perspectivas que atañen a la novedad, a un catálogo reducido o a una manufactura artesanal, la idea de hacer frente al monopolio es la ideología que sustenta ese tipo de trabajo. El reto principal de una agencia independiente, como lo aclara Marcial Fernández, implica luchar y enfrentarse a “precios elevados en el proceso de producción, bajos tirajes que impiden manejar una economía de escala, leyes hacendarias poco dúctiles, altos costos de ferias, poca presencia en las de por sí escasas librerías del país, dificultades para la exportación de libros y competencia desleal de los grandes grupos” (2009: 24). En consecuencia, la independencia no sólo refiere a un consorcio

pequeño, también a la oposición contra lo impuesto por el etnocentrismo editorial.

En la edición independiente, hacer frente implica anteponer a la rentabilidad económica “valores estéticos y/o políticos opuestos a lo tradicional o industrial” (Cruz Quintana, 2017: 28). Como consecuencia, la transgresión se ve reflejada en el tipo de publicaciones. Por esta razón, conviene preguntar ¿qué tipo de libros ayudan a este fin contestatario? Un camino posible para identificarlos es a través de los catálogos de las editoriales. En éstos pueden observarse temas constantes, títulos, modos de categorizar y número de reediciones.

Las editoriales de la AEMI se han especializado en géneros que reflejan el ejercicio creativo y el pensamiento contemporáneo mexicano, y así como han incorporado literaturas extranjeras a su acervo, no desdeñan publicar, por ejemplo, libros de arte, de guion, para niños, de artes visuales, de aspectos deportivos, de ciencias sociales, etcétera, según lo que le sea afín a cada uno de los sellos aliados (Fernández, 2009: 25).

Las colecciones de una editorial son una forma práctica de agrupar y a la vez vender, pues significan una etiqueta identificable para el lector y son un indicativo de qué temas ocupan la mayoría de sus listas. Sin embargo, no todas las editoriales de la AEMI tienen categorías establecidas y, como ocurre en muchas ocasiones, las colecciones no siempre son garantía de uniformidad. La siguiente tabla se realizó a partir de la información que las editoriales brindan en sus sitios web o cuentas de Facebook (Lunarena y Mangos de Hacha no tienen sitio web), así fue posible rastrear sus intereses de publicación⁴.

Tabla 1: Contenidos publicados por las editoriales de la AEMI

Editorial de AEMI	Poesía	Pensamiento social, cultura y arte	Cine y teatro	Narrativa (novela, ensayo, cuento)	Cuento (colecciones exclusivas)	Microrrelato
Mantis	X					
Mangos de Hacha	X	X				
Lunarena	X					

⁴ La relación entre la editorial y el género está basada en sus colecciones y especializaciones. Existen editoriales que publican uno o pocos libros de un género por única ocasión, lo cual no se ve reflejado en esta tabla, tan sólo el tipo de sus contenidos.

Trilce	X	X		X		
Juan Pablos	X	X		X		
Ítaca		X				
Educación y cultura		X		X		
El Milagro			X			
Arlequín				X	X	X
Ficticia				X	X	X

Fuente: elaboración propia a partir de la información que brindan en sus páginas.

Con lo anterior es posible constatar que la poesía es un género atractivo, en el que Mantis, Mangos de Hacha y Lunarena se especializan. Ítaca se extiende a temas exclusivamente de análisis social, cultura y pensamiento crítico. La editorial El Milagro publica estrictamente temáticas de cine y teatro. Mientras que Juan Pablos, Trilce y Educación y Cultura atienden temáticas más amplias y se extienden a distintos tipos de publicación. Por último, el género que nos interesa únicamente atrae la especialización de Arlequín y Ficticia. Pero éstas han creído en la narrativa en general, de ahí que el cuento y el microrrelato sean una derivación de sus decisiones de publicación e intereses narrativos.

Respecto a las colecciones de cuento por las que sobresalen las últimas dos editoriales, Arlequín contaba con una serie titulada “El gran padrote” y, aunque en la actualidad ya no tiene colecciones, ha destacado no sólo por su categoría de cuento sino también por darle espacio a otro género que se hibrida genéricamente como es el microrrelato. Las nomenclaturas para llamar a la literatura breve han generado debates respecto a su uso: es común que en España se le denomine “microrrelato”, en Sudamérica se le conoce como “microficción” y en México “minificción”. En este país se utiliza dicha nomenclatura a sabiendas que el término engloba otros aspectos, como medios audiovisuales u otros géneros literarios como la estampa, la viñeta y el detalle, sin elementos narrativos; pero al ser una denominación “sombrija” o poligenérica⁵, incluye también a la narrativa breve, en este sentido es una denominación más incluyente que las otras.

⁵ “La minificción recubre un área más vasta que la del minicuento o microrrelato, el cual alude a un tipo de texto breve sujeto a un esquema narrativo. [...] Es una supracategoría literaria poligenérica (un hiperónimo) que agrupa a los microtextos literarios ficcionales en prosa, tanto a los narrativos [...] como a los no narrativos. (Andres-Suárez, 2010: 164).

Por ahora no es momento de detenernos en sus discusiones y cualidades⁶, pero en la revisión, aquí sí de los contenidos publicados por Arlequín y Ficticia, es posible afirmar que se trata de textos con una dominante narrativa y con una extensión menor a una página; es decir, muy emparentados o derivados del cuento; así que para evitar confusiones nos quedaremos con el término “microrrelato”. Además, con este mote, Arlequín etiquetó la contraportada de una de sus antologías dedicadas al género (*El canto de la salamandra. Antología de la literatura brevísima mexicana*, comp. Rogelio Guedea, 2013), y demás libros que cumplen con el criterio de la brevedad.

Igualmente, Ficticia no sólo mantiene su colección de cuento, sino que apuesta por otros géneros breves. Incluso, por el número de títulos, es la principal editorial mexicana que se ha arriesgado por la publicación de la narrativa hiperbreve. Lo que importa subrayar de las categorías de Arlequín y Ficticia es que gracias a su especialización en libros de cuento es que derivan en la publicación de microrrelato y esto puede deberse a que el género más breve es menos rentable que el cuento, por lo que resulta más productivo no acotar tanto la mirada, sino abrirla a la narrativa en general y compartir la publicación con otras formas narrativas. Ninguna de estas dos editoriales divide sus colecciones para distinguir al microrrelato del cuento, –Arlequín sólo lo menciona en sus contraportadas, pero no es un criterio taxonómico– sino que los géneros están mezclados y por tanto emparentados. En el caso concreto de Ficticia, se encuentran alrededor de 113 títulos en su colección Biblioteca del Cuento Contemporáneo, pero el género también puede encontrarse en las colecciones Anís del Mono, El Gabinete de Curiosidades de Meister Floh, Ediciones del Futbolista y por la publicación de algunos premios nacionales. En comparación con la editorial Arlequín, Ficticia sí se inclina por ordenar su listado en colecciones, lo cual puede ser positivo para lectores especializados.

2. LAS PUBLICACIONES DE CUENTO

Estudiar los géneros literarios en el sentido de su rentabilidad económica provoca mayor conocimiento sobre el modo de operar que

⁶ Sobre el tema puede consultarse:

tienen los diferentes tipos de escritura literaria. Por ejemplo, aunque la novela tenga otras competencias genéricas, se le equipara con el cuento pues ambos dependen de la narrativa y porque no siempre han podido distinguirse una del otro. De cualquier forma, es el género extenso el que nunca falta en la mesa de “novedades” de las librerías.

Respecto a las diferencias entre ambos géneros, Ignacio Padilla en “El accidente de la novela moderna”, retoma la gran obra, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, para hablar de sus composiciones cuentísticas, dejando entrever la hibridez genérica que comparten las formas narrativas. Asimismo, retoma las consideraciones de un cuentista como Jorge Luis Borges y su predilección por la brevedad; el escritor argentino no escribía novelas para no equivocarse tanto, a lo que el autor mexicano añade:

El novelista sabe ya que en el ser esencialmente accidental de la novela radica su compatibilidad con lo humano y con lo moderno, que es también imperfección y sucesión de accidentes es el carácter paradójico de la imperfección de la novela lo que, agigantándola, la distingue de los restantes géneros, particularmente del cuento: el titubeo de la novela es su excelencia, su excedencia es su esencia, su portento radica nada menos que en la asunción entre humilde y humillante de su eterna perfectibilidad y de su eterna inconclusión (Padilla, 2016: 91).

Ignacio Padilla, como cuentista, reconoce que por razones de espacio el cuento no puede darse el lujo de equivocarse como lo hace la novela. Sin embargo, estas consideraciones no responden todavía a por qué la novela vende mucho más. En el mismo artículo mencionado, el autor señala que “la novela se entiende mejor en los tiempos transitivos y los espacios liminales” (Padilla, 2016: 102). Pero toda narrativa, no sólo la novela, colinda con otros géneros. Una posible respuesta del éxito comercial se encuentra al recuperar el carácter de equivocaciones que tiene la novela y la precisión del cuento; pues ambos aspectos requieren distintos compromisos de lectura.

Sin ahondar en criterios editoriales, pero sí de recepción, María del Carmen Bobes justifica la diferencia de la novela frente a otros géneros a partir del ordenamiento de elementos, pues en el género extenso cada punto se entreteje y converge por un aspecto en común, como podría ser un protagonista, provocando la idea de articulación. Retomando a M. Bajtín: “la novela puede definirse por un rasgo del discurso, que la caracteriza frente a los demás géneros: el plurilingüismo o dialogismo. La

verdadera novela tiene un discurso polifónico y aparece con Cervantes” (Bobes, 1998: 78). La polifonía se suma a la idea de durabilidad en la novela que permite al lector un espacio distinto al de los textos breves. Al respecto Bioy Casares menciona que “la lectura de un libro de cuentos es más activa; hay en ella un continuo pasar de una cosa a otra; o tal vez pueda comparársela con un viaje interrumpido por sucesivos cambios de vehículo. La novela tiene algo de almohada durable (Bioy Casares, 1991: 60), por esta razón puede ser más atractiva en cuanto a comodidad lectora.

Las publicaciones de cuento en el soporte del libro, como compete a las editoriales que se han mencionado, se traducen en el formato de antologías de un único autor o de varios autores. En la lectura de estos productos, como obra en su totalidad, hay un cambio constante de personajes y tramas; en cada cambio de cuento hay una mudanza de atmósferas. Esto, como lectores, genera un trabajo distinto a la lectura de novelas donde, sin importar la cantidad de páginas, cada frase activa nuestra memoria para concatenar a los protagonistas que ya se han venido identificando, mientras que la misma atmósfera prevalece. La lectura de la novela implica volver a casa, mientras que un libro de cuentos conlleva a una cita o punto de encuentro que puede posponerse.

Estos gustos lectores pueden influir también en las decisiones de los premios Nobel de literatura que en su mayoría van dirigidos a novelistas o autores que incursionan en varios géneros, pero no son exclusivos de cuento; de ahí que la premiación a la canadiense Alice Munro esté acompañada de un parteaguas que distingue su obra de las anteriores: “Después de muchos años el Nobel premia al cuento” (*El País*, 2013).

Por otra parte, el formato breve del género le permite convivir con otros textos, razón por la cual su propagación es visible en publicaciones periódicas. Incluso, “la circunstancia del cuento como género literario durante la primera mitad del siglo XIX no permitía que se editara en forma de libro, pues recién se estaba gestando el género en Hispanoamérica y su existencia dependía de los periódicos” (Cluff, 2006:192). Hasta la fecha es común encontrar el cuento en publicaciones híbridas donde conviven distintos géneros y donde el proceso de lectura es aleatorio: no es necesario leer una revista completa, es posible saltar páginas según la selección propia. Lo mismo ocurre con las antologías que encierran distintas unidades en una, es decir, construyen una miscelánea. Por lo tanto, la publicación de libros de cuento implica arriesgarse a una lectura desigual, pues varias unidades dentro de una antología generan cambios en el ritmo

de lectura; aunado a esto, algunas de esas unidades no siempre tendrán la misma calidad literaria que las otras con las que comparten el soporte.

A pesar de lo dicho, los libros de cuento siguen vigentes, “en este imperio ultramoderno de la novela como contingencia, al cuento se le concede todavía un puesto honorario” (Padilla, 2016: 100). Dado que éste no recibe un puesto imperial, importa distinguir a Ficticia y Arlequín porque en su conjunto de publicaciones se genera un enfoque cuentístico como prioridad y, como toda especialización, un riesgo más. Rosa Beltrán, editora de las antologías *Sólo Cuento* publicadas por la UNAM, afirma que no sólo es riesgoso publicar cuento, sino también una cuestión de “muerte súbita”, pues es una forma literaria que requiere una voz distinta a la del mercado (2009: V). Las razones se deben a su formato breve que encuentra mayor cobijo en publicaciones periódicas; a las exigencias de lectura que implican los cambios de atmósfera; y a la importancia del canon, tanto convencional como el que construyen los propios sellos. Sin embargo, también es importante observar lo que ocurre no sólo desde el costado editorial, sino también desde la perspectiva de los lectores.

En la *Segunda encuesta nacional sobre consumo digital y lectura entre jóvenes mexicanos*, publicada por IBBY México en 2019, es posible encontrar una estadística importante en cuanto a los géneros literarios. Entre noticias, artículos, blogs, consejos, comentarios, reseñas, comics, revistas, novelas, cuentos, y poesía, un 25 % de jóvenes lee los tres últimos. Ahora bien, en las zonas universitarias es más leída la novela, mientras que el cuento es más leído en zonas rurales; la poesía tiene el porcentaje más bajo de lectura. “Permanecen como favoritos las noticias y los artículos”⁷. Aunque los resultados se concentran en un público juvenil (de 12 a 29 años con acceso a internet), son de utilidad por la división temática; como se mencionó anteriormente, las estadísticas de lectura no suelen dividirse por géneros; en ocasiones, incluso, se generalizan tanto las etiquetas que la literatura entra en el rubro de “entretenimiento”. Sin embargo, en el trabajo del IBBY se observa un consumo casi equitativo entre la novela, el comic y el cuento; resulta coherente pues los tres géneros se emparentan por medio de los recursos narrativos.

Para los fines del presente artículo se afirma que la novela es más consumida que el cuento, pues el 28 % la lee en zonas urbanas, 36 % en zonas universitarias y 27 % en zonas rurales. Sin embargo, también es

⁷ La encuesta puede consultarse en: <https://www.ibbymexico.org.mx/wp-content/uploads/2019/12/present-definitiva-Ejecutivo-LECTURA1901.pdf>

posible sustentar que el cuento no se queda atrás y que sus diferencias con el género extenso son mínimas; el 27 % lo lee en zonas urbanas, 25 % en zonas universitarias, y 39 % en zonas rurales. La encuesta no analiza criterios editoriales, pero respecto a los sellos de la AEMI que aquí se han mencionado, y en concreto sobre Ficticia y Arlequín como las principales distribuidoras de cuento dentro de la Alianza, nos marca la necesidad de estudios más detallados.

Con las herramientas de sus páginas web, que no siempre garantizan actualización, es visible que Arlequín publica más novela que cuento, pero en Ficticia ocurre lo contrario. En cuanto a sus autores publicados, no se trata de escritores consagrados, la mayoría son relativamente jóvenes y todavía no han generado estudios críticos relevantes. Arlequín ha publicado a Rogelio Guedea y Cecilia Eudave, mientras que Ficticia a Agustín Monsreal y José de la Colina, esto por mencionar a sus autores de mayor renombre que han recibido premios literarios, mas no significan mayoría. Lo anterior va de la mano con las políticas editoriales sin intereses comerciales y, por lo tanto, con la conformación del propio canon.

3. CANON Y ESPECIALIZACIÓN

Encontrar editoriales especializadas en el cuento, o en el cine y el teatro como el caso del sello El Milagro, provoca, a su vez, el acercamiento a un público especializado y el distanciamiento de otro tipo de lectores, de ahí que la variedad de temas ayude a atraer mayor público. Por lo tanto, si ser una editorial independiente implica ya un riesgo, especializar el catálogo puede ser aún más arriesgado, pero también apremiante y selectivo.

Varias editoriales independientes optan por la especialización en un género o en un tema. José Luis Escalera menciona que a las grandes editoriales no les interesa publicar para lectores exigentes, y, aunque las editoriales independientes tienen la virtud de contrarrestar y por lo tanto de complacer al receptor riguroso, “es como si olvidaran que publican libros dirigidos a lectores habituales más exigentes, deseosos de arriesgar y de entregar su tiempo a textos con propuestas formales complejas, con argumentos y reflexiones de mayor hondura” (Escalera, 2009: 33). En esta crítica a lo ya publicado bajo el sello de independiente se hace visible el papel de un lector ideal, el cual elegiría este tipo de agencias por ser mucho más “estricto”; esto responde a por qué algunas de las editoriales de la

AEMI buscan especializarse exclusivamente en poesía, cine, teatro y algo de cuento. De esta especialización deriva su conformación del canon.

En el *Diccionario de Estudios Culturales* se dice que el canon “remite a un espacio que institucionaliza, o bien, a una lista que conglobera para intentar fijar ciertas normas o valores en un campo cultural” (2009: 50). Esa agrupación o lista representativa contribuye a una visibilización y en ocasiones puede traducirse en éxitos comerciales. Por esta razón, las empresas editoriales apuestan por ese grupo de productos que en el presente o futuro formarían parte del inventario institucional. Por su parte, cuando Harold Bloom define los rasgos del canon, explica que éste, además de tener su origen en el tratado de los textos bíblicos, provenía del ámbito educativo, “el canon significaba la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza” (1998: 189); en ésta, como en la definición del *Diccionario*, la institucionalización juega un papel primordial en la determinación del concepto, pues asienta una regla a seguir, es decir, se trata de la implantación del ejemplo.

Las editoriales de la AEMI, más allá de sus intenciones de transgredir las prácticas editoriales de los grandes corporativos, construyen su propio canon, pues inminentemente generan una lista representativa. La idea de canon sumada a la etiqueta de independiente produce una contradicción, sobre todo porque este tipo de sellos parecerían estar fuera del centro, es decir, de la institucionalización; sin embargo, su misma condición de elección y filtrado les dará esa característica selectiva. Como menciona Michael Bhaskar, los editores no sólo son productores de libros, sino también “filtros de contenido y constructores de marcos amplificadores” (Bhaskar, 2014: 141) y es gracias al filtro que se genera la selección, así como la exclusión y la decisión por acotar un catálogo.

La conformación de un canon no significa un aspecto negativo de las agencias independientes, sino una cuestión causal: la institucionalización no nace necesariamente de agencias centrales o grandes corporativos; tan es así que las elecciones de publicación de las editoriales independientes no sólo contribuyen al canon, sino también a encontrar el próximo éxito. Incluso, como menciona Marcelo Uribe, “la modesta edición independiente y minoritaria ha sido capaz de encontrarlos [éxitos literarios] y de darles un lugar en la cultura, no sólo de una lengua, sino en la cultura universal” (2009: 13).

Respecto a las preferencias editoriales, Juan José Salazar distingue dos perspectivas:

Las empresas editoriales independientes aparecen más identificadas con una línea editorial que ofrece una amplia diversidad de libros, apuestan a nuevos autores o a géneros poco comerciales como la poesía y el ensayo. En cambio, los sellos editoriales que publican mayormente *bestsellers* suelen estar identificados con una línea editorial que busca un rápido retorno de la inversión al publicar libros de alta rotación que no están en librerías más de tres meses. [...] En la mayoría de los casos suelen ser títulos que pertenecen a grandes *holdings*, conglomerados de empresas multinacionales con presencia en la mayoría de los mercados latinoamericanos (2011: 18).

Sin embargo, los “más vendidos” conforman una lista que representa una tradición y a veces forman parte de las instituciones de enseñanza; mientras que la decisión de una editorial independiente, al dar prioridad a un género, la definirá como selecta y creadora de otro tipo de canon. Walter Mignolo explica “la necesidad que tienen las comunidades humanas de poseer un canon tanto si se trata de un conjunto de valores y criterios como de un conjunto de relatos cuya función es dar cohesión a las comunidades, tanto para conservar y mantener el poder como para resistirse a él” (1998: 239). Es importante el concepto de necesidad que utiliza el especialista, pues reafirma la causalidad de la edición independiente por especializarse.

Respecto a las obras representativas de una época, Harold Bloom menciona que “en cada época, hay géneros considerados más canónicos que otros. En las primeras décadas de nuestro siglo, la novela romántica norteamericana fue exaltada como género, lo que contribuyó a que Faulkner, Hemingway y Fitzgerald se convirtieran en los escritores dominantes de la prosa de ficción del siglo XX” (1998: 196). Bajo las reflexiones que arroja Bloom es probable que la época del cuento como género predilecto haya sido en épocas antiguas, cuando las prácticas sociales permitían la narración oral. En la actualidad son comunes los “cuentacuentos” para niños que remiten a esa práctica de convivencia y de compartir una historia. Sin embargo, no puede decirse que sea el género del siglo XXI, pues hasta la fecha, como lo remite Ignacio Padilla, sigue siendo la novela.

De cualquier manera, la labor de las editoriales independientes por atender a un lector exigente permite que éstas encuentren su propia selección e institucionalización. Y aunque esto obedece a sus decisiones, también depende de un público lector. Así como las editoriales Mangos de Hacha, Mantis y Lunarena demuestran que hay lectores de poesía,

Arlequín y Ficticia hacen lo propio con el cuento. Finalmente, hay un peso muy fuerte que cae sobre el lector o consumidor y tiene que ver con sus exigencias. “La lectura es, como la creación, una aventura y la aventura es renovación no repetición. Es ahí donde está la verdadera y vital sangre editorial. [...] La edición corporativa no está en condiciones de generar nuevos valores y dejarlos madurar, no está en condiciones de apostar por periodos de duración que son necesarios e indispensables y para los que no tiene paciencia” (Uribe 14). En cambio, la especialización de las agencias que aquí interesan sí puede promover la curiosidad por temas en particular.

Aunado a lo anterior, se debe rescatar la característica de elasticidad mencionada más arriba para definir a los sellos independientes, ésta le permite adecuarse a los cambios económicos, como la crisis de 1994, no por una solvencia económica sino por su capacidad de adaptación y, sobre todo, apostar por su propio canon, por su propia decisión. Como menciona Michael Bhaskar; “las decisiones editoriales están muy condicionadas por la socialización y por sutiles normas institucionales. Las «premisas» de la empresa limitan la incertidumbre y establecen directrices para la toma de decisiones, pero esos lineamientos se establecen sólo de forma tácita en el ámbito de la empresa” (Bhaskar, 2014: 131). Las editoriales independientes conforman sus límites con su especialización, pues la elasticidad también permite el interés por los valores estéticos.

CONCLUSIONES

Aunque aquí se han tomado como base las editoriales mexicanas que conforman la AEMI, es posible preguntarse también sobre otro tipo de ediciones y géneros para sumar a la historia cultural de la región que se desee estudiar. Las preguntas sugeridas como punto de partida son las aquí planteadas: ¿En qué contexto se funda una editorial?, ¿cuál es el espacio desde donde se publica y sus posibilidades de centralización o descentralización?, ¿cuál es la ideología o misión de las editoriales?, ¿cuáles son sus colecciones, temas, géneros, categorías?, ¿cuál es su especialidad?

Bajo estas interrogantes, aquí fue posible afirmar un auge editorial para México en la década del noventa, una centralización en la capital mexicana y, respecto a la misión de las editoriales independientes, es interesante que éstas ya cargan con un ideal impuesto: desde su etiqueta prometen una independencia ante el modo de proceder de los grandes

corporativos, idealmente contrarrestan las prioridades mercantiles con valores estéticos y, por esta razón, algunos de sus catálogos tienden a la especialización para dirigirse a un lector más exigente o ávido de nuevas propuestas.

El detalle particular de los diez sellos que componen a la AEMI es que al formar parte de una alianza adquieren ventajas de distribución, en ocasiones apoyos económicos y, por otro lado, construyen un grupo mucho más selecto que los círculos que de por sí generan cada una de las agencias por su cuenta. En consecuencia, a pesar de la independencia que promete separarse del centro, las editoriales generan su propio canon, quizá éste no depende de fines comerciales, pero sí les permite ser selectivos.

En el tipo de filtrado y las decisiones de publicación que han tomado estas editoriales, fueron visibles sus intenciones de especialización en ciertos géneros como la poesía, el cine, el teatro y el cuento. Estos tópicos son las apuestas de algunas editoriales que tienen la particularidad de adaptarse: muchas veces no necesitan pagar renta de oficinas pues la empresa es su propia casa, tienen flexibilidad de trabajar en coediciones o solicitan becas y apoyos gubernamentales; por lo tanto, aunque no garanticen un lujo económico, permiten la publicación de géneros especializados. El público, como resultado, será un lector con intereses más específicos.

En este estudio se tomó al cuento como un cuestionamiento respecto a sus posibilidades de publicación, puesto que su hibridez genérica y formato corto desarrollan ciertas exigencias de lectura, invitan a otras formas de publicación como las revistas y, además, retan las convenciones del canon convencional, porque a pesar de ser un género milenario, el soporte del libro no garantiza su rentabilidad comercial. En la comparación con diez editoriales, únicamente dos de ellas lo distinguen de sus colecciones narrativas, se especializan en éste y construyen su propio canon.

Al revisar la especialidad en el género cuentístico, también salió a flote la importancia de las colecciones que dan un orden a los catálogos; tanto en las independientes como en los grandes corporativos puede haber un desinterés por dar nomenclaturas al conjunto de libros, pues no todas las agencias clasifican. Sin embargo, el nombre de una serie es un paratexto útil tanto para el lector interesado, exigente y experto que busca un tema en concreto, como para el público en general. Aunque el cuento se mezcle con otros géneros (como el microrrelato) y muchas veces no pueda ser encajonado con exactitud, las colecciones ordenan al receptor y

contribuyen a una mejor visibilización de las obras. De cualquier manera, a esta forma literaria todavía se le concede un puesto honorario que podría ser mucho más representativo si sus etiquetas tuvieran un nombre claro y architextual que apelara al género, como es el caso de “Biblioteca del Cuento Contemporáneo” que conforma Ficticia.

Fue posible observar, finalmente, que dentro del grupo de editoriales que edifican la AEMI el cuento no es representativo, pero las editoriales que sí lo publican apuestan por su especialización y, como ocurre con cualquier otro género, están en la posibilidad de lanzar un éxito literario sin fines comerciales, para lectores específicos que, al igual que las agencias independientes, apuntan a construir su propia tradición.

BIBLIOGRAFÍA

- Abenshushan, Vivian y Luigi Amara (2016), “Edición y marmoto: la edición independiente en México”, *Avispero*, en <https://www.avispero.com.mx/blog/articulo/edicion-y-marmoto-la-edicion-independiente-en-mexico> (fecha de consulta: 10/03/2020).
- Andres-Suárez, Irene (2010), “El microrrelato: caracterización y limitación del género”, *Poéticas del microrrelato*, ed. David Roas, Madrid, Arco libros, 2010, pp. 155-79.
- Beltrán, Rosa (2009), “Diálogo a treinta voces”, *Sólo cuento*, 1, pp. V-VIII.
- Bhaskar, Michael (2014), *La máquina de contenido: hacia una teoría de la edición desde la imprenta hasta la red digital*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Bioy Casares, Adolfo (1991), “Novela y cuento”, *ABC de Adolfo Bioy Casares*, ed. Daniel Martino, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 56-60.
- Bloom, Harold (1998), “Elegía al canon”, *El canon literario*, ed. Enric Sullá, Madrid, Arco Libros, pp. 189-219.
- Bobes Naves, María del Carmen (1998), *La novela*, Madrid, Síntesis.

Chartier, Roger (2000), *Las revoluciones de la cultura escrita. Diálogos e intervenciones*, Barcelona, Gedisa.

Cluff, Russell (2006), “Historia de una tradición: el cuento enlazado en México”, *El ojo en el caleidoscopio*, ed. Pablo Brescia, México, UNAM, pp. 185-223.

Cruz Quintana, Fernando (2017), *Desarrollo histórico-estructural de la industria librera mexicana en la era digital*. Disponible en: <http://132.248.9.195/ptd2017/agosto/0762400/Index.html> (fecha de consulta: 11/03/2020).

Diccionario de estudios culturales latinoamericanos (2009), coord. Mónica Szurmuk, México, Siglo XXI.

El país (2013), “Nobel de literatura 2013”, en https://elpais.com/cultura/2012/10/10/actualidad/1349889198_516069.html (fecha de consulta: 25/03/2020).

Escalera, José Luis (2009), “En pro de la complicidad”, *Libros de México*, 93, pp. 33-35.

Fernández, Marcial (2009), “Pasado, presente y futuro de la AEMI”, *Libros de México*, 93, pp. 24-26.

Mignolo, Walter (1998), “Los cánones (y más allá) de las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”, *El canon literario*, ed. Enric Sullá, Madrid, Arco Libros, pp. 237-270.

Padilla, Ignacio (2016), *Cervantes y compañía*, México, Tusquets.

Pedroza, Liliana (2018), *Historia secreta del cuento mexicano 1910-2017*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León.

Ponce, Felipe (2009), “Entrevista a un editor: Felipe Ponce”, Leroy Gutiérrez (entrevistador), *Sobre edición*, en: <https://sobrediccion.wordpress.com/2009/11/27/entrevista-a-un-editor-felipe-ponce/> (fecha de consulta: 26/03/2020).

Proceso (2007), “En defensa del libro”, en <https://www.proceso.com.mx/90515/en-defensa-del-libro> (fecha de consulta: 20/02/2020).

Salazar Embarcadero, Juan José (2011), *Leer o no leer. Libros, lectores y lectura en México*, Estado de México, Amaquemecan.

Segunda encuesta nacional sobre consumo digital y lectura entre jóvenes mexicanos (2019), México, IBBY, en: <https://www.ibbymexico.org.mx/wp-content/uploads/2019/12/present-definitiva-Ejecutivo-LECTURA1901.pdf> (fecha de consulta: 14/09/2020).

Uribe, Marcelo (2009), “Otras utopías”, *Libros de México*, 93, pp. 12-15.