



Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades

María Teresa García. Antología poética:
**una aproximación a la literatura y producción editorial
de Los Tuxtlas en el siglo xx**

Tesis para obtener el grado de
Maestro en Producción Editorial

Presenta
Juan Pablo Herrera Pretelín

Directora de tesis
Mtra. Ana Silvia Canto Reyes

México. Abril, 2022.

La Maestría en Producción Editorial (MPE) está acreditada en el Programa Nacional de Posgrados de Calidad (PNPC) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt). El presente proyecto se realizó en el periodo 2019-2021, con la beca que dicha institución otorga. Agradezco al Conacyt por el apoyo brindado.

A mi madre, mi padre y mi hermano

*A la memoria de María Teresa García, Julita Moreno
y de mis abuelos: Carmen y Alfredo; Judith y Nabor*

A Katya

Expreso mis sinceros agradecimientos a la maestra Ana Silvia Canto Reyes, mi directora de tesis, y al doctor Rodrigo Bazán Bonfil, quienes me guiaron en la realización de este proyecto.

Asimismo, agradezco a la doctora Beatriz Alcubierre Moya y a los maestros Lorena Sánchez Adaya y José Miguel Barajas García por sus atentas lecturas y comentarios; a la maestra Zazilha Lotz Cruz García por sus apreciables observaciones, que sin duda enriquecieron significativamente este trabajo; y a todas las personas e instituciones que me compartieron sus saberes y que me permitieron consultar sus acervos bibliográficos, muchas gracias.

Contenido

1	Introducción	9
1.1	Geografía de Los Tuxtlas	9
1.2	Literatura de Los Tuxtlas en el siglo xx	11
1.3	María Teresa García: vida, ciencia y poesía	14
1.4	Producción editorial ligada a Los Tuxtlas en el siglo xx	17
1.4.1	Efecto Redondo-Beltrán	22
1.4.2	Efecto Citlaltépetl	37
2	Justificación	43
3	Estrategia político-cultural	48
3.1	Objetivo del producto	48
3.2	Lector	48
3.3	Análisis del producto en relación con el mercado	49
3.4	Concepto editorial	51
3.5	Línea editorial	52
3.6	Colección editorial	52
3.6.1	Cerro de Fuego. Conceptualización	56
4	Descripción del producto	59
5	Procesos editoriales	62
6	Diseño editorial	66
6.1	Morfología de la publicación	66
6.2	Formato	68
6.3	Retícula y márgenes	69

6.4 Tipografía	71
6.4.1 Selección tipográfica	71
6.4.2 Familia tipográfica	76
6.4.3 Caja tipográfica	76
6.4.4 Jerarquía tipográfica	80
6.5 Imaginería	84
6.5.1 Marco de referencia	85
6.5.2 Construcción de la imaginería.....	88
6.6 Formación de interiores. Algunos ejemplos.....	97
6.7 Cubierta de la publicación	102
6.7.1 Retícula de la cubierta.....	103
6.7.2 Viñeta de cubierta.....	104
6.7.3 Cromatismo	106
6.7.4 Integración de los elementos gráficos y textuales en la cubierta	107
6.7.5 Cerro de Fuego a través del diseño de sus cubiertas.....	109
7 Estrategia administrativa y comercial.....	113
7.1 Cálculo editorial y precio de venta al público (PVP)	113
7.1.1 Ficha técnica de la publicación	115
7.1.2 Costos fijos.....	116
7.1.3 Costos variables.....	117
7.1.4 Contabilización total de costos	125
7.1.5 Precio de venta al público (PVP).....	125
7.1.6 Punto de equilibrio	126
7.2 Programas de apoyo y estímulos.....	127

7.3 Comercialización.....	128
8 Derechos de autor	131
8.1 Propiedad intelectual.....	132
8.2 Derechos de autor	132
8.2.1 Derecho moral.....	133
8.2.2 Derecho patrimonial	134
8.2.3 Transmisión de derechos patrimoniales	134
8.2.4 Derechos conexos.....	135
8.3 Registro de obra.....	135
Fuentes de consulta	138
Anexos	146

La poesía es un alma inaugurando una forma

PIERRE JEAN JOUVE

1 Introducción

A lo largo del siglo xx, la región veracruzana de Los Tuxtlas desarrolló un prolífico panorama literario y editorial; sin embargo, con el transcurrir de los últimos años y a causa de circunstancias distintas, se ha ido esfumando de la memoria social, por lo que apremia reivindicar su producción. En este contexto, he decidido producir una antología poética de la química y poeta tuxtleca María Teresa García (1904-2000), y con el surgimiento de esta publicación, inaugurar una colección editorial orientada a la recuperación y divulgación de obras literarias desarrolladas por autores de Los Tuxtlas en aquel periodo.

Mediante este capítulo introductorio, busco dar cuenta del quehacer literario y editorial ligado a dicha autora y región durante el siglo xx, y con ello, poner de manifiesto la importancia histórica y cultural que Los Tuxtlas representa, principalmente para las letras y la edición de México.

1.1 Geografía de Los Tuxtlas

La región de Los Tuxtlas se localiza en el sureste veracruzano, entre los macizos volcánicos San Martín Tuxtla y Santa Marta. Sus principales municipios urbanizados son Santiago Tuxtla, San Andrés Tuxtla y Catemaco, los cuales comparten actividades comerciales, culturales y sociales, debido a su estrecha cercanía; también forman parte de Los Tuxtlas las zonas serranas de Soteapan y Santa Marta. Esta región es de los lugares con mayor biodiversidad de México, la habitan múltiples especies de mamíferos, aves, reptiles, anfibios y una gran variedad de artrópodos; además, es el área con selva tropical más septentrional de este país y de América.

«Por su ubicación geográfica, es una zona de encuentro entre la flora de las zonas templadas de América del Norte y la flora tropical. Esta característica, sumada a la concurrencia de elementos endémicos, incrementa notablemente la diversidad biológica de la zona» (Barbosa *et al.* 19-20).¹ En 1998, por decreto oficial del gobierno mexicano, se reconoció como Reserva de la Biósfera de Los Tuxtlas a una zona natural de aproximadamente 150 000 hectáreas, destinada a la preservación de los ecosistemas de la región. Dentro de esta reserva se encuentra la Estación de Biología Tropical de Los Tuxtlas, un centro de investigación fundado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en 1967 y que, desde entonces, ha sido fundamental para el estudio de la biología en México.

Además de su relevancia biológica, esta región fue en la antigüedad un asentamiento importante de la cultura olmeca, y más tarde de la cultura teotihuacana; aunque cabe recalcar que la presencia humana en la zona data del 3000 a.C., como lo sugieren muestras de polen de maíz halladas en 1998 por los investigadores Michelle Goman y Roger Byrne cerca del Lago de Catemaco. Sin embargo, esa población de grupos arcaicos se dio durante periodos cortos de tiempo y es hasta la era olmeca, entre el 1200 y el 900 a.C., que se da formalmente una presencia sedentaria en Los Tuxtlas (Arnold 67-68). Tres Zapotes, ubicado en las cercanías de Santiago Tuxtla, es uno de los sitios arqueológicos olmecas de la zona y el más estudiado y visitado actualmente. Otros notables recintos prehispánicos fueron las islas Tenaspi² y Agaltepec, en el Lago de Catemaco, la primera en la época clásica y la segunda en la posclásica.

¹ No obstante, es una de las zonas naturales más amenazadas: el mal manejo de los recursos naturales y la adopción de las tierras para prácticas agrícolas y ganaderas de manera temeraria, así como la tala ilegal, han propiciado un irreversible deterioro ambiental de la zona en los últimos 70 años.

² En ocasiones, también nombrada Tenagre o Tanaxpi.

1.2 Literatura de Los Tuxtlas en el siglo xx

Entre las notas de su libro *Del fondo del abra*, el poeta tuxtleco Erasmo Castellanos Quinto afirmaba que «el lenguaje poético es más eficaz mientras más se alimenta de la naturaleza» (párr. 2). En Los Tuxtlas, las expresiones surgidas a lo largo del tiempo, a pesar de ser polifacéticas, suelen coincidir en un epicentro discursivo: su paisaje. Los elementos naturales que conforman la geografía tuxtleca no constituirían un paisaje si no fuera por su cultura; es decir, dichos elementos geográficos constituyen apenas el *sustrato físico* de un paisaje; al respecto, el arquitecto e historiador español Javier Maderuelo explica en su obra *El paisaje. Génesis de un concepto* lo siguiente:

para que [los elementos naturales] adquirieran la categoría de «paisaje», para poder aplicar con precisión ese nombre, es necesario que exista un ojo que contemple el conjunto y que se genere un sentimiento, que lo interprete emocionalmente. [...] El paisaje no es un mero lugar físico, sino el conjunto de una serie de ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. (38)

Asimismo, Agustín Berque, geógrafo y filósofo francés (citado en Maderuelo 17-18), plantea algunos criterios para considerar que una región tiene una cultura paisajista, de los cuales destaco los siguientes: la existencia de una literatura (oral o escrita) describiendo paisajes o cantando su belleza; y la existencia de representaciones pictóricas de los mismos. Vinculado a lo anterior, el geógrafo Martín Checa-Artasu expone que el término *paisaje* data del siglo xvii,

[su nacimiento] se asocia al concepto de modernidad; se desarrolla a partir del arte [pictórico] y luego es adoptado por la geografía a partir del siglo xix, y por otras disciplinas técnicas. [...] En literatura, el paisaje aparece asociado a la misma a partir de la novela realista y la poesía bucólica, géneros cultivados en el siglo xix en distintos lugares del planeta, ligados [...] a una determinada idea de nación. (9-11)

En la región de Los Tuxtlas, el constructo cultural de su paisaje nace con la cosmovisión mesoamericana, donde se consideraba entes vivos a los elementos geográficos, por ser habitados por los ancestros y espíritus asociados a la tierra, la fertilidad o la lluvia (Grove 31). Las montañas de Los Tuxtlas —como menciona el arqueólogo Philip Arnold— «encapsulan la totalidad de la historia del México precolombino. Desde los más tempranos olmecas hasta los aztecas del posclásico» (73). Según se registra en los códices coloniales, los mexicas concebían a la región del Toztlán —vocablo que a la postre derivaría en Tuxtla— como parte del Tlalocan, el paraíso presidido por Tláloc, el dios de la lluvia (Guevara 29-30). De tal manera que, desde tiempos ancestrales, la génesis de la expresión popular de Los Tuxtlas va relacionada con su geografía, presente en su abundante mitología y, por supuesto, en la identidad de las expresiones literarias desarrolladas en la zona durante el siglo xx.

La primera antología de textos literarios de Los Tuxtlas data de 1951 y fue realizada por el periodista Manuel González Santos. «Esta antología pudo haberse llamado *Cincuenta años de poesía tuxtleca*, según se menciona en el tomo III del libro *Historia de San Andrés*, del autor León Medel y Alvarado» (Fernández y Lobillo xi). En épocas recientes, dan cuenta de la vasta producción de textos en este periodo la *Antología poética de Los Tuxtlas*, a cargo del maestro Eneas Rivas Castellanos, editada por el Instituto Veracruzano de

Cultura (IVEC) en 1994; las antologías *Lira de San Andrés y de Los Tuxtlas*, por los poetas y académicos Ángel José Fernández y Jorge Lobillo; o *Cuentistas de San Andrés*, libro seleccionado por el maestro Mario Muñoz, ambas publicaciones son de 1995 y fueron realizadas por el gobierno de Veracruz, a través del IVEC, con motivo del centenario de San Andrés Tuxtla por haberse convertido en ciudad.

Particularmente, clasifico a los autores tuxtlecos del siglo xx en dos generaciones. En la primera generación sitúo a aquellos autores nacidos en las últimas décadas del siglo xix y en décadas iniciales del xx (1880-1920), quienes ejercieron una actividad literaria principalmente en la primera mitad del siglo xx, aunque cabe recalcar que algunos de ellos produjeron textos hasta finales del mismo. En la segunda generación considero a autores que nacieron a partir de 1920, en especial a un grupo de escritores nacidos en los años cuarenta,³ que divulgaron sus letras a lo largo de la segunda mitad del siglo xx e inclusive hasta nuestros días. He pensado que hacer un recuento de escritores regionales podría resultar arriesgado debido a la posible supresión involuntaria de alguno de ellos; no obstante, y dada la visión editorial de este proyecto, enfocada de manera inicial en obra literaria de la primera generación del siglo xx, en las siguientes líneas enlisto a vuelapluma una breve selección de autores que pertenecen a ella.

En narrativa me permito nombrar a los hermanos Eduardo (1892-1974) y Lorenzo Turrent Rozas (1902-1941) que, como bien mencionan los compiladores de *Lira de San Andrés y de Los Tuxtlas*, «son vivo ejemplo de la diversidad humana que hay en la región tuxtleca» (Fernández y Lobillo xxi). Eduardo fue un narrador costumbrista; y Lorenzo, narrador de vanguardia en cuyos relatos reflejó su compromiso

³ Más adelante, en el apartado 1.4.1 «Efecto Redondo-Beltrán», menciono a algunos de ellos.

político y revolucionario. En poesía sobresalió la obra de Erasmo Castellanos Quinto (1879-1955), el primer cervantista de América, misma que se encuentra esparcida en revistas de época y que, pese a su importancia, se ha mantenido lejos de ser reeditada. En vida, Castellanos Quinto sólo publicó dos libros: uno de poesía, *Del fondo del abra*, fechado en 1919, y otro que compila algunas de sus conferencias acerca del Quijote, en 1922. Como mujeres poetas de este periodo destaco a María Boettiger de Álvarez (1876-1961), quien además de poesía, escribió novela y argumentos cinematográficos; y, muy especialmente, a María Teresa García Cadena (1904-2000), poeta de expresión clásica, con una historia sobresaliente dada su condición de mujer en aquella época y su vinculación con las demandas sociales. Esta autora, a quien dedico el siguiente apartado, protagoniza de forma honrosa la iniciativa expuesta en este proyecto.

1.3 María Teresa García: vida, ciencia y poesía

María Teresa García Cadena, nacida en 1904 en Catemaco, Veracruz, fue química farmacobióloga por la entonces Universidad Nacional de México;⁴ escritora, poeta, periodista, luchadora social y primera mujer de la región de Los Tuxtlas en haber recibido un título universitario. Acerca de ella, la también poeta catemaqueña María Boettiger opinaba:

Desde niña, María Teresa demostró su afición a las letras; llamaba la atención su amor al estudio, tenía ansias de saber; su claro talento se sentía como aprisionado entre aquel ambiente pleno de bellezas naturales, pero falto de elementos para ilustrarse; por eso se empeñó en salir de su terruño

⁴ Ahora Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

en busca de la cultura que su espíritu emotivo
anhelaba. (28)

Cursó estudios en la Escuela Preparatoria Juárez de Xalapa y concluyó el bachillerato en la Escuela Nacional Preparatoria, en la Ciudad de México. En Xalapa perteneció a movimientos literarios de vanguardia. En 1926 ingresó a la Facultad de Ciencias Químicas, de la Universidad Nacional de México, y fue partícipe del movimiento estudiantil que logró la autonomía de dicha institución universitaria. María Teresa García se identificaba con las ideas progresistas de izquierda y de lucha obrera desde sus años estudiantiles, por eso militó en el clandestino Partido Comunista Mexicano (PCM) y posteriormente, fue miembro fundadora del Partido Popular Socialista (PPS).

Al terminar sus estudios universitarios, María Teresa ejerció su profesión científica en la industria petrolera de Tampico, Tamaulipas. Ahí se integró a movimientos sindicales en apoyo a la expropiación petrolera de 1938. Tiempo después, participó en el movimiento que obtuvo el voto para la mujer en 1953, durante la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines. Con el paso de los años, regresó a su tierra natal para establecer su laboratorio clínico en San Andrés Tuxtla y desarrollar trabajo social en los hospitales de la región, en campañas contra el paludismo, la tuberculosis y en el programa de protección materno-infantil. En 1979, invitada por el gobierno de la República Popular China, realizó una prolongada estancia por aquella región oriental.

Desde joven cultivó su vocación por la palabra, expresada en prosa periodística, poesía y narrativa. Con respecto a sus influencias lectoras, se podría mencionar a la literatura rusa y a los poetas modernos nacionales: Gorostiza, Torres Bodet, Nandino, Cuesta, Díaz Mirón y López Velarde (ver Pasquel, *Sonetos* XII). Acerca de su obra, los poetas y

académicos Ángel José Fernández y Jorge Lobillo escribieron lo siguiente:

María Teresa García Cadena ha nutrido su vida con la ciencia, el arte y la política. Sus preocupaciones manifiestan un espíritu riguroso, en el que predomina la sensibilidad. En muchos lugares de su obra literaria aparece un lenguaje científico, que en ella resulta usual y cotidiano. [...] Ha escrito sonetos con trasfondo religioso e histórico-social; reflejan sufrimiento, angustia, soledad y el desamparo del transcurrir del tiempo. [...] ha descrito en su obra las maravillas del entorno de su suelo natal [...] Al igual que el paisaje, la materia que surge, vive y se transforma, ha sido una de sus creencias a lo largo de toda su obra. (XXIII-XXIV)

La autora publicó en 1979 una breve selección de sonetos. Sus poemas han sido incluidos en los libros *Antología poética de Los Tuxtlas* y *Lira de San Andrés y de Los Tuxtlas*; así como en el libro *Historia de la cultura en la Cuenca del Papaloapan*, publicado por la Editora de Gobierno del Estado de Veracruz; también han sido recogidos en suplementos, revistas literarias y *plaquettes* autoeditadas de mediados del siglo pasado. María Teresa García Cadena (figura 1) repartió su tiempo entre la profesión científica, la docencia, la militancia y la colaboración con grupos de lucha social, y con la actividad literaria y periodística. Murió en su natal Catemaco, el 20 de abril del año 2000.⁵



Figura 1. Retrato de María Teresa García, fechado en 1936, extraído de un documento perteneciente al archivo de la poeta (todos los registros gráficos son de mi autoría, excepto las figuras que indiquen un crédito en particular)

⁵ La información relacionada con datos biográficos fue recabada a través de conversaciones con Salvador Herrera García, cronista de Catemaco; algunos más fueron obtenidos del *Diccionario Enciclopédico Veracruzano*, de la Universidad Veracruzana, coordinado por el investigador Roberto Peredo; y de la semblanza biográfica de la autora en el libro *Lira de San Andrés y de Los Tuxtlas*, pp. 386-88.

El primer acercamiento que tuve con la obra de María Teresa fue a través de su libro *Sonetos*, editado por la Editorial Citlaltépetl e integrado a la colección Suma Veracruzana. Se trata de una compilación, como su nombre lo indica, de sonetos; y que consulté en la biblioteca del Instituto de Antropología de la Universidad Veracruzana (UV) cuando estudiaba la licenciatura. Fue así como hace algunos años me introduje en la escritura de esta autora, y pude, a través de sus textos, reencontrarme con la historia y el entorno que comparto con ella: Los Tuxtlas, específicamente Catemaco. A lo anterior, sumo la relevancia histórica que su trayectoria representa para la zona. De esta manera surgió mi voluntad por recopilar y publicar en la actualidad su obra, reflejo de la cultura del entorno tuxtleco.

1.4 Producción editorial ligada a Los Tuxtlas en el siglo xx

Para adentrarse en la producción editorial de Los Tuxtlas en el siglo xx, es necesario considerar de inicio algunos antecedentes relevantes, como la llegada de la imprenta a Veracruz en 1790. Un libro fundamental para conocer datos históricos relacionados con la divulgación de impresos en el contexto veracruzano es *Pasado y presente: 220 años de prensa veracruzana*, de la investigadora Celia del Palacio, donde menciona que el primer periódico del estado fue la *Gaceta del Real Tribunal del Consulado de Veracruz*, de 1795, el cual difundía las actividades administrativas de dicha institución y tenía un apartado de noticias consideradas de interés para la ciudad portuaria (28-29). Ya iniciado el siglo xix, la producción de textos se desarrollaba mayormente en Veracruz, Xalapa y Orizaba; y justamente en 1826 surge en Xalapa *La Euterpe*, la primera publicación periódica literaria del estado, un suplemento del periódico *El Mercurio* (Palacio, *Pasado y presente* 40).

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la imprenta se extendió por otras regiones del estado veracruzano. Por consiguiente, las publicaciones periódicas aparecieron en la región de Los Tuxtlas en el año 1880. Del Palacio localiza en esa fecha a *La Situación*, un periódico electorero, como la primera publicación periódica regional; le siguieron *La Voz Obrera*, en 1895; *La Voz del Obrero*, en 1896; *El Obrero de Los Tuxtlas*, en 1897; y finalmente *El Concepto Público*, en 1908. Para Celia del Palacio, «Esa vocación social, sobre todo la obrera, de la prensa en este lugar, responde sin duda a la principal actividad económica de la región: el cultivo y recolección de tabaco y la elaboración de cigarros» (*Pasado y presente* 80-81).⁶

Cabe recalcar estos datos porque la producción de literatura en esta zona fue de la mano de la prensa escrita. Así, surge en 1912 la primera revista literaria de Los Tuxtlas, llamada *Canta Claro*, de Claudio Alvarado Michaud. Con el transcurrir del siglo XX, las publicaciones periódicas se multiplicaron considerablemente en la región, y quizá ante ello inició la apuesta de editores por distinguir sus productos hemerográficos: la estética visual y los valores agregados se volvieron sus signos aliados para comunicar contenidos textuales; ejemplo de lo anterior es la labor de Salvador Cabada Isla y su *Revista Provincia*, fundada en 1942, la cual incorporó un «formato moderno con información regional, ilustraciones y fotografías de Los Tuxtlas» (Palacio, *Pasado y presente* 97). Dos años después, en 1944, surgió el periódico *Adelante*, de Adalberto Toto Linares; este semanario ya integraba noticias nacionales e internacionales, imaginación y publicidad, y meses después de su creación incorporó literatura (Palacio,

⁶ El tabaco fue introducido en Los Tuxtlas durante la segunda mitad del siglo XIX. Desde entonces, es común apreciar, en la geografía tuxtleca, amplias áreas de tierra destinadas al cultivo de esta planta; además, existen en la región varias fábricas artesanales de puros, las cuales exportan su producción a otros estados de la república, así como a otros países.

Pasado y presente 97). En 1960 se constituyó la *Revista Los Tuxtlas*, un esfuerzo editorial muy relevante para la literatura regional, ya que al poco tiempo de ser fundada

comenzó a reproducir, a modo de folletos desprendibles y coleccionables, la que a la postre sería una trunca *Antología de poetas regionales*, de la que salieron únicamente setenta y seis páginas divididas en dieciocho pliegos, cada una con cuatro folios de poemas, y uno más con la carátula y su presentación. (Fernández y Lobillo xii)

Según los señalamientos de los autores Fernández y Lobillo, estos folletos llevaban por título *Antología poética*, y su selección de textos pudo haber sido retomada de la primera antología realizada en Los Tuxtlas por Manuel González Santos en 1951, la cual consistía en un pequeño volumen de setenta páginas impresas en mimeógrafo (xii-xiii). Asimismo, los autores citados comentan que «La idea de coleccionar y dar nuevamente a las prensas a los poetas de Los Tuxtlas partió de don Esteban B. Delgado Mantilla, de sus amigos y colaboradores de su revista» (xiii). Aparte de figurar como director editorial de la *Revista Los Tuxtlas*, Esteban Delgado fue el impresor predilecto de la región en la segunda mitad del siglo xx, su imprenta se ubicó en San Andrés Tuxtla y llevó por nombre La Nueva Luz.⁷

⁷ La Nueva Luz fue la continuación de La Luz, la primera imprenta de Los Tuxtlas, fundada en la década inicial del siglo xx por el señor Antonio Artigas, quien era asistido en la formación tipográfica por un joven discípulo llamado Alfredo S. Pretelín Flores. Es probable que Esteban Delgado se haya integrado a La Luz en la década de los años treinta; también, por aquellos años, la imprenta fue vendida al señor Carlos Isla, un comerciante de la zona —abuelo del escritor tuxtleco Carlos Isla de la Maza—. Por algún motivo desconocido, Isla cerró la imprenta al poco tiempo de haberla adquirido. Las prensas y demás herramientas tipográficas de La Luz fueron rescatadas por Esteban Delgado en algún momento de los años cincuenta, y fue así como el taller resurgió con el nombre de La Nueva Luz.

Durante la segunda mitad del siglo xx el número de publicaciones siguió aumentando. En este periodo, comprendido de 1945 a 2000, Celia del Palacio enlista a dos de los periódicos que más perduraron: *Eyipantla*, nacido en 1951 y extinto en 2015, y *La Palestra*, un semanario producido entre 1987 y 2015, que externaba causas políticas y sociales, así como eventos noticiosos; también concentraba literatura regional entre sus páginas. Según comenta la citada autora, «Esta población tradicionalmente ha sido asiento de periódicos longevos» (*Pasado y presente* 116).

Si bien es cierto que muchas publicaciones periódicas regionales se mantuvieron vigentes por varias décadas, los infortunios sociales de los últimos años y las nuevas tecnologías digitales han propiciado inevitablemente la extinción de la producción hemerográfica en Los Tuxtlas. En la actualidad sólo sobrevive el *Eyipantla Milenio*, un diario con poco más de 90 años en circulación, de contenido informativo y que en ocasiones incluye algunos aportes histórico-culturales, como los artículos redactados por los cronistas de la región, los cuales constituyen su contenido más destacable.

Respecto a la producción concretamente de libros, efectuada por oriundos de esta región veracruzana, uno de los antecedentes más remotos es *Del fondo del abra: poemas líricos*, de Erasmo Castellanos Quinto, publicado en 1919 (figura 2). Se trata de un poemario cuidado, editado y formado por el propio maestro. En su estética visual predomina el modernismo de las artes decorativas, a través de ornamentos (figura 3) e ilustraciones de la pintora Carmen Foncerrada.⁸ Los versos están numerados; las composiciones gráfico-textuales de sus titulares, así como las de algunos

⁸ Aunque actualmente escasea información acerca de ella, por medio de datos expuestos por el investigador Jorge Alberto Manrique, pude saber que las pintoras Carmen Foncerrada y Carmen Mondragón, *Nahui Olin* fueron las únicas mujeres que formaron parte del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), fundado en 1922 en México (Manrique 211).



Figura 2. Cubierta de *Del fondo del abra*, de Erasmo Castellanos Quinto. Ilustración de Carmen Foncerrada, 1919. Archivo particular



Figura 3. Ornamentos de Carmen Foncerrada (selección), en los interiores de *Del Fondo del abra*, 1919

versos iniciales, fueron realizadas ex profeso para el libro; el resto de contenidos textuales está formado con tipos móviles, específicamente con fuentes de estilo antiguo (figura 4). En 1961, la Editorial Citlaltépetl —proyecto del que hablaré en próximas líneas— reeditó la poesía de *Del fondo del abra*, con un estudio preliminar elaborado por el editor veracruzano Leonardo Pasquel. Posteriormente, en 1975, el Instituto Mexicano de Cultura publicó una edición facsimilar de dicho libro, en cuyo colofón se lee: «La primera edición de este volumen (1919) fue resultado de la amorosa obra manual de D. Erasmo Castellanos Quinto. En homenaje al poeta y a tan singular esfuerzo, la presente edición es tipográficamente similar a la primera».

Durante las décadas centrales del siglo xx, una serie de circunstancias sumamente distintivas repercutieron en la literatura y producción editorial de Los Tuxtlas. Para organizarlas, las he denominado *efectos editoriales*; enseguida expongo en qué se fundamentan.

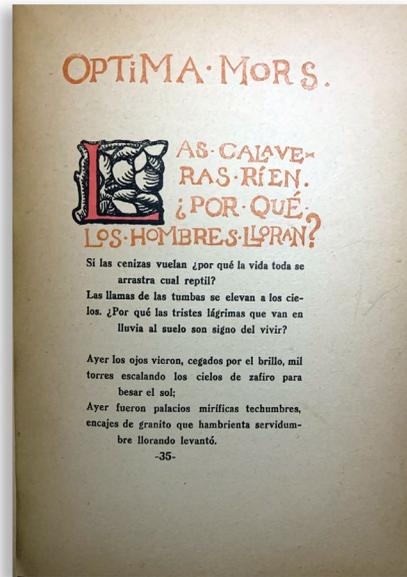


Figura 4. Composición tipográfica a cargo de Erasmo Castellanos Quinto, en *Del Fondo del abra*, 1919

1.4.1 Efecto Redondo-Beltrán

Tras la conclusión de la guerra civil española, la derrota republicana y el asentamiento de la dictadura franquista, llegó a México en julio de 1940, como exiliado, el maestro español Patricio Redondo Moreno (1889-1967); entró al país por el puerto de Coatzacoalcos y se estableció en San Andrés Tuxtla, donde constituyó una escuela bajo un árbol, que años más tarde, al formalizarse, la nombraría Escuela Experimental Freinet de San Andrés Tuxtla (EEFSAT).

Redondo enseñaba a los niños de San Andrés a leer y escribir empleando el sistema de enseñanza de la imprenta escolar ideado por Célestin Freinet. Esta técnica consiste básicamente en que los niños imprimen sus ideas y pensamientos: «Los alumnos escriben un texto y luego lo imprimen escogiendo cada una de las letras y más tarde redactan el libro de la vida en el que narran sus vivencias y las de San Andrés» (Poniatowska, párr. 7).

En los meses iniciales de 1941, al poco tiempo de su llegada, el maestro Redondo mandó fabricar una prensa de tipo Freinet a un taller de herrería y adquirió algunas pólizas de tipos móviles; era profesor de literatura en la secundaria de la localidad y a la par continuaba desarrollando su proyecto escolar personal, aunque ya no bajo la sombra de un árbol, sino instaurado en un local aledaño a la casa que rentaba. En noviembre del mismo año, con motivo de los aniversarios de la Independencia y Revolución Mexicana, Patricio y sus alumnos de la secundaria publicaron el primer cuaderno de trabajo elaborado en San Andrés Tuxtla con la técnica pedagógica de la imprenta escolar, el cual fue nombrado *Tonatiuh*.

En diciembre de 1943, Patricio y sus alumnos de la ya establecida Escuela Experimental Freinet publicaron el primer número de *Xóchitl* —cuaderno que con el paso del tiempo se consolidaría como la publicación principal de la escuela—. En 1945, Patricio Redondo logró que el gobierno mexicano reconociera esta modalidad de enseñanza e incorporara a su institución, primera en el continente americano, en el sistema de educación federal. Por aquellos años, la Experimental Freinet ya contaba con un local de mayor amplitud y asistían aproximadamente 60 alumnos de distintos barrios sanandrescanos.

El maestro Redondo argumentaba que con esta labor escolar, además de aprender a leer y escribir, los niños aprendían algo más:

A expresar libremente sus pensamientos. / A contarnos sus éxitos y sus fracasos, los incidentes todos de su vida infantil. / A escribirlos; / A ilustrarlos; / A grabarlos en lino [...] A componer tipográficamente lo que habían escrito. / A prepararlo en la prensa y a imprimirlo. / Habían aprendido sencillamente, a realizar, a lograr una obra, la obra diaria de una

página [...] que al cabo de un mes [...] formaba la obra grande, el «cuaderno de trabajo» que llevaría el mensaje de su labor a los niños de su país y de fuera de su país. (*Ideario pedagógico* 93)

Además de *Xóchitl*, la EEFSAT publicó periódicamente los cuadernos de trabajo *Mexicanitos*, *Sac-Nicté* y *Nacú*. Alberto Beltrán —gran aliado de esta institución educativa y de quien hablaré más adelante— recalca que, «con el propósito de hacer consciente al niño de sus orígenes, como principio formativo y no por pose, [Patricio] le hacía interesarse en su pasado indígena» (12), intención que es evidente en las propuestas para nombrar las publicaciones. Otra publicación de esta escuela fue *Alba*, cuaderno producido por los niños del primer grado de primaria, cuyo nombre es, por si fuera poco, sencillo y poético; así lo externaba Redondo: «Amanecer es el alba. Y el amanecer de esta escuela es este cuaderno de trabajo» («Amanecer», párr. 1).

Estas publicaciones periódicas infantiles constaban de 16 páginas encuadernadas con un cosido, o bien con grapas, y se estructuraban generalmente de la siguiente manera:

La cubierta presentaba el título de la publicación, una ilustración reproducida en grabado, así como el nombre de la escuela en la parte inferior (figura 5). En la primera página, a manera de homenaje, Patricio Redondo colocaba los nombres de profesores representativos de la técnica Freinet en Europa y América,⁹ la parte superior se adornaba con un cliché decorativo que variaba según el título del cuaderno y la temporada de su publicación, y en la parte inferior, se añadían los datos toponímicos de la escuela (figura 6).

A vuelta de página, se mencionaba en alguno de los extremos superiores la fecha en que se terminó tal tiraje, y en

⁹ El nombre *Patricio Redondo Moreno* comienza a colocarse en este espacio tras la muerte del maestro en 1967, cuando sus discípulos continuaron con el proyecto escolar.

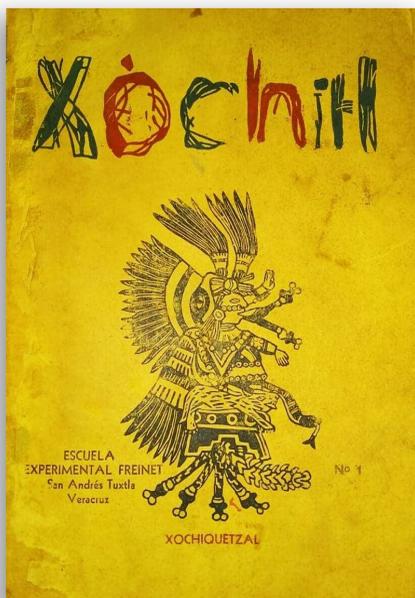


Figura 5. Cubierta del primer número de *Xóchitl*, cuaderno de trabajo de la EEFSAT, diciembre de 1943. Archivo y fotografía: EEFSAT

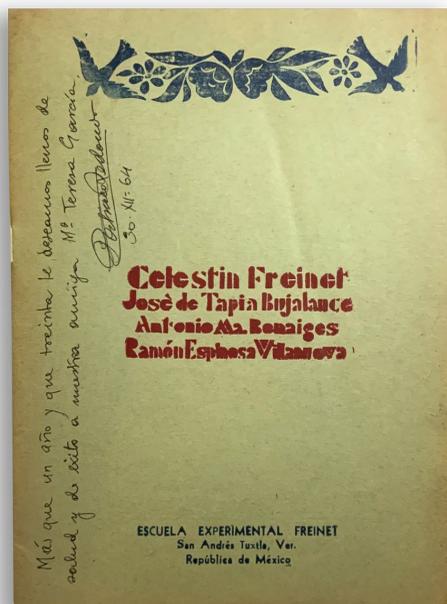


Figura 6. Hoja de honor de un cuaderno de trabajo, con dedicatoria de Patricio Redondo a María Teresa García, diciembre de 1964. Archivo bibliográfico de la poeta

la parte inferior solía colocarse el sello de la FIMEM;¹⁰ seguida de una carta editorial, reflexión pedagógica, presentación o dedicatoria en la página impar, comúnmente escrita por Patricio pero nunca la firmaba (figura 7); las páginas siguientes eran auténticas obras de literatura y gráfica infantil (figuras 8, 9 y 10).¹¹ Todas las creaciones contenidas, tanto textuales como visuales, iban correspondidas por sus respectivos créditos autorales, ya sea de manera subordinada al texto o imagen, o en la página final de la publicación.

¹⁰ Federación Internacional de Movimientos de la Escuela Moderna (FIMEM), fundada en 1957.

¹¹ Estas planas visibilizan la diversidad de temas que los alumnos expresaban en sus textos libres: narraciones del día a día, excursiones escolares, paseos e inclusive estudios biológicos con un destacado rigor de investigación. También es posible apreciar el dominio que adquirían los niños de la técnica con el transcurrir del tiempo.

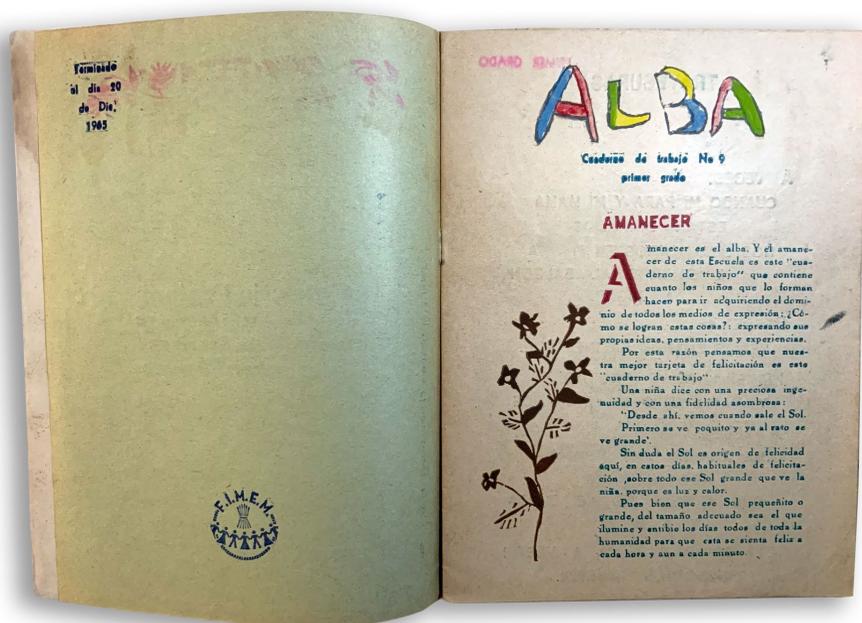


Figura 7. Interiores de *Alba*, cuaderno del primer grado de la EEFSSAT, núm. 9, diciembre de 1965. Archivo bibliográfico de María Teresa García



Figura 8. Interiores de *Alba*, cuaderno del primer grado de la EEFSSAT, núm. 9, diciembre de 1965. Archivo bibliográfico de María Teresa García

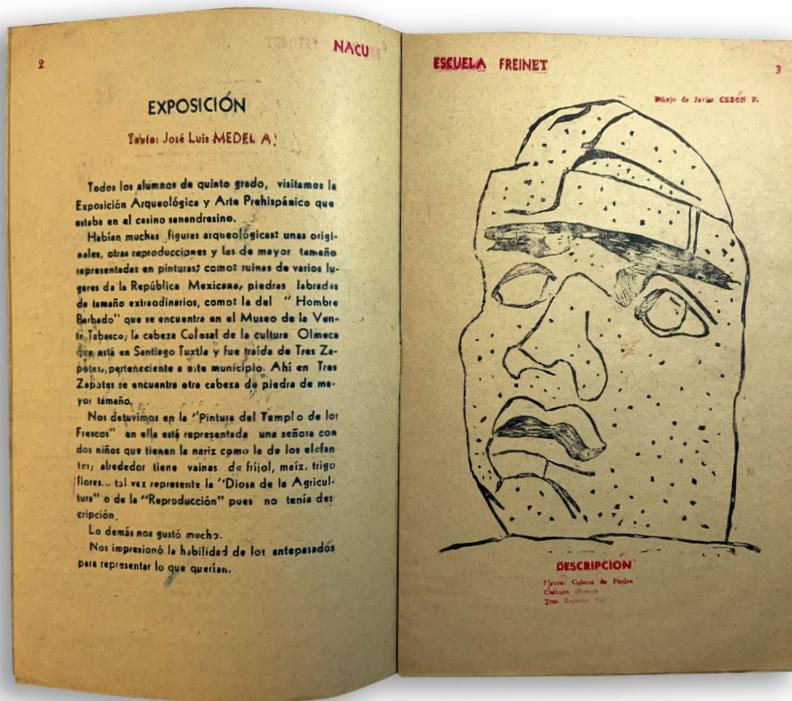


Figura 9. Interiores de *Nacú*, cuaderno del tercer y quinto grado de la EEFSAT, s. n., diciembre de 1964. Archivo bibliográfico de María Teresa García

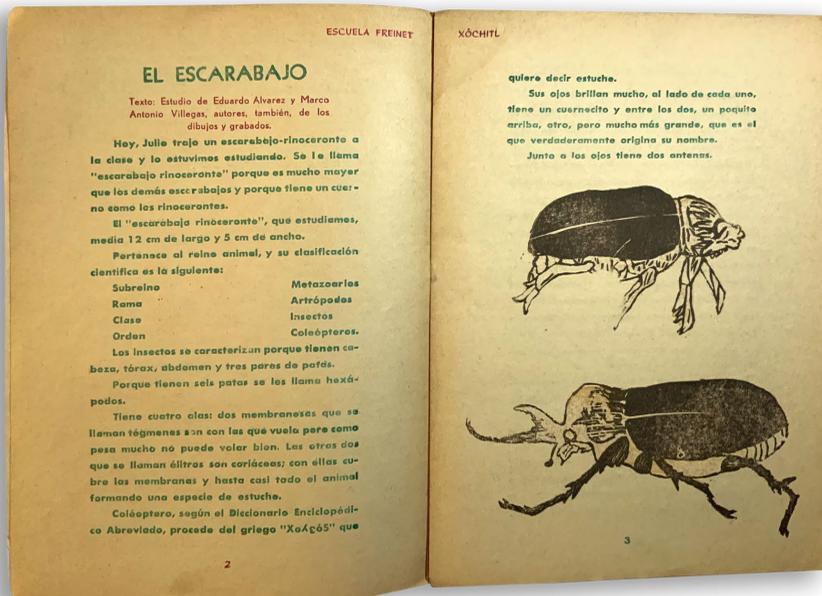


Figura 10. Interiores de *Xóchitl*, cuaderno de elaboración colaborativa de la EEFSAT, núm. 56, diciembre de 1965. Archivo bibliográfico de María Teresa García

Estos cuadernillos se distribuían por correo postal a otras escuelas activas e institutos de América y Europa; también, cada niño recibía unas copias para que las reparara entre sus amigos o familiares. Desde 1948, Patricio Redondo mantenía comunicación con Célestin Freinet vía correo, quien recibía en Francia copias de dichos ejemplares (Soriano, párr. 14).

El aporte técnico más relevante atribuido a la escuela fue la posibilidad de realizar reproducciones de imágenes a color con las prensas Freinet, las cuales eran mucho más sencillas y pequeñas que una profesional. La cromotipia en este modelo de imprenta fue ideada por un entusiasta alumno llamado Alejandro Molina, a finales de los años cuarenta (Redondo, *Ideario pedagógico* 132). Antes del aporte de Molina, los cuadernos únicamente se acuarelaban.

Entre los alumnos de Redondo se distinguen importantes escritores tuxtlecos de inicios de la segunda mitad del siglo xx, como Francisco Hernández (1946), Jaime Turrent (1946), Luis Carrión (1942-1997), Carlos Isla (1945-1986) y Ulises Carrión (1941-1989), quien no sólo fue escritor, sino también artista y pionero en el estudio y realización de obras-libro. Ulises llevó las enseñanzas de Redondo a la manera de hacer libros, como puede percibirse en su manifiesto «El arte nuevo de hacer libros».¹² Para mostrar lo anterior, retomo la comparación realizada por Heriberto Yépez en el texto preliminar del libro *Montones de metáforas*, de Carrión, publicado en 2019 por Malpaís Ediciones:

[Redondo escribe:] En la escuela tradicional los conocimientos parten del maestro que se sujeta al

¹² Este manifiesto fue publicado por primera vez en la revista *Plural*, núm. 41, de febrero de 1975, pp. 33-38. Raúl Renán también lo incluye, aunque parcialmente, en su ensayo *Los otros libros*, de la Biblioteca del Editor, de la UNAM, pp. 32-40; y en 2012 Tumbona y Conaculta le dedicaron una edición junto con otros textos de Carrión alusivos a las obras-libro.

programa: es lo viejo. / En la escuela moderna los conocimientos tienen su origen en la vida del niño, en su expresión libre y espontánea que los motiva: es lo nuevo.

[Carrión anota:] En el arte viejo el escritor escribe textos. / En el arte nuevo el escritor hace libros.
(Redondo y Carrión citados por Yépez 10)

Nótese la influencia del pensamiento de Redondo en el de Carrión, externado en las líneas anteriores.

El segundo apellido que compone la denominación que le di a este efecto es el de Alberto Beltrán (1923-2002), artista plástico originario de la Ciudad de México, grabador, miembro del Taller de Gráfica Popular, diseñador e ilustrador editorial. Para el historiador José Genis, «Después de José Guadalupe Posada como maestro en el arte del grabado, Beltrán fue uno de los autores más prolíficos, versátiles y sólidos en las artes plásticas mexicanas del siglo xx» (45).¹³ De acuerdo con lo narrado por Elena Poniatowska en su artículo «Patricio Redondo: un maestro ejemplar», Alberto Beltrán, siendo apenas un joven de poco más de 20 años, conoció la iniciativa de Redondo a través de Albert Steiner, quien le

¹³ Yo pienso que la escuela mexicana del grabado se definió por tres autores: José Guadalupe Posada, Leopoldo Méndez y Alberto Beltrán; y sin duda este último fue uno de los precursores del moderno diseño editorial en el país. Alberto ilustró muchos libros del siglo xx para el Fondo de Cultura Económica, la Editorial de la Universidad Veracruzana, la Secretaría de Educación Pública (SEP), la UNAM, entre otras instancias; así como contenidos de publicaciones periódicas, en las cuales también incursionó como caricaturista. Participó en campañas de alfabetización. Fue un hombre comprometido con las culturas autóctonas y las causas antropológicas y políticas de México. Todo ello repercutió en el discurso de su obra. A pesar de su importancia y sus múltiples aportes en los sectores de la Gráfica y lo editorial, la historia del arte mexicano no ha sido justa con él y su mención es escasa en el contexto. Su obra forma parte de colecciones de varios museos del país y el legado de su archivo fue cedido por voluntad propia a la UNAM, institución que le publicó póstumamente el libro *Alberto Beltrán 1923-2002. Cronista e ilustrador de México*.

mostró un cuaderno hecho en la escuela. A Alberto le resultó muy conmovedor y viajó a San Andrés Tuxtla para conocer el proyecto pedagógico de Patricio (párr. 9).

A partir de esa visita, el vínculo entre Beltrán y Redondo fue total. En 1958, Alberto Beltrán ganó el Primer Premio de Grabado de la I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, organizada en México por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA),¹⁴ y con el recurso económico obtenido, adquirió una prensa profesional para donarla a la escuela de San Andrés Tuxtla; este acontecimiento propició que la producción de tirajes de los cuadernos escolares se multiplicara considerablemente.

Beltrán, desde la distancia —aunque conviene mencionar que visitaba con frecuencia la región y la escuela—, participaba como mentor y consejero en el desarrollo de la significativa escena editorial y gráfica que se gestaba en la zona. Constancia de ello es el testimonio del escritor, grabador y cronista de Catemaco Salvador Herrera García (1949) que, por medio de la poeta María Teresa García, conoció a Alberto, quien le proporcionó las primeras herramientas para realizar grabados. Beltrán se volvió su maestro a distancia, por correo postal Herrera García le enviaba sus trabajos; Alberto, por su parte, respondía con la retroalimentación correspondiente; y aprovechando el envío surtía al entonces adolescente de linóleos y gubias (Herrera García, *Conversación personal*).

Menciono también que, en gran parte de su obra, Herrera García ha representado la historia y el paisaje de la región de Los Tuxtlas, como lo ejemplifica su extensa producción gráfica y pictórica, sus crónicas y, específicamente, los textos y viñetas de su libro *Entre la magia y la bruma... Estampas catemaqueñas*, publicado por el IVEC en 2007. Dicho libro muestra la labor interdisciplinaria de edición que tanto influyó a los autores de la segunda generación tuxtleca

¹⁴ Ahora Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL).

del siglo xx, en la cual, Herrera García se hace cargo de los textos —crónicas y ficciones—, las imágenes (figura 11)¹⁵ y participa en el cuidado de la edición. Asimismo, puede esto ejemplificar lo que en principio Carrión refirió en su manifiesto como *hacer libros*; es decir, el escritor o autor no sólo hace el escrito, sino conceptualiza el objeto en su integridad (Carrión 39).

Pero regresemos al siglo pasado. A finales de los años setenta y después de haber abandonado su faceta como escritor literario en México, Ulises Carrión centraba su producción de obras-libro y de arte conceptual en Europa. Mientras tanto, en la capital mexicana, Francisco Hernández, Carlos Isla y Salvador Herrera García formarían parte de dos de los proyectos precursores de la edición alternativa en México: La Máquina Eléctrica y Cuadernos de Estraza. En el capítulo «La “Edad de Oro” de los *otros libros*», Raúl Renán comenta:

La aparición de «La Máquina Eléctrica», primera editorial que pone las bases del movimiento, se debió al acuerdo de un grupo de escritores amigos que buscaban un medio de expresión libre de su obra fundamentalmente poética: Carlos Isla, Francisco Hernández, Guillermo Fernández, Miguel Ramírez y el autor de este trabajo [Renán]. (15)



Figura 11. Viñeta de Salvador Herrera García, en los interiores de *Entre la magia y la bruma*, 2007

¹⁵ Los originales de las viñetas que acompañan los textos de *Entre la magia y la bruma* se realizaron sobre cartón *scratch* —el cartón es recubierto con una ligera capa negra de tinta y yeso, entre otras sustancias; y con sutiles incisiones de una herramienta punzante se le dibuja por encima, como resultado se obtiene un trazo en negativo—. En los términos de la Gráfica, esto suele denominarse *falso grabado*. La idea es hacer una imagen con la representación gráfica de un grabado, pero reduciendo el proceso sólo al dibujo. Podría considerarse esto un claro ejemplo de las influencias de Alberto Beltrán en el autor: Alberto solía recurrir con frecuencia a este tipo de técnicas para sus ilustraciones editoriales; su línea de dibujo llegó a ser tan versátil, pero a la vez tan distintiva de un grabado, que difícilmente podría identificarse qué obra de Beltrán era un dibujo —a tintas— y qué obra era un impreso.

Según lo plasmado en un breve texto complementario dentro del poemario *Portarretratos* (1976), de Francisco Hernández, el sello de La Máquina Eléctrica, en conjunto con Latitudes Press, de Austin, Texas, formaban un sólo grupo editorial y se definían como

Una alternativa que pretende adoptar en México la tradición del *Chapbook*¹⁶ [...] para difundir primeros libros de nuevos autores, ante la dificultad que supone la publicación de éstos en otros sistemas de impresión. [...] los libros son financiados por sus autores y distribuidos gratuitamente [a nivel nacional] y en el extranjero por el consejo editorial.

La Máquina Eléctrica operó desde 1976 hasta mediados los años noventa, editando aproximadamente una treintena de libros, los cuales se seriaron alfabéticamente. *Portarretratos* fue la obra que inauguró el proyecto, por lo tanto, fue marcada con la letra A; además, su diseño editorial (figuras 12, 13 y 14) sentó los parámetros para la apariencia visual de las publicaciones que se producirían posteriormente bajo ese sello.¹⁷

Cuadernos de Estraza, por su parte, fue una editorial promovida por el poeta Antonio Castañeda en la Ciudad de México. Su concepto editorial se basaba en utilizar el papel de estraza para formar pequeños cuadernillos con un atado de cordel al centro, en donde se colocaba una ilustración a doble página, lo cual era un rasgo característico de estas publicaciones (figuras 15, 16 y 17). Sus tirajes eran cortos y,

¹⁶ Libro-folleto, efímero y de distribución popular.

¹⁷ Cabe señalar que el diseño de la cubierta de *Portarretratos* estuvo a cargo del maestro Eduardo Téllez (1947). El diseño de interiores fue realizado por José Luis Ortiz Téllez (1945), diseñador mexicano radicado en Nueva York, creador del abecedario olímpico de México 68, tipografía derivada del excepcional logotipo diseñado por Lance Wyman y Pedro Ramírez Vázquez.

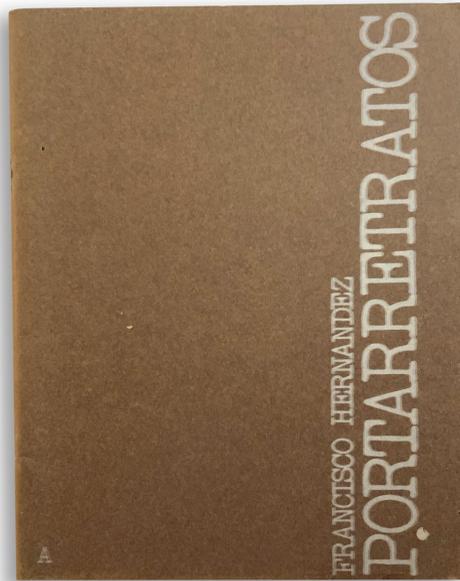


Figura 12. Cubierta de *Portarretratos*, de Francisco Hernández. Diseño de Eduardo Téllez, 1976. Archivo bibliográfico de María Teresa García

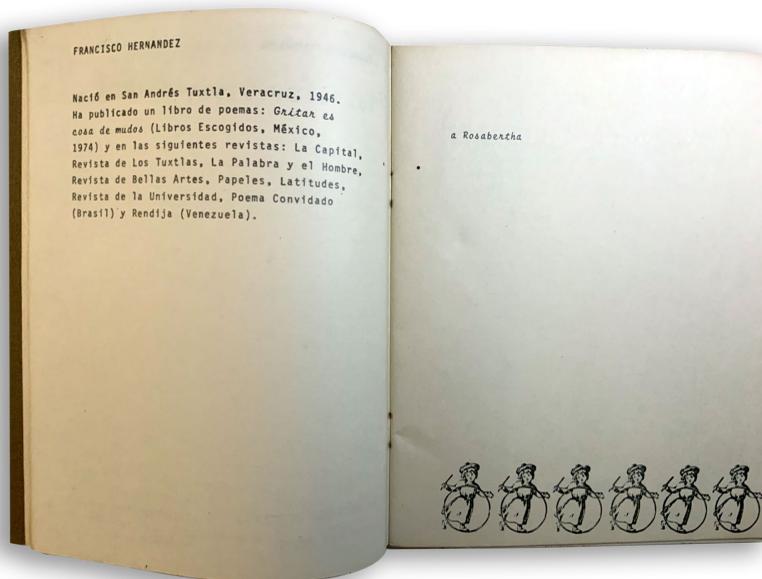


Figura 13. Diseño de interiores de José Luis Ortiz Téllez, en *Portarretratos*, 1976

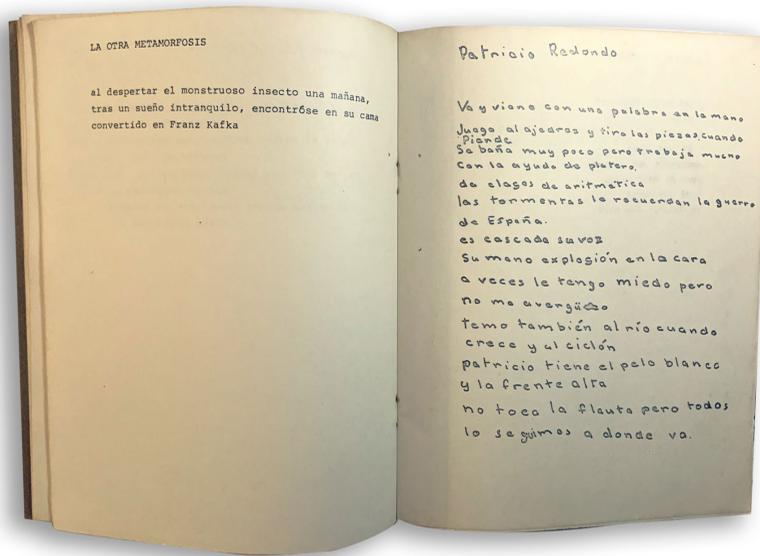


Figura 14. Interiores de *Portarretratos*, 1976 (en el poema «Patricio Redondo» se respetó la caligrafía de su autor)

debido a los materiales, su costo de producción era bajo. Se produjeron aproximadamente 24 títulos entre 1976 y 1984 (Martínez Olvera 1). De acuerdo con el testimonio aportado por Salvador Herrera García para esta investigación, el papel de estraza y el cartón, materias primas para elaborar las publicaciones, en algunos casos provenían de los sobrantes de la agencia publicitaria Ferrer —institución insignia de la publicidad en México, fundada por Eulalio Ferrer en 1960—, donde Hernández, Herrera García e Isla se desempeñaban como creativos, bajo la dirección de Raúl Renán.¹⁸

En Cuadernos de Estraza, Isla publicó *Las malas palabras* (1978), un compendio de relatos provincianos; de Hernández se publicó el poemario *Cuerpo disperso* (1978); y de Herrera García el cuaderno de minirrelatos *La última aventura* (1979) (figuras 18, 19 y 20).

¹⁸ Y donde además publicaban, a manera de *house organ*, *La Cometa*, publicación enlistada por Raúl Renán dentro de las revistas pertenecientes a la corriente editorial de *los otros libros* (ver Renán 56 y 72).

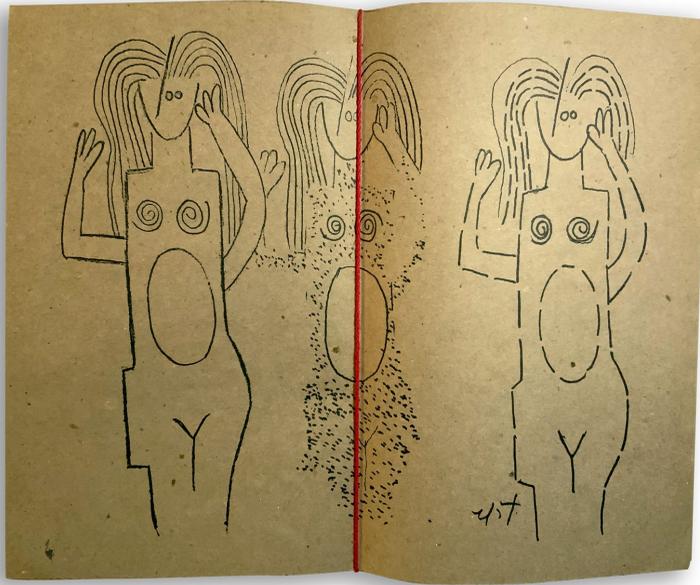


Figura 15. Ilustración central de Rodolfo Nieto, en *Cuerpo disperso*, de Francisco Hernández, 1978

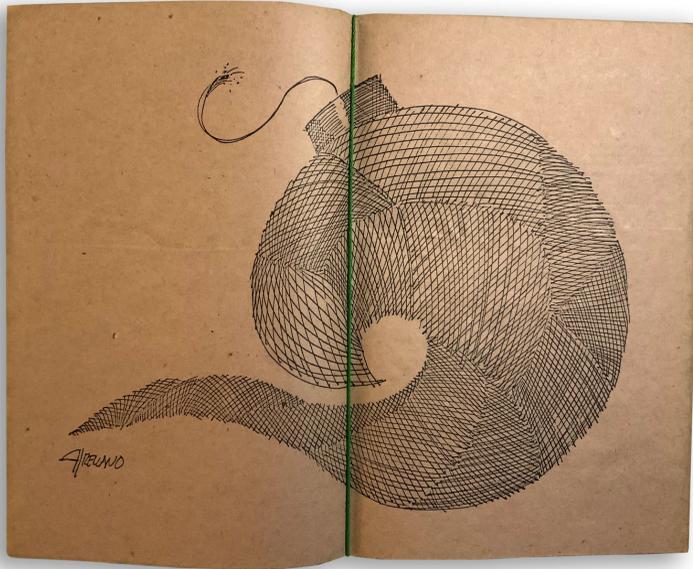


Figura 16. Ilustración central de Claudio Arellano, en *Las malas palabras*, de Carlos Isla, 1978

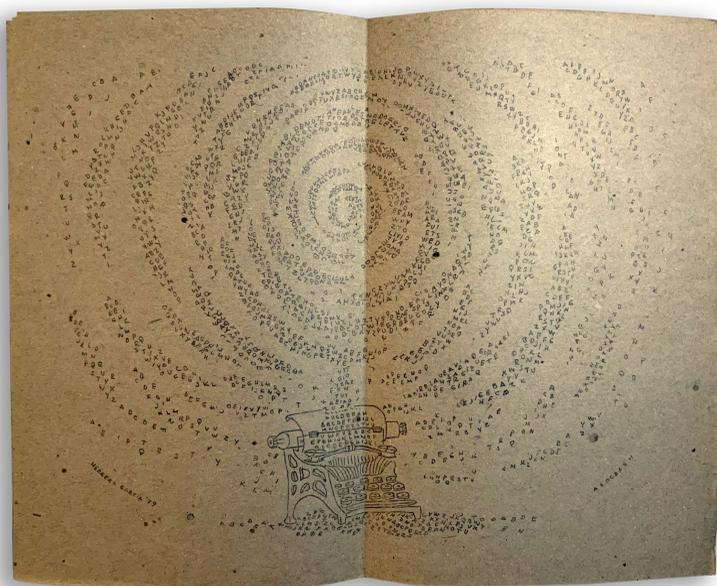


Figura 17. Ilustración central de Salvador Herrera García, en su cuaderno *La última aventura*, 1979

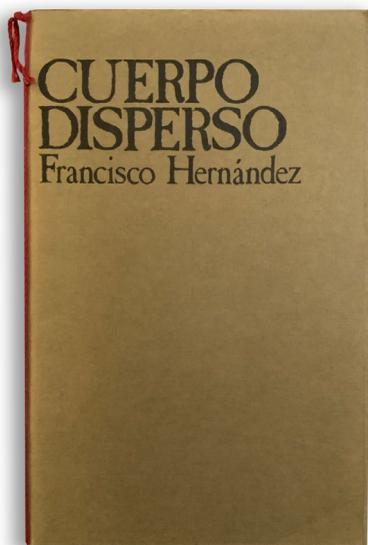


Figura 18. Cubierta de *Cuerpo disperso*, de Francisco Hernández, 1978. Archivo particular

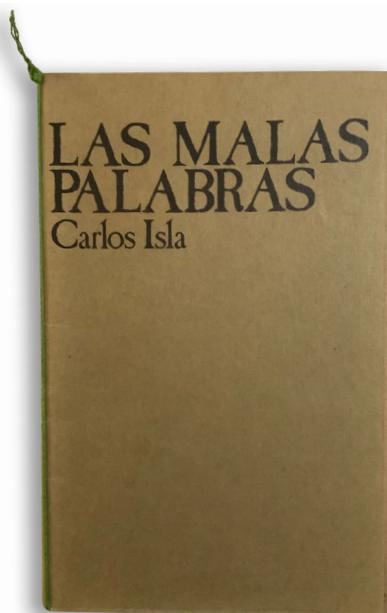


Figura 19. Cubierta de *Las malas palabras*, de Carlos Isla, 1978. Archivo particular

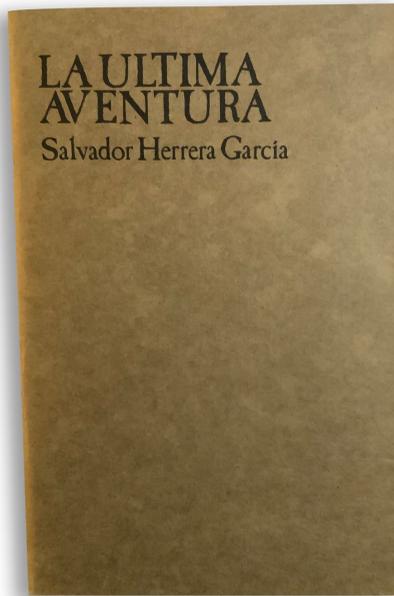


Figura 20. Cubierta de *La última aventura*, de Salvador Herrera García, 1979. Archivo particular

En la actualidad, publicaciones como las brevemente descritas son *rara avis* en el panorama editorial mexicano y muy valoradas en el mínimo nicho del coleccionismo librero. «Algunos de estos bellos organismos figuran en colecciones privadas, de curiosos anónimos que conservan en su colección bibliográfica algunos *otros libros* arrebatados a la fatal destrucción precipitada» (Renán 14).

1.4.2 Efecto Citlaltépetl

La Editorial Citlaltépetl¹⁹ fue un proyecto de edición independiente establecido en 1958. Aunque sentó sus operaciones en la Ciudad de México, fijó su objetivo en la divulgación de la

¹⁹ Debe su nombre al volcán Citlaltépetl, ubicado en los límites de Veracruz y Puebla; el vocablo es de origen náhuatl y significa *monte de la estrella*. Comúnmente este volcán es conocido como Pico de Orizaba y es la montaña más alta del territorio nacional.

cultura del pueblo veracruzano y, por ende, la región de Los Tuxtlas fue tema constante en sus publicaciones. Esta editorial fue fundada por Leonardo Pasquel (1910-1990), editor, abogado, periodista, difusor cultural y un apasionado por la civilización olmeca. A la par que este proyecto, Leonardo también editó la revista *Jarocho*.

El catálogo de la Editorial Citlaltépetl comprendía monografías y otras publicaciones de carácter historiográfico; también novela, cuento y poesía (González, párr. 2). El área de distribución de sus libros abarcaba la Ciudad de México, ciudades de Veracruz y de estados de la zona centro y sur del país. Los tirajes de sus ediciones oscilaban entre los 400 y 1000 ejemplares por edición; algunas registraron sus ejemplares numerados, sobre todo las de literatura. Leonardo editó en Citlaltépetl aproximadamente 400 títulos, la mayoría prologados por él.

Los proyectos editoriales de Pasquel albergaron la obra de varios escritores tuxtlecos, tales como Eduardo Turrent Rozas y María Teresa García. De Eduardo, la Editorial Citlaltépetl publicó, entre algunos otros títulos, las antologías de relatos *Los Tuxtlas* (1963) y *Mente en vuelo* (1965), esta última prologada por el escritor Gabriel Cházaro; ambos libros contaron con las novedosas ilustraciones de forros e interiores de Mario Carrión²⁰ (figuras 21, 22 y 23). También Leonardo editó y prologó *Sonetos* (1979), de María Teresa García —Pasquel y García Cadena se conocieron tiempo atrás, cuando eran estudiantes en el Colegio Preparatorio de Xalapa—. El discurso visual de *Sonetos* (figura 24) corrió a cargo de Salvador Herrera García y cada composición poética fue representada con un grabado, donde una paloma es símbolo constante dentro de los gráficos, misma que otorga una secuencia visual complementaria a la obra en verso (figura 25).

²⁰ La información sobre este grafista en la actualidad es casi inexistente.



Figura 21. Cubierta de *Mente en vuelo*, de Eduardo Turrent Rozas. Diseño de Mario Carrión, 1965. Archivo bibliográfico de María Teresa García

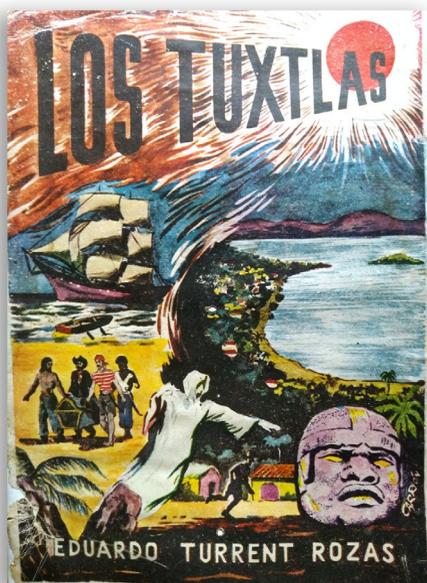


Figura 22. Sobrecubierta de *Los Tuxtlas*, de Eduardo Turrent Rozas. Diseño de Mario Carrión, 1963. Archivo bibliográfico de María Teresa García

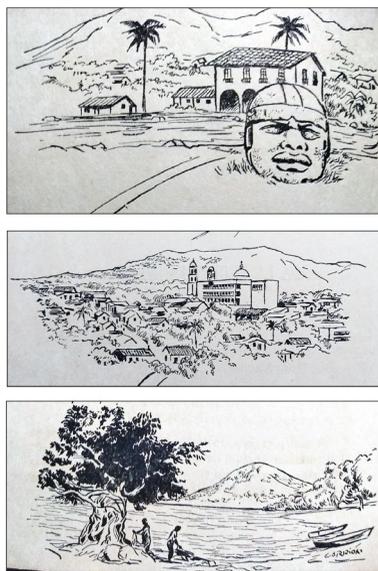


Figura 23. Viñetas de Mario Carrión, en los interiores de *Los Tuxtlas*, 1963

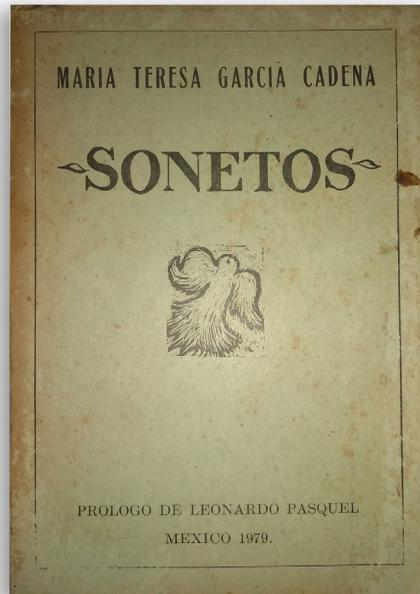


Figura 24. Cubierta de *Sonetos*, de María Teresa García. Diseño de Salvador Herrera García, 1979. Archivo particular

La línea gráfica de la Editorial Citlaltépetl era miscelánea, de igual forma incorporaba fotograbados de sitios arqueológicos que litografías de personajes históricos, o dibujos, xilografías y clichés tipográficos. La calidad visual de lo publicado era de suma importancia para Leonardo (figuras 26, 27 y 28). Entre sus ilustradores de contenidos destacaron autores como Ramón Valdiosera (1918-2017), oriundo de Uzuluama, Veracruz, pintor e ilustrador, uno de los precursores de la historieta en México.²¹

Otro rasgo característico del proyecto de Pasquel fueron los peculiares colofones plasmados en algunas de sus



Figura 25. Grabado de Salvador Herrera García, en los interiores de *Sonetos*, 1979

²¹ Valdiosera fue también un destacado diseñador de moda. En un desfile de modas efectuado en Nueva York en 1949, la prensa le preguntó cómo se llamaba el particular cromatismo de sus creaciones presentadas, a lo que él respondió: «rosa mexicano»; y aclaró que lo había retomado de la indumentaria de las etnias mexicanas. Desde entonces, ese color es popularmente conocido con ese nombre.

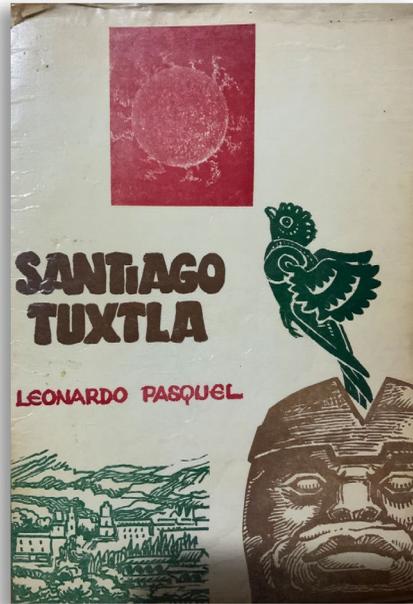


Figura 26. Cubierta de la monografía *Santiago Tuxtla* (autor del diseño no especificado), de Leonardo Pasquel, 1975. Archivo particular

publicaciones, los cuales mostraban su compromiso por la difusión cultural de Veracruz y la humanización del objeto *libro*. En ellos podía leerse: «Editorial Citlaltépetl. Una institución cultural. No una empresa mercantil. [Seguido por el lema] —Conocer, amar y servir a Veracruz—».

Tras la muerte de Pasquel, y para fortuna de quienes estamos interesados en la historia de la edición en México, a finales de los años noventa la Universidad Veracruzana (UV) recibió la donación de su archivo y de sus proyectos editoriales. El donativo comprende una numerosa colección de clichés del material gráfico publicado, así como documentación y textos diversos. Este acervo es custodiado por la Unidad de Servicios Bibliotecarios de dicha institución, en la ciudad de Xalapa («Archivo Leonardo Pasquel»).

Antes de finalizar este capítulo introductorio, quiero enfatizar que durante el siglo xx, el estado de Veracruz fue en general muy fructuoso en cuanto a literatura y producción



Figura 27. Ilustración de Ramón Valdiosera, en los interiores de *Santiago Tuxtla*, 1975

editorial se refiere, desde luego, bajo este parámetro muchos otros autores y sellos editoriales —tanto gubernamentales como independientes—, arraigados en el norte y centro de la entidad, merecerían una digna mención y desglose informativo correspondiente; sin embargo, únicamente me he aproximado a las obras de aquellos creadores y proyectos editoriales que de alguna u otra manera se relacionaron muy directamente con la autora María Teresa García y con el entorno de Los Tuxtlas. Sirva la suma de estos datos para gestar un semblante identitario a este proyecto, acorde con la raíz editorial del entorno que le sustenta; todo esto equilibrado con una planeación circunscrita a la realidad actual y coherente con el desenvolvimiento esperado en las repisas de las librerías.



Figura 28. Viñeta (autor no especificado), en los interiores de *Cantos a la ciudad de Veracruz*, compilación de Leonardo Pasquel, 1973

2 Justificación

Actualmente, la industria editora de libros —salvo honrosas excepciones, como editoriales universitarias o gubernamentales— difícilmente arriesga su actividad financiera por publicar autores literarios emergentes o ajenos a este momento histórico, y menos aún si son poco conocidos, ya que el producto podría representar un desenvolvimiento económico incierto. «La industria editorial tiene una actitud displicente con la ficción llamada literaria [...] Las novelas y las colecciones de cuentos y poesía generalmente no se venden, y a menudo terminan haciéndole perder dinero a la editorial. [Sin embargo,] Esto no quiere decir que no se siga publicando Literatura» (Sharpe y Gunther 26).

En contraparte al gran nicho de mercado editorial surge uno que alberga propuestas que van acompañadas de la autoedición o la edición de textos de autores emergentes, idóneos para la divulgación de literatura como la presentada en este proyecto. En ellas, el arte y el diseño, además del esmerado cuidado editorial, son actividades esenciales que complementan a la obra literaria en la transmisión peculiar de un discurso. Son procesos de edición independiente porque surgen de intereses personales del editor o autor, y responden, por lo general, a causas ideológicas del mismo. Como sentencia el editor y crítico español Constantino Bértolo (entrevistado por López Winne y Malumian 4): «nada tiene que ver con el hecho de poseer capital propio ni con el tamaño de la empresa, sino con el hecho de editar contra la corriente». En ocasiones, las publicaciones generadas por estos proyectos podrían definirse, con base en su rigor estético y finalidad, como *obras-libro*, *libros de autor*, *ediciones de autor*, etcétera. Hay conocedores —como Raúl Renán— que catalogan estas publicaciones como *los otros*

libros,²² publicaciones de formatos diversos que coinciden por su edición alternativa, es decir, desarrollada de manera autogestiva, con procesos artesanales en algunos casos, y al margen de la gran industria librera.

Ya he expuesto en el marco introductorio circunstancias distintivas del entorno tuxtleco en el ramo de la edición. Ahora bien, aquí reivindico la importancia de ese contexto, específicamente el de la segunda mitad del siglo xx, en el florecimiento de la edición alternativa en México y su auge entre los años 1976 y 1983 en la capital del país: no es casualidad que en La Máquina Eléctrica, editorial pionera de este método, hayan figurado los poetas sanandrescanos Carlos Isla y Francisco Hernández —exalumnos de Redondo—; además, resalta la injerencia de estos autores en las ediciones de Cuadernos de Estraza, donde Hernández, Isla y el catemaqueño Herrera García materializaron su palabra escrita. Esto me lleva a considerar que Los Tuxtlas fue un epicentro crucial para el establecimiento de estos métodos alternativos de edición, fenómeno encaminado seguramente por las enseñanzas pedagógicas de Redondo, la técnica gráfica de Beltrán, y por la diversidad literaria cosechada por los escritores tuxtlecos predecesores a la generación narrada.

La afinidad de María Teresa García por estos métodos de edición se percibe en la esmerada propuesta visual y editorial integrada a la poética de *Sonetos*, libro publicado en la Ciudad de México en 1979, en pleno apogeo de estas alternativas editoriales. Además, aunado a sus publicaciones en formatos hemerográficos de época, es sabido que la autora autopublicaba textos por medio de *plaquettes* literarias desde mucho tiempo atrás. Estas fórmulas de edición inspiran, desde luego, el tipo de producto editorial desarrollado

²² Esta acuñación quizá pueda deberse al nombre que le dio Ulises Carrión a su archivo y galería de obras-libro *Other Books and So*, mismo que fundó en los Países Bajos en 1975. Actualmente lo que queda del acervo es resguardado por el Archivo Lafuente, en España.

en este proyecto, en su conceptualización, materialización y distribución.

Publicar literatura de Los Tuxtlas —y en especial de María Teresa García— responde al desconocimiento actual, sobre todo en personas jóvenes originarias de aquella región, de la importancia literaria y editorial de Los Tuxtlas durante el siglo xx. Esto puede deberse a múltiples factores, uno de ellos es de carácter sociocultural: en épocas pasadas, Los Tuxtlas consolidó una interrelación muy estrecha entre cultura humana y territorio. Sin embargo, en los últimos años, «la tensión dialéctica entre lo local y lo global generada por lo que habitualmente conocemos como globalización está afectando muchísimo a los lugares» (Nogué, «El retorno al paisaje» 125); en palabras del geógrafo Joan Nogué, «El modelo de sociedad occidental [...] está creando un espacio “sin lugares”, [es decir,] sin centros significativos y distintivos que nos unan experiencialmente al mundo» («Geografía humanista» 99); esto implica una sensación social de desarraigo o desapego al territorio habitado y, por lo tanto, un desconocimiento de sus acontecimientos culturales pretéritos.

A lo anterior se le añaden los factores materiales, como la carencia de un archivo editorial consolidado que dé cuenta de la vasta producción de textos en Los Tuxtlas —y en otras regiones— durante el siglo xx, que permita poner al alcance de la sociedad dichos contenidos. Al respecto de la conservación de materiales literarios en el contexto veracruzano, la investigadora Celia del Palacio acota:

Veracruz es una entidad con graves problemas de conservación de sus materiales impresos debido a la descentralización territorial, la cual hace muy difícil siquiera conocer todo lo que se produce de un lado a otro de un estado que mide más de mil kilómetros de largo. Las condiciones climáticas dificultan la conservación del papel por los costos que

implica (deshumidificadores, aires acondicionados, construcción de edificios adecuados) y el descuido gubernamental en el que han vivido los archivos municipales a lo largo de la historia reciente de México. [...] Esto ha vuelto muy complicado rastrear las publicaciones; curiosamente, la mayor dificultad estriba en consultar las revistas y suplementos de las décadas más recientes [segunda mitad del siglo xx], como si éstas no tuvieran todavía importancia para la historia. («Las publicaciones literarias» 10)

Por tales motivos, las obras se van quedando en el olvido social. Si no las damos a conocer, pronto no habrá manera de constatar el valioso aporte literario de la región. Tomemos en cuenta que «El acontecimiento literario, a diferencia del político, no tiene consecuencias inevitables que seguirán subsistiendo por sí mismas y a las que ya no podrá sustraerse ninguna de las generaciones siguientes. Tan sólo puede seguir actuando cuando entre los individuos de la posteridad encuentre aún o de nuevo una recepción» (Jauss 176).

Pese a las distintas adversidades políticas, sociales y materiales que se imponen al fomento de la cultura en la zona, al menos hoy día algunos nombres de autores regionales aún son recurrentes en la cotidianidad del entorno tuxtleco: en Catemaco, una de las vialidades principales lleva por nombre María Teresa García, la cual se entrecruza con María Boettiger, arteria que honra a la otra emblemática poeta catemaqueña. Incluso, a lo largo y ancho de la región hay escuelas nombradas en honor a sus escritores; sólo por mencionar algunas, un jardín de niños catemaqueño se llama María Teresa García; otro par de escuelas preescolares, ubicadas en las localidades sanandrescanas de Cerro Amarillo de Abajo y Cerro Amarillo de Arriba, llevan por nombre Lorenzo Turrent Rozas y Ulises Carrión Bogard, respectivamente. Esto quiere decir que la sociedad tuxtleca continúa familiarizada

con los nombres de sus autores regionales del siglo xx, no obstante, en la gran mayoría de los casos, desconoce quiénes fueron en realidad, y qué obras o aportes culturales desarrollaron.

Por otra parte, la decisión de publicar a la autora María Teresa García se ve influenciada, desde luego, por su figura como mujer comprometida con su momento histórico. Además, este libro, enfocado en su obra poética, sería el primero que se le edita en este siglo y de manera póstuma. En definitiva, contribuir a la difusión de propuestas literarias como la expuesta en este proyecto, representa en la actualidad un acto de compromiso y de vinculación con la historia e identidad de nuestra sociedad; por esta razón, es una iniciativa que merece situarse en todos los sectores culturales posibles.

3 Estrategia político-cultural

3.1 Objetivo del producto

Dar a conocer la obra de la autora tuxtleca María Teresa García mediante una selección de su poesía.

3.2 Lector

Como potenciales lectores del producto editorial elaborado en este proyecto, identifico a personas de entre 20 y 60 años, interesadas en la poesía nacional y regional veracruzana del siglo xx, especialmente con temática social y existencial; son estudiantes o profesionistas, aficionados al arte y a la literatura, que buscan en sus lecturas lo que el crítico literario John Gardner (citado en Sharpe y Gunther 27) definió como tema principal de la literatura seria: «las emociones, los valores y las creencias humanas». Esta audiencia prefiere el formato del libro impreso para leer textos literarios, y suele percibir un valor de signo en el objeto, es decir, además de enfocarse en el contenido textual, se siente atraída por las características formales del libro.

Asimismo, esta publicación está dirigida a personas radicadas en la zona de Los Tuxtlas, o bien oriundas de esa región pero que por algún motivo habitan en otros lugares, y que buscan una extensión cultural para vincularse con su tierra natal. Con esta propuesta editorial, los lectores de Los Tuxtlas de mayor edad podrán reencontrarse con la historia de su lugar de origen a través de la literatura, y por otra parte, los más jóvenes podrán descubrirla y adentrarse en ella.

3.3 Análisis del producto en relación con el mercado

Por medio de un sondeo de mercado, analicé propuestas editoriales cuyo objetivo se relacionara con la causa que planteo en el presente trabajo, constituida, a grandes rasgos, como el rescate de autores literarios que por diversas razones se mantuvieron al margen de la escena literaria nacional o cuya obra se ha ido difuminando con el paso del tiempo. Una de ellas es el Archivo Negro de la Poesía Mexicana, de Malpaís Ediciones. Esta editorial autogestiva, fundada en 2011, está recuperando obras de autores marginales del siglo xx, en especial de poetas, es el caso de *Maquinaciones*, libro del escritor tuxtleco Carlos Isla (1945-1986), o de los poemas comunistas de Carlos Gutiérrez Cruz (1897-1930); los cuales forman parte de la primera serie de dicha colección. En la segunda serie destaca la poesía de Concha Urquiza (1910-1946), extraordinaria poeta, cuya obra —quizá por su muerte prematura— se fue olvidando. Además del contenido literario, los libros de esta colección suelen contener un estudio preliminar de las obras publicadas, así como algunas notas, necesarias para conocer el origen de dichos aportes.

Dentro del mercado editorial veracruzano, la Editorial de la Universidad Veracruzana presenta su Colección Rescate uv, a cargo del Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias (IIL-L) de dicha institución. Desde hace más de 30 años, en esta colección se ha publicado literatura veracruzana recuperada del siglo xix y xx; sus aportes literarios son de gran calidad, pero sus libros se limitan al ámbito académico: no es muy común encontrarlos en librerías. En ocasiones, estos libros se encuentran en remates de la propia editorial, a precios que no rebasan los \$30.00, como es el caso del libro *Rumores de mi huerto*, de María Enriqueta Camarillo (1872-1968), que conseguí por una módica cantidad en un remate hace ya varios años. Estos libros son editados por importantes filólogos, por lo que generalmente se trata de ediciones

anotadas y críticas; algunos libros de esta colección suelen contener facsimilares de obra, lo cual representa un gran aporte histórico-literario (tabla 1).

Tabla 1. Libros similares en el mercado y sus características

LIBROS DE LA COLECCIÓN ARCHIVO NEGRO DE LA POESÍA MEXICANA I						MALPAÍS EDICIONES
Cubierta	Título	Autor	Tamaño	Páginas	Año	Precio
	<i>Maquinaciones</i>	Carlos Isla	10.5 x 16 cm	88	2015	\$ 100.00
	<i>Sangre roja: versos libertarios</i>	Carlos Gutiérrez Cruz	10.5 x 16 cm	72	2015	\$ 100.00
LIBRO DE LA COLECCIÓN ARCHIVO NEGRO DE LA POESÍA MEXICANA II						MALPAÍS EDICIONES
Cubierta	Título	Autor	Tamaño	Páginas	Año	Precio
	<i>El corazón preso</i>	Concha Urquiza	10.5 x 16 cm	260	2018	\$ 100.00
La primera serie de la colección consta de siete libros, publicados entre 2014 y 2015; la segunda consta de 10 libros, publicados en 2018. Actualmente, es posible adquirir algunos títulos de esta colección en librerías locales de la Ciudad de México o en el perfil de la editorial en Mercado libre.						

LIBROS DE LA COLECCIÓN RESCATE UV						EDITORIAL UV
Cubierta	Título	Autor	Tamaño	Páginas	Año	Precio
	<i>Rumores de mi huerto</i>	María Enriqueta Camarillo	14 x 21 cm	99	1988	Variado
	<i>La mirada en la verdadera patria</i>	Isabel Pesado	14 x 21 cm	188	2007	\$ 150.00

Esta colección cuenta con medio centenar de títulos, producidos desde los años ochenta. Sus libros suelen conseguirse en librerías de la ciudad de Xalapa o en remates de libros de la Universidad Veracruzana.

3.4 Concepto editorial

La célula como principio conceptual del proyecto

Una palabra que podría asociarse con la autora María Teresa García, por su profesión científica, su ideología vinculada a los movimientos de izquierda y su entorno editorial, es el término *célula*, cuyo significado polisémico, desde dos perspectivas, permite desplazarse y experimentar con la dicotomía de lo unitario y lo diverso.

A través de la ciencia, la *célula* es definida como la unidad fundamental para el funcionamiento de los seres vivos, compuesta por una membrana, un citoplasma y uno o más núcleos. Por otra parte, una *célula* también se define como

un grupo autónomo dentro de una organización ligada a alguna causa ideológica. De acuerdo con esta definición, podrían catalogarse como *células editoriales veracruzanas del siglo xx* aquellos proyectos editoriales independientes de Veracruz, tales como Ediciones Integrales, célula editorial comunista de los años treinta, arraigada en Xalapa, donde el catemaqueño Lorenzo Turrent Rozas incursionó como editor y escritor; Editorial Citlaltépetl, célula editorial que divulgó la cultura e historia de Veracruz a mediados del siglo pasado y publicó literatura de autores tuxtlecos; o en un sector regional, pero no por ello menos importante, la imprenta escolar de Redondo, entre otros proyectos autogestivos de edición vinculados a Los Tuxtlas. Así pues, la *célula* es el estandarte conceptual que le da identidad al proyecto, en relación con la autora y su contexto.

3.5 Línea editorial

Definir una línea editorial adquiere especial relevancia si la edición de un libro primigenio se planifica con miras a consolidar una colección editorial en el futuro. «La línea editorial se define por los temas y tratamientos predominantes de una casa editora» (Zavala 72). A partir de la explicación anterior de Roberto Zavala, y con palabras breves, podría expresar que este proyecto centra su línea editorial en la preservación y divulgación de obras literarias producidas por autores originarios de la región veracruzana de Los Tuxtlas durante el siglo xx.

3.6 Colección editorial

Una *colección editorial* se define como «un conjunto bibliográfico armonioso y homogéneo que responde a un criterio

dado» (Buonocore 134). Para un editor, es usual y utilitario agrupar su producción de libros en colecciones, «ese agrupamiento puede obedecer a los más variados criterios: el origen de los autores, la temática, la fórmula editorial, cierta corriente estética o el juego de contrastes entre títulos que a primera vista parecen muy diferentes» (Piccolini 157). El origen de los autores, primer criterio enlistado por la editora Patricia Piccolini, es precisamente lo que determina la línea de la colección editorial que describiré más adelante, inaugurada por el libro que presento en este proyecto.

Gerardo Kloss distingue dos tipos de colecciones: cerradas y abiertas. Esta será una colección abierta, de acuerdo con lo que él señala:

Las colecciones abiertas generalmente pertenecen a una empresa o institución interesada en un tema y dan cabida a una serie de textos similares, aunque no se sepa de antemano cuántos títulos serán ni cuánto tiempo durará la colección. [...] Sin embargo, todos los títulos publicados en ella comparten características similares de extensión, tema y mercado. (*Entre el diseño* 166)

El diseño de una colección abierta es definido por Gerardo Kloss como una «tarea apasionante» y explica las razones:

Todos los volúmenes de la colección deben mantener una uniformidad de estilo, cuyas principales decisiones se toman desde la primera vez [...] Cada volumen, conservando las características de la colección, tiene una personalidad y una estructura propias que introducen variaciones en la matriz original de diseño. Esto da lugar a posibilidades muy interesantes, referidas al concepto clave de la

dicotomía entre unidad y diversidad [...] de ahí que sea posible jugar ampliamente con la personalidad individual de cada [título] sin romper el concepto general. Cada autor y cada tema presentan requerimientos diferentes [...] por lo que la matriz original se enriquece con el avance de la colección. Muchas decisiones que no se tomaron en los primeros títulos aparecen posteriormente y nos obligan a adaptar esa matriz original con flexibilidad, imaginación y buen gusto. Las colecciones abiertas evolucionan y crecen junto con sus editores y diseñadores.
(*Entre el diseño* 166)

Aunado a lo anterior, las académicas Eugenia Costa y Marina Garone apuntan lo siguiente:

La serialidad de la colección [...] se puede entender como una operación de reunificación, como una ensambladura que pone en relación dialógica a los componentes individuales. Más allá de la faceta económico-comercial, el valor simbólico conferido a obras de distintos géneros se materializa, entre otros factores, por su incorporación en determinadas colecciones. (párr. 4)

Con las reflexiones anteriores en torno al libro y su agrupación, me queda claro que la conceptualización de una colección editorial debe ser pensada como una obra colectiva, su estilo editorial evoluciona con el transcurrir de los títulos, es una construcción flexible que se adapta a las necesidades de cada volumen, pero sin desprenderse de su esencia editorial, su concepto. En esa esencia reside la capacidad de generar una forma con la pluralidad de otras. Esto me hace comprender lo que el ilustre editor italiano Roberto Calasso concebía como *el arte de la edición*, juzgado por «la

capacidad de dar forma a una pluralidad de libros como si fueran los capítulos de un único libro. Y todo ello teniendo cuidado —un cuidado apasionado y obsesivo— de la apariencia de cada volumen, de la manera en que es presentado» (90-91).

Antes de entrar en materia y exponer el concepto de *colección* que he desarrollado, enfatizaré la importancia de planificar al objeto *libro* como parte de un entorno bibliográfico, a través de dos proyectos veracruzanos. El primer ejemplo es la labor del editor veracruzano Sergio Galindo (1926-1993), fundador de la Editorial de la Universidad Veracruzana; al respecto, el editor Édgar García Valencia²³ me comenta:

[Esta editorial] Nació en 1957 como tal, pero cabe mencionar que la UV ya publicaba libros antes. Había una imprenta dedicada a ello, y hay constancia en archivos del trabajo de esa imprenta universitaria y sus publicaciones; pero la idea de colecciones, de construcción de un catálogo, es lo que hace la diferencia; lo puedes constatar a través del tiempo. La gran trayectoria de Sergio Galindo como editor, su olfato lector, es algo que no deja de sorprender. (68)

Este proyecto de edición universitaria se ha consolidado con base en sus colecciones, pero es sin duda la Colección Ficción su carta fuerte. «La creación de la Colección Ficción es un hito por muchas razones: por los autores, por las obras ahí reunidas y por las trayectorias que ahí comenzaron» (García Valencia 68).

²³ García Valencia se desempeñó como director editorial de la Universidad Veracruzana en el periodo 2013-2021. Durante su dirección, la producción editorial de esta universidad incursionó en la era de los medios digitales; por este y otros méritos, su labor al frente de la Editorial de la Universidad Veracruzana ha sido ampliamente reconocida.

Al año siguiente del surgimiento de la editorial universitaria, otro editor veracruzano, Leonardo Pasquel, fundó la Editorial Citlaltépetl. Ya he hablado anteriormente de este proyecto; ahora recalco la organización de su material bibliográfico. Su colección más popular fue Suma Veracruzana, donde Pasquel albergó títulos relacionados con su natal Veracruz. Fue una colección muy amplia, compuesta por series que agrupaban diversos géneros; la gran mayoría de libros que Pasquel editó se concentraron en esta colección. Pero, además de esa notoria labor editorial, las crisis sociales de mediados del siglo xx orillaron a Leonardo Pasquel a hacerle frente a tales conflictos por medio de la palabra impresa. Para ello ideó la colección Hacia un Nuevo Tipo de Hombre, la cual se inauguró en 1968 con la publicación de *El universo de Teilhard de Chardin*, de Luz Lazo de Conover.

3.6.1 Cerro de Fuego. Conceptualización

La región de Los Tuxtlas es la unión de una diversidad biológica: ahí convergen aguas, bosques, selvas y montañas. Esta colección, por su parte, es un ecosistema editorial que busca preservar y dar a conocer la diversidad literaria surgida en aquellas tierras a lo largo del siglo xx. A través de la óptica de esta iniciativa editorial, el libro es un ente celular, un contenedor de la memoria, que multiplica su función y forma para constituirse en un organismo monumental, llamado Cerro de Fuego.

El nombre de la colección se remonta al volcán San Martín Tuxtla, la montaña más alta del paisaje regional, nombrado así en honor a un soldado español de apellido San Martín, integrante de la expedición del conquistador Juan de Grijalva en 1518, que lo divisó desde el mar (Herrera García, *Conversación personal*). No obstante, en la época prehispánica este volcán era llamado Titépetl; existen algunas posibles

acepciones para ese vocablo náhuatl, estas son *cerro de la lumbre* y *cerro de fuego*, la última es la más aceptable y con la que personalmente simpatizo. Acerca del Titépetl, el cronista Herrera García relata que

En primigenias épocas su fuerza telúrica, sinónimo de destrucción, atemorizó a los pueblos de la región. Ahora —con su furia en calma— es complemento del paisaje y guardián del devenir tuxtleco. [Su umbrío bosque] es el ambiente ideal para los fantásticos seres de la mitología tuxtleca. Seguramente, chaneques, diablos, nahuales, yobaltabas y otros míticos personajes pueblan las cuevas de la azul montaña. [Y finalmente sentencia:] Recordemos que [el Titépetl] es un volcán activo y Plutón continúa avivando el fuego de sus entrañas. Por consiguiente, el día menos pensado puede despertar y desfogar la fuerza contenida. (*Entre la magia* 112-113)

Identificador visual de la colección Cerro de Fuego

La colección es representada visualmente por un logotipo, elemento de identidad visual compuesto sintácticamente por un símbolo gráfico (grafismo) y la representación gráfica del nombre de lo que identifica (logotipo). Mi intención con este identificador visual es significar a la palabra escrita, al oficio editorial y a una geografía volcánica. El símbolo gráfico lo diseñé a partir de la abstracción de la punta de una pluma, herramienta esencial del oficio, la cual, en ese contexto abstracto, emana un trazo caligráfico que representa a la expresión humana. Estos elementos, en un *plano general*, toman la forma de un paisaje volcánico (figura 29).

El nombre *Cerro de Fuego* se compone por dos sustantivos relacionados por una preposición central. Como podrá



Figura 29. Símbolo gráfico de la colección

apreciarse, las palabras *cerro* y *fuego*, tienen por igual cinco letras. Son dos palabras que ocupan tipográficamente el mismo espacio; el mismo cuerpo, pero distintos caracteres, las cuales son relacionadas por la preposición *de*, que en la representación gráfica del sello la sintetizo a su mínima expresión, *D*: es este carácter, el núcleo de la representación visual del nombre. Esta composición tipográfica y verbal es una alusión al concepto editorial que rige este proyecto. Posteriormente, unifiqué ambos elementos (logotipo y símbolo gráfico), constituyendo, de esta manera, un logosímbolo para identificar la colección editorial (figura 30). Sobre la fuente tipográfica empleada en este identificador seré breve: por el momento sólo adelantaré que pertenece a la familia seleccionada para los contenidos tipográficos de la colección y producto editorial elaborado en este proyecto, la cual desgloso con detalle más adelante, en el apartado 6.4 «Tipografía».

En síntesis, Cerro de Fuego es una colección editorial abierta, enfocada en la preservación y divulgación de obras literarias surgidas en la región veracruzana de Los Tuxtlas a lo largo del siglo xx. Esta iniciativa se inaugura con la publicación del libro *María Teresa García. Antología poética*, descrito en el siguiente capítulo.



Figura 30. Logosímbolo de la colección

4 Descripción del producto

María Teresa García. Antología poética es un libro impreso, de 11 x 17.6 cm, tiene 88 páginas; 80 de ellas son de papel bond de 120 g, impresas a tinta negra; las ocho restantes son unos encartes de cartulina de 200 g, impresos a dos tintas: negra y naranja; sus cubiertas tienen las mismas características de papel e impresión que dichos encartes. Por su apariencia física, es un libro *de bolsillo*, de encuadernación rústica y con costura expuesta. Será impreso con el sistema de impresión *offset* y tendrá un tiraje de 600 ejemplares.

Este producto editorial conjunta 14 composiciones poéticas representativas de la autora María Teresa García, escritas, o en su caso publicadas, entre 1938 y 1995; se titula, de manera descriptiva, *María Teresa García. Antología poética*. La selección y edición de los poemas estuvo a mi cargo, así como la elaboración de un prólogo, donde expongo una semblanza biográfica de la autora, describo, a grandes rasgos, la estructura de la antología y brindo una aproximación al contexto geográfico y cultural de esta literatura, entre algunos otros datos necesarios para adentrarse en la poesía de María Teresa García y en la colección Cerro de Fuego. La obra antologada es acompañada por una serie de 16 imágenes, también de mi autoría, producidas mediante un programa de diseño digital, divididas en dos categorías según su representación visual; a fin de explicar su elaboración, las he denominado categorías *a* y *b*, la primera consta de 11 y la segunda de cinco imágenes.

Los poemas que conforman esta antología fueron seleccionados con base en dos temáticas generales, una alude al entorno geográfico e histórico-social de la autora; y la otra, a las constantes existenciales del ser humano, donde la muerte y la desolación son algunos de los temas tratados. Una

imagen a doble página perteneciente a la categoría *b*, colocada en el centro del libro, es la que marca simbólicamente esta división temática. Con el propósito de que en la lectura de la antología exista un orden cronológico y una correspondencia temática lo más ordenada posible, los poemas se organizan en tres apartados (I, II y III): la primera parte incluye los poemas «¡Ah! mi jacal», de 1938, y «Catemaco, en leyenda y en corrillo...», de 1949. En el segundo apartado se coloca una selección de sonetos, extraídos del libro que la Editorial Citlaltépetl le publicó a la poeta en 1979; estos son «Horas en mi paisaje», dividido en tres cantos; «Jornadas», compuesto, también, en tres cantos; «Alquimia», «Dolor», «Desolación» y «Mañana»; la tercera parte integra los poemas «Ensueño», de 1948; «Por mi amada viajera sin retorno...», de 1951; «Piedras», de 1952; «Elegía a la muerte», compuesto por siete cantos y escrito en 1965; así como «Testamento» y «Al bosque», estos últimos publicados originalmente en 1995. Al final de la antología se incluyen unas anotaciones que dan cuenta de la procedencia de los poemas recopilados (tabla 2).

Tabla 2. Estructura de contenidos

CONTENIDOS	PÁGINAS EN EL LIBRO
Contenido textual complementario	
Portadilla	1*
Página legal	2*
Portada	3*
Prólogo	5-16
Anotaciones finales	84-85
Índice	87*
Colofón	88*
Contenido literario (antología poética)	
Apartado I	17*
«¡Ah! mi jacal»	19-24
«Catemaco, en leyenda y en corrillo...»	27-31
Apartado II (selección de sonetos)	33*
«Horas en mi paisaje»	35-37
«Jornadas»	39-42
«Alquimia»	47
«Desolación»	49
«Dolor»	51
«Mañana»	53
Apartado III	55*
«Ensueño»	57-59
«Por mi amada viajera sin retorno...»	61-65
«Piedras»	66-70
«Elegía a la muerte»	73-79
«Testamento»	80-81
«Al bosque»	82-83
Contenido visual	
Imágenes de la categoría <i>a</i> (11)	22, 25, 26, 34, 38, 48, 50, 52, 56, 60, 71
Imágenes de la categoría <i>b</i> (5)	18, 43, 44-45, 46, 72
* folio ciego	

5 Procesos editoriales²⁴

La investigación fue una actividad constitutiva de la planeación de este proyecto. Para conocer el contexto literario y editorial ligado a Los Tuxtlas durante el siglo xx fue necesario hacer una investigación previa; con ello pude definir una línea de edición y conceptualizar la colección Cerro de Fuego. De igual manera, la búsqueda de contenidos literarios, la elaboración del prólogo y de las imágenes del libro *María Teresa García. Antología poética* son consecuencia de investigaciones previas. Asimismo, como parte de esta planeación, establecí un manual de normas y criterios editoriales, una guía básica para el tratamiento y producción de los contenidos de este libro (anexo 4).

La edición de textos poéticos inició con la recopilación de obras de María Teresa García. Estos textos provienen de los libros *Sonetos*, *Lira de San Andrés* y *de Los Tuxtlas* y *Antología poética de Los Tuxtlas*; también de periódicos regionales y *plaquettes* autoeditadas por la autora de mediados del siglo xx, así como de algunos manuscritos recuperados de su archivo personal. De un aproximado de 60 poemas, preseleccioné 25, los cuales transcribí en formato digital; finalmente seleccioné 14 de ellos y realicé la revisión ortotipográfica de estas piezas seleccionadas.

Un libro, nos dice Gerardo Kloss, «no sólo despierta evocaciones por su contenido, sino también como objeto; por su propia belleza y por la de los procesos de su creación» (*Entre el oficio* 27). Las actividades de diseño de este título contemplaron la elaboración de propuestas gráficas; la conceptualización del objeto editorial; el diseño de la página:

²⁴ El tiempo en que se llevó a cabo cada uno de estos procesos editoriales se muestra en el cronograma adjunto a este documento (anexo 1).

formato, retícula, márgenes, selección tipográfica, diseño de la caja tipográfica y la jerarquía de la información textual; así como el diseño, viñeta y asignación cromática de su cubierta.

Después de definir el diseño editorial, y ya con los textos poéticos estructurados con relación al formato de la publicación, identifiqué posibles espacios entre los interiores del libro que resultaran aptos para colocar una serie de imágenes. Asimismo, realicé una minuciosa lectura de la obra poética seleccionada e inicié el proceso de bocetaje de la imaginería de este título; al mismo tiempo que investigué y busqué referentes visuales, con el fin de establecer una línea gráfica para las imágenes de esta publicación. En total diseñé 16 imágenes, elaboradas en un programa de diseño digital, cuyo proceso de creación, al igual que el del diseño del libro, explico a profundidad más adelante.

También elaboré un prólogo para introducir al lector al libro y a la iniciativa editorial que representa, y redacté, además, una serie de notas, colocadas al final del mismo. La revisión de estos textos complementarios estuvo a cargo de los académicos Ana Silvia Canto y Rodrigo Bazán.

Con los criterios de diseño definidos y la antología poética, textos complementarios e imágenes listas para integrarse al libro, proseguí con la formación digital automatizada de dichos contenidos, y la exporté en formato .pdf para hacer una lectura de pruebas, la cual realicé en conjunto con Ana Silvia Canto y Rodrigo Bazán. Posteriormente, incorporé las correcciones resultantes al archivo digital del libro.

Entre las últimas actividades llevadas a cabo se encuentran la impresión y encuadernación de dos maquetas del producto editorial, impresas en Cuernavaca, Morelos, en el centro de impresión Digitalizaciones e Impresiones S.A. de C.V., en junio de 2021, y fueron encuadernadas, en la misma ciudad, en el taller de encuadernación Un Tal Lucas. Asimismo, se registró la obra en el Instituto Nacional del

Derecho de Autor (Indautor); este trámite se efectuó en línea, entre los meses de junio y septiembre de 2021.

Para culminar esta edición se deberá solicitar al Indautor un Número Internacional Normalizado del Libro (ISBN, por sus siglas en inglés) para el título *María Teresa García. Antología poética*, y uno más para la colección que dicho libro inaugura, mismos que deberán colocarse en un espacio visible de la publicación. Con esto resuelto, el archivo digital del libro estará listo para ser enviado a la imprenta y proceder con la impresión del tiraje comercial de la edición. Para cubrir estos costos de producción, se gestionarán recursos económicos por medio de programas de apoyo o estímulos públicos. Cuando la producción material de la edición se haya concretado, comenzará el proceso de difusión y comercialización de la obra (figura 31).

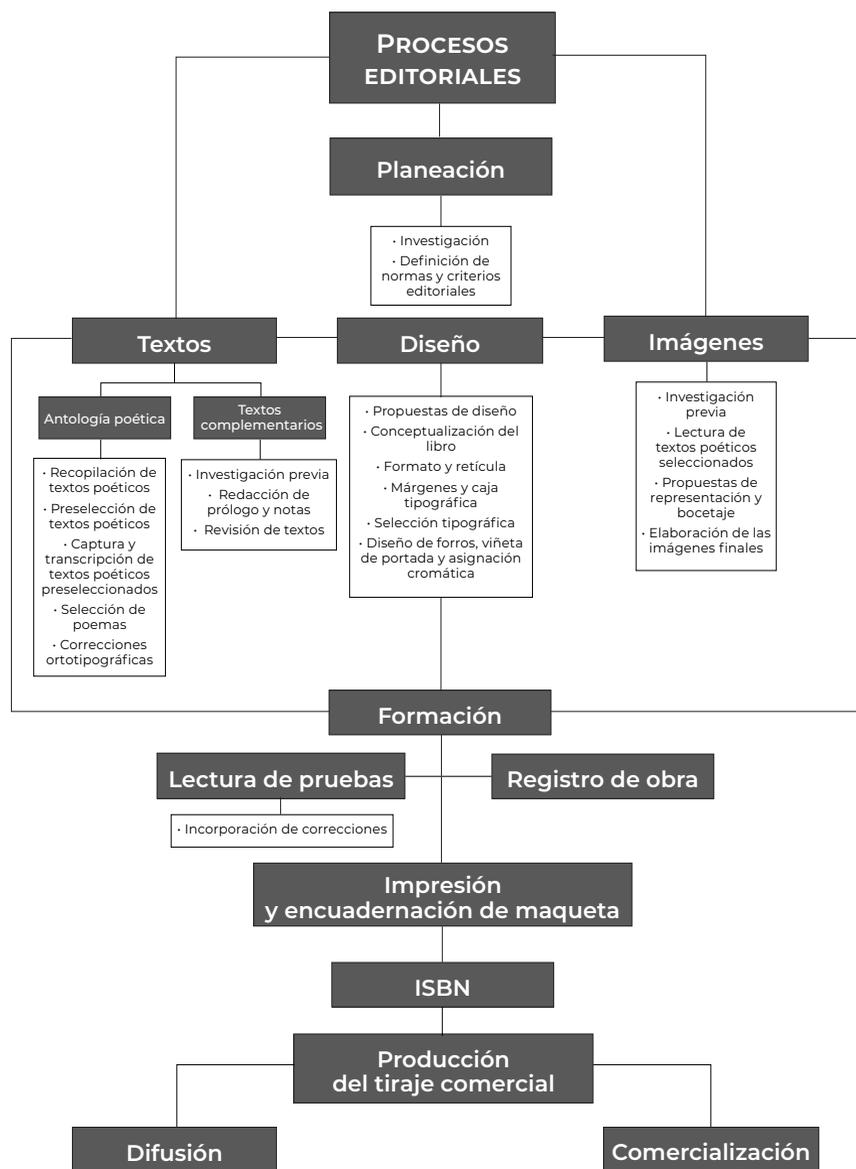


Figura 31. Esquematización de los procesos editoriales

6 Diseño editorial

6.1 Morfología de la publicación

Con la intención de aplicar la retórica griega en la articulación discursiva del mensaje visual, la diseñadora Rosa Llop propone que, en el contexto del diseño editorial, «la *stasis* [o naturaleza central del discurso] serían aquellas palabras clave que surgen del contenido del libro y que el diseñador utilizará para definir el problema y empezar a trabajar en la *inventio*, la creación de hipótesis» (33-34). En un principio, cuando revisaba los manuscritos de la autora María Teresa García, llamaron mi atención los siguientes versos:

Clepsidra es aquí mi pensamiento
que en su esfera de enjambres de segundos
edifica la huella del mañana
y por el ojo insomne de la ciencia
ve surgir y cambiar la eterna vida
expresada en la *célula*²⁵
ola, rocas o lucero, lluvia o trino [...]²⁶

Dentro de esa construcción poética hallé la palabra *célula*, la cual terminó por convertirse en la *stasis* del proyecto o, dicho de otra manera, en una «metáfora del todo».²⁷ En consecuencia, realicé la proyección del libro *María Teresa*

²⁵ Las cursivas son mías.

²⁶ Estos versos pertenecen al poema «Piedras», fechado en 1952, el cual se mantenía inédito, ahora forma parte del libro *María Teresa García. Antología poética*, producido en este proyecto.

²⁷ El diseñador Peter Mendelsund (citado en Llop 34) nombra de esta manera al concepto general que se utilizará para desarrollar el discurso de determinada producción editorial.

García. *Antología poética* a partir de la morfología de una célula. Dentro de este plano conceptual, los contenidos son la memoria genética, los forros cubren al libro como si de alguna membrana se tratase; las páginas son su citoplasma; tiene algunos encartes —páginas intercaladas— que actúan como paredes plasmáticas y, en especial, uno central refiere a su núcleo (figura 32). Físicamente, se trata de una estructura conformada por un grupo de cinco cuadernillos, encuadernados con una costura expuesta, en los cuales se constituyen las retículas internas que dispondrán, en el espacio de las páginas, aquellas unidades mínimas de información que definen su contenido y le dan sentido al objeto: los signos verbales y visuales.

Como podrá notarse, para realizar esta publicación me he basado en el método sustractivo de elaboración de publicaciones descrito por Jorge de Buen, que consiste, en resumidas cuentas, en diseñar el producto desde su aspecto general: «se comienza definiendo el tamaño de la página,

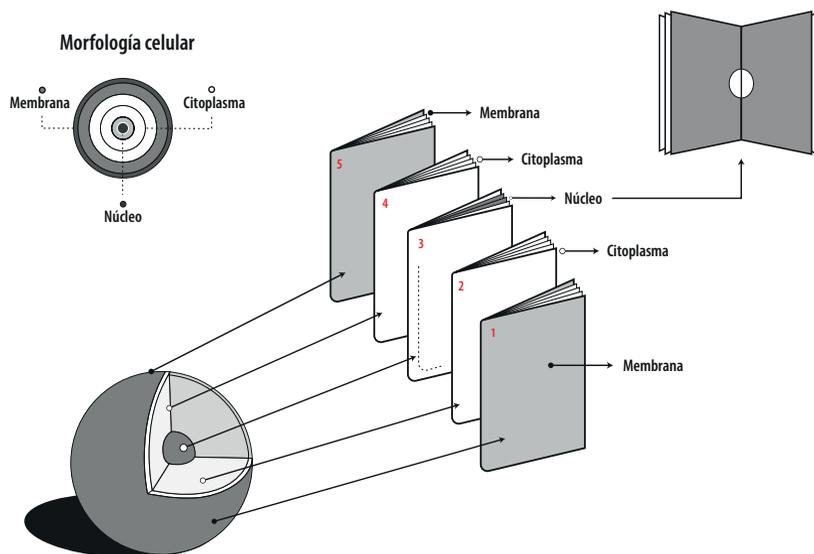


Figura 32. Proyección conceptual de la publicación

luego se prescribe un juego de márgenes; enseguida se busca un tamaño de letra y una interlínea que den cabida al texto, de la mejor manera posible, dentro de la caja tipográfica resultante» (275).

6.2 Formato

El formato, explica Gerardo Kloss, corresponde a «Las medidas que tendrá el impreso terminado y *refinado* (cortado a su proporción definitiva), [así como a] la relación proporcional entre anchura y altura, que pueda determinar que sea vertical [...], cuadrado o apaisado» (*Entre el diseño* 182). Esta publicación, como se mencionó en su descripción, mide 11 x 17.6 cm, por lo que su forma es vertical —también llamada francesa— y angosta (figura 33).

Este libro guarda una proporción 1 : 1.6 o 5 : 8, como razón entre su anchura y altura (figura 34), la cual resulta ser una buena aproximación a la sección áurea, que tiene un valor decimal de 1 : 1.61803... (Bringinghurst 177). Al escribir acerca de las proporciones de la página a partir de los intervalos musicales, el reconocido tipógrafo Robert Bringinghurst argumenta que «La sección áurea difiere aproximadamente en uno por ciento del intervalo de la sexta menor en la escala cromática» (186). El valor aritmético de la sexta menor musical es, en efecto, la proporción 5 : 8. Adicionalmente, Bringinghurst expone que proporciones como esta «son prominentes en la naturaleza más allá del reino de lo humano. Se dan una y otra vez dentro de las estructuras de las moléculas, los cristales minerales, las pompas de jabón, las flores y también los libros» (174). Por su estrecha relación orgánica, la proporción 1 : 1.6 (5 : 8) ha sido de mucha utilidad en el diseño de libros a través del tiempo, puesto que los elementos del medio natural son reflejo de armonía y equilibrio, y en estos conceptos se resume la vitalidad de una composición.

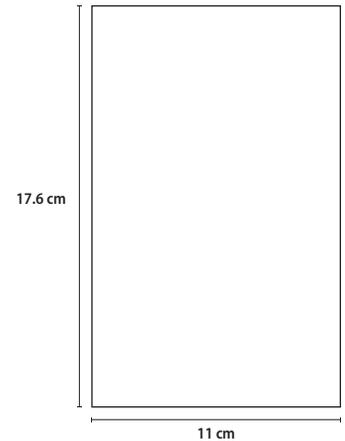


Figura 33. Medidas de la publicación. Escala: 30%

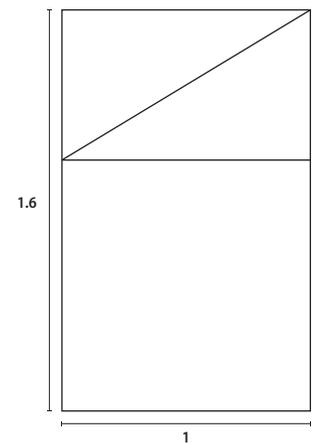


Figura 34. Proporción 1 : 1.6 de la publicación. Escala: 30%

6.3 Retícula y márgenes

Una vez establecida la razón estética y formal del libro, la siguiente tarea fue generar una retícula que sirviera de guía para distribuir los elementos en su interior. Para lograrlo, dividí la página siguiendo la proporción 5 : 8 del formato; el resultado fue una retícula constituida por una matriz de celdas o módulos adyacentes (5 x 8). Posteriormente, subdividí en tercios la superficie de un módulo, con el fin de identificar una unidad referencial, la cual denominé *unidad x* (figura 35).

Esta unidad referencial fue, ante todo, de gran utilidad para asignar los márgenes de la página, los cuales quedaron de la siguiente manera: superior, 2 x; inferior, 3½ x; exterior, 2½ x; e interior, 2 x. Del mismo modo, utilicé la *unidad x* para situar la micro caja de texto que alberga los folios, colocada a 1 x por debajo del margen inferior, alineada al margen exterior de la página (figura 36). Este pequeño espacio de la numeración es compositivamente sustancial, ya que, «Según su colocación, la página puede cobrar un aspecto tranquilizador o dinámico» (Müller-Brockmann 43).

Finalmente, convertí la información anterior en medidas tipográficas (picas)²⁸ y las cifras obtenidas las redondeé en valores absolutos (estos ajustes fueron realmente imperceptibles), por ejemplo, en el margen inferior, el valor 3½ x correspondía a 6p0.18 (6 picas 0.18 puntos), así que opté por dejarlo en 6p0. En suma, las medidas definitivas de los márgenes son las siguientes: superior, 3p5; inferior, 6p0; exterior, 4p5; e interior, 3p5 (figura 37). Esto delimitó una caja tipográfica que mide 18p2 x 32p2. Por otra parte, la distancia entre el folio y la caja tipográfica resultó de 1p8, por debajo del margen inferior.

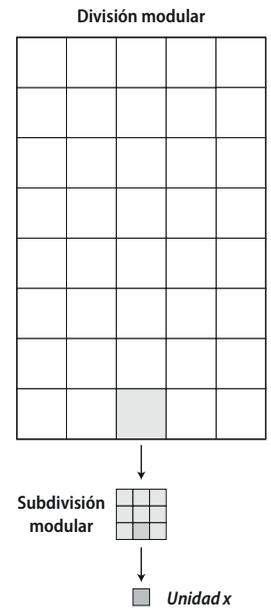


Figura 35. Obtención de la *unidad x*

²⁸ La pica es una unidad de medición tipográfica; es la que se emplea en México para expresar las medidas de la caja tipográfica (Zavala 22). Una pulgada equivale a 6 picas, una pica a 12 puntos (4.233 mm); y un punto equivale a 0.3527 mm, aproximadamente.

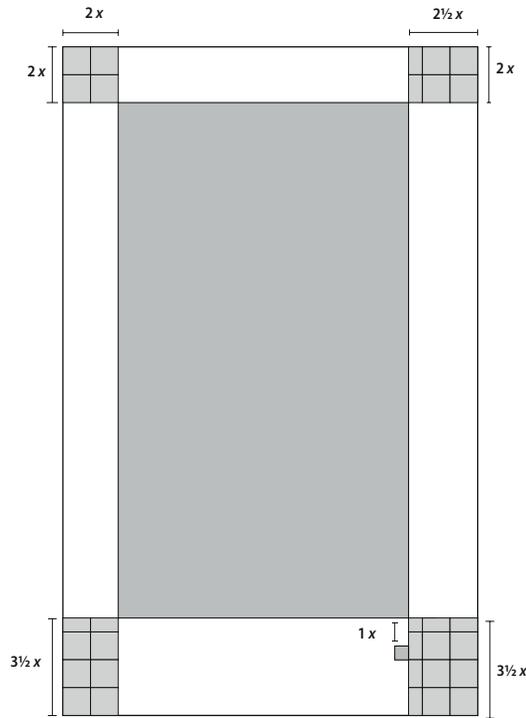


Figura 36. Construcción de los márgenes a partir de la *unidad x*.
Escala: 50%

Al establecer esta estructura, tuve muy presente que una de las funciones más importantes de los márgenes es la de facilitar la manipulación de la página, por lo que el margen exterior debe ser de una amplitud no menor a cuatro picas, ya que el dedo pulgar de un adulto cubre aproximadamente esa superficie al sujetar un libro (De Buen 240). De igual forma, fue crucial en el proceso buscar un efecto de ingravidez de la caja tipográfica: «tradicionalmente, el margen del pie se hace más grande que el de cabeza; de esta manera, la mancha tipográfica parece volar en medio del papel» (De Buen 241), pues con ello se evita una sensación de rigidez o, peor aún, de desequilibrio visual en la página. Los márgenes —como apunta De Buen— comunican sensaciones; «son también los organizadores primarios, y en esa función pueden denotar orden o desarreglo, armonía o desequilibrio, amplitud o estrechez» (241).

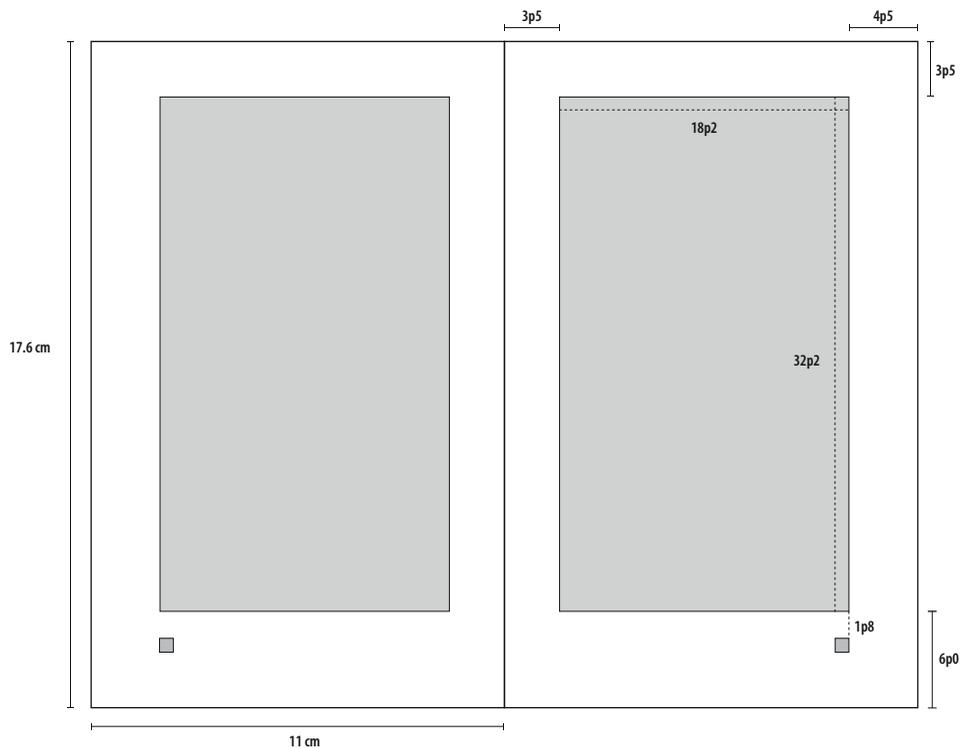


Figura 37. Márgenes y caja tipográfica, en medidas tipográficas de picas. Escala: 50%

6.4 Tipografía

6.4.1 Selección tipográfica

Para hacer una selección tipográfica me he remitido a analizar brevemente los caracteres tipográficos impresos en dos obras referentes para este proyecto. Me refiero, específicamente, al trabajo tipográfico a cargo del maestro Castellanos Quinto en la formación de su poemario *Del fondo del abra* y a las fuentes tipográficas utilizadas en el taller de la Editorial Citlaltépetl, a través de la manufactura del libro *Sonetos*, de María Teresa García. Entre estos títulos hay exactamente 60 años de diferencia: el primero se imprimió en 1919, y el segundo, en 1979. Debo mencionar que ni en el libro de Castellanos Quinto ni en ninguno de los libros de la Editorial Citlaltépetl

mencionados a lo largo de este trabajo, incluido *Sonetos*, se da crédito de las tipografías usadas en sus formaciones y, por mi parte, no fue mi intención rastrear sus nombres, sino simplemente aproximarme a sus características formales y métodos de impresión, con el propósito de buscar un hilo conductor que me auxiliara en la selección tipográfica de este proyecto.

A simple vista, se puede decir que en ambos libros la formación de cuerpos textuales se realizó con tipografías de estilo antiguo. Los caracteres de *Del fondo del abra* se distinguen por tener un trazo modulado —como trazados con una pluma—; esto se percibe en el travesaño inclinado de la e; de curvas casi circulares; tal parece que se trata de una fuente redonda solitaria, ya que Castellanos Quinto no utilizó otras variantes en su formación; por ejemplo, en algunos títulos de obras citados en su nota preliminar —que se pensara, pudieran haber sido plasmados en cursivas—, el poeta opta por entrecomillarlos. Estas características y otras más coinciden plenamente con las planteadas por Robert Bringhurst para identificar una fuente redonda de corte renacentista (148-50). Aunado a lo anterior, llamó mi atención la altura muy reducida de las astas descendentes, y el elevado peso visual de la mancha tipográfica, producido por el contraste discreto en el trazo de cada tipo (figura 38).

En el libro de María Teresa García, *Sonetos*, los versos se formaron con tipos cursivos, mientras que los redondos se reservaron para dar forma al texto preliminar. De acuerdo con la clasificación historicista de Robert Bringhurst (153-54), estas fuentes tipográficas, usadas con frecuencia en el taller de Pasquel, poseen un dinamismo de estilo barroco (figura 39). «Los diseños de letras barrocos parecen en general más modelados y menos *escritos* que los del renacimiento [...] Uno de los rasgos más obvios de la fuente barroca es la enorme *variación del eje* que se puede encontrar de una

poética,
"Nocturno"
Hojas , Espinas
Flores .

Figura 38. Palabras impresas en *Del fondo del abra*, 1919

Mesoamérica,
pensamiento
pensamiento
firmeza

Figura 39. Palabras impresas en *Sonetos*, 1979

letra a la siguiente. Las cursivas barrocas son *ambidiestras*, son derechas y también zurdas» (Bringhurst 153).

Ambos libros son producto de la impresión tipográfica.²⁹ En la elaboración de *Del fondo del abra*, la puesta en prensa de los tipos corrió a cargo de su propio autor, pero se desconoce en qué taller y con qué prensa realizó tal impresión. Por otra parte, *Sonetos* se produjo en el taller de la Editorial Citlaltépetl, en la Ciudad de México, se imprimió con una prensa Minerva que Leonardo Pasquel poseía y fue compuesto tipográficamente con algunas de las *fuentes de tarea* del taller.

Fuente de tarea es un término propio de los antiguos talleres de impresión tipográfica que me parece importante recordar. Antaño, los impresores y paradores de tipos solían nombrar como *fuentes de tarea* a sus fuentes básicas y de uso diario —esto sin profundizar en clasificaciones tipográficas complejas—, de modo que en los talleres dedicados enteramente a la producción de publicaciones, las *fuentes de tarea* eran aquellas que se utilizaban frecuentemente para componer textos; por lo regular, se trataba de fuentes redondas, cursivas y versalitas, en puntajes que oscilaban los 8 y 12 pt. Tomemos en cuenta el término *fuentes* comprendido en este contexto de impresión manual, cuando se nombraba de esta manera a los tipos con un tamaño y estilo concretos (Baines y Haslam 206). En la era de la fundición digital, por *fuentes* nos referimos generalmente a las variables gráficas de una familia tipográfica, sin importar sus cuerpos;³⁰ es decir, «En una fuente digital se consideran todos los cuerpos,

²⁹ Con esta técnica, la impresión se consigue mediante una imagen en relieve, con tipos de plomo o clichés (Pohlen 606).

³⁰ Se le llama *cuerpo* al tamaño de una fuente expresado en puntos tipográficos. Usualmente, el cuerpo se constituye por la altura de las ascendentes y descendentes de la fuente, más dos pequeños espacios invisibles situados por encima de las primeras, y por debajo de las segundas, respectivamente, denominados *hombro superior e inferior*, los cuales previenen posibles traslapes entre renglones consecutivos (De Buen 234-35).

pues estos están contenidos en un sólo archivo y no como antes, cuando físicamente se tenía un juego de caracteres de un cuerpo específico» (Gálvez 188).³¹

Si bien *fuentes de tarea* podría parecer un término de la vieja usanza tipográfica, estimo que en la actualidad *fuentes de tarea* podría referir a una fuente digital de buena legibilidad y uso habitual, ideal para cuerpos de texto, cuyo uso satisfaga por igual la escritura de una actividad escolar, la formación de una novela o inclusive la de un artículo científico, por lo tanto, debería poseer una diversidad de caracteres tipográficos y ser de acceso libre, para tener un mayor alcance de usuarios. Desde mi punto de vista, nombraría así a una fuente estandarizada en la representación de textos, que trasciende en el tiempo, a cánones y geografías.

Con esta reflexión en torno a las *fuentes de tarea* entre manos, comencé a buscar una tipografía para el libro *María Teresa García. Antología poética*, así como para todos los textos que se editen posteriormente bajo el sello de la colección Cerro de Fuego. Esta búsqueda tipográfica tuvo como resultado la selección de una familia manufacturada recientemente, cuyo nombre es Vollkorn, nativa de Alemania, ejemplo de la perdurable tradición de la imprenta en aquel país, misma que hallé en la plataforma Google Fonts, el catálogo de tipografías de uso libre más completo que existe actualmente.

³¹ Por ejemplo, en tipografía digital, Kabel *book* y Kabel *light* son dos fuentes de la familia tipográfica Kabel. En la composición manual, Kabel *book* de 12 pt es una fuente, y Kabel *book* de 10 pt es otra fuente. La ejemplificación por medio de esta tipografía no es casual; por el contrario, dicha fuente es un referente: la diseñó el tipógrafo alemán Rudolf Koch (1876-1934) en 1927 y fue muy recurrente en titulares de textos durante el siglo xx; en el contexto editorial de Los Tuxtlas de aquel periodo, podemos apreciar su uso en los cuadernos de trabajo de la Escuela Experimental Freinet de San Andrés Tuxtla, donde esta tipografía cumple una función especialmente pedagógica.

Vollkorn es una familia tipográfica con concepto, diversidad de caracteres, legible y, por consiguiente, útil para un proyecto de edición literaria. Fue creada por el diseñador alemán de tipos Friedrich Althausen (1981), se publicó por primera vez en 2005 bajo licencia *Creative Commons* y se actualizó en 2020. Desde su creación, se ha utilizado en proyectos digitales e impresos. Su nombre proviene del alemán *vollkorn*, que en español quiere decir *grano integral*; y está inspirada en los tipos denominados *brottschrift*, expresión que se traduciría como *escritura panificada* o, más apropiadamente, como *fuelle de pan*.³² En el argot tipográfico del país germano, el término *brottschrift* guarda similitudes con el de *fuelle de tarea*: designaba por igual a los tipos de uso común para formar cuerpos de texto en los tiempos de la impresión tipográfica. Pero este término tiene un trasfondo histórico sumamente interesante:

En Typolexikon.de, portal especializado en tipografía y diseño gráfico, el diseñador y editor Wolfgang Beinert comenta que *Brottschrift* es un término técnico de los tipógrafos del habla alemana. Añade que, semánticamente, su origen se remonta al periodo de industrialización de la imprenta germana, cuando en los antiguos talleres el salario de los cajistas era determinado por el número de líneas que formaban. «Por tanto, un cajista se ganaba el *pan* con su *escritura*. Entre más líneas formara, más era su paga» (párr. 3). Entonces, los obreros de la imprenta formaban libros con rapidez y poco cuidado, lo cual da razón a la justificación de textos con demasiados espaciados, y a menudo descuidada, en los libros impresos en aquella época y país. El término *Brottschrift*, finaliza el diseñador, «todavía se usa hoy como sinónimo de fuente básica» (Beinert, párr. 4).³³

³² Con información obtenida en Google Fonts («Vollkorn»).

³³ El texto original está escrito en alemán; puede consultarse en www.typolexikon.de/brottschrift/. Para traducirlo, conté con la colaboración de Omar Carrera Vera, estudioso de aquel idioma.

6.4.2 Familia tipográfica

Suele conocerse como familia tipográfica al conjunto de fuentes que comparten características formales, pero que difieren en atributos como peso, amplitud e inclinación (Gálvez 187). De acuerdo con Robert Bringhurst, una familia bien estructurada debe incluir versalitas y cifras elzevirianas, además de las variantes principales: redondas, cursivas y cifras de caja alta en un amplio rango de pesos (71); ciertamente, hay familias con muchas más fuentes, e inclusive *superfamilias*,³⁴ sin embargo, con las variantes mencionadas resulta suficiente para establecer una eficaz jerarquía tipográfica y gozar de una buena armonía en los textos de determinado trabajo editorial.

Vollkorn integra 12 variantes y se complementa por otra familia llamada Vollkorn sc conformada por versalitas en cuatro variantes de peso. Para la composición tipográfica de este proyecto he utilizado variantes de los dos conjuntos y, a pesar de que se alojan en archivos digitales separados, a ambos los contemplo como una sola familia tipográfica, ya que fueron diseñados por el mismo tipógrafo y su elaboración se rige por los mismos principios compositivos. La figura 40 muestra las principales variantes de Vollkorn empleadas en este producto editorial.

6.4.3 Caja tipográfica

La caja tipográfica es el área donde se colocan los elementos tipográficos, la cual se delimita por los márgenes establecidos en la página. Vollkorn regular es la versión que he seleccionado como fuente principal para la formación de textos,

³⁴ «Una *superfamilia* está formada por docenas de fuentes relacionadas con múltiples pesos o anchuras, a menudo con y sin remates» (Lupton 50).

VOLLKORN SC

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Vollkorn Semibold

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q r s t u v w x y z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Vollkorn Regular

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q r s t u v w x y z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Vollkorn Italic

A B C D E F G H I J K L M N Ñ O P Q R S T U V W X Y Z
a b c d e f g h i j k l m n ñ o p q r s t u v w x y z
1 2 3 4 5 6 7 8 9 0

Figura 40. Principales variantes de Vollkorn empleadas en este producto editorial

particularmente en un cuerpo de 10 pt. En casos como este, donde se utilizan fuentes con remates y la caja tipográfica se compone por una única columna, Robert Bringhurst (39) sugiere líneas con longitudes de entre 45 y 75 caracteres. Con un cuerpo de 10 pt y dentro de una caja tipográfica de 18p2 de ancho, Vollkorn regular da un aproximado de 50 caracteres por línea, por lo que dicha cifra resulta ser un buen promedio. Por otra parte, Bringhurst comenta que, «En una página convencional de libro, la anchura o largo de línea es de alrededor de 30 veces el puntaje del tipo, pero las líneas cortas de cuando menos 20 veces ese puntaje, [...] caen en un rango esperable» (40). Como vimos anteriormente, la caja tipográfica de esta publicación tiene una longitud de línea de 18p2, esta medida corresponde aproximadamente a 22 veces el puntaje de la fuente utilizada para el cuerpo de texto; por consiguiente, se sitúa dentro del rango de longitudes

propuesto por Bringhurst para líneas cortas, propias de una publicación de formato pequeño, en este caso de 11 x 17.6 cm (figura 41).

La ocupación humana de este lugar se remonta
a miles de años atrás. Con base en datos divulgados
en 1998 por los investigadores Michelle Goman y



Figura 41. Caracteres por línea y longitud de la misma

Un valor sustancial de la caja tipográfica es el interlineado. En tipografía digital, el *interlineado* es la distancia vertical entre la línea de base³⁵ de un renglón y la línea de base del siguiente (Bringhurst 403). Dicha distancia la determiné a partir de las proporciones del formato del libro; es decir, si su altura es 1.6 veces su anchura, el espacio vertical entre líneas podría ser 1.6 veces el cuerpo de la fuente principal. Esta sencilla fórmula me dio un interlineado de 16 pt; por lo tanto, el cuerpo de texto está compuesto en 10/16 pt, o sea, una fuente con un cuerpo de 10 pt, sobre un interlineado de 16 pt. Con este valor, la caja tipográfica contiene 24 líneas, que dan una altura de 384 pt, equivalentes a 32p0. Ahora bien, la caja resultante tras la definición de los márgenes tiene una altura de 32p2 (figura 42), eso significa que hay en ella un espacio extra de 2 pt, a continuación explico el motivo.

Al automatizar la formación de un texto en un programa de maquetación digital, generalmente se configura una rejilla dentro de los márgenes que delimitan la caja tipográfica, y se le da un valor de incremento similar al que se estableció como interlineado; esto origina, básicamente, una columna de líneas de base donde más tarde reposarán las letras. Posteriormente, se le instruye al programa para que alinee

³⁵ La *línea de base* es aquella sobre la que se asientan las letras (Bringhurst 404).

los textos a dicha rejilla, pero cuando la altura de la caja tiene como medida un múltiplo del interlineado, la última línea de base coincide con el margen inferior, de modo que las formas descendentes de sus letras se salen por completo de la caja tipográfica, ocasionando cierta tensión en la zona baja de la página. En la maquetación de este libro, esa superficie minúscula de 2 pt —que aparentemente sobra entre la última línea de base y el margen inferior— constituyó en realidad un pequeño soporte que ópticamente amortigua la caída de las descendentes sobre el margen inferior de la página (figura 43).

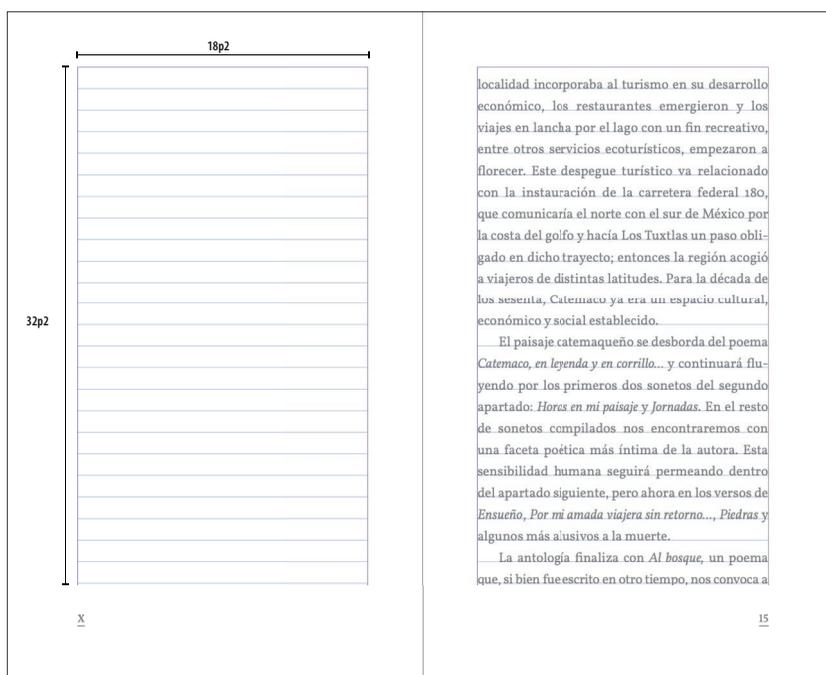


Figura 42. Caja tipográfica con interlineado definido y disposición de texto. Escala: 50%



Figura 43. Ajuste óptico en la zona inferior de la caja tipográfica

6.4.4 Jerarquía tipográfica

La jerarquía tipográfica, explica la diseñadora Ellen Lupton, «transmite la organización del contenido y destaca algunos elementos por encima de otros. [...] Cada nivel de información debe señalarse con una o más marcas aplicadas de forma coherente a lo largo del texto» (131). Asimismo, Lupton identifica dos maneras para jerarquizar la información de un texto, ya sea por medio de marcas espaciales (sangría, interlineado, ubicación) o gráficas (tamaño, estilo, color) (131). Antes de profundizar en la jerarquía tipográfica de esta publicación, es preciso recapitular que sus contenidos textuales son de dos tipos: textos complementarios (prólogo y anotaciones finales) y textos poéticos.

Textos complementarios

Los titulares son plasmados con versalitas de Vollkorn, en su versión *semibold* e iniciales en caja alta. Se alinean al centro de la página y tienen un cuerpo de 13 pt. El espacio entre el título y la primera línea de texto es de 32 pt (dos líneas), no obstante, hay un filete que abarca la extensión horizontal del título, situado a 8 pt por debajo de este, y a 24 pt por encima de la primera línea de texto. Los cuerpos de texto se forman con Vollkorn regular de 10 pt, sobre 16 pt de interlineado, y se estructuran en párrafos ordinarios. En este estilo clásico de párrafo, los renglones se justifican por ambos lados, por lo que —como anota De Buen (305)— se basa en la elasticidad de los espacios y solamente la última línea se justifica al lado izquierdo. Los párrafos —a excepción del primero o de los que abren secciones nuevas— llevan una sangría de primera línea de 16 pt, es decir, el mismo valor que el interlineado, ya que, de acuerdo con Robert Bringhurst, un valor estándar para establecer la sangría en un texto, es su interlineado (55).

Para dividir los textos complementarios en secciones se utilizan asterismos. Un *asterismo* es un signo conformado por una triada de asteriscos, alineados de manera triangular o en sucesión horizontal —en esta composición se utiliza el asterismo horizontal—. Es importante resaltar lo que menciona Jorge de Buen acerca del uso de este recurso gráfico: los asterismos «pertenecen al párrafo que termina, y no al que empieza. Por lo tanto, si al final de la página no queda lugar para ellos, no deben colocarse al principio de la siguiente» (510). Después de un asterismo, el siguiente párrafo se presenta sin sangría.

Las citas a bando se componen con un cuerpo de 9 pt y una sangría izquierda de 24 pt, sobre el mismo interlineado que los párrafos ordinarios, con una línea vacía de 16 pt entre los párrafos anterior y posterior a la cita. Por otra parte, las notas al pie de página se forman dentro de la caja tipográfica con tipos de 6 pt, sobre un interlineado de 8 pt y en párrafo francés.³⁶ Un filete alineado a la izquierda, de 36 pt de ancho, marca la división entre el párrafo ordinario y las notas al pie de la página. Los folios se presentan con Vollkorn *semibold* de 8 pt, con un filete inferior desplazado 3 pt por debajo de la numeración. Estos parámetros de formación tipográfica están pensados para textos narrativos, por lo tanto, serían la base para la eventual composición de obras literarias narrativas, como relatos o inclusive prosas poéticas, ligadas en un futuro a esta iniciativa editorial (figura 44).

Textos poéticos

El título de cada poema está compuesto con versalitas de Vollkorn, en su versión *semibold*, con inicial en caja alta y alineado a la izquierda, con un cuerpo de 16 pt. Entre el título

³⁶ «Párrafo en que se sangran todas las líneas, menos la primera» (Zavala 42). Con esta clase de párrafo se consigue que el número de la nota sobresalga del resto del texto.

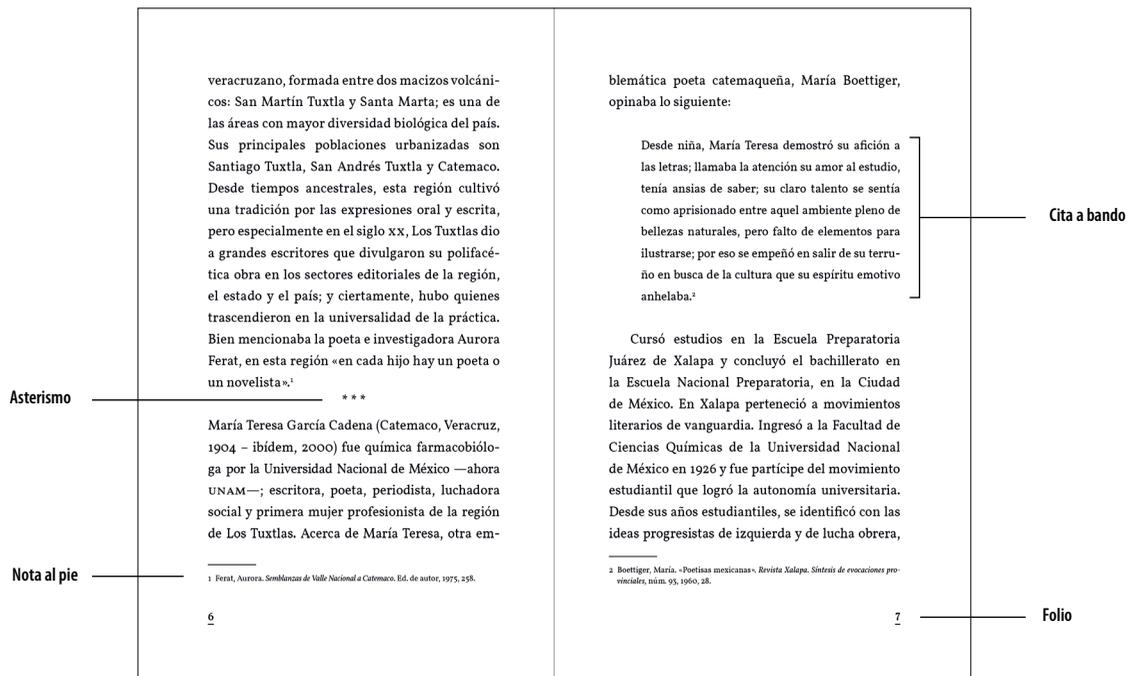
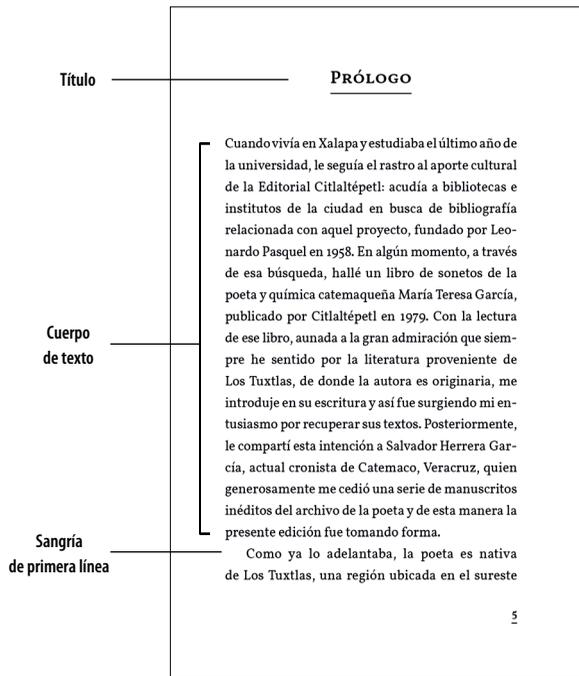


Figura 44. Jerarquía tipográfica en textos complementarios (o narrativos). Escala de páginas: 50%

y el cuerpo del poema hay un espacio vertical vacío de 32 pt. El cuerpo del poema se forma con Vollkorn regular de 10 pt, sobre un interlineado de 16 pt y se alinea a la izquierda; al respecto, cabe recalcar lo que comenta Ellen Lupton: «tradicionalmente, la poesía se alinea a la izquierda porque los saltos de línea son un elemento fundamental de esta forma literaria» (114). Los saltos de línea, por lo general, marcan la versificación del poema, mientras que los saltos de párrafo, un cambio de estrofa; aunque resulta oportuno aclarar que estos saltos no siempre se ciñen a dichos usos, ya que en ocasiones son implementados por los poetas como recursos creativos para enfatizar palabras o conceptos. Cualquiera que sea el caso, la estructura de un texto poético en un formato editorial debe ser lo más fiel posible a la manera en que el poeta la ha concebido en su manuscrito.

Como la mayoría de los versos maquetados en esta edición no supera el ancho de la caja tipográfica, todos tienen una sangría izquierda de 16 pt; esto da la impresión de que los títulos de las obras poéticas están inclinados hacia la izquierda —un sutil guiño a la autora y su ideología política—. Sin embargo, hay algunos versos que superan el promedio de caracteres por línea, por lo que tienen que ocupar dos renglones; en esta circunstancia, las palabras que se extendieron a la línea siguiente se justifican a la derecha.

Cuando un poema se divide en cantos, su numeración o subtítulos divisorios se forman con versalitas, versión *semi-bold*, con un cuerpo de 10 pt, y se considera un espacio en blanco de 32 pt por encima y otro, del mismo valor, por debajo. Al final de cada poema se coloca entre paréntesis el año en que fue escrito o publicado, con el mismo puntaje que las estrofas y alineado a la izquierda, empero, con la variante de peso *semibold* y un espaciado anterior de 16 pt. Para notas al pie de página en algún poema, así como para los folios, se utilizan los mismos criterios de formación que en los textos complementarios (figura 45).

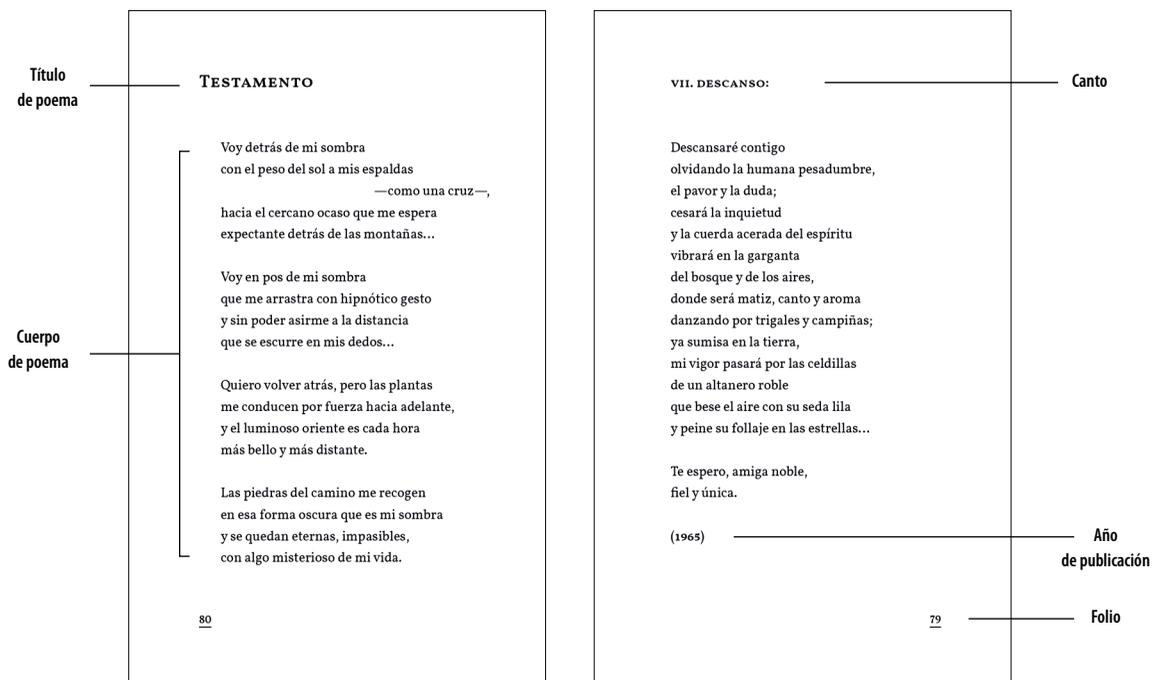


Figura 45. Jerarquía tipográfica en textos poéticos. Escala de páginas: 50%

6.5 Imaginería

Después de seleccionar los poemas y definir el formato de la publicación, realicé una diagramación preliminar que me permitió detectar espacios estratégicos dentro del libro, idóneos para introducir una serie de gráficos entre los contenidos textuales. Asimismo, para la planeación y elaboración de esta imaginería, fotocopié los manuscritos seleccionados, sobre los cuales fui realizando apuntes —en su mayoría apuntes escritos, aunque también algunos de manera gráfica, como dibujos o anexos fotográficos—, a fin de analizar las temáticas abordadas en los poemas antologados, adentrarme en las imágenes que la poeta construyó entre sus versos y formular una interpretación visual de su poética (figura 46). También configuré un sucinto marco de referencia, donde brevemente analicé un destacado trabajo editorial mexicano que articula gráfica y literatura entre sus

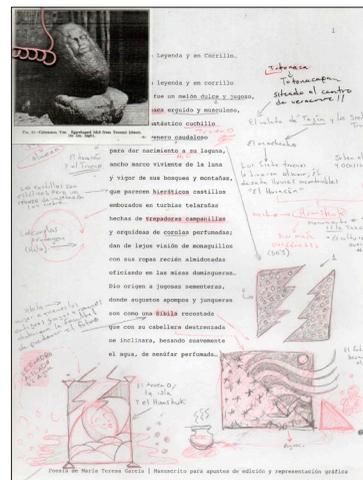


Figura 46. Manuscrito con apuntes gráficos y textuales

páginas. Resumidamente, las acciones anteriores cimentaron la imaginaria del libro presentado en este proyecto.

6.5.1 Marco de referencia

Además de haber sido un escaparate imprescindible de literatura en México, la Serie del Volador, de la editorial Joaquín Mortiz, es un importante referente del diseño editorial desarrollado en este país durante la segunda mitad de la centuria pasada. Esta colección se inauguró en 1963 con *La feria*, de Juan José Arreola (1918-2001). El diseño gráfico de este título sentó los parámetros de la representación visual de la Serie del Volador; estuvo a cargo de Vicente Rojo (1932-2021), quien adicionalmente interpretó el trabajo intelectual de Arreola y dibujó una serie de viñetas (figura 47) que acompañaron el escrito de esta edición primigenia.

Los estudiosos de la obra arreolina coinciden en que la integración de textos y viñetas en *La feria* formula una genuina «ecuación literaria».³⁷ Vicente Rojo elaboró 80 viñetas, las cuales se multiplican en diferentes frecuencias para conformar las 289 reproducciones gráficas de viñetas que encabezan cada uno de los 288 fragmentos textuales que componen esta novela, más una viñeta que marca su final. Si a la cifra anterior se le suman las cinco viñetas plasmadas en la portada original de *La feria*, el total de figuras incluidas en la materialidad de la publicación es de 294, cantidad que resulta ser un múltiplo de tres (Chávez-Castro «Restaurando las viñetas» 91-92). Es lo anterior tan sólo un ejemplo de cómo los múltiplos de tres amoldan *La feria*. Conocedores de la literatura de Arreola, como el investigador Fernando Chávez-Castro, sostienen que esta relación numérica alude a

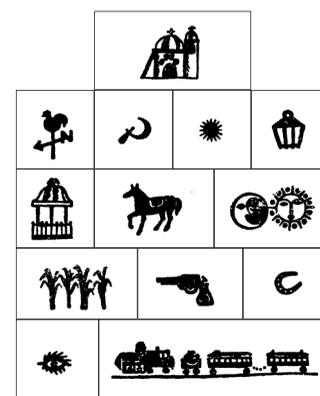


Figura 47. Viñetas de Vicente Rojo (selección), en los interiores de *La feria*, 1963

³⁷ Esta expresión es atribuida al poeta Felipe Vázquez, según lo expuesto por Fernando Chávez-Castro (*Otra lectura* 49).

la condición humana de manera tripartita, conformada por el cuerpo, el alma y el espíritu, reflejo de la afinidad de Arreola por las epístolas paulinas y, por supuesto, de un gusto personal por los mensajes cifrados (*Otra lectura* 56-57).

Aunado a aquel entramado conceptual, el trabajo gráfico desarrollado por Vicente Rojo en *La feria* es impresionante. Los originales de las viñetas fueron dibujados en tamaños milimétricos. El diseñador Germán Montalvo, quien trabajó al lado de Rojo en la emblemática Imprenta Madero, estima que dichos originales medían entre 4 y 5 mm de altura («Diálogo sobre Vicente Rojo»), por lo que es de suponer que fueron elaborados al tamaño en que serían maquetados finalmente entre los textos de la primera edición.

De manera espontánea, Montalvo define esta serie de viñetas como un «alfabeto rural», pues retrata, *grosso modo*, la tradición e historia de Zapotlán el Grande, Jalisco, tierra de Arreola y donde se centra el argumento de *La feria*. En la página legal de dicho libro, el crédito de las viñetas se escribe así: «Asteriscos de Vicente Rojo»; es decir, los editores de Joaquín Mortiz —y quizá el propio Vicente Rojo— llamaron *asteriscos* a este conjunto de viñetas, lo cual tiene sentido si consideramos que uno de los usos del asterisco consiste en formar una barrera visual que delimita los fragmentos de un texto; es un hecho que las viñetas de Rojo cumplen superficialmente con esa función (figura 48), empero, hay que recalcar que también son poseedoras de conceptos enraizados al texto literario. Evidentemente, la definición que dio la editorial a este conjunto de viñetas (*asteriscos*) me resulta imprecisa; en todo caso, la de Montalvo (*alfabeto rural*), me parece más pertinente, sobre todo por emplear el término *alfabeto*, entendido, en pocas palabras, como un sistema ordenado de signos gráficos, o —según la condición de los elementos gráficos de ese libro— como un sistema de viñetas.

... Juan de Padilla juntó l
riendo, feliz, hacia la tierra ma
lo, la yacija fértil y enorme do
Dios del Maíz, bajo el cielo co



... acaba de subir la Cuesta de
llena los vagones. A mí me l
Zapotlán entre todos los pueb
o sea de aquí. Miren, respiren.

Figura 48. Viñeta como elemento divisorio de texto. Diseño de Vicente Rojo, en los interiores de *La feria*, 1963

José Martínez de Sousa, gran maestro del oficio editorial, refiere que, en las artes gráficas y la edición, «Damos el nombre de *viñetas* a ciertos adornos que tienen en tipografía varias funciones. Comprende adornos complejos, con escenas, flores, etcétera, o bien simples figuras geométricas» (*Ortografía* 408). Por otra parte, el tipógrafo Philipp Luidl nos dice que este término en la actualidad se utiliza para «todo tipo de imágenes de uso corriente [en impresos]» (16). En lo personal, he llegado a la conclusión de que, en el ámbito editorial, el término *viñeta* define cualquier elemento gráfico siempre y cuando esté supeditado o interrelacionado a un texto, desde un simple bolo,³⁸ hasta un complejo gráfico alegórico.

Aunque el uso de estos elementos gráficos es tan antiguo como la imprenta misma, en su *Historia del libro*, el bibliógrafo danés Svend Dahl localiza cierto auge del *arte de la viñeta* en la época rococó: «El auténtico florecimiento del arte de la viñeta no se inicia sin embargo hasta 1734, con una edición de Molière ilustrada, entre otros, por el célebre pintor Boucher, con más de 200 viñetas». Asimismo, Dahl explica que, durante esta época,

los pequeños formatos [bibliográficos] van desplazando cada vez más los grandes infolios, y el grabado en cobre adquiere una plaza aún más destacada y un papel más decorativo en la presentación del libro que [en periodos anteriores]. No se provee a los libros sólo con ilustraciones propiamente dichas, sino que a manos llenas se cubren las páginas de viñetas: como cabeceras (*fleurons*) ante el comienzo de cada capítulo o como *culs de*

³⁸ También conocido como *dingbat*, «Es un glifo que no es letra, dígito ni signo de puntuación, sino un artilugio tipográfico. Puede ser un signo abstracto o bala decorativa, un signo gráfico (espada, trébol o bastos, peón, alfil, etcétera) o un pictograma» (Bringinghurst 399).

lampe a su final. Amorcillos volanderos, ceñidos por guirnaldas de rosas, son frecuentes motivos de las viñetas (llamadas así por haber sido la vid uno de los primeros motivos empleados en ellas), y los ornamentos rococó, con sus líneas en forma de C y de S, predominan en las orlas. Tal ornamentación se ha liberado con ello de la estricta simetría hasta entonces dominante; sus motivos principales se disponen de modo más o menos asimétrico: conchas, palmas, ramos de flores y festones de flores y frutas. (186)

Expuesto un breve desglose conceptual e histórico del término *viñeta* y retomando la mención de *La feria*, puedo asegurar que la gráfica de Rojo en dicho libro es fundamentalmente un sistema de viñetas. De igual manera, busqué que la imaginería del libro *María Teresa García. Antología poética* se originara a partir de un sistema de viñetas; es por ello que *La feria* fue un referente importante para el proyecto. En su *Teoría general de los sistemas*, el biólogo y filósofo austriaco Ludwig von Bertalanffy definía un *sistema* como «un conjunto de elementos interrelacionados entre sí y con el medio circundante» (263). Si extrapolamos esta definición en función del diseño de este libro, especialmente de su imaginería, al hablar de un *sistema de viñetas* me refiero a un conjunto de elementos gráficos interrelacionados entre sí, con el texto y con el formato *libro*, o sea, el medio circundante.

6.5.2 Construcción de la imaginería

La imaginería del libro *María Teresa García. Antología poética* consta de 16 imágenes, sintonizadas con los poemas antologados y construidas mediante un sistema de viñetas (figura 49). Desde el proceso de bocetaje (figura 50), pensé

conceptualizar las imágenes de esta publicación como si cada una de ellas estuviera estructurada por una agrupación de bloques gráficos, los cuales concibo como *viñetas*; por lo tanto, cada imagen es en realidad una escena conformada por una agrupación de viñetas interrelacionadas.

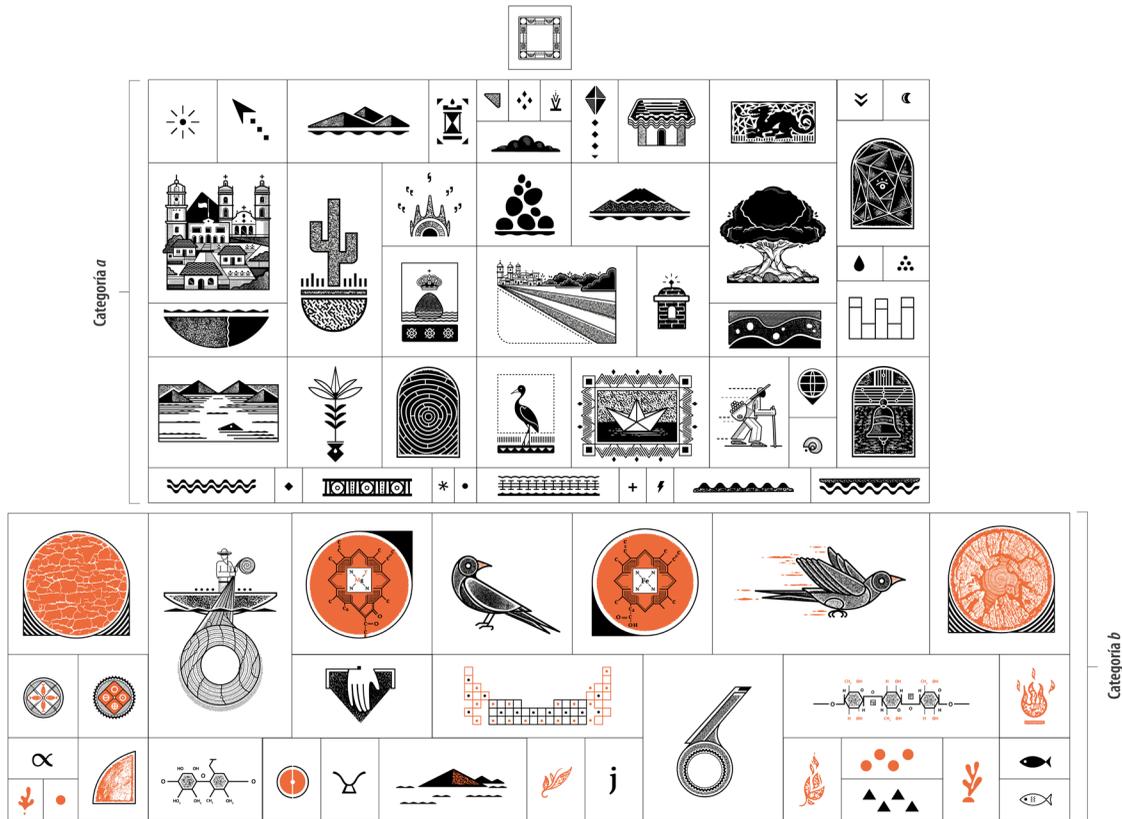


Figura 49. Sistema de viñetas, generador de las 16 imágenes integradas a la publicación

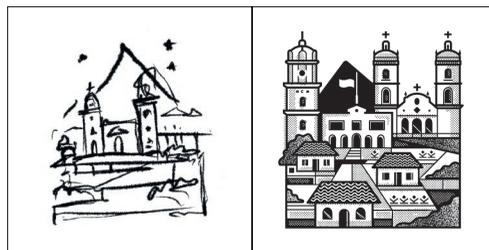


Figura 50. Primer boceto y resultado final de una viñeta

Dentro de este sistema gráfico, solamente una de las viñetas no pertenece a las agrupaciones que dan forma a las 16 imágenes del libro. Se trata de la figura envolvente de los números romanos encargados de marcar los apartados de la antología. Esta viñeta es simplemente un complemento decorativo de dicha numeración divisoria (figura 51). El resto de viñetas se presenta en el sistema con referencia a una jerarquía visual, que organiza en dos categorías las 16 imágenes del libro. A estas categorías las identifiqué, sencillamente, como categorías *a* y *b*.

La categoría *a* consta de 11 imágenes (figura 52). En estas imágenes la interrelación de viñetas se da de manera distanciada, ya que, aunque pueden estar muy cercanas, siempre quedan separadas entre sí. La mayor información visual la otorgan las viñetas colocadas en el centro, las cuales son complementadas por los elementos gráficos dispuestos a los extremos superior e inferior de las páginas. Si bien estas viñetas se elaboraron digitalmente, su organización y representación visual están inspiradas en los clichés y tacos xilográficos de uso común en los antiguos talleres de impresión tipográfica —por ello su colocación en el formato como si fuesen bloques independientes—. Además, por medio de estas composiciones, es posible apreciar que, al igual que los textos, la colocación de las viñetas sobre las páginas estuvo orientada por las líneas de base de la caja tipográfica (figura 53). Este parámetro compositivo es un ejemplo de la interrelación técnica existente entre las viñetas, la formación del texto y el formato *libro*. Las imágenes pertenecientes a esta categoría gráfica están impresas con tinta negra, aunque hay una excepción: la *imagen a71*.³⁹ Al estructurar los contenidos

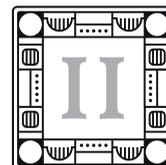


Figura 51. Viñeta envolvente de la numeración de los apartados

³⁹ He denominado de esta manera a las imágenes con fines meramente ilustrativos. La letra corresponde a su categoría gráfica, y el número, al folio de la página que ocupa dentro del libro *María Teresa García. Antología poética* (de acuerdo con los criterios que rigen esta edición, las imágenes también van foliadas).



Imagen a22

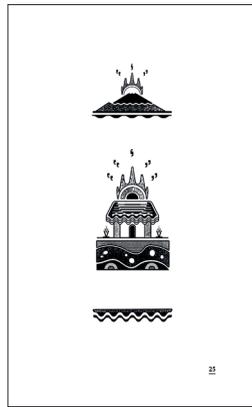


Imagen a25



Imagen a26

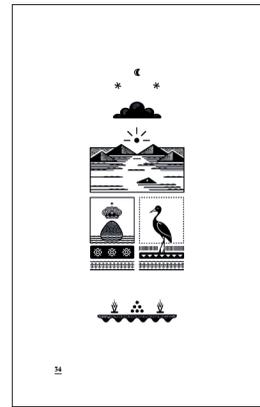


Imagen a34

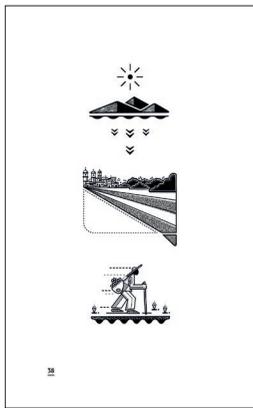


Imagen a38



Imagen a48

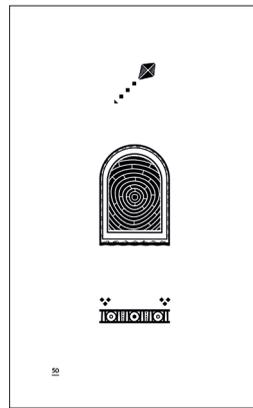


Imagen a50

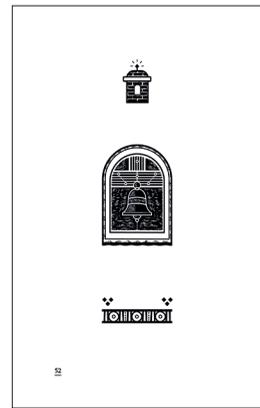


Imagen a52

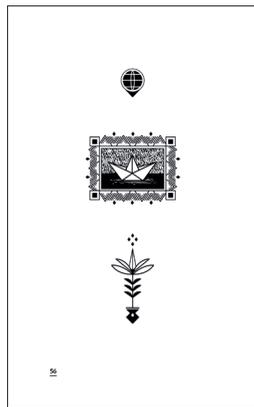


Imagen a56

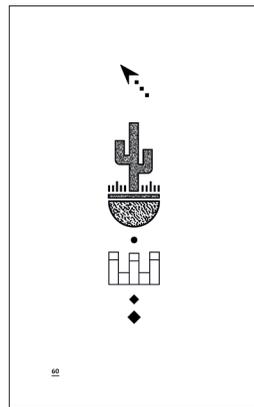


Imagen a60



Imagen a71

Figura 52. Imágenes de la categoría a. Escala de páginas: 30%

dentro del libro, esta imagen quedó posicionada en una página que podía recibir dos tintas, por esta razón, opté por acentuar cromáticamente algunos de sus elementos.

La categoría gráfica *b* consta de cinco imágenes, una de ellas a doble página, impresas a dos tintas (figura 54). En estas imágenes, las viñetas no sólo se interrelacionan de manera distanciada —tal y como ocurre en la categoría α —, también suelen superponerse visualmente (figura 55).⁴⁰ Todas las imágenes de esta categoría tienen una viñeta de aspecto circular colocada en sus centros. Al respecto, resulta conveniente recalcar que, «En todas las composiciones el círculo constituye un acento [...] Puede ser un punto de pivotaje, un ejemplo de tensión, un punto de comienzo o de final, o contribuir a la organización visual o al equilibrio» (Elam 14). Además, con fundamento en la previa explicación de la diseñadora Kimberly Elam, y considerando al libro como una composición integral, puedo asentar que las imágenes de esta categoría —las cuales se rigen por elementos circulares—, otorgan un ritmo visual y acentúan ciertas áreas del libro: la *imagen b18* marca el comienzo de la lectura de poesía, en contraste, la *imagen b72* anticipa su final; asimismo, la composición central, *imagen b44-45*, es un interludio entre las dos temáticas generales del contenido poético; y constituye un punto de equilibrio visual y de pivotaje cuando los ojos del lector se desplazan por el interior del libro.

La categoría gráfica *b* tiene una correspondencia muy estrecha con la proyección conceptual de la publicación: anteriormente, cuando exponía la estructuración del libro a partir de la morfología de una célula, resaltaba que entre sus interiores se colocan algunos encartes como si de paredes plasmáticas y un núcleo se tratase.⁴¹ Aquella

⁴⁰ En una composición visual, una superposición sucede cuando una forma «se cruza sobre la otra y parece estar por encima, cubriendo una porción de la que queda debajo» (Wong 49).

⁴¹ Véase el apartado 6.1 «Morfología de la publicación».

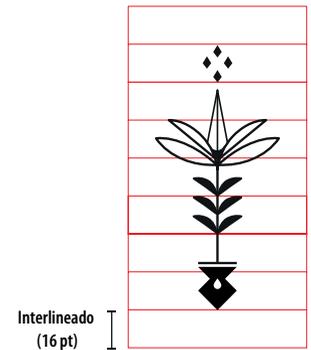


Figura 53. Colocación de una viñeta en el formato, orientada por las líneas de base de la caja tipográfica de la publicación

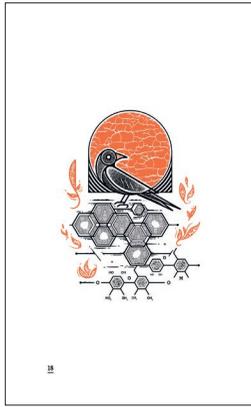


Imagen b18

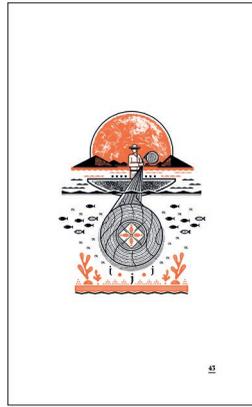


Imagen b43

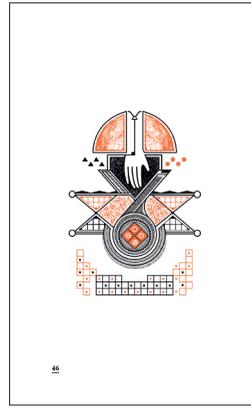


Imagen b46



Imagen b72

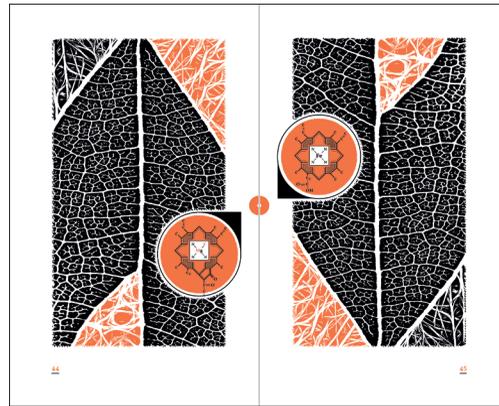


Imagen b44-45

Figura 54. Imágenes de la categoría b. Escala de páginas: 30%

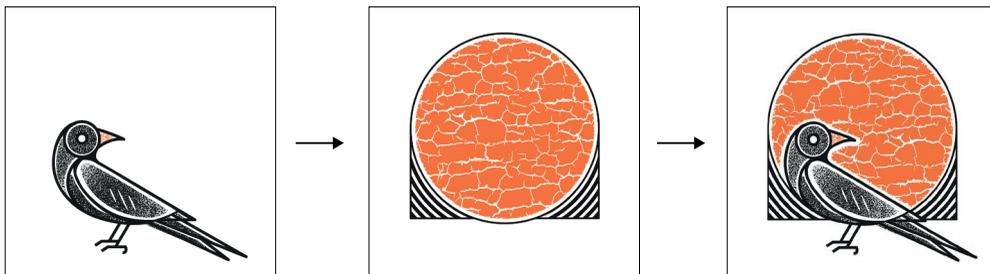


Figura 55. Superposición visual de viñetas, realizada al componer digitalmente la imagen b18

conceptualización adquiere mayor congruencia ahora, ya que, sobre esas páginas intercaladas —las cuales identifico como *encartes*—, reposan estas imágenes.

La imaginería de este libro está elaborada a partir de viñetas de diferentes naturalezas gráficas; es un sistema variopinto. La mayoría fue diseñada expresamente para este título, así fuesen figuras del imaginario universal, como el ícono de un rayo, una gota de agua o un barco de papel; o bien viñetas muy particulares, como aquellas que aluden al paisaje de Los Tuxtlas, un ejemplo es la estampa catemaqueña de la *imagen a26*, en ella se concentran los monumentos arquitectónicos de Catemaco: su palacio municipal, torre del reloj, iglesia y sus clásicas casas de estilo sotaventino —que, por cierto, son contadas las que aún se conservan.

He retomado algunas otras viñetas de especímenes tipográficos; por ejemplo, de la tipografía Minion Pro tomé un glifo de media luna, un asterisco y un florón; otro tanto proviene de la propia Vollkorn: sus acentos circunflejos formulan un par de parvadas en las *imágenes a22* y *a38*; o su letra *j*, la cual se desprende de su función lingüística y se multiplica dentro de la *imagen b43* para convertirse en una plomada⁴² para la atarraya de un pescador.

Por otro lado, una greca integrada a la *imagen a34* la diseñé a partir de una representación que José Guadalupe Posada hizo de la Virgen del Carmen de Catemaco:⁴³ en un segmento de mi imagen buscaba representar el culto a la Virgen de este pueblo, y necesitaba una textura barroca para complementar mi composición, de modo que la orla implementada por Posada en su grabado me pareció el patrón

⁴² Conjunto de plomos o pequeñas piezas metálicas que se le ponen a una atarraya para que se hunda en el agua.

⁴³ Esta imagen data de 1911, la consulté en el archivo digital de la obra de José Guadalupe Posada, perteneciente a la colección de arte gráfico Elisha Whittelsey, del Museo Metropolitano de Nueva York. Puede visualizarse en el siguiente enlace: www.metmuseum.org/art/collection/search/729606.

ideal para conseguir el concepto que quería transmitir (figura 56). A su vez, por medio de un diccionario de símbolos de distintas culturas, compilado por el tipógrafo alemán Rudolf Koch en la primera mitad del siglo xx, pude consultar las representaciones gráficas de los cuatro elementos de la química antigua, y una que Koch definió como «El símbolo de la fe» (32), las cuales utilicé como referentes para componer la *imagen b46* (figuras 57 y 58).

En líneas anteriores ya anotaba que este sistema está influenciado por los clichés utilizados en las antiguas imprentas tipográficas. Por ese mismo motivo, la repetición de viñetas es un criterio de composición plenamente válido en esta propuesta de representación gráfica: no sólo grecas o formas básicas y geometrizadas se repiten con mucha frecuencia, sino también elementos poseedores de iconicidades específicas, como la viñeta que retrata al volcán San Martín Tuxtla, plasmada tanto en la *imagen a25*, como en la *imagen a26* —con la única diferencia de que en esta última aparece reflejada horizontalmente—; o una torre, reproducida en las *imágenes a48* y *a52*.

Una composición que no puedo pasar por alto es la *imagen b44-45*, situada en el centro del libro. En su poesía, María Teresa García designó al bosque como el «Vínculo inmovible del Hombre y la Natura» («Al bosque» 193). A grandes rasgos, ese vínculo es lo que busqué representar en este espacio. La imagen se compone principalmente por dos viñetas, sugeridas por la representación abstracta de dos estructuras moleculares: una refiere a la clorofila vegetal, pigmento de las plantas, crucial para el proceso de fotosíntesis; la otra a la estructura de la hemoglobina de la sangre humana —es sabido que estas estructuras guardan un estrecho parecido, tal parece que sólo las diferencia su átomo central, en el caso de la clorofila, el magnesio (Mg), y en el de la hemoglobina humana, el hierro (Fe)—. Estas viñetas se superponen a una textura visual realizada a partir de dos



Figura 56. Greca diseñada a partir de una orla implementada por Posada en su obra *Nuestra Señora del Carmen de Catemaco*, 1911



Figura 57. Viñeta diseñada a partir de las representaciones de los cuatro elementos de la química antigua, compilados por Koch, en *The Book of Signs*, 1955



Figura 58. Viñeta diseñada a partir de la representación del símbolo de la fe, compilado por Koch, en *The Book of Signs*, 1955

fotografías en alto contraste, ensambladas en las páginas de la composición con relación al área de la caja tipográfica del libro (figura 59).

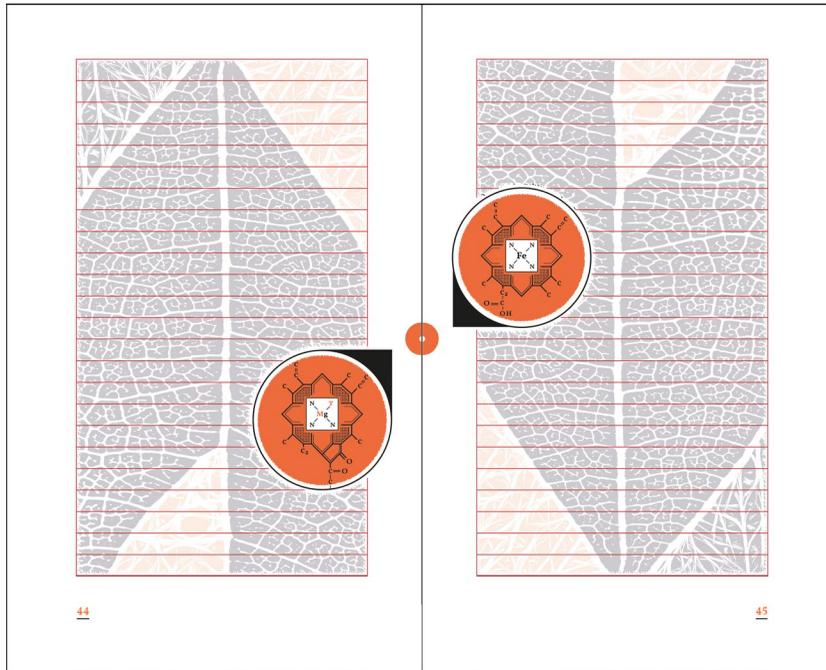


Figura 59. Superposición de viñetas sobre textura visual delimitada por la caja tipográfica de la publicación, en la imagen b44-45. Transparencia de la textura: 20%. Escala: 50%

Salvo muy contadas excepciones, las viñetas de esta imagería están trazadas con una línea *impersonal* de dibujo, es decir, con un trazo estándar, propio de un programa de diseño vectorial digital. En primera instancia, opté por estos trazados, de corte geométrico y simple, porque, al coexistir con las letras de estilo antiguo de la tipografía Vollkorn, gráficamente generan un contrapunto en la composición del libro. Por lo demás, pienso que una línea gráfica acorde con un trabajo editorial de esta naturaleza debe poseer cierto grado de gestualidad neutral; de lo contrario, una estilización resonante en sus imágenes puede interferir con la obra literaria. Esto lo relaciono en buena medida con las sugerencias

que suelen dar los tipógrafos respecto al uso de fuentes tipográficas: «la tipografía debería ser excepcionalmente *común*, para que la atención de los lectores pase a la calidad de la composición y no al diseño de las letras individuales» (Bringhurst 120). A lo largo de este proyecto, he mediado por una conceptualización del libro cuyos elementos se interrelacionen entre sí e inclusive se articulen para dar forma al objeto como una obra integral, pero eso no quiere decir que no haya jerarquías de signos y una entidad protagónica y medular: la poesía misma.

Acerca de la materialización de las obras poéticas, Ulises Carrión reflexionaba: «La poesía es canto, repiten los poetas. Pero no la cantan. La escriben» (44). Sobre esa noción, este polifacético autor añadía que —contrario a desvirtuarse— la poesía escrita e impresa ha ganado una realidad espacial, carente en las poesías cantada y dicha. En suma, Carrión deducía que «El espacio es la música de la poesía no cantada» (45), por lo tanto, resulta vital, para un libro de poesía, *modular* su medio físico. En ese sentido, esta imaginiería configura un acompañamiento armónico, cuyo propósito es tender un puente que contribuya al acercamiento sensitivo entre la obra poética y los lectores.

6.6 Formación de interiores. Algunos ejemplos

Las figuras presentadas a continuación son una muestra de la composición de contenidos, textuales y gráficos, en el interior del libro *María Teresa García. Antología poética*:

PRÓLOGO

Cuando vivía en Xalapa y estudiaba el último año de la universidad, le seguía el rastro al aporte cultural de la Editorial Citlaltépetl: acudía a bibliotecas e institutos de la ciudad en busca de bibliografía relacionada con aquel proyecto, fundado por Leonardo Pasquel en 1958. En algún momento, a través de esa búsqueda, hallé un libro de sonetos de la poeta y química catemaqueña María Teresa García, publicado por Citlaltépetl en 1979. Con la lectura de ese libro, aunada a la gran admiración que siempre he sentido por la literatura proveniente de Los Tuxtlas, de donde la autora es originaria, me introduje en su escritura y así fue surgiendo mi entusiasmo por recuperar sus textos. Posteriormente, le compartí esta intención a Salvador Herrera García, actual cronista de Catemaco, Veracruz, quien generosamente me cedió una serie de manuscritos inéditos del archivo de la poeta y de esta manera la presente edición fue tomando forma.

Como ya lo adelantaba, la poeta es nativa de Los Tuxtlas, una región ubicada en el sureste

5

veracruzano, formada entre dos macizos volcánicos: San Martín Tuxtla y Santa Marta; es una de las áreas con mayor diversidad biológica del país. Sus principales poblaciones urbanizadas son Santiago Tuxtla, San Andrés Tuxtla y Catemaco. Desde tiempos ancestrales, esta región cultivó una tradición por las expresiones oral y escrita, pero especialmente en el siglo xx, Los Tuxtlas dio a grandes escritores que divulgaron su polifacética obra en los sectores editoriales de la región, el estado y el país; y ciertamente, hubo quienes trascendieron en la universalidad de la práctica. Bien mencionaba la poeta e investigadora Aurora Ferat, en esta región «en cada hijo hay un poeta o un novelista».¹

María Teresa García Cadena (Catemaco, Veracruz, 1904 – ibidem, 2000) fue química farmacobióloga por la Universidad Nacional de México —ahora UNAM—; escritora, poeta, periodista, luchadora social y primera mujer profesionista de la región de Los Tuxtlas. Acerca de María Teresa, otra em-

¹ Ferat, Aurora. *Semblanzas de Valle Nacional e Catemaco*. Ed. de autor, 1975, 238.

6

blemática poeta catemaqueña, María Boettiger, opinaba lo siguiente:

Desde niña, María Teresa demostró su afición a las letras; llamaba la atención su amor al estudio, tenía ansias de saber; su claro talento se sentía como aprisionado entre aquel ambiente pleno de bellezas naturales, pero falto de elementos para ilustrarse; por eso se empeñó en salir de su terruño en busca de la cultura que su espíritu emotivo anhelaba.²

Cursó estudios en la Escuela Preparatoria Juárez de Xalapa y concluyó el bachillerato en la Escuela Nacional Preparatoria, en la Ciudad de México. En Xalapa perteneció a movimientos literarios de vanguardia. Ingresó a la Facultad de Ciencias Químicas de la Universidad Nacional de México en 1926 y fue participante del movimiento estudiantil que logró la autonomía universitaria. Desde sus años estudiantiles, se identificó con las ideas progresistas de izquierda y de lucha obrera,

² Boettiger, María. «Poetisas mexicanas». *Revista Xalapa. Síntesis de evocaciones provinciales*, núm. 93, 1960, 28.

7

Figura 60. Formación del prólogo. Páginas 5, 6 y 7. Escala: 50%



Figura 61. Formación de imagen y poesía. Páginas 18 y 19. Escala: 50%

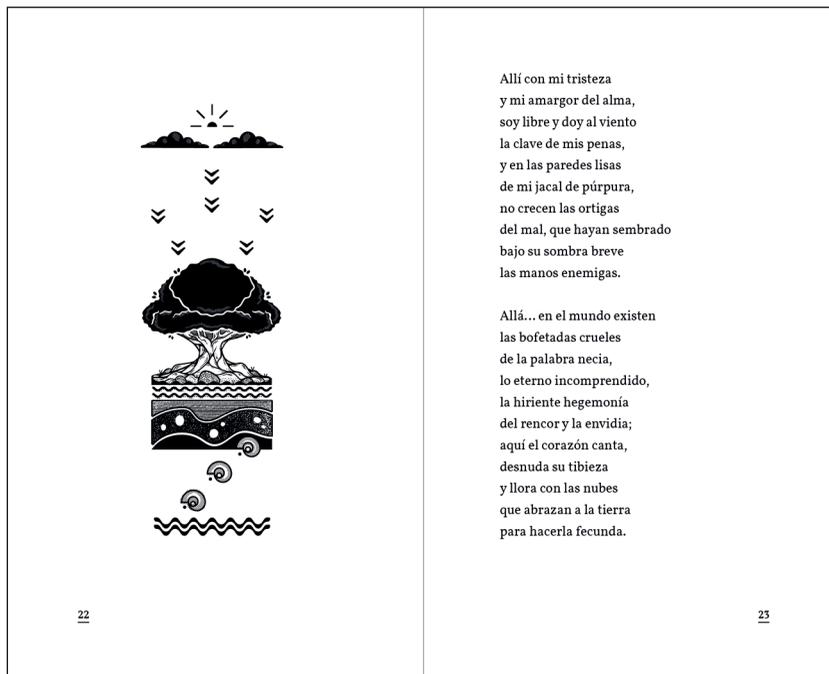


Figura 62. Formación de imagen y poesía. Páginas 22 y 23. Escala: 50%



Figura 63. Formación de imagen y poesía. Páginas 26 y 27. Escala: 50%

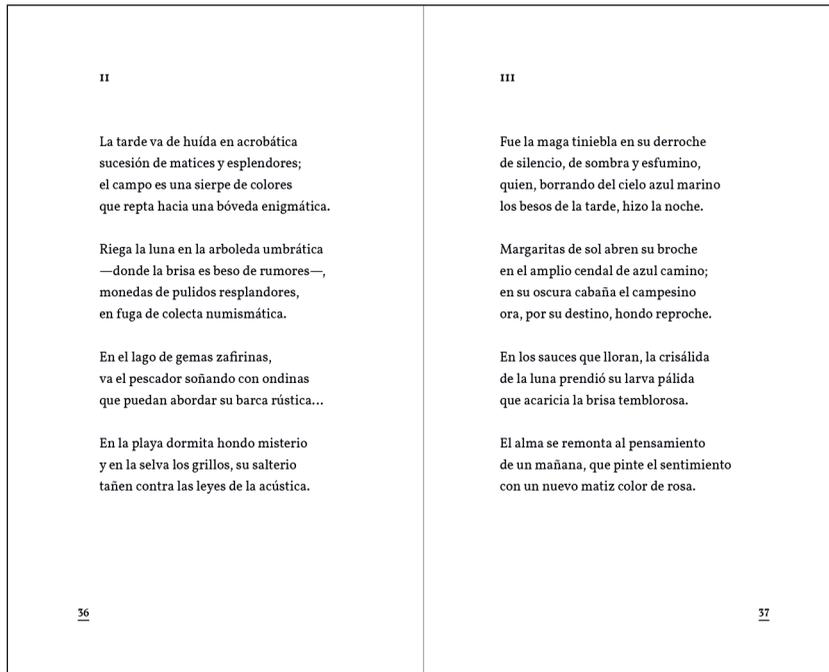


Figura 64. Formación de dos cantos de un poema. Páginas 36 y 37. Escala: 50%

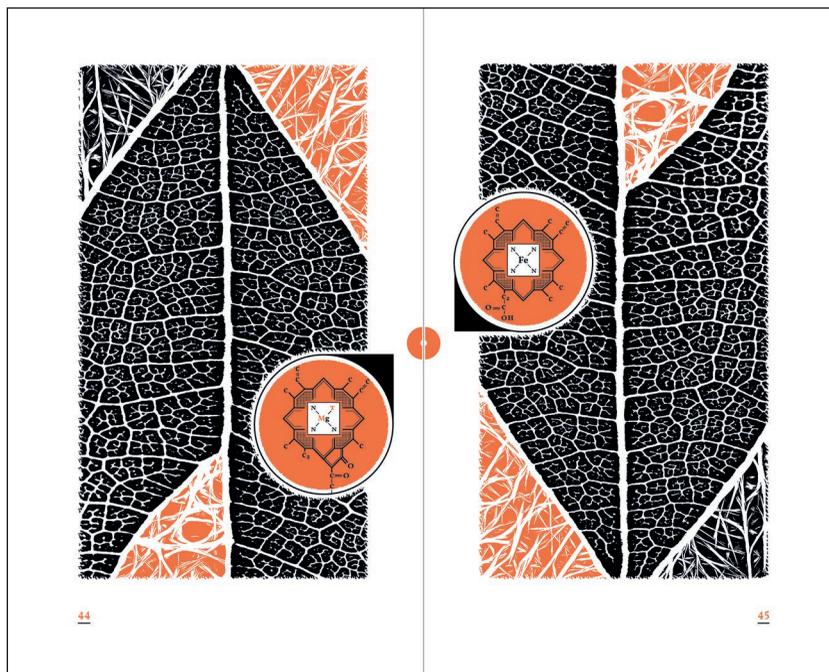


Figura 65. Formación de imagen central. Páginas 44 y 45. Escala: 50%

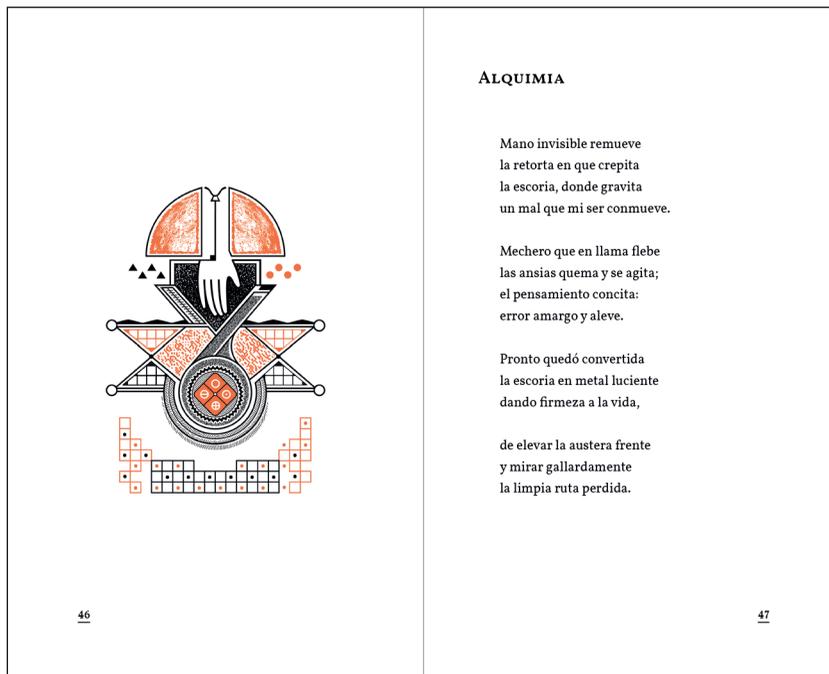


Figura 67. Formación de imagen y poesía. Páginas 46 y 47. Escala: 50%

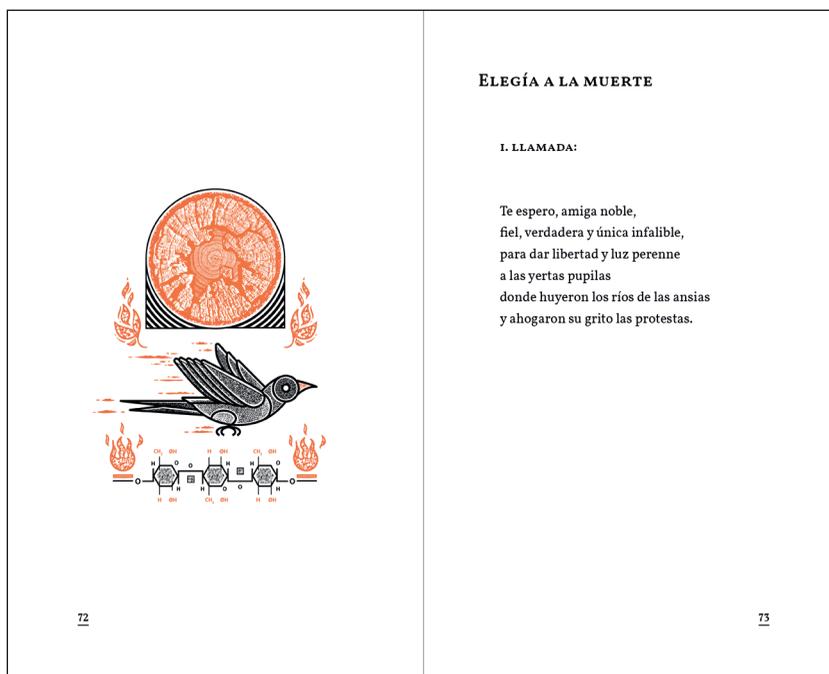


Figura 68. Formación de imagen y poesía. Páginas 72 y 73. Escala: 50%

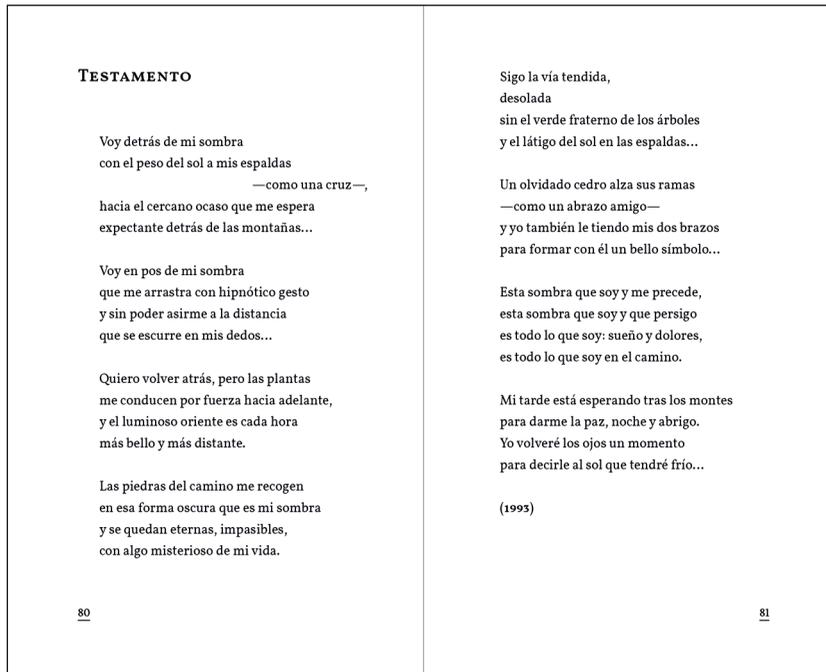


Figura 69. Formación de un poema. Páginas 80 y 81. Escala: 50%

6.7 Cubierta de la publicación

La cubierta, o primera de forros, «es la cara pública del producto [editorial]» (Kloss *Entre el oficio* 85); generalmente, su función es representar al autor y contenido del libro, así como a la casa editora o colección a la que pertenezca. El libro *María Teresa García. Antología poética* tiene una cubierta clásica de libro literario *de bolsillo*, constituida por los siguientes elementos: el nombre del autor, título del libro y un texto subordinado, situados en el área superior y alineados al centro del formato; una viñeta en el área central; el sello de la colección en la parte inferior de la cubierta; y un código cromático.

6.7.1 Retícula de la cubierta

La retícula de la cubierta está basada en la *unidad x*, aquella unidad referencial que generé a partir de las proporciones del formato del libro, la cual utilicé para originar los márgenes de sus páginas.⁴⁴ Esta cubierta presenta una franja vertical pegada al lomo, cuya anchura equivale a la *unidad x*; de esta franja se desprende un pequeño filete vertical y también, a partir de ella, se habilita un espacio compositivo, con un código cromático asignado, sobre el cual se proyecta la retícula que determina la colocación de los elementos textuales y gráficos, alineados al centro (figura 70).

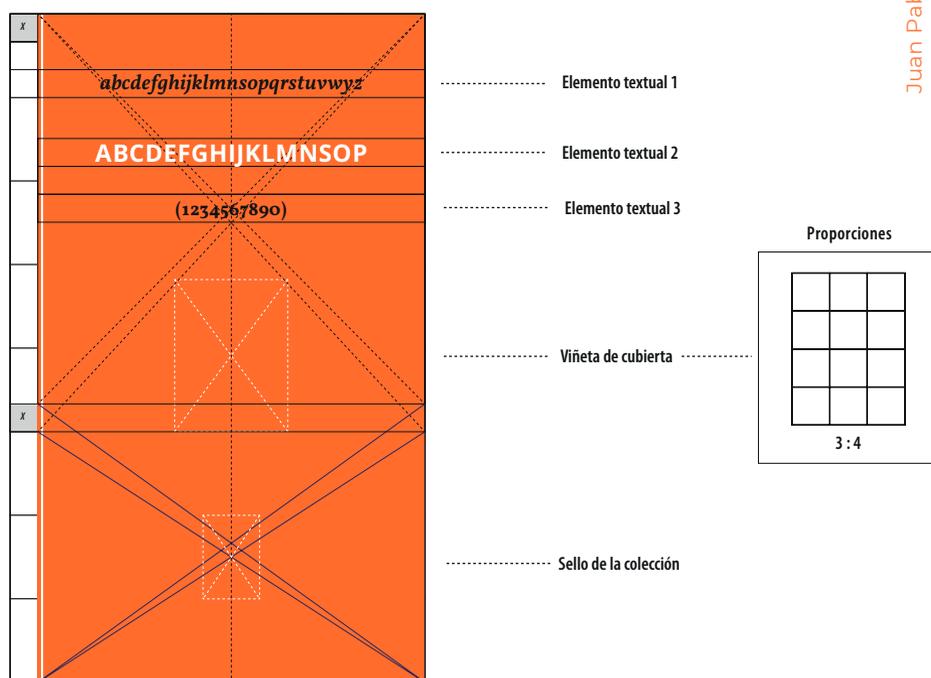


Figura 70. Retícula de la cubierta. Escala: 50%

⁴⁴ Véase el apartado 6.3 «Retícula y márgenes»

6.7.2 Viñeta de cubierta

Al menos en la tradición literaria y editorial de México, comúnmente se ha utilizado el término *viñeta* para referirse al elemento gráfico, por lo regular de pequeñas dimensiones, colocado en la cubierta de determinado libro literario, que representa visualmente su contenido, ya sea de manera alegórica o descriptiva. Por mencionar un ejemplo, Sergio Galindo y su grupo de editores, de la entonces recién fundada Editorial de la Universidad Veracruzana, acreditaban la aplicación de dicho término tras colocar, en los colofones de sus libros, la expresión *viñeta* —como definición del gráfico plasmado en alguna cubierta—, seguida por el nombre del respectivo autor. Una viñeta de cubierta muy distintiva de esta casa editora, perteneciente a su época primigenia, es la realizada por el pintor y escenógrafo veracruzano Guillermo Barclay (1939) para el libro *Los funerales de la Mamá Grande*, de Gabriel García Márquez —el primero que se le produjo a este autor en México—, publicado en 1962 e integrado a la Colección Ficción (figura 71). Al final de este título se leía la siguiente mención: «El cuidado de la edición estuvo a cargo de Sergio Galindo y Francisco Salmerón. Viñeta de Guillermo Barclay».

Una viñeta de cubierta se consigue por medio de un cuidadoso ejercicio de *écfrasis a la inversa*, denominación con la que Roberto Calasso se refería al acto de sintetizar visualmente el contenido de un libro. En palabras de este lúcido editor, «*Écfrasis* era el término que se usaba, en la Grecia antigua, para indicar el procedimiento retórico que consiste en traducir en palabras las obras de arte» (19). Por consiguiente, practicar *el arte de la écfrasis a la inversa* —según las ideas de Calasso— implica buscar el equivalente o *analogon* de un texto en una sola imagen (20).

La viñeta de cubierta del libro *María Teresa García. Antología poética* se compone por un conjunto de elementos



Figura 71. Viñeta de Guillermo Barclay, en la cubierta de *Los funerales de la Mamá Grande*, 1962. Archivo y fotografía: Librería Campo Minado

visuales que, de alguna manera, sintetizan las facetas profesional, autoral y social de María Teresa García (figura 72). El objeto estelar de la composición es un matraz de fondo redondo, un instrumento de cristal utilizado en el laboratorio para someter compuestos químicos a altas temperaturas; está colocado sobre un soporte, del cual emergen dos ornamentos a los costados. El utensilio evoca, desde luego, al quehacer científico de la autora, mientras que los ornamentos aluden, por su forma, a la vegetación de un paisaje, y por el número, a las dos agrupaciones conceptuales de la antología. A través del matraz se percibe una forma meramente abstracta, representación de la expresión poética antologada, entendida como el *substratum* del libro, es decir, como su fundamento material.

Arriba del matraz se posiciona el sol, símbolo intrínseco de aquellos hombres y mujeres del siglo xx que, como María Teresa García, buscaron unificar a los pueblos del mundo bajo la insignia comunista de la hoz y el martillo. Así se manifestaba este cuerpo luminoso en los versos de la autora: «el sol a plomo, la energía subleva / y son yunques de fuego los senderos / donde se forja una conciencia nueva» («Jornadas» 26). María Teresa solía manufacturar su poesía por medio de estructuras de versificación clásicas —los versos anteriores dan cuenta de ello—, por esa razón, me he basado en un modelo clásico de la representación pictórica para realizar esta viñeta de cubierta, pues básicamente es el registro iconográfico de un bodegón, una composición tradicional donde objetos naturales y artificiales coexisten.

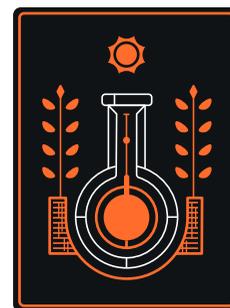


Figura 72. Viñeta de cubierta. Escala: 100%

6.7.3 Cromatismo

A este libro le he asignado el color naranja, específicamente el código Pantone 021U (figura 73).⁴⁵ Con base en un criterio subjetivo, es el color que considero representa a María Teresa García y a los poemas antologados. A finales de los años setenta, la autora recorrió la República Popular China, le atraían el sistema socialista de aquella región y las culturas orientales. En su libro *Psicología del color*, Eva Heller explicaba que en China, en su cultura y filosofía, el color naranja —aunque allá su nombre no es el de la fruta sino el del azafrán— es fundamentalmente el color de la transformación (187); y la química, profesión que ejerció María Teresa, es el estudio de la materia y su transformación. Así como el paisaje de su tierra, la química también estuvo muy presente en su poética; los autores Ángel José Fernández y Jorge Lobillo lo escribían de esta manera: «Al igual que el paisaje, la materia que surge, vive y se transforma [fue] una de sus creencias a lo largo de toda su obra» (XXIV).

Desde otra perspectiva, las imágenes de la categoría *b* de la imaginería, por cuestiones técnicas de producción, comparten características de color con la cubierta. Esta decisión cromática la tomé considerando también que dichas imágenes requerían una tonalidad cálida para su representación; como pudo apreciarse anteriormente, una de ellas retrata un atardecer en el Lago de Catemaco (*imagen b43*), otra acompaña un poema llamado «Alquimia» (*imagen b46*) y lo más apropiado era colorearlas con naranja.



Figura 73. Muestra del tono naranja Pantone 021U

⁴⁵ Pantone es un sistema universal de estandarización e igualación de colores.

6.7.4 Integración de los elementos gráficos y textuales en la cubierta

Dentro de la cubierta del libro, el nombre de la autora se compone en Vollkorn *semibold italic* con 16 pt de cuerpo.⁴⁶ Para generar un contraste tipográfico, los titulares se presentan en versales, con la fuente *sin remates* Open Sans⁴⁷ *bold*, con un cuerpo de 18 pt. El texto subordinado al título se forma con Vollkorn, en su versión *bold*, de 16 pt. El interletraje de todos los caracteres fue ajustado ópticamente. Todos los elementos textuales se alinean al centro y, a diferencia del tratamiento de los textos internos del libro —donde se seguía una relación de medidas tipográficas—, la organización de los elementos tipográficos dentro del formato de la cubierta fue realizada con base en la *unidad x* y en la retícula generada. Por debajo de los textos y al centro de la composición se coloca la viñeta de cubierta, con una proporción 3 : 4, con relación a su anchura y altura, por lo que sus medidas en el formato de la cubierta son de 3 x 4 cm. El logotipo de la colección se plasma en su versión en negativo, con una medida de 1.5 x 2.2 cm y se alinea, a partir de la retícula establecida, al centro de la composición, en la zona inferior del libro y justo por debajo de la viñeta de cubierta (figura 74).

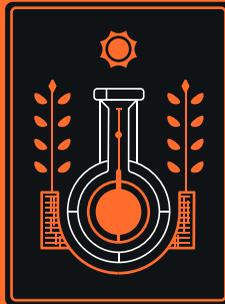
⁴⁶ Resulta conveniente puntualizar que la selección y edición de la obra poética de María Teresa García estuvo a mi cargo, legítimamente (y sobre todo para efectos legales), el autor del libro soy yo, por eso su título es *María Teresa García. Antología poética*; sin embargo, el nombre que figura en la cubierta es el de la poeta, pues lo más importante es la autoría de los poemas —un criterio usual en la edición de este tipo de antologías—; de ahí que en el espacio tipográfico del título se coloque únicamente *Antología poética*. Los créditos autorales se enuncian de manera concreta en el interior del libro, en su página legal y portada interna.

⁴⁷ Tipografía *sans-serif* (sin remates) humanista, de acceso libre, lanzada en 2011 y diseñada por el tipógrafo e impresor tipográfico Steve Matteson (1965).

María Teresa García

ANTOLOGÍA POÉTICA

(1938-1995)




CERRO
D
FUEGO

Figura 74. Cubierta de la publicación. Escala: 100%

6.7.5 Cerro de Fuego a través del diseño de sus cubiertas

El libro *María Teresa García. Antología poética* —he mencionado en reiteradas ocasiones— supone el inicio de la colección Cerro de Fuego; su diseño es, por lo tanto, la matriz gráfica de los futuros títulos, misma que estará en constante transformación. Una vez expuestas las características visuales del mencionado libro, me permito brindar una previsualización del devenir de esta colección, a través del diseño de sus cubiertas. Cerro de Fuego constaría de dos series, pero antes de profundizar en ellas, es pertinente hacer una aclaración:

En el contexto librario se acostumbra utilizar indistintamente los términos *colección* y *serie*, consecuencia de la relación existente entre dos disciplinas hermanas, la edición y la bibliología. Al respecto, Martínez de Sousa hace la distinción de estos conceptos: en el entendido de que el catálogo de una casa editora se divide en colecciones que responden a distintos criterios, «la serie es una subdivisión dentro de una colección, pero en bibliología a esta serie se le denomina *subserie* (en consonancia con el hecho de llamar *serie* a la colección). Así pues, los usos bibliológico y editorial no coinciden plenamente, aunque en ambos ámbitos se aceptan tales sinonimias» (*Diccionario* 194). En lo personal, me he apegado al uso editorial de los conceptos *colección* y *serie*, sin emplearlos como sinonimias, por ello me he referido a Cerro de Fuego como *colección* y a partir de este momento, a sus divisiones internas, las refiero como *series*.

Ahora bien, la primera serie de la colección concentraría la obra de autores tuxtlecos nacidos entre los años 1880 y 1920, los cuales conforman la primera generación del siglo xx. Erasmo Castellanos Quinto, María Teresa García y los hermanos Lorenzo y Eduardo Turrent Rozas son algunos de ellos. Cada título de esta serie tendrá una cubierta con un código de color en particular. Por razones ya expuestas, al libro de María Teresa García le he asignado el naranja;

respecto a otros títulos, al hablar de los relatos de Lorenzo Turrent Rozas, por ejemplo, donde la lucha social es un tema constante, es imposible no pensar en un pigmento carmesí para su eventual cubierta; o en un verde acuoso para algún título de Eduardo Turrent Rozas, reflejo de la vegetación húmeda de Los Tuxtlas, muy sugerida en sus cuentos; y así sucesivamente, cada color se asignaría en correspondencia con el autor y su literatura.

La segunda serie agruparía obras literarias producidas por escritores tuxtlecos de la segunda generación del siglo xx. En esta serie se incluirían textos de autores como Francisco Hernández, Carlos Isla, Salvador Herrera García, Luis Carrión o Jaime Turrent; incluso, algunos relatos de Ulises Carrión podrían formar parte de ella. Como homenaje a la materialidad de las publicaciones de La Máquina Eléctrica y Cuadernos de Estraza, proyectos clave de la edición alternativa en México y donde incursionaron varios de estos autores tuxtlecos, todas las cubiertas de esta serie se imprimirían sobre algún cartoncillo, a dos tintas de serigrafía: negra y blanca.

Cuando algún colaborador realice el estudio introductorio o participe con un escrito adjunto a una obra literaria editada en Cerro de Fuego, su nombre aparecerá en la cubierta, en el área destinada para textos subordinados al título. La figura 75, mostrada en la página siguiente, previsualiza el diseño de cubiertas de posibles títulos de la colección, elaboradas a partir de los parámetros gráficos que el libro *María Teresa García. Antología poética* ha establecido.

Por otra parte, todos los títulos de esta colección llevarán una viñeta de cubierta, las cuales serán elaboradas con los mismos principios compositivos que la de la publicación inaugural, para así crear —como menciona Roberto Calasso— «una red de imágenes que no sólo respondan cada una a un único objeto (el libro para el cual serán utilizadas), sino que además se correspondan entre sí, de modo no muy

distinto a como los distintos libros de la colección pueden corresponderse entre sí» (23). Estas viñetas y en general los diseños de las cubiertas de la colección serán los identificadores visuales determinantes para presentar estos títulos en las librerías, así como para difundirlos en distintos medios, ya sean digitales o físicos (figura 76 y 77).

Primera serie



Segunda serie

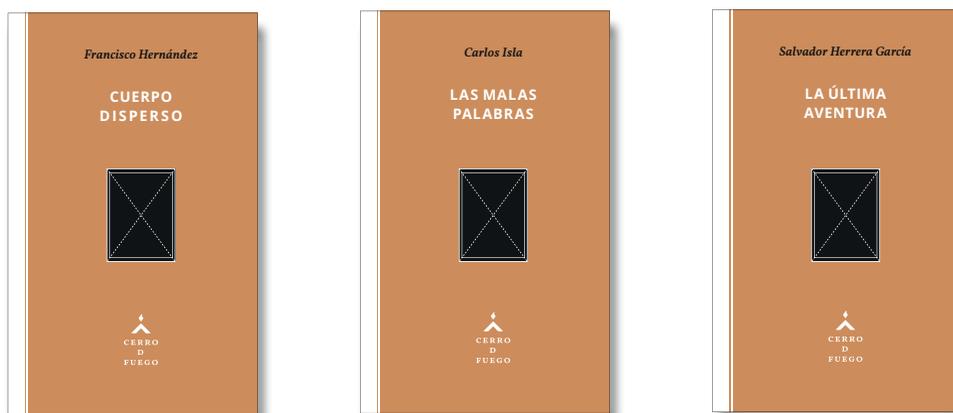


Figura 75. Cubiertas de posibles títulos de la colección, organizadas por series



Figura 76. Viñeta de cubierta empleada como identificador visual de la publicación, en una plantilla para difusión digital



Figura 77. Cubierta empleada como identificador visual de la publicación, en una plantilla para difusión digital

7 Estrategia administrativa y comercial

7.1 Cálculo editorial y precio de venta al público (PVP)

La edición de libros —escribía el editor Jason Epstein— «no es un negocio convencional. Se asemeja más a una vocación o a un deporte de aficionados, cuyo objetivo primordial es la actividad en sí misma más que su resultado económico» (17). De todos los géneros editoriales, la edición literaria es la que suele generar menores ventas, su producción responde definitivamente a una rentabilidad como capital cultural más que monetario. Por consiguiente, la literatura —desarrollada al margen de los grandes grupos editoriales— suele editarse con mecanismos estéticos y económicos muy distintos a los empleados en otros géneros editoriales. Consciente de los múltiples inconvenientes de producción en torno a estas problemáticas económicas, desarrollé una serie de alternativas hasta encontrar alguna que me permitiera generar una estrategia de producción ecuánime con la realidad del libro que presento en este proyecto. Busqué construir una planeación económica donde, a partir de un bajo presupuesto, fuera posible la producción de un tiraje relativamente corto de ejemplares, que puedan venderse en el menor tiempo posible, pero sin descuidar, desde luego, la estética visual del objeto.

Inicialmente, buscaba desarrollar un libro con interiores impresos a dos tintas, con encartes y cubiertas de papel de algodón. Con estas características visuales y materiales se lograba un precio de venta bajo, \$140.00 aproximadamente, pero en un tiraje de 1000 ejemplares: una alternativa inviable si se tiene presente que para obtener un punto de equilibrio

tendrían que venderse aproximadamente 455 libros. En aquel escenario, habría una variedad cromática entre las páginas de cada libro, con un papel resistente y fino, pero también habría una sobrepoblación de ejemplares, los cuales permanecerían, quizá, embodegados durante mucho tiempo, porque sobrepasan el alcance que considero debería tener este tipo de publicaciones. Por otra parte, al reducir a un tiraje menor, el precio se elevaba, incluso al triple (\$350.00, aproximadamente), cifras poco convincentes para un libro de estas características en su nicho de mercado.

Para resolver este problema, opté por probar con una impresión digital, pero con esta alternativa se sacrificaban algunos atributos visuales del producto; por ejemplo, la imprenta que contacté sólo podría encuadernar el libro en *hotmelt*, lo que ocasionaría una alteración al diseño del libro y a su concepto. Coticé una edición impresa a duotono, en un tiraje de 300 ejemplares, impresos en impresora digital, y dicha producción tendría un costo que tampoco resultaba viable.

Finalmente, pude desarrollar una propuesta que equilibró los factores económicos y los de diseño, sin que se presentaran alteraciones significativas en estos últimos. El resultado fue una alternativa de producción con un tiraje de 600 ejemplares, impresos en *offset*, y un producto cuyo PVP es de \$186.00. Para ello, en la impresión de interiores reduje el uso de tintas a sólo una, y la impresión en duotono la reservé únicamente para ciertos encartes, donde se plasman algunas imágenes, así como para los forros del libro. En las líneas posteriores desgloso la alternativa desarrollada, no sin antes mostrar las características técnicas de la publicación.

7.1.1 Ficha técnica de la publicación

La siguiente tabla muestra las características técnicas del libro *María Teresa García. Antología poética*:

Tabla 3. Ficha técnica de la publicación

CARACTERÍSTICAS GENERALES	
Nombre del libro	<i>María Teresa García. Antología poética</i>
Tiraje	600 ejemplares
Formato	Vertical
Tamaño	11 x 17,6 cm
Páginas	80 pp
Páginas en encartes	8 pp
Páginas totales	88 pp
Papel para interiores	Bond Eucalipto 120 g (1 hoja de 57 x 87 cm 1 hoja de 70 x 95 cm)
Papel para forros y encartes	Cartulina Inspira blanca 200 g (1 hoja de 50 x 65 cm)
DESCRIPCIÓN CROMÁTICA	
Impresión de interiores	1 x 1 tintas (80 pp)
Impresión de forros y encartes	2 x 2 tintas (12 páginas: 4 de forros; más 8 de encartes)
ENCUADERNACIÓN	
En rústica con cosido expuesto	

7.1.2 Costos fijos

Se le conoce como costos fijos a los costos correspondientes al proceso de edición, desde el tratamiento de los manuscritos de un texto, hasta la etapa de pre prensa. Estos costos no varían según el tiraje de ejemplares impresos, son independientes.

Desglose de costos fijos

Los costos fijos invertidos para el desarrollo de esta edición corresponden a las tareas de captura y corrección ortotipográfica de los 14 poemas seleccionados para la antología, corrección de estilo de los textos que acompañan a la obra antologada, la elaboración del material visual complementario: 16 imágenes, así como a las tareas de diseño del libro y su formación, registro de obra ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor (Indautor) y el trámite de un Número Internacional Normalizado del Libro (ISBN, por sus siglas en inglés). La suma de dichos costos dio como resultado una inversión inicial de \$14 980.00 (tabla 4).

Tabla 4. Desglose de costos fijos

TAREAS REALIZADAS	UNIDADES	COSTO UNITARIO	COSTO
Captura de poemas	14 poemas	\$30.00	\$420.00
Corrección ortotipográfica de poemas	14 poemas	\$30.00	\$420.00
Corrección de estilo de textos complementarios (1620 caracteres x cuartilla)	6 cuartillas	\$50.00	\$300.00
Creación de Imágenes de la categoría <i>a</i>	11 imágenes	\$300.00	\$3300.00
Creación de Imágenes de la categoría <i>b</i>	5 imágenes	\$500.00	\$2500.00

Diseño del libro (forros, viñeta de cubierta e interiores)	1 producto	\$4000.00	\$4000.00
Formación	88 páginas	\$30.00	\$2640.00
Lectura de pruebas	88 páginas	\$10.00	\$880.00
Registro de obra ante el Indautor			\$280.00
Trámite de ISBN			\$240.00
COSTO TOTAL			\$14 980.00

7.1.3 Costos variables

Estos costos están relacionados con la producción del libro, son variables porque aumentan o disminuyen según las decisiones implementadas por el editor, relacionadas con el tiraje, tipo de papel o técnica de impresión.

Desglose de costos variables

Las siguientes tablas presentan los costos de los materiales y servicios tomados como referencia para presupuestar la producción del tiraje comercial de esta publicación:

Tabla 5. Costos de papel

		MEDIDAS	COSTO POR MILLAR
Cartulina para forros y encartes	Cartulina Inspira blanca de 200 g	50 x 65 cm	\$2602.00
Papel de interiores	Bond Eucalipto de 120 g	57 x 87 cm	\$1843.00
Papel de interiores	Bond Eucalipto de 120 g	70 x 95 cm	\$2478.00
<i>Precios obtenidos de la proveedora Papel S.A. (junio de 2021)</i>			

Tabla 6. Costos de servicios de impresión

	COSTO DE LÁMINA	IMPRESIÓN POR MILLAR
Impresión de forros y encartes	\$420.00	\$590.00
Impresión de interiores	\$420.00	\$590.00
<i>Precios obtenidos de cvc Impresos (junio de 2021)</i>		

Tabla 7. Costos de servicios de encuadernación

		COSTO POR MILLAR
Publicación en rústica con costura expuesta	Cosido de hilo	\$800.00
<i>Precio proporcionado por un proveedor particular (junio de 2021)</i>		

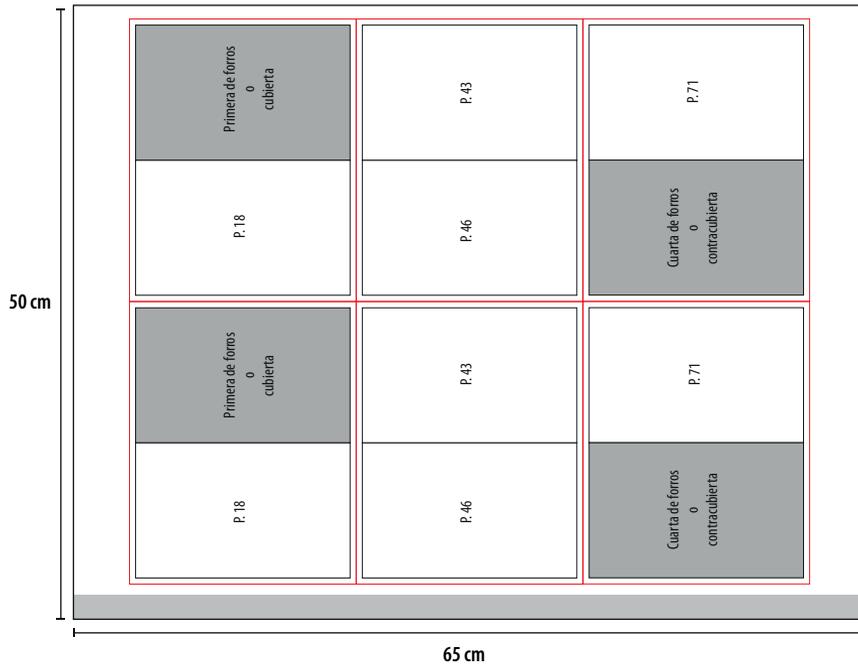
Forros y encartes. Cálculo de papel

En una hoja de cartulina Inspira blanca de 200 g, con medidas de 50 x 65 cm, pueden imprimirse los forros y encartes necesarios para formar dos libros (figura 78), de tal manera que, para una edición de 600 ejemplares, son requeridas 300 hojas. Considerando además una merma del 20 por ciento de papel, tendrán que adquirirse en total 360 hojas, con un costo de \$936.72 (Tabla 8).

Tabla 8. Cálculo de papel para forros y encartes

TIRAJE	TAMAÑO DE HOJA	TOTAL DE HOJAS	COSTO POR MILLAR DE HOJAS	COSTO POR 360 HOJAS
600	50 x 65 cm	360	\$2602.00	\$936.72

Frente



Vuelta

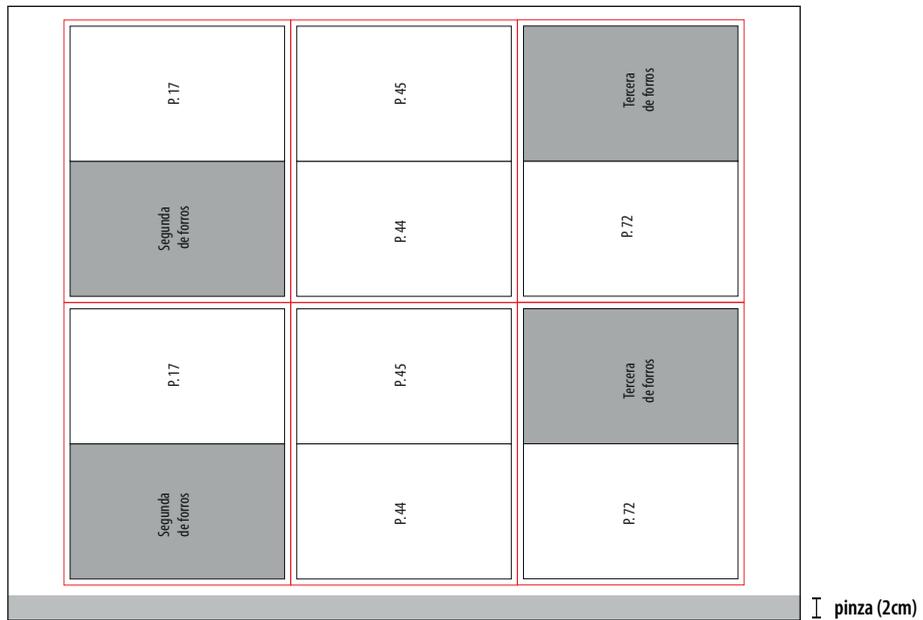


Figura 78. Imposición de forros y encartes sobre una hoja de 50 x 65 cm (frente y vuelta)

Forros y encartes. Cálculo de impresión

Para tener dos tintas en la apariencia externa de forros y en algunas imágenes incorporadas a manera de encartes dentro del libro, se necesitan cuatro placas: dos por cada cara de la hoja. Cada placa tiene un costo de \$420.00; por tanto, el costo por las placas necesarias será de \$1680.00. La impresión tiene un costo por entrada de \$590.00 por millar, aunque se impriman menos; las entradas corresponden a la impresión de cada placa, o sea cuatro. En ese sentido, el costo por impresión será de \$2360, y si a esta cifra se le suma el costo por las placas, el resultado total de costos por impresión de forros y encartes será de \$4040.00 (tabla 9).

Tabla 9. Cálculo de impresión para forros y encartes

TIRAJE	TINTAS	PLACAS Y COSTO	COSTO DE IMPRESIÓN POR PLACAS	COSTO TOTAL
600	2 x 2	4 (\$420.00 c/u) = \$1680.00	4 (\$590.00 x millar x placa) = \$2360.00	\$4040.00

Enfatizo que, en esta publicación —integrada por una serie de cuadernillos cosidos—, la primera (cubierta) y segunda de forros están unidas a los encartes de las páginas 17 y 18; y tercera y cuarta de forros (contracubierta) a los encartes de las páginas 71 y 72. Además, el libro tiene un encarte central, que corresponde a las páginas 43, 44, 45 y 46 (figura 79).

Interiores. Cálculo de papel

La publicación cuenta con 80 páginas de interiores —que con la suma de los ocho encartes da un total de 88 páginas—. Estas páginas son de papel Bond Eucalipto de 120 g y sobre ellas se imprimirá a una tinta (frente y vuelta). Para imprimir las 80 páginas con estas características que incluye cada publicación, se necesitan una hoja de 57 x 87 cm para

32 páginas (figura 80), y una de 70 x 95 cm para 48 páginas (figura 81).

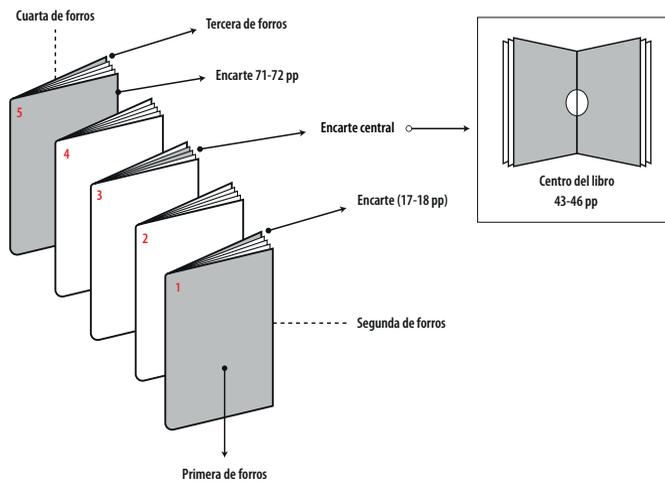


Figura 79. Localización de los forros y encartes en los cuadernillos que conforman el libro

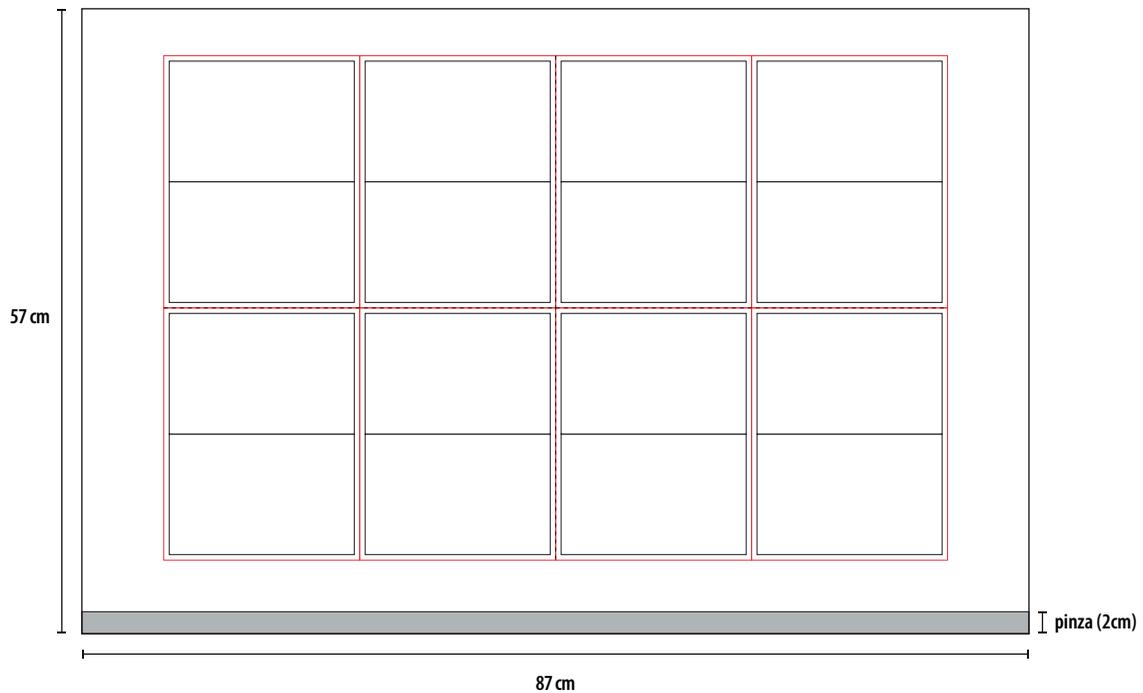


Figura 80. Imposición de interiores en una hoja de 57 x 87 cm

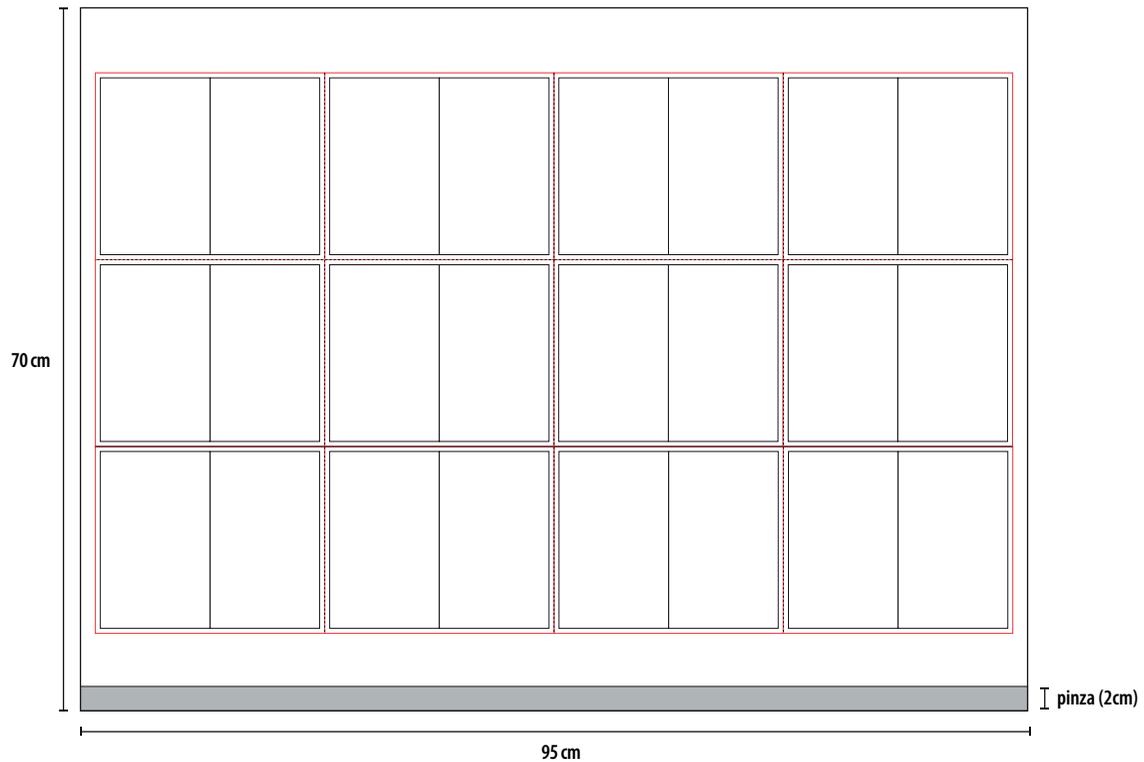


Figura 81. Imposición de interiores en una hoja de 70 x 95 cm

Para un tiraje de 600 ejemplares se necesitan 600 hojas de 57 x 87 cm, más el 20 por ciento de merma correspondiente, por lo que el total de hojas necesarias será de 720. Este papel tiene un costo de \$1843.00 por millar. La adquisición de 720 hojas tiene un costo de \$1326.96 (tabla 10).

Tabla 10. Cálculo de papel para interiores | Hoja de 57 x 87 cm

TIRAJE	TAMAÑO DE LA HOJA	TOTAL DE HOJAS	COSTO POR MILLAR DE HOJAS	COSTO POR 720 HOJAS
600	57 x 87 cm	720	\$1843.00	\$1326.96

Asimismo, se requieren 600 hojas de 70 x 95 cm, más el 20 por ciento de la respectiva merma, por lo que las hojas necesarias serán, también, 720. Este papel tiene un costo

de \$2478.00 por millar. La adquisición de 720 hojas tiene un costo de \$1784.16 (tabla 11).

Tabla 11. Cálculo de papel para interiores | Hoja de 70 x 95 cm

TIRAJE	TAMAÑO DE LA HOJA	TOTAL DE HOJAS	COSTO POR MILLAR DE HOJAS	COSTO POR 720 HOJAS
600	70 x 95 cm	720	\$2478.00	\$1784.16

La suma de costos por la adquisición de papel para interiores, de Bond Eucalipto de 120 g, será de \$3111.12.

Interiores. Cálculo de impresión

Para una impresión a 1 x 1 tintas, es decir, una tinta por el frente y una tinta por la vuelta, de la hoja de 57 x 87 cm, será necesaria una placa por cada cara de la hoja de papel, por lo tanto, para imprimir el contenido de cada hoja se requieren dos placas. Si cada una cuesta \$420.00, el costo por dos placas será de \$840.00. Posteriormente, cada placa entrará a impresión y el costo por entrada es de \$590.00 por millar —aunque sean menos de 1000 impresiones—; entonces, haciendo la multiplicación correspondiente, el costo de entradas por impresión será de \$1180.00. Sumando el costo de las placas y sus entradas a impresión, el costo total por imprimir las hojas de 57 x 87 cm es de \$2020.00 (tabla 12).

Tabla 12. Cálculo de impresión para interiores | Hoja de 57 x 87 cm

TIRAJE	TINTAS	PLACAS Y COSTO	COSTO DE IMPRESIÓN POR PLACAS	COSTO TOTAL
600	1 x 1	2 (\$420.00 c/u) = \$840.00	2 (\$590.00 x millar x placa) = \$1180.00	\$2020.00

Además de la hoja anterior, se empleará una hoja de 70 x 95 cm por libro para imprimir 48 de sus páginas, las cuales también se imprimen a 1 x 1 tintas. El cálculo de impresión de esta hoja es exactamente igual que el de la presentada anteriormente (tabla 13).

Tabla 13. Cálculo de impresión para interiores | Hoja de 70 x 95 cm

TIRAJE	TINTAS	PLACAS Y COSTO	COSTO DE IMPRESIÓN POR PLACAS	COSTO TOTAL
600	1 x 1	2 (\$420.00 c/u) = \$840.00	2 (\$590.00 x millar x placa) = \$1180.00	\$2020.00

La suma total de costos por impresión de interiores será de (2020 + 2020 = 4040) \$4040.00.

Encuadernación

La costura de hilo para la publicación tiene un costo de \$800.00 por millar. La inversión para la encuadernación sería similar a tal cantidad; aunque sólo se costuren 600 libros, el costo no disminuye. Este proceso se realiza de manera industrial, mediante una máquina cosedora de libros. Después de la costura, únicamente se retiran los sobrantes de hilo y se coloca un fijador en el lomo.⁴⁸

Suma de costos variables

A continuación se presenta, por medio de la tabla 14, la suma de los cálculos anteriores, que da un total de \$12 927.84:

⁴⁸ Se busca que el acabado de la encuadernación presente una apariencia similar a lo que usualmente en el oficio de la producción editorial se denomina *tripa*, que es cuando las páginas de un libro están ya impresas, cosidas y cortadas, pero aún no han recibido los forros, por lo tanto, su costura está expuesta. Recordemos que, en el caso de esta publicación, las cubiertas o forros forman parte de los cuadernillos, por lo que también van cosidas, de tal manera que en el lomo del libro es visible su costura.

Tabla 14. Suma de costos variables

	COSTO
Papel para forros y encartes	\$936.72
Papel para interiores	\$3111.12
Impresión de forros y encartes	\$4040.00
Impresión de interiores	\$4040.00
Encuadernación	\$800.00
COSTO TOTAL	\$12 927.84

7.1.4 Contabilización total de costos

La producción de esta publicación requiere una inversión total de \$27 907.84 (tabla 15). Al dividir el costo total de la edición entre el tiraje, en este caso 600 ejemplares, obtenemos el costo unitario de producción de cada libro, que resulta ser de \$46.51, aproximadamente.

Tabla 15. Suma total de costos

Costos fijos	\$14 980.00
Costos variables	\$12 927.84
COSTO TOTAL	\$27 907.84

7.1.5 Precio de venta al público (PVP)

La editora Magda Polo Pujadas enfatiza que los beneficios económicos son uno de los objetivos fundamentales de la edición; señala además que «los ingresos deberán ser mayores que los costes; por tanto, el precio de venta al público tendrá que ser superior al coste de producción unitario» (58).

Como prácticas más habituales para obtener el PVP, la autora menciona «la utilización del factor multiplicador para conseguir un precio de venta que supere los costes de producción y que prevea unos beneficios adicionales empresariales determinados» (58).

En este caso, tenemos un valor unitario de producción de \$46.51; esta cifra será multiplicada por un factor editorial cuatro —el más habitual para libros impresos con pocas tintas y acabados rústicos—, con un desglose de porcentajes distribuidos en producción, descuento a librerías, regalías, gastos generales y utilidad del editor.

Ahora bien, para obtener el PVP se realiza la siguiente operación: suma total de costos / tiraje = valor unitario. Valor unitario x 4 = PVP ($\$27\,907.84 / 600 = 46.51 \times 4 = 186.04$). Por lo que el PVP del presente libro, en cifras redondeadas, será de \$186.00 (tabla 16).

Tabla 16. Desglose de PVP con factor editorial cuatro

	PORCENTAJE	VALOR ECONÓMICO
Producción	25%	\$46.50
Descuento	40%	\$74.40
Regalías	10%	\$18.60
Gastos generales	10%	\$18.60
Utilidad del editor	15%	\$27.90
PVP	100%	\$186.00

7.1.6 Punto de equilibrio

El punto de equilibrio «indica el punto de ventas donde la rentabilidad es cero, donde no hay pérdida ni ganancia [...] puede expresarse como el volumen físico de libros en unidades o el monto de facturación necesario para igualar los costos totales con los ingresos» (Esteves Fros y Vanzulli

54). Para obtenerlo, se suma el total de los costos y se divide entre el beneficio bruto. El beneficio bruto corresponde al valor de cada ejemplar sin considerar el descuento otorgado a los mecanismos de distribución, en este caso, del 40 por ciento del PVP.

La fórmula es la siguiente: costo total de producción (\$27 907.84) / beneficio bruto (\$111.60) = 250.07. Por lo tanto, para lograr el punto de equilibrio deberán venderse, en cifras redondeadas, 250 ejemplares.

7.2 Programas de apoyo y estímulos

Como pudo ser apreciado en apartados anteriores, desde la planeación de este proyecto se consideró manufacturar un libro con un presupuesto bajo, es decir, que no sobrepasara una posible inversión de \$50 000.00 como máximo, con el propósito de hacerlo realidad a través de algún programa subsidiado con recursos públicos. De tal manera que los programas contemplados como alternativas económicas para financiar esta iniciativa editorial son los siguientes:

Programa de Acciones Culturales Multilingües y Comunitarias (PACMYC)

Este programa está a cargo de la Secretaría de Cultura, la cual, a través de la Dirección General de Culturas Populares, Indígenas y Urbanas; y las secretarías, institutos, consejos y direcciones de cultura de los estados, convoca a grupos informales a desarrollar una intervención o un proyecto cultural que fomente la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial («Convocatoria PACMYC 2022»).

El ámbito establecido en la convocatoria y en el cual podría integrarse el presente proyecto es el de *Artes populares*, en dos posibles vertientes: «De la palabra (oral o escrita)» y

«Visuales». Este programa otorga un incentivo para la elaboración de proyectos de hasta \$100 000.00; no obstante, debe estipularse, desde la presentación de la propuesta, el monto requerido para su elaboración. En este caso, la cantidad solicitada podría solventar los gastos de los costos variables de la producción del libro *María Teresa García. Antología poética* y a cambio, destinar una parte del tiraje para su distribución gratuita, por ejemplo, a bibliotecas públicas del estado veracruzano.

*Programa de Estímulos a la Creación
y Desarrollo Artístico (PECDA)*

El propósito de este programa es contribuir a promover el desarrollo cultural del país, a través de la concurrencia de esfuerzos y recursos del gobierno federal, de los gobiernos estatales, la sociedad civil y la comunidad artística, que permitan estimular la creación artística y cultural de calidad («PECDA en Línea»). Como editor, podría aplicar personalmente en la modalidad *Jóvenes creadores* y en la categoría de «Artes visuales», por el énfasis del contenido gráfico y de diseño con el que se busca transmitir el aporte literario del libro. Dentro de este programa, esta labor editorial también sería pertinente en la modalidad *Difusión del Patrimonio Cultural y Artístico*, bajo la premisa que guía este proyecto: dar a conocer, en la actualidad, la obra literaria de Los Tuxtlas producida en el siglo xx.

7.3 Comercialización

El canal de distribución de la presente publicación estará enfocado en estados de las regiones central y sureste del país: Veracruz, Ciudad de México, Oaxaca, Puebla y Morelos, principalmente. El factor de descuento se mantendrá igual

para todas las librerías, inclusive para las que dependen de instituciones públicas.

El estado de Veracruz será el punto con mayor distribución para este libro, debido a las características del proyecto, su distribución en este estado se pronostica de la siguiente manera: en la ciudad de Xalapa se distribuirán ejemplares en las librerías Hyperión, Cauz Foro & Librería, El Hombre Ilustrado, La Rueda de Gandhi, Tinta Café Librería; y en las librerías del Instituto Veracruzano de Cultura (IVEC), situadas en el Ágora de la ciudad y en el Jardín de las Esculturas. En el puerto de Veracruz se distribuirán en espacios también del IVEC, como el Centro Cultural Atarazanas; y en las librerías Mar Adentro. También se contempla una pequeña distribución en librerías locales de las conurbaciones Córdoba-Orizaba.

Además, se buscará generar un vínculo con la Universidad Veracruzana a través de dos de sus instituciones: el Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias (IIL-L) y su editorial; con la vinculación del instituto universitario, se buscaría acercar esta iniciativa a la comunidad estudiantil del área de humanidades; y con la Editorial de la Universidad Veracruzana, se buscaría la distribución de la publicación por medio de sus canales de venta, así como en ferias del libro a las que acuda dicha casa editorial.

Aunque a lo largo del siglo xx la región veracruzana de Los Tuxtlas, contexto geográfico protagónico, cultivó una tradición editorial y literaria, y contó con varios puntos de venta de libros, en la actualidad no tiene un circuito de mercado editorial establecido, no ha existido una librería en los últimos años; aun así, hay lectores y personas interesadas por los personajes ilustres de su tierra. Debido a esta problemática, para acercar este libro a lectores regionales, se buscará posicionar algunos ejemplares en cafeterías o restaurantes de la zona.

En la ciudad de Puebla se contempla la librería Profética. Este punto de venta es estratégico porque, además

de ser un referente en el mercado editorial de Puebla, registra sus artículos en venta dentro de su eficiente sitio web para que puedan ser adquiridos en línea por plataformas de venta digital.

Para finalizar, otras entidades contempladas para la distribución del libro son el estado de Oaxaca, donde se espera introducir el producto en librerías de la localidad, como la de la tienda del Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca (IAGO); y la Ciudad de México, en librerías de barrio de la urbe. En Morelos hay una conexión, digamos simbólica, porque es en Cuernavaca donde se gestó este proyecto; por ello se contempla este estado en su distribución, aunque se pronostica una distribución baja, direccionada especialmente a librerías independientes y pequeñas ferias del sector.

8 Derechos de autor

El derecho es para la edición una disciplina esencial: su aplicación nos permite resolver asuntos relacionados con la protección y gestión de las obras a publicar. Es indispensable para un editor conocer sobre las leyes que regulan los derechos de autor, sus fundamentos y, desde luego, detectar ante qué tipo de circunstancia legal está inmerso en determinado proyecto y, sobre todo, brindar protección a la obra editorial a su cargo.

Como principales acepciones del término *derecho*, el filósofo y jurista Eduardo García Máynez señala que «El derecho, en su sentido objetivo, es un conjunto de normas. Trátese de preceptos imperativo-atributivos, es decir, de reglas que además de imponer deberes, conceden facultades» (36). Por otra parte, el derecho subjetivo corresponde a «La autorización concedida al pretensor por el precepto [...] El derecho subjetivo es una función del objetivo. *Éste es la norma que permite o prohíbe; aquél, el permiso derivado de la norma*» (García Máynez 36).⁴⁹

Desde una perspectiva general, sin profundizar en dilemas juristas o filosóficos, y con base en la doctrina romana, las normas jurídicas⁵⁰ se sitúan en dos grandes ramas: el derecho público y el derecho privado. «La naturaleza, privada o pública, de un precepto o conjunto de preceptos, depende de la índole del interés que garanticen o protejan. Las normas del público corresponden al interés colectivo; las del privado refiérense a intereses particulares» (García Máynez 132). Asimismo, como mencionaba el jurista Rudolph Sohm,

⁴⁹ Cursivas del autor.

⁵⁰ Las normas jurídicas son las reglas dictadas por un poder legítimo para regular la conducta humana ante la prohibición o autorización de determinado acto. No acatarlas amerita una sanción.

«El derecho público rige los poderes que se hallan directamente al servicio de todos; es decir, del pueblo. En cambio, los derechos privados [...] los tiene el interesado para sí antes que para nadie; hállanse al servicio de su poder, de su voluntad» (citado en García Máynez 132). En síntesis, el derecho público regula la relación entre un particular y el Estado; y a su vez, el derecho privado se ocupa de las relaciones jurídicas entre particulares.

8.1 Propiedad intelectual

La propiedad intelectual (o derecho intelectual) es definida como «una disciplina jurídica que regula, entre otras cosas, los derechos de diversos creadores» (Parra 3). Para profundizar en la definición de este concepto, el doctor David Rangel Medina define la propiedad intelectual como «el conjunto de normas que regulan las prerrogativas y beneficios que las leyes reconocen y establecen en favor de los autores y causahabientes por la creación de obras artísticas, científicas, industriales y comerciales» (7-8).

Este derecho se desarrolla por medio de dos vertientes: el derecho de autor y la propiedad industrial. El primero se enfoca en obras que «apuntan a la satisfacción de sentimientos estéticos o tienen que ver con el campo del conocimiento y de la cultura en general; [...] las segundas están enfocadas al intelecto humano aplicado a la búsqueda de soluciones concretas en el campo de la industria y del comercio» (Rangel 8). Debido a la naturaleza del proyecto presentado, nos centraremos a continuación en el derecho de autor y en su legislación correspondiente.

8.2 Derechos de autor

El derecho de autor es definido en la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) como «el reconocimiento que hace el Estado

en favor de todo creador de obras literarias y artísticas» (Artículo 11). Además, en el artículo 12 de la citada Ley, se establece que un autor es, en resumidas palabras, «la persona física que ha creado una obra literaria y artística». La creación de obra, protegida legalmente, confiere al autor dos aspectos de un mismo beneficio: el derecho moral y el derecho patrimonial. Pero, como menciona Rangel Medina, «en realidad no se trata de dos derechos, sino de dos aspectos o fases del mismo derecho» (8). La institución encargada de regular este derecho en México es el Instituto Nacional del Derecho de Autor (Indautor).

8.2.1 Derecho moral

El derecho moral es la facultad exclusiva que adjudica la creación de una obra intelectual a su autor. «El derecho moral está representado básicamente por la facultad exclusiva de crear, de continuar y concluir una obra, de modificarla o destruirla; por la facultad de mantenerla inédita o publicarla [...] de ponerla en comercio o retirarla del mismo» (Rangel 8). El artículo 19 de la LFDA establece que dicho derecho se considera «unido al autor y es inalienable, imprescriptible, irrenunciable e inembargable». Además, el artículo 20 señala lo siguiente:

Corresponde el ejercicio del derecho moral, al propio creador de la obra y a sus herederos. En ausencia de éstos, o bien en caso de obras del dominio público, anónimas o de las protegidas por el Título VII de la presente Ley, el Estado los ejercerá conforme al artículo [21], siempre y cuando se trate de obras de interés para el patrimonio cultural nacional.

Cuando el autor de una obra es una persona fallecida, sus herederos podrán ser los titulares de este derecho, pero no podrán adjudicarse la autoría de tal obra. Podrán determinar, entre algunas otras cláusulas enmarcadas en las fracciones del artículo 21 de la LFDA, la decisión de divulgar o mantener en anonimato la obra, así como de exigir el reconocimiento de su autor.

8.2.2 Derecho patrimonial

El derecho patrimonial, también llamado derecho pecuniario o económico, «implica la facultad de obtener una justa retribución por la explotación lucrativa de la obra, y tiene como contenido sustancial el derecho de su publicación, [...] de reproducción, de traducción, y adaptación; el derecho de ejecución y el de transmisión» (Rangel 8).

De acuerdo al artículo 26 de la LFDA, el autor es el titular originario de este derecho, sus herederos o cuentahabientes serán sus titulares derivados. El titular del mencionado derecho puede transferir u otorgar a terceros licencias para su uso exclusivo o no exclusivo, y toda transmisión será onerosa y temporal (artículo 30 LFDA).

8.2.3 Transmisión de derechos patrimoniales

En el artículo 30 de la LFDA se señala que «Los actos, convenios y contratos por los cuales se transmitan derechos patrimoniales y las licencias de uso deberán celebrarse, invariablemente por escrito, de lo contrario serán nulos de pleno derecho». Para transferir o hacer uso de las obras incluidas en este proyecto, los derechos patrimoniales deberán transferirse al editor-antologador por parte de los titulares de los mencionados derechos (el o los herederos de la autora),

en este caso el titular de la obra de María Teresa García es el señor Salvador Herrera García. Este convenio se realizó a través de un contrato de cesión de derechos (anexo 2).

8.2.4 Derechos conexos

Los derechos conexos son los que otorgan protección a aquellos participantes que, sin ser autores, contribuyen a que la obra autoral llegue a su público. En ese sentido, los editores de libros son titulares de derechos conexos. En el artículo 125 de la LFDA se establecen las facultades que la titularidad de los derechos conexos concede al editor para autorizar o prohibir: «La reproducción directa o indirecta, total o parcial de sus libros, así como la explotación de los mismos; la importación de copias de sus libros hechas sin su autorización, la primera distribución pública del original y de cada ejemplar de sus libros mediante venta u otra manera». Asimismo, en el artículo 126 se menciona el derecho de exclusividad del sentido formal del libro, ello involucra aspectos visuales, como tipografía, imágenes y diseño.

8.3 Registro de obra

En el artículo 3 de la LFDA se indica que «las obras protegidas por la Ley, son aquellas de creación original susceptibles de ser divulgadas o reproducidas en cualquier forma o medio». Estas obras pueden ser objeto de protección según su autor, según su comunicación, según su origen y según los creadores que intervienen, consta de ello en el artículo 4 de la citada ley.

Con respecto a lo anterior, la publicación *María Teresa García. Antología poética* es una obra de autor *conocido*. Según su comunicación es una obra *inédita*, porque no ha sido divulgada, si bien la mencionada antología contiene

algunos textos que en su momento fueron publicados, nunca antes se ha divulgado esta composición antológica de la autora María Teresa García. Según su origen, la obra se registró como *derivada*, ya que compila una serie de obras previamente realizadas por la poeta, las cuales fueron retomadas para realizar una obra nueva: una antología poética. Además, es una obra *individual*: los textos fueron creados por una sola persona, en este caso la poeta (titular del derecho moral) y la antología poética fue producida por una sola persona, por el editor; es decir, no hay una coautoría de la obra. El libro *María Teresa García. Antología poética* fue registrado como una obra *literaria*, de acuerdo con los tipos de obra reconocidos por el Indautor.

Para registrar esta obra literaria llené el formato «Solicitud de registro de obra», a este documento anexé el formato «Hoja adjunta de datos», donde indiqué los nombres y autores de las obras derivadas, es decir, de los poemas y de los textos complementarios (prólogo y notas) que integran el libro. También adjunté la siguiente documentación: un comprobante de pago por \$280.00, un ejemplar de la obra a registrar y la carta que acredita la cesión de derechos de los poemas antologados. El registro se realizó en línea, por lo que esta documentación se envió en formato digital.

A causa de la pandemia por Covid-19, la oficina del Indautor estableció como medida cautelar una modalidad de trámite digital para el registro de obra; con este procedimiento se otorga una constancia provisional digital de registro y, posteriormente, cuando las condiciones sanitarias permitan la reanudación de actividades, deberá solicitarse una cita presencial para entregar los documentos originales y así obtener el certificado físico de registro. El trámite lo concluí en septiembre de 2021 y la constancia provisional de registro de obra, cuyo número de registro es 22391, fue emitida el 9 de septiembre del año mencionado (anexo 3).

Más adelante se tramitará ante el Indautor un Número Internacional Normalizado del Libro (ISBN, por sus siglas en inglés) como identificador de la publicación desarrollada en este proyecto; asimismo, deberá solicitarse un ISBN para la colección editorial inaugurada por esta publicación. Una vez resueltos estos trámites, el libro *María Teresa García. Antología poética*, primer título de la colección Cerro de Fuego, estará entonces listo para entrar a las prensas, reproducirse y llegar a manos de sus lectores.

Fuentes de consulta

- «Archivo Leonardo Pasquel (Xalapa, Ver., 1910–1990)». *Unidad de Servicios Bibliotecarios y de Información USBI Xalapa*, Universidad Veracruzana, www.uv.mx/usbi/colecciones-especiales/archivo-leonardo-pasquel-xalapa-ver-1910-1990/. Consultado el 8 de enero de 2020.
- Arnold, Philip. «Arqueología en Los Tuxtlas: un resumen». *Arqueología, paisaje y cosmovisión en Los Tuxtlas*, de Lourdes Budar y Sara Ladrón de Guevara, Universidad Veracruzana, 2008, pp. 65-76.
- Baines, Phil y Andrew Haslam. *Tipografía. Función, forma y diseño*. Gustavo Gili, 2005.
- Barbosa, Edgar, et al. *Los Tuxtlas. Paisaje y pensamiento*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2004.
- Beinert, Wolfgang. «Brottschrift | Grundschrift für den Werksatz: Mengensatzschrift». *Typolexikon*, el 18 de febrero de 2020, www.typolexikon.de/brottschrift/. Consultado el 20 de febrero de 2021.
- Beltrán, Alberto. «Prólogo». *Ideario pedagógico*, de Patricio Redondo, Trueba, 1990, pp. 11-13.
- Boettiger, María. «Poetisas mexicanas». *Revista Xalapa. Síntesis de evocaciones provinciales*, núm. 93, 1960, pp. 28-31.
- Buonocore, Domingo. *Diccionario de bibliotecología*. 2a ed., Marymar, 1984.
- Bringhurst, Robert. *Los elementos del estilo tipográfico*. Traducido por Mágina Averbach y Cristóbal Henestrosa, 4a ed., Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Calasso, Roberto. *La marca del editor*. Anagrama, 2015.
- Carrión, Ulises. *El arte nuevo de hacer libros*. Editado por Juan J. Agius, traducido por Heriberto Yépez, Tumbona; Conaculta, 2012.

- Castellanos Quinto, Erasmo. «Notas». *Del fondo del abra: poemas líricos*, ed. de autor, 1919.
- Castro-Chávez, Fernando. *Otra lectura de La feria de Arreola: las viñetas de Vicente Rojo. Presentada en el 2018 en los XI Coloquios Arreolinos del Centenario de Arreola*. Edición Kindle, ed. de autor, 2018, www.amazon.com.mx.
- . «Restaurando las viñetas de *La feria*. El rescate de las viñetas originales de 1963 de *La feria* de Arreola ante la versión de 1971 de Joaquín Mortiz y las de la Editorial Planeta Mexicana». *Argos*, vol. 7, 2020, pp. 58-111.
- Checa-Artasu, Martín M. «Reflexiones sobre la cultura del paisaje en México». *Bitácora Arquitectura*, núm. 26, septiembre de 2016, pp. 8-14. www.revistas.unam.mx, [dx.doi.org/10.22201/fa.14058901p.2014.26.57147](https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2014.26.57147).
- «Convocatoria PACMYC 2022». *Secretaría de Cultura*, www.cultura.gob.mx/recursos/convocatorias/202202/pac-myc_2020.pdf. Consultado el 14 de febrero de 2022.
- Costa, María Eugenia y Marina Garone Gravier. «Reflexiones sobre la noción de catálogo y colección editorial: dispositivos y estrategias para la producción de sentidos en el mundo del libro». *Palabra Clave*, vol. 9, núm. 2, abril de 2020. [sedici.unlp.edu.ar, doi.org/10.24215/18539912e082](https://doi.org/10.24215/18539912e082).
- Dahl, Svend. *Historia del libro*. Traducido por Alberto Adell, Conaculta; Alianza Editorial, 1991.
- De Buen Unna, Jorge. *Manual de diseño editorial*. 3a ed., Ediciones Trea, S.L., 2008.
- «Diálogo sobre Vicente Rojo. Alejandro Magallanes y Germán Montalvo conversan en torno a la obra de Vicente Rojo como diseñador». *Facebook*, cargado por Ediciones Era, el 7 de noviembre de 2020, www.facebook.com/EdicionesEra/videos/766586233921310/.
- Elam, Kimberly. *Sistemas reticulares. Principios para organizar la tipografía*. Gustavo Gili, 2006.

- Epstein, Jason. *La industria del libro. Pasado, presente y futuro de la edición*. Traducido por Jaime Zulaika, Anagrama, 2001.
- Esteves Fros, Fernando y Jorge Vanzulli. «Administración de una empresa de cultura». *El mundo de la edición de libros: un libro de divulgación sobre la actividad editorial para autores profesionales del sector y lectores en general*, de Leandro Sagastizábal y Fernando Esteves Fros, Paidós, 2002, pp. 36-62
- Fernández, Ángel José y Jorge Lobillo. «Auras al follaje umbrío». *Lira de San Andrés y de Los Tuxtlas*, de Ángel José Fernández y Jorge Lobillo, Instituto Veracruzano de Cultura; Gobierno del Estado de Veracruz, 1995, pp. XI-XXX.
- Gálvez, Francisco. *Educación tipográfica: una introducción a la tipografía*. TpG Ediciones, 2005.
- García, María Teresa. «Al bosque». *Lira de San Andrés y de los Tuxtlas*, de Ángel José Fernández y Jorge Lobillo, Instituto Veracruzano de Cultura; Gobierno del Estado de Veracruz, 1995, pp. 193-94.
- . «Jornadas». *Sonetos*, de María Teresa García, editado por Leonardo Pasquel, Editorial Citlaltépetl, 1979, pp. 25-27.
- García Máynez, Eduardo. *Introducción al estudio del derecho*. Porrúa, 1940.
- García Valencia, Édgar. «Editorial de la Universidad Veracruzana». Entrevistado por Juan Pablo Herrera Pretelín, *En diálogo con editores: un panorama de la edición independiente en Latinoamérica*, compilado por Catherine Rendón y Montserrat Ruíz-Cabañas, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2021, pp. 64-73. libros.uaem.mx/producto/en-dialogo-con-editores-un-panorama-de-la-edicion-independiente-en-latinoamerica.

- Genis, José. «In Memoriam. Alberto Beltrán, el arte del grabado al servicio del pueblo». *Trabajadores*, 21 de agosto de 2010, pp. 45-48.
- González Serrano, Rocío. «Leonardo Pasquel». *Enciclopedia de la Literatura en México*, www.elem.mx/autor/datos/3361. Consultado el 16 de marzo de 2020.
- Grove, David C. «Cerros sagrados olmecas. Montañas en la cosmovisión mesoamericana». *Arqueología Mexicana*, vol. 15, núm. 87, 2007, pp. 30-35.
- Guevara, Sergio. *Los Tuxtlas. Tierra mítica*. Secretaría de Educación del Estado de Veracruz; Instituto de Ecología, A.C., 2010.
- Heller, Eva. *Psicología del color. Cómo actúan los colores sobre los sentimientos y la razón*. Traducido por Joaquín Chamorro Mielke, Gustavo Gili, 2004.
- Herrera García, Salvador. *Conversación personal*. Entrevistado por Juan Pablo Herrera Pretelín, el 19 de diciembre de 2019.
- . *Entre la magia y la bruma... Estampas catemaqueñas*. Instituto Veracruzano de Cultura; Conaculta, 2007.
- Jauss, Hans Robert. *La historia de la literatura como provocación*. Traducido por Juan Godo Costa y José Luis Gil Aristu, Editorial Gredos, S. A., 2013.
- Kloss Fernández del Castillo, Gerardo. *Entre el diseño y la edición. Tradición e innovación tecnológica en el diseño editorial*. Universidad Autónoma Metropolitana, 2016.
- . *Entre el oficio y el beneficio: el papel del editor. Práctica social, normatividad y producción editorial*. 2a ed., Santillana; Universidad Autónoma Metropolitana; Alttexto, 2007.
- Koch, Rudolf. *The Book of Signs*. Traducido por Vyvyan Holland, Dover Publications Inc., 1955.
- «La Máquina Eléctrica. Presentación». *Portarretratos*, de Francisco Hernández, vol. A, La Máquina Eléctrica, 1976.

- Ley Federal del Derecho de Autor*. Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión, 1996, última reforma publicada DOF 01-07-2020, www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122_010720.pdf.
- Llop, Rosa. *Un sistema gráfico para las cubiertas de libros. Hacia un lenguaje de parámetros*. Gustavo Gili, 2016.
- Lopez Winne, Hernán y Víctor Malumian. *Independientes, ¿de qué? Hablan los editores de América Latina*. Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Luidl, Philip. *Tipografía básica*. Traducido por Ana Elisa Gil, 2a ed., Editorial Campràfic, 2004.
- Lupton, Ellen. *Pensar con tipos: una guía clave para estudiantes, diseñadores, editores y escritores*. Traducido por Javier Sastre, Gustavo Gili, 2011.
- Maderuelo, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*. 2a ed., Abada Editores, 2006.
- Manrique, Jorge Alberto. *Una visión del arte y de la historia*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2007.
- «María Teresa García. Semblanza biográfica». *Lira de San Andrés y de Los Tuxtles*, de Ángel José Fernández y Jorge Lobillo, Instituto Veracruzano de Cultura; Gobierno del Estado de Veracruz, 1995, pp. 386-88.
- Martínez de Sousa, José. *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. 3a ed., Ediciones Trea, S.L., 2004.
- . *Ortografía y ortotipografía del español actual (OOTE 3)*. 3a ed., Ediciones Trea, S.L., 2014.
- Martínez Olvera, Jacinto. «Cuadernos de Estraza (1976-1984)». *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2017, www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-de-estaza-1976-1984-semblanza-783318/. Consultado el 8 de mayo de 2020.
- Müller-Brockmann, Josef. *Sistemas de retículas. Un manual para diseñadores gráficos*. Gustavo Gili, 1982.
- Nogué, Joan. «El retorno al paisaje». *Enrahonar*, núm. 45, 2010, pp. 123-36.

- . «Geografía humanista y paisaje». *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, vol. 5, enero de 1985, pp. 93-107.
- Palacio, Celia del. «Las publicaciones literarias en Veracruz en la segunda mitad del siglo xx». *La Palabra y el Hombre*, núm. 39, marzo de 2017, pp. 10-15.
- . *Pasado y presente: 220 años de prensa veracruzana (1975-2015)*. Universidad Veracruzana, 2015.
- Parra Trujillo, Eduardo de la. «Los derechos de los creadores». *Derechos de los autores, artistas e inventores*, de Eduardo de la Parra Trujillo, 3a ed., Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 2015, pp. 3-32, biblio.juridicas.unam.mx/bjv/detalle-libro/4019-derechos-de-los-autores-artistas-e-inventores. Consultado el 24 de noviembre de 2020.
- Pasquel, Leonardo. «Prólogo». *Sonetos*, de María Teresa García, Editorial Citlaltépetl, 1979, p. VIII-XII.
- «PECDA en Línea». *Secretaría de Cultura*, pecdaenlinea.cultura.gob.mx/. Consultado el 14 de febrero de 2022.
- Peredo, Roberto. «María Teresa García Cadena». *Diccionario Enciclopédico Veracruzano*, Universidad Veracruzana, sapp.uv.mx/egv/biography_detail.aspx?article=Garc%C3%ADa%20Cadena,%20Mar%C3%ADa%20Teresa. Consultado el 21 de septiembre de 2019.
- Piccolini, Patricia. *De la idea al libro. Un manual para la gestión de proyectos editoriales*. Fondo de Cultura Económica, 2019.
- Pohlen, Joep. *Fuente de letras. Sobre tipos de letra*. Traducido por Ambrosio Berasain Villanueva, et al., Taschen, 2011.
- Polo Pujadas, Magda. *Creación y gestión de proyectos editoriales en el siglo XXI. Del papel a la era digital*. PubliCan Ediciones; Edicions UIB; Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.

- Poniatowska, Elena. «Patricio Redondo: un maestro ejemplar». *La Jornada*, el 5 de junio de 2016, www.jornada.com.mx/2016/06/05/opinion/a03a1cul. Consultado el 20 de febrero de 2020.
- Rangel Medina, David. «Conceptos fundamentales del derecho intelectual mexicano». *Derecho de la propiedad industrial e intelectual*, de David Rangel Medina, 2a ed., Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 1992, pp. 7-23, biblio.juridicas.unam.mx/bjv/detalle-libro/287-derecho-de-la-propiedad-industrial-e-intelectual-2a-ed. Consultado el 24 de noviembre de 2020.
- Redondo, Patricio. «Amanecer». *Alba. Cuaderno de Trabajo de la Escuela Experimental Freinet de San Andrés Tuxtla*, núm. 9, diciembre de 1965.
- . *Ideario pedagógico*. Trueba, 1990.
- Renán, Raúl. *Los otros libros. Distintas opciones en el trabajo editorial*. 3a ed., Universidad Nacional Autónoma de México, 2009.
- Sharpe, Leslie e Irene Gunther. *Manual de edición literaria y no literaria*. Traducido por Gabriela Ubaldini, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Soriano Jiménez, Ignacio. «Patricio Redondo Moreno». *Diccionario Biográfico Electrónico*, Real Academia de la Historia, dbe.rah.es/biografias/62878/patricio-redondo-moreno. Consultado el 8 de marzo de 2020.
- «Vollkorn». *Google Fonts*, fonts.google.com/. Consultado el 13 de marzo de 2021.
- Von Bertalanffy, Ludwig. *Teoría general de los sistemas*. Traducido por Juan Almela, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Wong, Wucius. *Fundamentos del diseño*. Traducido por Homero Alsina Thevenet y Eugeni Rosell i Miralles, 4a ed., Gustavo Gili, 2001.

Yépez, Heriberto. «La poética de Ulises Carrión». *Montones de metáforas*, de Ulises Carrión, Malpaís Ediciones, 2019, pp. 5-40.

Zavala, Roberto. *El libro y sus orillas*. Fondo de Cultura Económica, 2012.

Anexos

Anexo 1. Cronograma

Anexo 2. Carta de cesión de derechos

Anexo 3. Constancia provisional de registro de obra

Anexo 4. Manual de normas y criterios editoriales

Cronograma

Producción del libro *María Teresa García. Antología poética*

Actividad	Septiembre-diciembre 2019	Enero-junio 2020	Julio-diciembre 2020	Enero-septiembre 2021
Investigación	■	■		
Definición de normas y criterios editoriales		■		
Recopilación de textos poéticos	■			
Preselección de textos poéticos		■		
Captura y transcripción de textos poéticos		■		
Selección de textos poéticos		■		
Correcciones ortotipográficas de poemas		■		
Propuestas de diseño		■		
Conceptualización del libro		■		
Formato y retícula			■	
Márgenes y caja tipográfica			■	
Selección tipográfica			■	
Propuestas de imágenes			■	
Elaboración de imágenes			■	■
Diseño de forros			■	
Elaboración de textos complementarios				■
Revisión de textos complementarios				■
Formación				■
Lectura de pruebas				■
Incorporación de correcciones				■
Registro de obra				■
Impresión de maqueta				■
Trámite de ISBN*				
Producción del tiraje comercial*				
Difusión*				
Distribución*				

*Actividades que se realizarán fuera de los tiempos del posgrado.

Carta de Cesión de derechos

Cuernavaca, Morelos, 26 de marzo de 2021

A quien corresponda

Presente

Por medio de la presente y con fundamento en los artículos 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37 de la Ley federal del Derecho de Autor, el que suscribe **Salvador Herrera García**, sobrino y heredero de la autora **María Teresa García Cadena**, autoriza a **Juan Pablo Herrera Pretelín** para que de forma exclusiva edite, antologue, reproduzca, haga público, o emplee para su labor académica, manuscritos literarios y poemas de la mencionada autora. También autoriza la distribución de los impresos que Herrera Pretelín considere pertinente publicar. Todo lo anterior, en el entendido de que los derechos morales de María Teresa García Cadena, como autora, siempre serán respetados y reconocidos.

Esta autorización será por 5 años a partir de la fecha de firma de la presente licencia. Asimismo estoy de acuerdo de que, en el supuesto de utilizar la obra de la autora García Cadena con fines lucrativos, se me reconocerá como titular derivado de los derechos patrimoniales de dicha obra y que por tanto se me otorgarán y reconocerán mis derechos de conformidad con la Ley Federal del Derecho de Autor, lo que se formalizará a través del instrumento jurídico correspondiente. A su término, esta autorización podrá renovarse con previo acuerdo de las partes involucradas. En virtud de lo anterior, manifiesto que no me reservo ningún derecho en contra de Juan Pablo Herrera Pretelín.

Atentamente



Salvador Herrera García

HEGS490127HVZRRL07



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INDAUTOR
INSTITUTO NACIONAL DEL DERECHO DE AUTOR

Dirección del Registro Público del Derecho de Autor

CONSTANCIA DE REGISTRO DE OBRA PROVISIONAL

Fecha: 09-09-2021

Número de Registro Provisional: 22391

Con fundamento en lo dispuesto en los artículos 163, 168 y 209 fracción III de la Ley Federal del Derecho de Autor 57, 59, 64 y 105 de su Reglamento, así como en el artículo 28, tercer párrafo, de la Ley Federal de Procedimiento Administrativo, se tiene por recibida la solicitud de registro de obra, vía electrónica, y anexos que acompaña a la misma, para su atención y desahogo, en términos de lo dispuesto en el artículo tercero del Acuerdo de fecha 3 de abril de 2020, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 17 de los mismos mes y año, en relación con los publicados el 30 de octubre del mismo año.

Habiéndose realizado por esta autoridad el estudio de forma, en términos de la Ley Federal del Derecho de Autor y su Reglamento, se le comunica que se tiene por presentada la solicitud de referencia y por registrada, de manera provisional, bajo el folio que se indica en el presente documento, por lo que, en la fecha que para el efecto se señale, deberá concluir su trámite, debiendo presentar los documentos originales correspondientes y sus anexos, a efecto de que le sea entregado el Certificado de Registro. Es importante hacer de su conocimiento que, de no dar seguimiento al trámite hasta su conclusión en los términos que en este párrafo se señalan, esta autoridad lo tendrá por no presentado.

Se le aclara que podrá solicitar su cita en línea (<https://www.serviciosindautor.cultura.gob.mx/citautor/>) para la entrega de su certificado de inscripción una vez **transcurridos 15 días a partir de la fecha de expedición de esta constancia.**

Datos de la solicitud de registro de obra,

Autor: HERRERA PRETELÍN JUAN PABLO

Título: MARÍA TERESA GARCÍA. ANTOLOGÍA POÉTICA

Rama: LITERARIA

Titular: HERRERA PRETELÍN JUAN PABLO



Jesús Parets Gómez
Director del Registro Público del Derecho de Autor
Puebla 143 piso 3, col. Roma Norte
Alcaldía Cuauhtémoc, C.P. 06700, Ciudad de México
Teléfono: 55 3601 8200 Ext. 69362 D. 3601 8209

Dirección de Registro:

Con fundamento en lo dispuesto en los artículos 28 tercer párrafo y 69-C, último párrafo, en relación con el diverso 35 último párrafo, todos ellos de la Ley Federal de Procedimiento Administrativo, el presente documento no contiene firma autógrafa debido a la emergencia sanitaria, por lo que existe impedimento para imprimirlo, suscribirlo y escanearlo, sin embargo, se reconoce y ratifica su contenido. Para verificación de la presente constancia ponerse en contacto con el Director del Registro Público del Derecho de Autor.

Si realizó el trámite desde algún estado de la República (no CDMX ni área metropolitana), podrá enviar los documentos originales y sus anexos por mensajería particular o en su caso, a través de la Oficina de Enlace Educativo de la Secretaría de Educación Pública (Delegación Federal de la SEP) perteneciente a su estado y, consecuentemente, le sea enviado el certificado de registro.



Manual de normas y criterios editoriales

María Teresa García. Antología poética



Contenido

Presentación	4
Normas editoriales	4
<i>Especialización.....</i>	<i>4</i>
<i>Recopilación de contenidos literarios</i>	<i>5</i>
Criterios editoriales.....	5
<i>Tratamiento de las obras literarias recopiladas.....</i>	<i>5</i>
<i>Gramática y ortografía.....</i>	<i>6</i>
1. Términos con más de una grafía:	7
2. Mayúsculas	8
3. Minúsculas.....	9
4. Abreviaturas.....	9
5. Estilos y puntuación	10
<i>Cifras</i>	<i>13</i>
1. Escritura con letra o guarismos.....	13
2. Números romanos.....	14
<i>Citas y notas</i>	<i>14</i>
1. Citas.....	14
2. Notas referenciales y explicativas	16
<i>Imaginería</i>	<i>16</i>
<i>Instrucciones para la transcripción y entrega de textos literarios</i>	<i>18</i>
<i>Instrucciones para la elaboración y entrega de textos complementarios</i>	<i>19</i>
<i>Instrucciones para la elaboración y entrega de imágenes.....</i>	<i>20</i>

Hoja de estilos	21
<i>Márgenes y caja de texto.....</i>	<i>21</i>
<i>Formación de textos complementarios.....</i>	<i>22</i>
<i>Formación de poemas.....</i>	<i>25</i>
<i>Formato para la elaboración de imágenes.....</i>	<i>28</i>

Presentación

La edición del título *María Teresa García. Antología poética* es producto de una iniciativa editorial que surge con el propósito de preservar y divulgar en la actualidad la producción literaria desarrollada en la región veracruzana de Los Tuxtlas durante el siglo xx. El libro *María Teresa García. Antología poética* conjunta 14 poemas distintivos de la autora mencionada, escritos en distintos momentos del siglo xx. El contenido literario de esta edición es acompañado por una serie de textos complementarios, como un prólogo o introducción, o anotaciones del editor; y por una imagería, conformada por 16 imágenes. Para optimizar el cuidado de la edición de esta literatura, así como la de sus textos complementarios e imagería, se han estipulado las pautas que a continuación se presentan. Por ahora, este manual está orientado únicamente a la edición del libro *María Teresa García. Antología poética*, pero más adelante irá enriqueciendo su forma y será la base para editar otros posibles títulos de la colección Cerro de Fuego, proyecto editorial que dicho libro inaugura.

Normas editoriales

Especialización

Esta iniciativa editorial no busca generar ediciones de crítica literaria. Se buscará contextualizar al lector sobre aspectos históricos de las obras publicadas y sobre la importancia de su determinado autor a través de textos complementarios, los cuales emplearán un lenguaje moderado y simple; es decir, sin usar un léxico complicado. El material textual deberá ser entendible tanto para un lector esporádico, como para un asiduo lector.

Recopilación de contenidos literarios

La recopilación de literatura puede darse por dos maneras:

- a) Las obras pueden ser recopiladas de materiales producidos con anterioridad, como lo son publicaciones periódicas, *plaquettes* o libros fuera del mercado, hallados en colecciones particulares, de bibliotecas o hemerotecas públicas.
- b) Pueden ser recopiladas de los archivos personales de los autores, y se pudiera tratar de textos escritos con letra de molde o caligrafía propia del autor.

Sea cual fuere el caso, el capturista transcribirá los textos en formato digital, sin más modificaciones que correcciones ortotipográficas, y dará crédito, al final de la obra, del origen del texto. Ese formato digital será considerado el manuscrito editorial.¹

Crterios editoriales

Tratamiento de las obras literarias recopiladas

1. El estilo de cada obra literaria deberá respetarse.
2. Cuando alguna palabra corresponda a una definición de término local o poco conocido, será procedida por un glifo en superíndice (^{*}) que remitirá a su significado por medio de una nota al pie de la página.

Ejemplo:

[...] / que crecen al amparo / de añoño soncuavite^{*}

^{*}Árbol endémico de la región.

¹ Véase el apartado *Instrucciones para la transcripción y entrega de textos literarios*.

3. En caso de no poder prescindir de una palabra mal escrita, se escribirá procedida por la locación (sic). Si una palabra se halla mal escrita intencionalmente o su estructura remita a determinado habla cotidiano, se escribirá en cursiva: *por áhi, por 'onde*.
4. En caso de que un texto o un compendio de textos hayan sido publicados con anterioridad, deberá mencionarse la procedencia de estos dentro de la publicación.

Ejemplos:

- En la portadilla del apartado *Sonetos* podría plasmarse la siguiente leyenda:

*Los versos que integran esta selección fueron tomados del libro Sonetos,
de María Teresa García, publicado por la Editorial Citlaltépetl en 1979.*

- O bien al final de un poema —a excepción de que este sea inédito— podría esclarecerse su origen:

Tomado del periódico Adelante. 13 de agosto de 1959.

5. De igual forma, se integrará al final de cada texto literario la fecha de su creación —o de publicación— entre paréntesis: (1980). Cuando todos los textos de determinada sección pertenezcan al mismo año, este podría indicarse en alguna nota introductoria (ver primer ejemplo del inciso 4).

Gramática y ortografía

Este proyecto busca divulgar obras literarias ya realizadas, ello considera preservar la esencia de cada texto y los criterios personales de cada autor; por tal motivo, la

mayoría de los criterios que se presentan a continuación están orientados, principalmente, a la elaboración de textos complementarios, como prólogos, textos introductorios o anotaciones.

I. Términos con más de una grafía:

- Período / periodo: prefíerese *periodo*
- Substituto / sustituto: prefíerese *sustituto*
- Obscuridad / oscuridad: prefíerese *oscuridad*
- Postdata / posdata: prefíerese *posdata*
- Kiosco / quiosco: prefíerese *quiosco*
- Trasversal / transversal: prefíerese *transversal*
- Sicología / psicología: prefíerese *psicología*
- Poetisa / poeta: prefíerese *poeta*²
- Gentilicios:

Tuxteco / tuxtleco: prefíerese *tuxtleco*

Jalapeño / xalapeño: prefíerese *xalapeño*

² Úsese *poeta* sin distinción de género; por ejemplo: *la poeta María Teresa García*. En caso de que el sustantivo *poetisa* esté empleado en alguna cita o dentro de una obra literaria, se deberá respetar su escritura; por ejemplo: *el poema fue extraído de la sección «Poetisas mexicanas»*.

2. Mayúsculas

- Se escribirá con mayúscula al inicio del escrito, y después de punto y seguido; también en los siguientes casos:
- Los nombres propios, apellidos y sobrenombres de personas
- Los nombres propios de ciudades, lugares geográficos, calles, etc.
- Los puntos cardinales:
 - Se usará la mayúscula en expresiones como: *la brújula apunta hacia el Norte*; pero no cuando se denote dirección o situación geográfica: *las regiones se sitúan al sur del país*. Tampoco cuando se emplee como adjetivo: *América occidental*.
- Los artículos que formen parte de un topónimo:
 - *Los Tuxtlas*; pero no *los Tuxtlas*.
- Los títulos de obras artísticas o literarias
- Los nombres de colectivos artísticos, literarios o culturales
- Las épocas históricas o periodos
- Los nombres de divinidades:
 - *Dios, Buda, Febo, Tláloc, Quetzalcóatl, Homshuk, etc.*
- Las siglas, acrónimos y criptónimos

- Los nombres de entidades institucionalizadas u organismos sociales:
 - *Consejo Nacional de Huelga, Partido Nacional Socialista.*
- Casos especiales
 - El vocablo *Iglesia* cuando refiera a la institución.
 - El vocablo *Estado* cuando se designe como sociedad organizada.
 - Los nombres de fiestas civiles o religiosas: *Día de Muertos, Viernes Santo, Navidad o Carnaval.*
 - Las disciplinas: *licenciatura en Derecho, estudios de Artes Plásticas.*

3. Minúsculas

- Se escribirán con minúsculas los nombres comunes
- Casos particulares
 - Los títulos y nombres de dignidad, cargo o profesión: *presidente, poeta, química farmacobióloga, etc.*
 - Las disciplinas en un sentido ambiguo: *la ciencia y la política.*
 - Las divinidades en un sentido ambiguo: *los dioses.*

4. Abreviaturas

- Dentro del cuerpo de los textos, las abreviaturas deberán evitarse, a excepción de la abreviación de *etcétera (etc.)* y de siglas, acrónimos o criptónimos

- Uso de siglas, acrónimos y criptónimos
 - Estos podrán omitir su nombre completo cuando sean ampliamente conocidas en el sector nacional, como es el caso de la UNAM, Pemex, etc.
 - En casos donde la sigla, acrónimo o criptónimo de determinada organización no sea muy reconocible o haya expirado, se deberá indicar primero su nombre completo, y posteriormente se incluirá entre paréntesis su sigla o según fuese el caso: *el Partido Nacional Socialista (PNS)*. En menciones posteriores, podrá utilizarse únicamente la sigla: *el PNS*.

5. Estilos y puntuación

Algunos casos a considerar son los siguientes:

- Comas
 - Se empleará coma cuando se separen palabras en alguna enumeración: *la ciencia, el arte, la política y la docencia*.
 - Se colocará coma en vocativos o para aislarlos en una oración: *conocerás, lector, el tono de sus palabras*.
- Comillas
 - Se utilizarán las comillas latinas (« ») para indicar citas textuales, y para citas dentro de las citas se utilizarán las inglesas (“ ”).

- Se utilizarán comillas latinas en cuerpos de texto para distinguir un artículo o sección de una obra: «*Sección literaria*» de *la Revista Los Tuxtlas*.
- Paréntesis
 - Se empleará paréntesis para encerrar una sigla o acrónimo o criptónimo precedido de su nombre completo: *Partido Nacional Socialista (PNS)*.
 - Se empleará para apartar datos explicativos cortos; por ejemplo, los periodos: *(1904-2000)*. Evítese su uso en oraciones enteras, para ello se utilizará guion largo.
- Dos puntos
 - Se utilizarán dos puntos para introducir una explicación: *esto es un ejemplo de ello*.
- Guion
 - Se usará guion (-) como sinónimo de *a* en fechas: *(1950-1955)*.
 - Se usará guion en palabras compuestas por un autor en una obra literaria: *el reloj-cerebro (García)*.
- Guion largo o raya
 - Se usará (—) como paréntesis atenuado: *El panorama —considero— fue de gran importancia*.

- Se usará para apartar oraciones que no enlacen gramaticalmente con el discurso del texto: *Lo que queda de esta literatura —si consideramos que la mayoría se ha perdido por la falta de acervos municipales en la zona— permanece esparcida...*
- Cursivas
 - Se emplearán cursivas para escribir títulos de obras, ya sean pinturas, ponencias, canciones, cuentos o poemas, así como de publicaciones: *el libro se llama Sonetos; el periódico Adelante; el poema Por mi amada viajera sin retorno...* A excepción de la *Biblia*, o el *Corán*, que se escribirán en redondas.
 - Se emplearán cursivas en los vocablos de origen náhuatl sin castellanizar: *Del náhuatl. Calli: casas; Tematli: quemar; «Lugar de las casas quemadas».*
 - Se emplearán cursivas en los sobrenombres: *Ernesto El Chango García Cabral fue un pintor...* A excepción de que el apodo no acompañe al nombre, el cual deberá escribirse en redondas: *El Chango ilustró libros para las editoriales...*
 - Se emplearán cursivas en expresiones latinas, pero únicamente en el aparato referencial de citas: *Ibidem*. En cuerpos de texto, deberá preferirse su uso ya españolizado y en redondas: *memorando* en lugar de *memorándum*; *currículo*, en lugar de *currículum*.

- Versalitas
 - Se usarán versalitas en siglas, acrónimos o criptónimos dentro del cuerpo de un texto preliminar: *de UNAM, prefíerese UNAM*
 - Se usarán versalitas en palabras enfatizadas a través de versales por el autor dentro del cuerpo de una obra literaria, sea en prosa o en verso: *de ¡OH, SOL!, prefíerese: ¡OH, SOL!*
 - No se permitirá la combinación de versal inicial con versalitas: *¡OH, SOL!*; a excepción de que sea después de un punto y seguido o en inicio de un párrafo.
 - Se usarán versalitas en la numeración romana: *siglo XX.*

- Casos particulares de acentuación
 - El adverbio *sólo* (solamente) deberá escribirse con tilde.

Cifras

1. Escritura con letra o guarismos
 - Se escribirán con letra las cifras del cero al nueve
 - Excepto cuando una cifra menor a nueve se relacione consecutivamente con otra: *entre 5 y 15 años.*
 - Excepto cuando se exprese la fecha de un día: *el 1 de junio.*
 - Excepto cuando la cifra vaya acompañada de un símbolo: 2 km.

- Se escribirán con número las cifras del 10 en adelante
 - Excepto al inicio de un párrafo o después de un punto y seguido.
 - Excepto en frases donde se mencione una cantidad no exacta:
Hace como doscientos años, más o menos...; la década de los setenta...

2. Números romanos

- Se utilizarán para numerar siglos o milenios y se usarán únicamente en sentido ordinal: XX.
- Evítese la expresión cardinal: XXº.
- En textos literarios, se utilizan números romanos para identificar, eventualmente, las secciones de la obra.

Citas y notas

I. Citas

- Citas en textos complementarios
 - La cita, al ser textual, deberá entrecomillarse y ser precedida de un superíndice en numeración arábica, que remita a una nota referencial colocada al pie de la página. Si la cita es mayor a cuatro líneas, se colocará a renglón siguiente, con un sangrado mayor.
 - Se usarán tres puntos entre corchetes [...] cuando se omita algún fragmento del argumento citado. Asimismo, al introducir una idea ajena a la cita, esta será encerrada entre corchetes.

- La paráfrasis no se entrecomilla, pero al término de esta, deberá anexarse su respectivo superíndice, que remita a su referencia al pie de la página.
- Cita de versos
 - Los versos citados dentro de un párrafo deberán entrecomillarse, y al final de cada verso se colocará, como división, una diagonal: «*Mano invisible remueve / la retorta en que crepita / la escoria, donde gravita / un mal que mi ser conmueve*».
 - Los versos extensos se colocarán separados del párrafo, con una sangría mayor al párrafo ordinario y respetando su estructura y alineación originales; se omitirá entrecomillarlos y podrán prescindir de diagonales.
 - Cuando se cite un sólo verso se omitirán las diagonales: «[...] *a través del ojo insomne de la ciencia*»; y al igual que en la prosa, se colocarán tres puntos dentro de corchetes si se han omitido versos anteriores; también se colocarán entre corchetes ideas ajenas insertadas dentro de la cita.

- Casos especiales

Cuando la cita provenga de un texto no publicado, de un manuscrito, de un escrito personal o se cite de memoria, podrá omitirse la nota referencial, pero el crédito autoral deberá percibirse claramente: *la poesía —cito al maestro Luis Cardoza y Aragón— «es la única prueba concreta de la existencia del hombre».*

2. Notas referenciales y explicativas

- Las notas referenciales se colocarán al pie de la página e indicarán, por medio de superíndices, las fuentes de donde provengan los argumentos citados dentro del cuerpo de texto. La estructura de las notas referenciales estará basada en los criterios de la Modern Language Association (MLA):

¹ Apellido del autor, Nombre del autor. *Título de la obra*. Editorial, edición^{*}, año, página.

¹ Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. FCE, 2a ed., 1975, 13.

^{*} *excepto primeras ediciones*

- Las notas explicativas complementan, con datos prescindibles, el argumento central del cuerpo de texto
- Casos especiales
 - Cuando se cite a un autor dentro de otra publicación, la nota referencial al pie de la página será de la siguiente manera:

² Pierre-Jean Jouve en Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. FCE, 2a ed., 1975, 13.

Imaginería

Con el propósito de establecer un sistema gráfico distintivo para este proyecto, el diseñador-ilustrador encargado de su realización deberá considerar las pautas planteadas a continuación:

- La línea visual de la imaginería estará en sintonía con el concepto editorial del proyecto; asimismo —aunque se realice de manera digital— deberá estar influenciada por las técnicas

tradicionales de las artes del libro; por ejemplo, por los tacos xilográficos empleados en las antiguas imprentas.

- En caso de que el hacedor del contenido visual decida utilizar técnicas análogas, deberá tener presente que la formación de las imágenes dentro del libro se hará digitalmente, por lo tanto, la salida de los gráficos deberá ser en formato digital.
- La imaginería se organizará en dos categorías visuales. El color será el indicativo principal para identificarlas: una categoría contempla gráficos a una tinta, mientras que la otra contempla gráficos plasmados a dos tintas; cada categoría tendrá una sintaxis visual distinta.
- Se prefiere que las imágenes sean elaboradas con trazos simples y geometrizados; evítese utilizar trazos con una gestualidad pronunciada. Es preferible que los elementos visuales tengan un grado de iconicidad acercado a un pictograma o símbolo gráfico, a que sean representaciones de corte realista.
- En caso de implementar colores en las imágenes, deberá optarse por plastas de color; los degradados cromáticos deberán evitarse.
- Las imágenes serán formadas en páginas foliadas, por lo que es muy importante que las composiciones visuales no superen el área delimitada como espacio compositivo estipulado en la hoja de estilos.

Instrucciones para la transcripción y entrega de textos literarios

- El manuscrito editorial de las obras deberá generarse en el siguiente formato:
 - Documento tamaño carta (21.59 x 27.94 cm).
 - Fuente tipográfica: Times New Roman de 12 puntos para cuerpos de texto. Los títulos o subtítulos se colocarán en negritas al mismo puntaje. Para datos complementarios se usarán cursivas de la misma fuente y con el mismo puntaje.
 - Alineación a la izquierda.
 - Interlineado doble.
 - Márgenes: izquierdo 3 cm, derecho 3 cm, superior 2.5 cm e inferior 2.5 cm.
 - Archivo: .docx (generado en Word, preferiblemente).
- Deberá generarse un documento por cada obra literaria
- El archivo será nombrado de la siguiente manera:
 - Iniciales del autor_Título_de_obra.extensión de archivo:
MTG_Piedras.docx.

Instrucciones para la elaboración y entrega de textos complementarios

- Los textos complementarios deberán generarse en el siguiente formato:
 - Documento tamaño carta (21.59 x 27.94 cm).
 - Fuente tipográfica: Times New Roman de 12 puntos para cuerpos de texto. Los títulos o subtítulos se colocarán en negritas al mismo puntaje.
 - Alineación a la izquierda.
 - Interlineado doble.
 - Márgenes: izquierdo 3 cm, derecho 3 cm, superior 2.5 cm e inferior 2.5 cm.
 - Extensión para prólogo o introducción: 4-5 cuartillas editoriales (1620 caracteres x cuartilla). Semblanza de autor y anotaciones ½ cuartilla.
 - Archivo: .docx (generado en Word, preferiblemente).

- El archivo será nombrado de la siguiente manera:
 - Iniciales del autor_Tipo de texto preliminar_ Iniciales del libro al que pertenecerá. extensión del archivo:
JPHP_Prologo_MTGAP.docx.

Instrucciones para la elaboración y entrega de imágenes

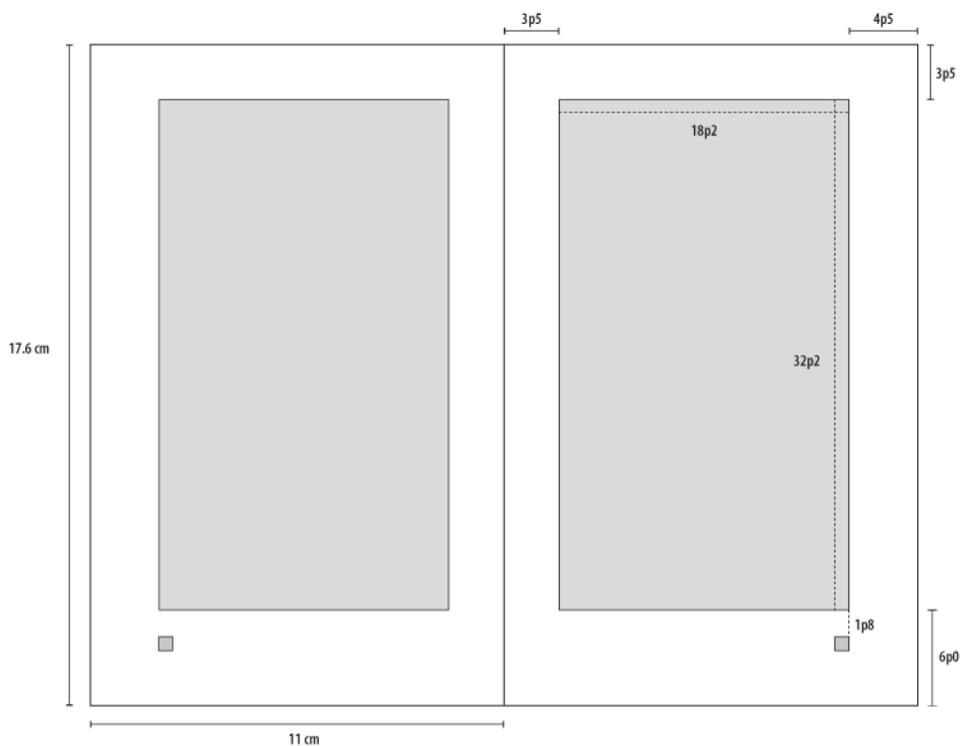
- Las imágenes deberán generarse con base en lo siguiente:
 - Tamaño del lienzo: 22 x 35.2 cm (el lienzo guarda la proporción 1 : 1.1.6, que es similar a la del formato de la publicación).
 - Espacio compositivo: 15.4 x 27 cm (este espacio guarda una proporción 1 : 1.75, que es similar a la de la caja tipográfica de la publicación).
 - Modo de color del archivo: CMYK.
 - En caso de que la imagen haya sido trabajada en un *software* de edición de mapas de bits, el archivo deberá ser exportado en formato .tif.
 - En caso de que la imagen haya sido trabajada en un *software* de diseño vectorial, el archivo deberá ser exportado en formato .eps.

- El archivo de cada imagen será nombrado de la siguiente manera:
 - Iniciales del autor_ *Imagen*_ Categoría gráfica y Página del libro donde se localizará_ Iniciales del libro al que pertenecerá.
extensión del archivo:
JPHP_ Imagen_ A25_ MTGAP.tif (o .eps, según fuese el caso).

Hoja de estilos

Márgenes y caja de texto

- Publicación: 11 x 17.6 cm
- Margen superior: 3p5
- Margen inferior: 6p0
- Margen exterior: 4p5
- Margen interior: 3p5
- Caja de texto: 18p2 x 32p2
- Diagrama ilustrativo:



Formación de textos complementarios

- Títulos
 - Fuente tipográfica: Vollkorn Small Caps (SC)
 - Variante tipográfica: *semibold*
 - Alineación: al centro
 - Puntaje: 13 pt
 - Color: C=0 M=0 Y=0 K= 100

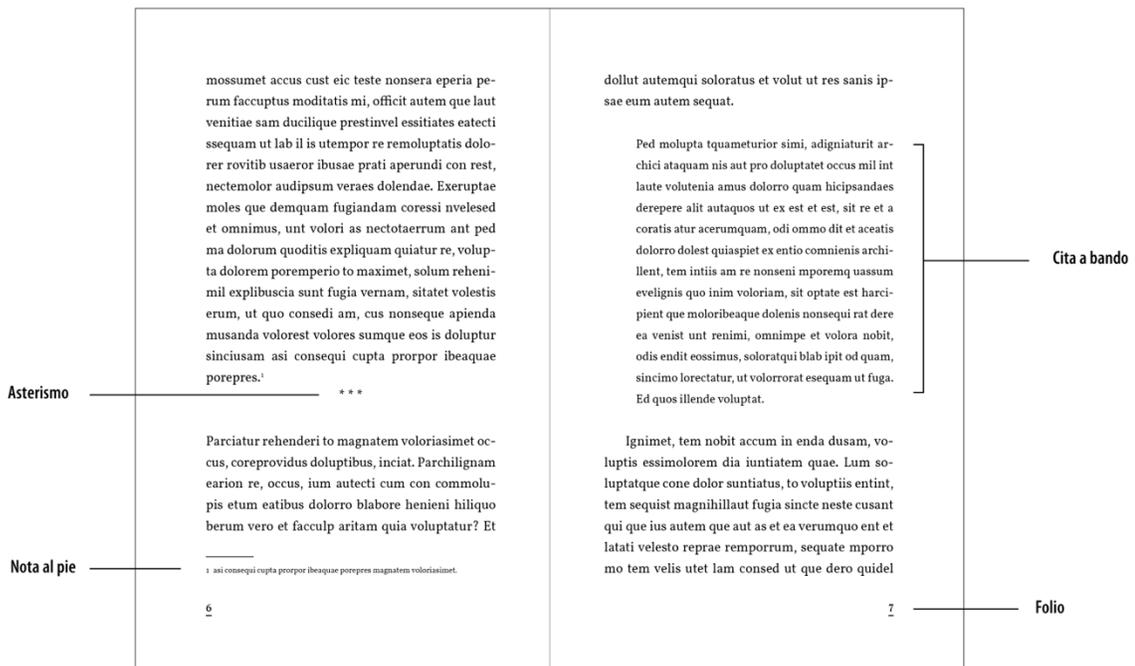
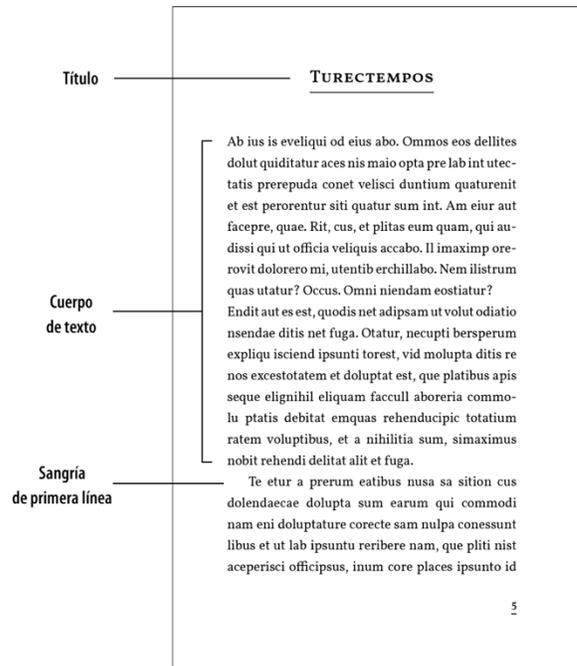
- Cuerpos de texto
 - Fuente tipográfica: Vollkorn
 - Variante: regular
 - Alineación: justificación a la izquierda
 - Puntaje e interlínea: 10 / 16 pt
 - Color: C=0 M=0 Y=0 K= 100
 - Sangría de 16 pt en la primera línea de los párrafos; excepto el párrafo inicial.

- Citas a bando
 - Fuente tipográfica: Vollkorn
 - Variante: regular

- Puntaje e interlínea: 9 / 16 pt
- Sangrado izquierdo de 24 pt
- Color: Color: C=0 M=0 Y=0 K= 100
- Notas al pie
 - Fuente tipográfica: Vollkorn
 - Variante tipográfica: regular
 - Alineación: justificación a la izquierda
 - Puntaje e interlínea: 6 / 8 pt
 - Párrafo francés
 - Color: C=0 M=0 Y=0 K= 100
- Folios
 - Fuente tipográfica: Vollkorn
 - Variante: *semibold*
 - Puntaje: 8 pt
 - Color: C=0 M=0 Y=100 K= 100
- Casos especiales
 - Para dividir las secciones de un texto complementario se utilizarán asterismos (***) . Evítese utilizar subtítulos o

numeraciones. Es importante enfatizar que un asterismo marca el final de un apartado, mas no el inicio de uno nuevo.

■ Diagrama ilustrativo:



Formación de poemas

- Títulos
 - Fuente tipográfica: Vollkorn SC
 - Variante: *semibold*
 - Alineación: izquierda
 - Puntaje: 13 pt
 - Color: C=0 M=0 Y=0 K= 100

- Subtítulos
 - Fuente tipográfica: Vollkorn SC
 - Variante: *semibold*
 - Alineación: izquierda
 - Puntaje: 10 pt
 - Sangrado izquierdo de 16 pt
 - Color: C=0 M=0 Y=0 K= 100

- Cuerpos de texto
 - Fuente tipográfica: Vollkorn
 - Variante: regular
 - Alineación: izquierda

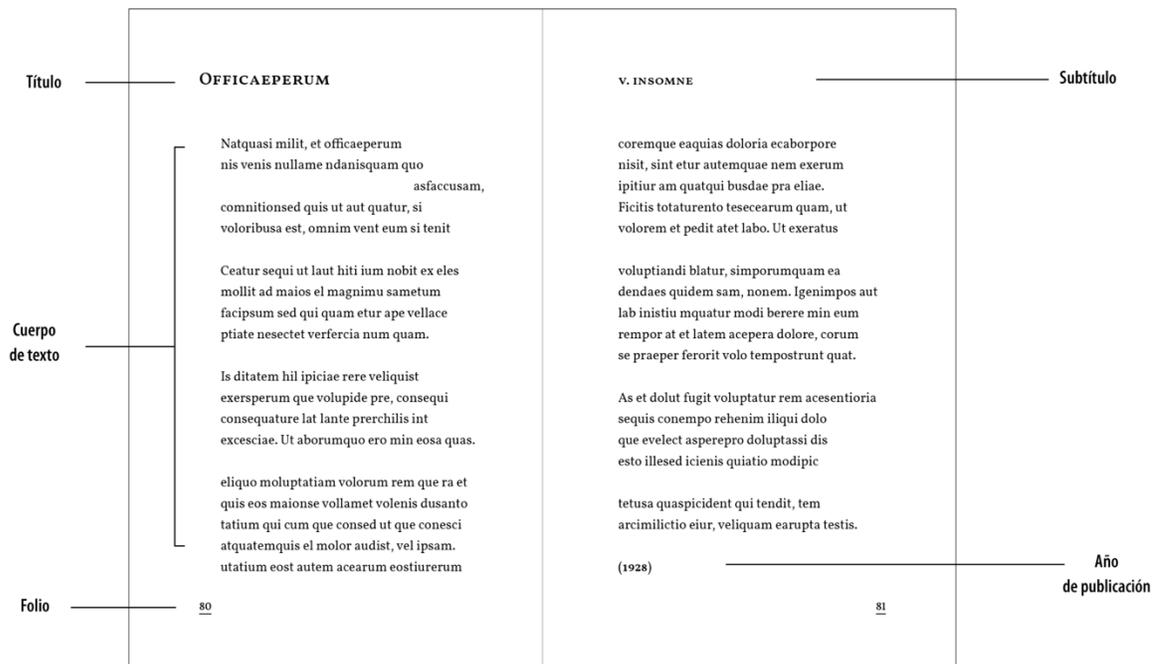
- Puntaje e interlínea: 10 / 16 pt
- Sangrado izquierdo de 16 pt
- Color: C=0 M=0 Y=0 K= 100
- Año de publicación del poema
 - Fuente tipográfica: Vollkorn
 - Variante: *semibold*
 - Alineación: izquierda
 - Puntaje: 10 pt
 - Sangrado izquierdo de 16 pt
 - Color: C=0 M=0 Y=0 K= 100
- Folios
 - Fuente tipográfica: Vollkorn
 - Variante: *semibold*
 - Puntaje: 8 pt
 - Color: C=0 M=0 Y=100 K= 100

- Casos especiales
 - Cuando un verso sea demasiado extenso y sobrepase la línea delimitada por la caja de texto, las palabras sobrantes deberán escribirse en la línea siguiente, alineadas a la derecha.

Ejemplo:

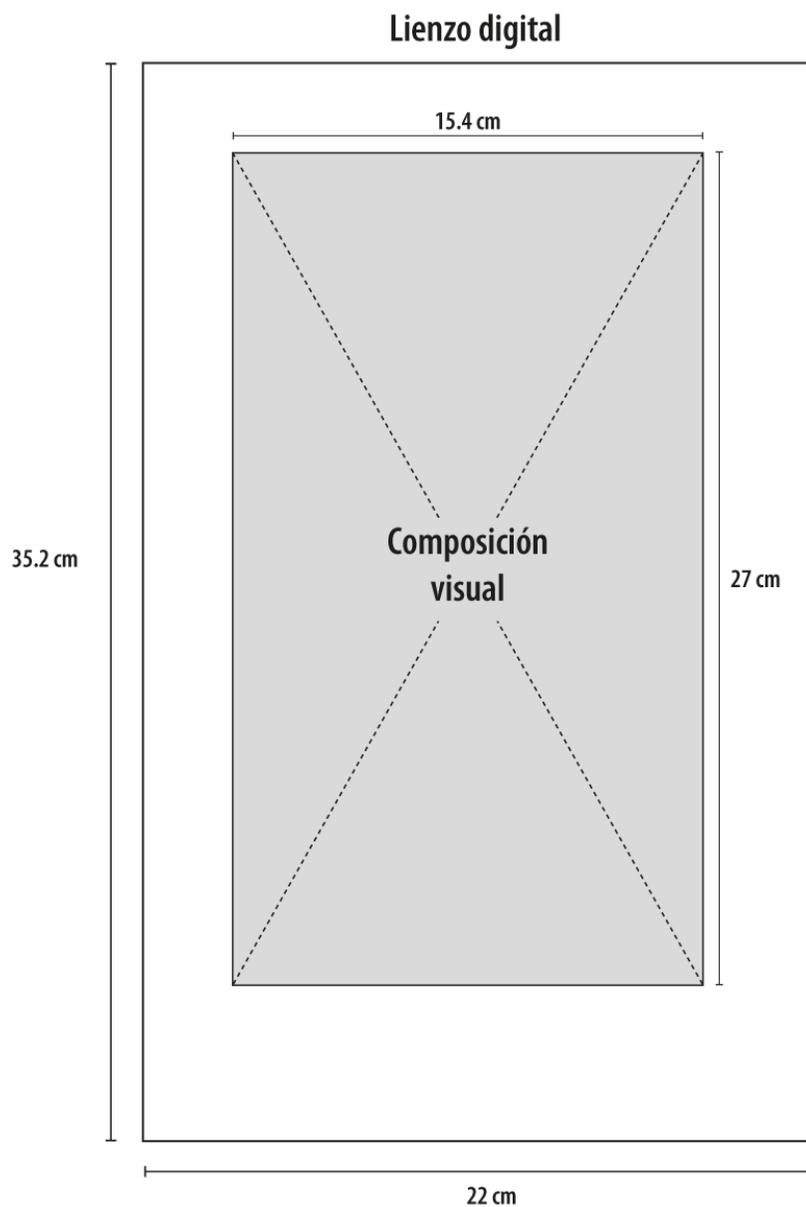
La mañana bullanguera danza por largos
caminos
[...]

- Diagrama ilustrativo:



Formato para la elaboración de imágenes

- Diagrama ilustrativo:





abril 26 del 2021

Dra. Beatriz Alcubierre Moya
Encargada de Despacho de la Dirección del
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis “*María Teresa García. Antología poética: una aproximación a la literatura y producción editorial de Los Tuxtlas en el siglo XX*” que, para obtener el grado de **Maestro en Producción Editorial**, presenta el alumno **Juan Pablo Herrera Pretelin**; que considero que dicha tesis está **terminada** y que, en consecuencia, otorgo mi **voto aprobatorio** para que se proceda con su defensa, toda vez que el trabajo del Lic. Herrera cumple a cabalidad con lo que se espera de una tesis de grado en un programa profesionalizante como la Maestría en Producción Editorial.

Sin más por el momento, quedo de usted

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
mped / ciuh / iihcs / uaem

Universidad 1001, Chamilpa 62210, Cuernavaca, Morelos / (01-777) 329 7082



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

RODRIGO BAZAN BONFIL | Fecha:2021-04-26 14:40:35 | Firmante

HTaR2miJhgRfCMUu7v7caB8/St8umtJtmY8qlSPVOCXjuQUcGELxDvbURte8UhQr3SQ08clSfKvCxX2OxXlaHbPdWtmw1n8i312AXVKG1cj3Q/f6SaNoRejMU6k+IxwcHmO8K1QVGv8EeFtDIASyG8CGyiv/1UJV9oEWL5PtWLbezwiE619LUjQ8WPwH+0jI3oWYwZwCLkMBiAmlib8WwftJ1+2gTHdAETQQTcNkO46ScqCV/yI562OZ2O16TGrY4K27XONVBldxTCc71Vg8nwQ58vTLJh4peDHeoTdgHmkn1hWsia+3nBlc4N3PjUcfdJtSoYtriQ4h0TKTg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



Bn0YyA

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/sDMZoJd9RiNJC6muWX5Lf9sptQXbnrAE>





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS



Cuernavaca, Morelos a 26 de abril del 2021

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
Coordinador de la Maestría en Producción Editorial
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *María Teresa García. Antología poética: una aproximación a la literatura y producción editorial de Los Tuxtlas en el siglo XX* que presenta el alumno:

Juan Pablo Herrera Pretelín

Para obtener el grado de Maestro en Producción Editorial. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

El trabajo es original, elaborada con base en una investigación compleja y una propuesta editorial acorde y cumple satisfactoriamente con los lineamientos estipulados para una tesis de maestría.

Sin más por el momento, quedo de usted.

A t e n t a m e n t e

A handwritten signature in black ink, appearing to be "B. Alcubierre Moya", written over a horizontal line.

Dra. Beatriz Alcubierre Moya
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Universidad Autónoma del Estado de Morelos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

BEATRIZ ALCUBIERRE MOYA | Fecha:2021-04-27 12:53:15 | Firmante

j2ctZr3cS6cy9vvTaVqNXZclPAWmhzJWIL+aXaL+QSIp32ktOvMWWCM2O+ilnfdE4gPm7nnHqCXvGbr2UVVGDic1WxlyoaNslZx1AhVrm84/FxLYCchBXdfN2qFTIH46yoHZeQlOowimYcLjNoZfdAz2tTPTLnzzZjTyNyJaKlecqkm0R3SOF3VJNiKdn0ToolaAJbdil89E+n0hYfZIT8Kv1G6J0UQVvTSc7pnkW7Nc8bBQx217vIMFMj34/1CIUKTuLF9A+72Y4ydbVUzceXDPdgg2l1Ef0AHz4ViBU5dvSYU/C4aarqeWUjmxEe5gxtUwtKmN8uKJggUzvJa7Zg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[JLmaCj](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/GrbAGz3goNQBkGruuyo2lhzNlgY5Obwi>



29 de abril de 2021

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
Coordinador de la Maestría en Producción Editorial
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *María Teresa García. Antología poética: una aproximación a la literatura y producción editorial de Los Tuxtlas en el siglo XX* que presenta:

JUAN PABLO HERRERA PRETELÍN

para obtener el grado de Maestro en Producción Editorial.

Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma. Baso mi decisión en lo siguiente:

En su tesis, el estudiante ha realizado un extraordinario trabajo teórico que supera con mucho los requisitos indispensables para la obtención del grado. Además de justificar de manera acertada todas las decisiones editoriales que conciernen al producto, el alumno ha realizado una detallada caracterización del contexto y de los antecedentes en los que sitúa su producto editorial. El producto editorial, por su parte, es sólido y se apega a lo establecido en las normas y criterios editoriales que Juan Pablo elaboró durante el programa.

Sin más por el momento, quedo de usted



MTRA. ANA SILVIA CANTO REYES



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

ANA SILVIA CANTO REYES | Fecha:2021-04-29 19:35:20 | Firmante

J/zYscDilsZvIHKIYEVAbFerIV9jAf+vCPqm/qqHXgBxDICqfuh0EwaKSLAf37SiJ8DWZ6hat999FGfaRJNLK0vldTkrWQoCzDqbWl1KYeJUBS0qShMyar+1urdkcf1aiqTKutaUklV4F
PSufUk063GZuPkf4nJOqWOpOpoNYygZ10bc3LqxOdwd+gfApvXnNF08PiPb/ag944DagosER3OSw65LG5/HpOssBUrWI9D1Kh92m/WinaLcPvg6UgxInUz8QvyFE5ofNpYqIYb7+Jn
qwK885ESnmV2EqdgwfGBzVT81s3Rre71xzHfeWnRjAkjiMUAYUDLlxFHqkSF2gV2Q==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[nlpB3q](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/ZS0kRzZIXMmUWjvT8nirHpf0sIKHYFB>



Cuernavaca, Morelos, 6 de mayo de 2021

Dr. Rodrigo Bazán Bonfil
Coordinador de la Maestría en Producción Editorial
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
PRESENTE

Por medio de la presente le comunico que he leído la tesis *María Teresa García. Antología poética: una aproximación a la literatura y producción editorial de Los Tuxtlas en el siglo XX*, que presenta el alumno:

Juan Pablo Herrera Pretelin

Para obtener el grado de Maestro en Producción Editorial. Considero que dicha tesis está terminada por lo que doy mi **voto aprobatorio** para que se proceda a la defensa de la misma.

Baso mi decisión en lo siguiente:

El trabajo y el producto editorial cumplen con los lineamientos establecidos en la Maestría en Producción Editorial. El planteamiento y desarrollo del producto son pertinentes.

El estudiante presenta de manera clara la estructura que conforma la publicación; los contenidos fueron claramente definidos y su propuesta gráfica permite que la publicación tenga unidad de sentido.

La estrategia de comercialización está claramente definida.

Con la intención de mejorar la calidad del trabajo se marcaron comentarios directamente sobre el archivo correspondiente, los cuales pueden ser atendidos sin implicar cambios de fondo al trabajo.

Sin más por el momento, quedo de usted.

A t e n t a m e n t e

(Firma electrónica)

Mtra. Lorena Sánchez Adaya
Secretaria Ejecutiva de la Rectoría
Universidad Autónoma del Estado de Morelos



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

LORENA SANCHEZ ADAYA | Fecha:2021-05-07 11:03:47 | Firmante

F7kz8NsO2D8PLIHWT2mmMIBbduUb1INvOfOZcLs2ZDr6KCCy7Rw46gT5S6t3m9+KwJ8d5I+Im+wZ3z7+fk2H9qZ2DFVx4T/LSd7mhWyn1rG0LjNB/HMIDFAy7F8aHCrUB+fbZZ8Yq3emOca2Y1uYmzGQYX50mNioG49O33vnCZrLDdcPq4rovb0PQyYwG6bmlQ8MShrYG7LUFfw14Eqhl/gbZYtWm+Sr8gwZiqo2HGDqbK1GGKXsFdBZMrbRaZJlnHHdMXuuYk2PEDF1UJ0VCw/FpGp9H8jAoCctAkyrlvB5v+7QYPEelVy/+FNyE1S6ufOhdiL7KnvNu+IT71yzA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



NOpRbi

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/G8GZh9cp66sci0fwkWu850GJlzGJWgvb>



Dra. Lucille Herrasti y Cordero
Coordinadora de la Maestría en Producción Editorial
Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades
Instituto de Investigación en Humanidades y Ciencias Sociales
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
P R E S E N T E

A través de este conducto hago de su conocimiento que he leído con atención e interés la tesis *María Teresa García. Antología poética: una aproximación a la literatura y producción editorial de Los Tuxtlas en el siglo XX* que presenta:

JUAN PABLO HERRERA PRETELÍN

para obtener el grado de Maestro en Producción Editorial.

Luego de haber leído y revisado dicha tesis me parece que se trata de un trabajo concluido de manera más que satisfactoria y, en consecuencia, emito mi voto **aprobatorio** para que Juan Pablo Herrera Pretelín proceda a su defensa, con base en los siguientes argumentos:

Para la realización de la propuesta editorial que presentó, Juan Pablo Herrera llevó a cabo una investigación exhaustiva y sólida en materia literaria. Consultó la bibliografía permitente que se ocupa de la literatura de Los Tuxtlas, supo clasificar la información recabada y la expuso de manera clara y ordenada, con vistas a fundamentar su producto editorial. De esta manera, además de desenvolverse con soltura dentro de los criterios y normas editoriales establecidos según su programa de estudios, Juan Pablo Herrera Pretelín dio muestras en este trabajo de ser un lector crítico y conocedor la tradición literaria. Estas cualidades, además de las antes mencionadas, son más que suficientes para cubrir los requisitos necesarios para la obtención del grado.

Sin otro particular, reciba mis más cordiales saludos y quedo a sus órdenes.


Mtro. José Miguel Barajas García
Xalapa, Veracruz, a 17 de mayo de 2022



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento firmado electrónicamente de conformidad con el ACUERDO GENERAL PARA LA CONTINUIDAD DEL FUNCIONAMIENTO DE LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS DURANTE LA EMERGENCIA SANITARIA PROVOCADA POR EL VIRUS SARS-COV2 (COVID-19) emitido el 27 de abril del 2020.

El presente documento cuenta con la firma electrónica UAEM del funcionario universitario competente, amparada por un certificado vigente a la fecha de su elaboración y es válido de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ESTADO DE MORELOS emitidos el 13 de noviembre del 2019 mediante circular No. 32.

Sello electrónico

JOSÉ MIGUEL BARAJAS GARCÍA | Fecha:2022-05-17 22:21:04 | Firmante

JHVtXtQo2D6QLMpHpEOpusGohu6bSHLn1PT6vZIAPMy54+FkUHU0089MYvleKNfFpQgz2wzTkNnvX1xN+cf1SASdbCiOsxsLcCekFkn3oaJy54NicB1ScQq9rRDIVYv9mXEnAtgVQ9/GZ4KZpq+fa/wxNDEuVSqvByorukZyaNTsgnikpflIMXQHEMxBOim7Nw2FQmg41A98Yy4oo4xUTSDJNKW5558s7iAMYfiRawlkeT+GvQRhYW2UV/fPbbEPwNw7fVj8HohztnVo7v7lXnFMnIWpl4nCy1OBIS6XsL3oBJnyS9eZhQTPmqlllVoiipWM0i37gGtiz4kGcsMug==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[mcQH2LjtR](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/wlFYKhf1UW5KAAbmB5sAkCP31kIKr11XH>

