

**Barba de Abeja: traducción, trabajo artesanal y materialidad en
torno a una propuesta editorial emergente /**

***Barba de Abejas: translation, craft work and materiality in an
emerging editorial.***

*Federico Eduardo Urtubey**
*Veronica Cecilia Capasso***

RESUMEN

El objetivo del presente artículo es indagar las vinculaciones posibles entre la tarea de traducción del sello editorial Barba de Abejas y su elaboración de tipo artesanal. En la primera parte del trabajo se desarrolla el campo editorial en Argentina pos 2001, cuando surgieron en el país un conjunto de editoriales artesanales que proponían innovadores y alternativos formatos de producción editorial independiente. Acto seguido, se describe el caso de la editorial Barba de Abejas, el cual resulta especialmente interesante al momento en que se trata de una de las pocas editoriales que no se ha abocado a la publicación de obras contemporáneas, sino de traducciones de obras clásicas de la literatura anglosajona. Sus ejemplares, asimismo, conforman una estética compleja y una materialidad abundante en detalles. De tal forma, el problema de investigación se vincula con la posibilidad de concebir a Barba de Abejas como una propuesta de edición disidente y disruptiva en el campo editorial. Para ello se recurre a bibliografía del campo de la teoría de la cultura y la sociología cultural, como así también a los aportes desde la estética formulados por el filósofo francés Jacques Rancière. El artículo tiene asidero en una metodología de corte cualitativo en la cual se recurre tanto al análisis de entrevistas de actores clave como al análisis de imagen.

PALABRAS CLAVE: Editorial artesanal, traducción, materialidad, estética

ABSTRACT

The aim of this article is to investigate the possible links between the task of translating the publishing stamp Barba de Abejas and its elaboration of artisanal type. In the context of post-2001 Argentina, a set of handicraft publishers emerged in that country, proposing innovative and alternative formats for independent editorial production. Among these editorials, the case of the Barba de Abejas publishing house is especially interesting when it is one of the few publishers that has not devoted itself to the publication of contemporary works, but to translations of classic works of Anglo-Saxon literature. Their specimens, too, conform a complex aesthetic and a materiality abundant in detail. In this way, the research problem is linked to the possibility of conceiving Barba de Abejas as a dissenting and disruptive editorial project in the publishing field. For this, bibliography of the field of the theory of culture and cultural sociology is used, as well as the contributions from aesthetics formulated by the French philosopher Jacques Rancière. A methodology of qualitative cut is proposed, in which both the analysis of interviews of key actors and the editor of the mentioned editorial will be used, as well as the image analysis.

KEYWORDS: Handwriting editor, translation, materiality, aesthetics

1 Introducción

* Advogado e professor de Historia da Arte (UNLP). mestre em ciencias sociais (fahce-unlp). Bolsista de doutorado em ciencias sociais (UNLP), ue.federico@gmail.com.

** Profesora de Historia da Arte (FBA-UNLP) Mestre eM Ciencias Sociais (FAHCE-UNLP) e Doutora eM Ciencias SOciais (FAHCE-UNLP). Pesquisadora da UNLP, capasso.veronica@gmail.com.

En el contexto de la crisis del 2001 ocurrida en la Argentina y durante los primeros años posteriores a su estallido, múltiples artistas y agentes culturales comenzaron a relacionarse de manera directa con el escenario social en el que estaban situados. Se propiciaba tanto la incursión en ámbitos no formales, como la interacción con personas ajenas al campo de la cultura –como partidos políticos y asociaciones civiles-, incentivando reflexiones en torno a una producción cultural más vinculada al entorno social.

En el campo de la edición, operó un movimiento similar. Durante la década de 1990, el espacio editorial fue colonizado por el arribo de capitales extranjeros que absorbieron buena parte de los sellos editoriales locales. Con la crisis del 2001, el aumento exponencial de los costos de producción y la baja abrupta de las ventas –todo ello producto de la crisis económica- redundó en el cierre de sucursales de importantes librerías. Así, el editor responsable de Fondo de Cultura Económica¹ en Argentina declaraba en ese entonces que “cualquier editorial, sea cual fuere el origen de su capital y el volumen de sus operaciones, está en una situación patética” (KATZ, 2002).

Paradójicamente, en el marco de la paralización descrita de la gran industria del libro, se produjo una “primavera efímera” (BUDASSI, 2008), que significó el surgimiento de iniciativas editoriales de pequeña y mediana escala. Desde la década de 1990 era posible encontrar una serie de proyectos editoriales eminentemente autogestivos, colindantes entre la escritura –mayormente poética- y la autopublicación (MOSCARDI, 2016). Sin embargo, es luego del 2001 que la cantidad de iniciativas de este tipo se multiplicó. Sus rasgos característicos implicaban la encuadernación en formato artesanal, el establecimiento de vínculos fluidos entre autores, editores y lectores, y el recurso a vías de circulación alternativas a las de las grandes cadenas de librerías. Asimismo, la prioridad dada al trabajo artesanal, ubicaba a estos proyectos editoriales en un horizonte de transdisciplina o hibridez, en el cual el proyecto literario y la gestión de la edición se articulaban en una concepción eminentemente estética del producto final, en una especie de objeto/libro. En efecto, palabras como “independencia”, “materialidad”, “autogestión”, “colaboración”, “alternativo”,

¹ El Fondo de Cultura Económica es una institución editorial del Estado Mexicano, que edita, produce, comercializa y promueve obras de la cultura nacional, iberoamericana y universal, a través de redes de distribución propias y ajenas. La sede en Argentina fue inaugurada en 1945, constituyéndose en uno de los polos editoriales más importantes del país en ciencias sociales y ciencias humanas.

“artesanal”, “libro-objeto” “traducción” comenzaron a ser los nuevos términos con los cuales se vinculaba todo proyecto editorial que se preciara de ser novedoso.

Entre este conjunto de nuevas prácticas editoriales nos interesa destacar el caso del proyecto editorial Barba de Abejas, impulsado en 2010 por el escritor y traductor Eric Schierloh, que está radicado en City Bell, barrio de la ciudad de La Plata, provincia de Buenos Aires. Antes de entrar en el mundo de la edición, Schierloh se desempeñaba como docente de Letras en la enseñanza media y como traductor de literatura anglosajona. Tales incumbencias son tributarias del hecho de haber pasado por la carrera de Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP). Su sello editorial, Barba de Abejas, se caracteriza por un trabajo artesanal de edición el cual se sirve del trabajo con cartón, sin perjuicio de involucrar una multiplicidad de técnicas diversas. El producto final es significativamente refinado y minucioso y se corporiza en tiradas de cuarenta ejemplares, también reimpresos a demanda. Las obras publicadas, finalmente, caracterizan otro aspecto específico de este proyecto editorial, ya que se trata de traducciones realizadas por Schierloh. Estas traducciones de obras en habla inglesa de autores fallecidos, diferencian por tanto a Barba de Abejas de otras editoriales surgidas en la misma época, las cuales mayormente presentan catálogos con literatura local y/o sudamericana. En Barba de Abejas es factible encontrar nombres conocidos como el de Hermann Melville o Matsuo Basho, así como otros de menor circulación pero que Schierloh decide incorporar al catálogo².

En el presente artículo, nuestro interés es analizar la especificidad de Barba de Abejas en el conjunto de editoriales pos 2001 surgidas en Argentina, así como indagar de qué manera la relación que ella propone entre traducción y edición artesanal puede implicar la postulación de política estética, que implique una ruptura respecto de las opciones disponibles en el campo editorial. En tal sentido, la dimensión política en los proyectos de edición artesanal es aprehendida en los términos de esta investigación desde la perspectiva del filósofo Jacques Rancière, para quien las prácticas y formas de visibilidad del arte practican una nueva distribución de lo sensible (RANCIÈRE, 2005), que da lugar a una *política de la estética*. Esta tiene que ver con cómo las acciones de este régimen pueden disponer otros recortes temporales, modos de estar juntos y

² En otros análisis hemos abordado distintas cuestiones sobre el proceso de construcción de catálogo en Barba de Abejas (URTUBEY, 2018).

procesos de subjetivación, que subvirtiendo el mapa de lo posible pongan en acto la lógica de la emancipación, “el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (RANCIÈRE, 2013: 25). Así, “las prácticas del arte no son instrumentos que proporcionen formas de conciencia ni energías movilizadoras en beneficio de una política que sería superior a ellas (...) Ellas forjan contra el consenso otras formas de sentido común, formas de un sentido común polémico” (RANCIÈRE, 2013: 77).

En función de estas otras formas de sentido común polémico por las que se interesa Rancière, diremos entonces que nos interesa indagar la particular formulación que realiza Barba de Abejas con relación a la publicación artesanal entendida desde el oficio de traductor de su editor. Para este objetivo, se empleará en el presente artículo una metodología de neto corte cualitativo, en la que se analizará en profundidad el contenido de entrevistas realizadas al editor Eric Schierloh. De la misma manera, y por las especiales características de los libros artesanales, se recurrirá al análisis de imagen para recabar información relevante en las especificidades materiales, técnicas y de diseño presentes en los mismos.

2 Barba de Abejas

El caso de Barba de Abejas se despega del contexto de crisis del 2001, central en el relato de otras editoriales como en el caso de Eloísa Cartonera³. Eric Schierloh incluso no pierde ocasión de señalar las diferencias entre esta última editorial, y su propio proyecto:

³ Eloísa Cartonera, sin duda, el caso que adquirió mayor visibilidad. Surgida en agosto de 2002, se trató de una iniciativa del escritor Washington Cucurto (seudónimo de Santiago Vega), la artista plástica Fernanda Laguna y el diseñador Javier Barilaro, y su nota característica fue el involucramiento directo del proyecto editorial con los “cartoneros” -recolectores urbanos de desechos de cartón- cuyo número se calculaba en ese entonces en torno a unas cincuenta mil personas en la ciudad autónoma de Buenos Aires. Es a los cartoneros a quienes Cucurto, Laguna y Barilaro les compraban el cartón para hacer los libros, al tiempo que se los invitaba a formar parte del proceso de encuadernación. Los ejemplares eran pintados con témpera produciendo un efecto estridente, que en poco tiempo se hizo acreedor de una estética reconocible. A quince años de su surgimiento, se han editado más de quinientos títulos, manteniendo en gran medida un esquema de trabajo cooperativo y autogestionado entre sus integrantes -sin perjuicio de que del trío original sólo permanece Cucurto- (URTUBEY, 2018).

A mí lo que no me gusta del *cartonero*⁴ es que no deja de ser una fotocopia, abrochada con dos cartones y pintada con témpera. Está perfecto, creo que funcionó en un momento muy específico de una crisis social, económica y política de Argentina. Luego, por suerte, el contexto cambió, y pudimos volver a tener impresoras, materiales, se podían hacer mejores libros (En entrevista personal, 29/03/2016)

Estas palabras ilustran de qué manera su concepción del proyecto artesanal tiene anclaje en una concepción prevalentemente esteticista y de factura, lo que le permite leer los libros de Eloísa Cartonera tan sólo desde esa clave. Así, los “mejores libros”, parecen ser ponderados por la posibilidad de refinar los procedimientos técnicos involucrados en su confección.

En efecto, de acuerdo con las palabras de Eric Schierloh, fueron distintas experiencias las que motivaron su ingreso en el mundo de la edición. El contacto con sellos editoriales como Bajo la Luna y Pre textos –que habían comenzado a editar la producción literaria de Schierloh- se dio en simultáneo con el hecho de que este incipiente editor, escritor y traductor fuera beneficiado con una beca del Fondo Nacional de las Artes⁵. Pero los plazos de recepción de los textos para su corrección y publicación, que podían extenderse hasta por dos años, devinieron prontamente en excesivas dilaciones. Así, el creciente *corpus* de trabajo conformado tanto por traducciones como por su propia literatura, comenzaba a encontrar en la instancia editorial una suma de complejidades. De la misma manera, Schierloh señala otro hito en la conformación de Barba de Abejas. Su viaje a la Feria del Libro de Guadalajara (México) en el año 2010 -“nada que ver a la de acá”, asevera, en referencia a la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires- le permitió conocer en un espacio plural una abundante cantidad de propuestas de edición artesanal. De tal modo, es esta impresión inicial la que pareció orientar una identificación con modos de publicación y edición más alineados con la experimentación estética antes que con el formato industrial. Fue en virtud de tomar contacto con tales proyectos de edición, que entonces Schierloh

⁴ “Cartonero” es un término que remite a los recolectores urbanos de cartón en Argentina. Con relación a la estética cartonera Schierloh se refiere fundamentalmente al caso de Eloísa Cartonera, explicado en la nota anterior.

⁵ Se trata de un organismo autárquico, que depende del Ministerio de Cultura de la Nación, cuyo fin es el fomento a la creación y producción artística individual y grupal, por parte de entidades sin fines de lucro. Sus programas de estímulo, entre los que se pueden encontrar subsidios, becas y concursos, comprenden a las artes en general (literatura, música, artes plásticas, danza, teatro, entre otras manifestaciones).

pensó en la posibilidad de formular “una propuesta distintiva” (En entrevista personal, 28/4/2017), vacante en el espacio editorial local.

Como Schierloh destaca usualmente, él no poseía experiencia como editor o encuadernador, por lo cual durante todo el año del 2010 se dedicó a pensar cómo desplegar su proyecto editorial. Por el término de ese año no sólo se terminó de idear la estructura de la que sería una editorial pequeña, de tiradas que no sobrepasarían los cincuenta ejemplares, sino que también se tomaron decisiones relativas a las posibilidades de diseño y encuadernación, e incluso los mecanismos de circulación que se privilegiarían. Tal año fue calculado, según el editor, como un año de trabajo programado y de estudio de las diversas posibilidades disponibles en el mundo de la encuadernación artesanal. No asistió a talleres de encuadernación para especializarse en la disciplina, lo que destaca como un elemento que realza el trabajo de vocación e investigación antes que de sometimiento a los “saberes expertos” –aspecto sobre el que volveremos más adelante–. En tal sentido, el discurso de Schierloh se centra en descripciones detenidas en torno al trabajo artesanal y en cómo esta categoría puede ser adecuada en función de propuestas y modalidades disímiles. Es por estas cuestiones que si bien durante el 2010 no hubo impresión de ningún volumen, se trató de un año crucial para todas las ediciones venideras, ya que sólo en ese momento el editor explotó las diversas posibilidades técnicas.

Fui haciendo preguntas, leyendo cosas, entrevistas a editores, encuadernadores. Me formé en la encuadernación, que era algo que no sabía hacer. Lo hice en mi casa, no hice un taller, quizás alguien podría ir tres meses a un taller y encuadernar mucho mejor que yo. A mí lo que me interesaba era ver qué podía hacer yo sin los conocimientos. ¿Cómo arribás a coser si nunca cosiste? Preguntarte por dónde fuiste. A veces puede ser una cagada y a veces es algo del orden del “¿Cómo hiciste para que te quede así?”. Eso no tiene precio, haber hecho ese camino para descubrir por qué encuadernar sin cinta capitel, o pegar con Fortex. Aún sigo descubriendo, es una de las cosas lindas que tiene la actividad en una mesa con herramientas. Después me doy vuelta y trabajo en una computadora y escribo y traduzco, dos horas. Después vuelvo a encuadernar, reviso los prototipos que tengo...porque tengo que ver que el prototipo me encaje con el libro. No es que el libro es una locura: “Se me ocurrió un libro que está todo suelto”. No, ¿Por qué está todo suelto? ¿Por qué no está cosido? De la misma manera, ¿por qué una tapa de madera? ¿Por qué está impreso en rojo? (Eric Schierloh, en entrevista personal, 29/04/2017)

Partiendo de las palabras del editor, se puede observar la primacía de la exploración material que se extendió por el plazo de un año. En el 2011 se lanzó el primer libro de la editorial Barba de Abejas, *Lejos de tierra y otros poemas*, de Hermann Melville. Mientras que Schierloh había tenido contacto con editoriales como Adriana Hidalgo y otras, en esta oportunidad el nuevo proyecto de Barba de Abejas era una opción decidida por tomar las riendas del proceso editorial involucrándolo con una concepción eminentemente artesanal y creativa del proceso de impresión y encuadernación, del cual normalmente los escritores o traductores se ven desconectados. Tal como sostiene el editor, la posibilidad de orquestar el proceso de encuadernación le permitía tomar contacto con la realidad de los materiales, del papel, de la impresión (en entrevista personal, 29/04/2017).

Como es posible observar hasta aquí, Barba de Abejas es un proyecto cuyo nacimiento se articula con cuestiones más bien profesionales de quien lo edita. Se trata de la veta autogestiva de un autor y traductor, cuya capacidad productiva pudo autonomizarse de los requerimientos y administración de los tiempos de otras editoriales del campo. En tal sentido, debe decirse que en oportunidad de ser entrevistado, Schierloh alude casi indistintamente a su labor como editor, autor y traductor, sin discriminar con exactitud los distintos momentos en los cuales realiza cada una de esas actividades. Así, tales dimensiones parecen articularse y complementar su trabajo como editor, al que él mismo caracteriza como una búsqueda por “complejizar las formas” (como afirma en entrevista personal, 29/04/2017).

En efecto, comentando las distintas variantes existentes en el espacio de la edición artesanal, asevera que “Cada uno encuentra una vuelta de tuerca, qué libros puede hacer, dónde los puede ubicar; me parece que lo que hay que hacer ahí es volver compleja *la escritura* [desde la edición]” (En entrevista personal, 29/04/2017). Estas palabras permiten ver de qué manera, en Barba de Abejas, la “puesta en soporte” está destinada a conectar el trabajo de edición artesanal y la búsqueda de otras materialidades, con una indagación en torno a los textos que son publicados. Lo que puede apuntarse primeramente, con relación a este programa, es nuevamente una diferencia fundamental que asoma con otras editoriales como Eloísa Cartonera. Si esta última encuentra su anclaje en un paisaje cotidiano y una periferia de la que toma sus materiales más significativos (el cartón, los colores de los carteles callejeros), en el caso

de la propuesta de Schierloh -que se posiciona semánticamente desde una intención de “complejizar”- la edición no parece proyectarse hacia ninguna realidad externa, ni la del 2001, de la que dar cuenta. Por el contrario, la materialidad se pone en juego en este caso con el artefacto literario y de traducción al que se da soporte. El producto final, así, persigue una factura capaz de dar cuenta de las múltiples y complejas actividades que el editor –y también traductor, lo que refuerza su grado de intervención- encara detrás de cada ejemplar.

Ciertamente, con relación a lo dicho hasta aquí, el afán por complejizar las formas parece hacerse operativo en otra noción que Schierloh reitera, que es la del editor/traductor como “curador”. Más allá de los aportes que en las últimas décadas ha producido el campo de la curaduría crítica, puede afirmarse que un curador es básicamente un seleccionador, que en virtud de un relato o guión articulador orienta una exposición o exhibición. Según Schierloh, es la facultad del editor de seleccionar no sólo los contenidos a publicar sino también el esquema y organización de su proyecto editorial, la que lo constituye como tal (en entrevista personal, 29/04/2017). Así, la conjugación de distintas actividades operadas por el mismo sujeto (editor/traductor/diseñador/curador) permite dar la pauta de una multifuncionalidad. Contra la distribución y definición jerárquica de lugares (Rancière, 1996), la propuesta de Schierloh es desestructurar lo que de él esperaría la lógica del mercado editorial dominante, haciéndose cargo de todas las funciones necesarias para arribar a la publicación del libro-objeto. La división del trabajo opera sobre él mismo.

La tarea eminentemente visual de un curador parece una metáfora propicia para ser analizada como parte de la dimensión de “complejizar las formas”, al momento en que al refinamiento de un catálogo caracterizado por la traducción de obras inglesas desconocidas, se le suma un tratamiento visual exhaustivo. Estos factores implican que, aunque Schierloh destaca al año 2010 como un período de trabajo al margen de cursos especializados en edición, su proyecto editorial se fundamenta en un conjunto de saberes que atraviesan a lo estético con lo literario –y en relación con este último punto, debe señalarse la adscripción académica de la formación literaria, en tanto el editor cursó la carrera de Letras en la U.N.L.P.-

Como puede detectarse, la búsqueda por “complejizar las formas” en algún sentido contrasta con el discurso de mayor acceso construido en torno a las editoriales

artesanales. Si bien el editor no asistió a cursos profesionales de edición, la exhaustividad del trabajo que lleva a cabo presume una experticia y múltiples herramientas (de valoración literaria, de diseño, de trabajo artesanal) que hacen de su proyecto editorial una actividad sumamente especializada. No se trata, como en Eloísa Cartonera, de un espacio al que cualquier persona puede acercarse a practicar la experiencia de encuadernar. Por el contrario, Barba de Abejas se asienta en un trabajo estético meticuloso, cuyas etapas son abarcadas enteramente por Schierloh, quien tiene su taller de edición en el ámbito de su propia casa. Desde su página web⁶ se exhiben cuidadosamente las características de los ejemplares, así como una información detallada de las especificidades materiales y técnicas de cada ejemplar. Es decir, el producto final es jerarquizado por las marcas de su proceso de producción, las cuales son referenciadas como “señales” del trabajo intensivo que implicó cada ejemplar. De este modo, tanto en la página web como en el interior de cada libro, el editor informa que todos los libros comparten un papel *bookcel* (ahuesado) de 80 gramos (grs), con una impresión láser -“hogareña”, como él mismo se encarga de subrayar- en cuadernillos perforados, plegados, cosidos y refileados. Los detalles de encuadernación también son descritos minuciosamente en la página web de la editorial: papeles de guarda coloreados a la masa de \pm 150 grs; sellos en interiores; señalador con grabado y calado, también numerado.

⁶ Ver en: www.barba-de-abejas.tumblr.com/



Fig. 1. Ejemplo de edición en rústica. *Diario de Walden* de Henry David Thoreau, editado por Barba de Abejas. Imagen tomada del sitio web de Barba de Abejas⁷.

Los elementos mencionados que hacen a la materialidad de cada libro editado, afirman la naturaleza única de cada ejemplar, en los cuales la mano del editor esboza siempre pequeñas pero detectables variaciones. De esta, el libro pareciera generar una dislocación (Rancière, 2013), un diseño diferente respecto a lo esperado en la actualidad, ligado a la producción seriada. Este énfasis en la dimensión material se ve reforzado por la existencia de cuatro tipos de encuadernación definidos, cada uno de mayor complejidad, compuestos por un conjunto de detalles que en su totalidad son realizados por Schierloh. El formato rústica (Fig. 1), que fue el primero que lanzó Barba de Abejas, se trata de una pieza de 21x14 centímetros, en cartón gris de 0.8/1 milímetros, con sellos en contratapa y en el lomo. La tapa lleva un grabado en tinta y debajo una imagen-logo de la editorial, con los datos del autor y título en cuestión. Tanto los sellos mencionados y la imagen de tapa, llevan como mención la leyenda “Barba de Abejas. Editorial Artesanal”. Por dentro del libro, es posible encontrar el doble papel como guarda. La edición en cartoné (Fig. 2), varía en el grosor del cartón que esta vez es de 3 milímetros. Asimismo, presenta tapas pintadas a mano en acrílico,

⁷ Ver en: www.barba-de-abejas.tumblr.com/

así como contratapa en cartón crudo y cartón entelado. Volvemos a encontrar la viñeta en la tapa y el sello tanto en contratapa como en el lomo.



Fig. 2. Ejemplo de edición en cartoné. *Relatos de indios estadounidenses* (2015), de Zitkala-Sa, editado por Barba de Abejas. Imagen tomada del sitio web de Barba de Abejas

El tercer formato es el entelado (Fig. 3), de cartón gris recubierto por una tela. También presenta el grabado en la tapa y el sello en el lomo, con las referencias al nombre de la editorial y su naturaleza “artesanal”. Hasta aquí, estos tres formatos son administrados por el editor en función de cada libro a editar, aunque cualquier libro puede ser solicitado a Barba de Abejas en cualquiera de los tres formatos.

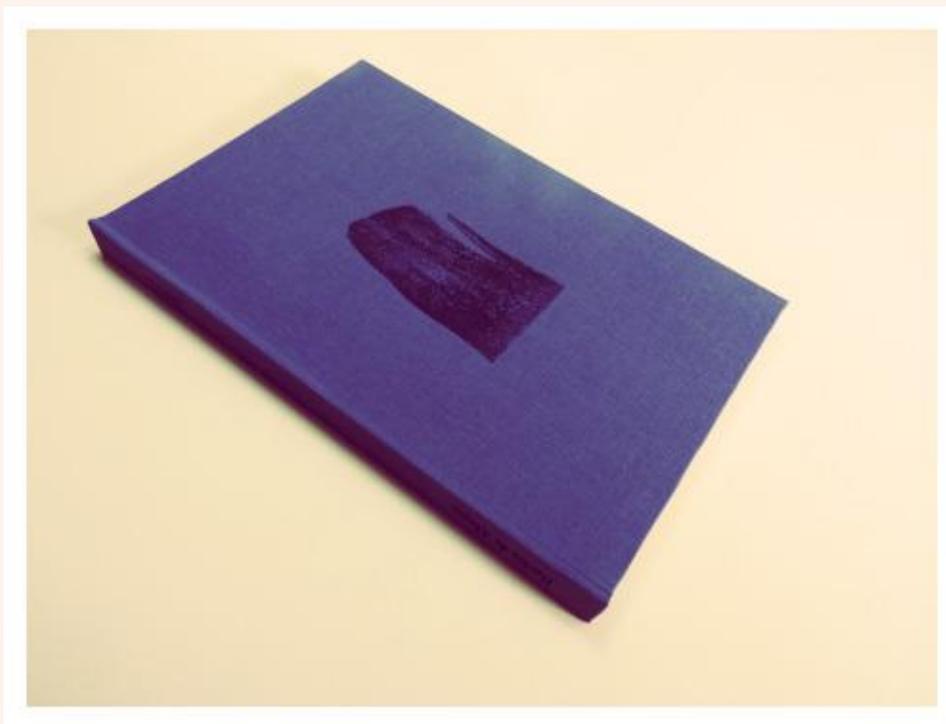


Fig. 3. Ejemplo de encuadernación entelada. Imagen tomada del sitio web de Barba de Abejas

No obstante, existe una cuarta variedad, sólo limitada a algunos títulos escogidos por Schierloh. Esta variedad especial constituye según el editor “otra celebración del libro como objeto” (en entrevista personal, 29/04/2017), y que forman parte de una colección denominada “Fetiché”. Bajo esta encuadernación especial es posible encontrar la existencia de materiales no convencionales: incrustaciones de *disquetes*, hojas recolectadas, reproducciones de los dibujos originales del autor, arpillera de yute, madera, papel vegetal o sobres con semillas. Los mismos se encuentran revistiendo la tapa de los libros (como en *Inmortalidad y Apocalipsis*, de W. Burroughs [Fig. 4]) o bien en el interior de los mismos (como en la antología de pájaros de varios autores). Hasta el momento, se ha editado en tal modalidad a Matsuo Basho, Richard Brautigan, Ralph Waldo Emerson y a William Burroughs, así como una obra especial dedicada a los pájaros en las cuales se encuentran poemas de ocho autores diferentes.



Fig. 4. *Inmortalidad y apocalipsis*, de William Burroughs, editado por Barba de Abejas. Imagen tomada del sitio web de Barba de Abejas

La existencia de cuatro formatos diversos (rústica, cartóné, entelado y fetiche) comunica una elaboración programada y fuertemente racionalizada del armado de la producción editorial. Ciertamente, el acabado minucioso, la impresión de grabados, dibujos y diversos artificios son variables que transforman las condiciones de acceso al libro. La intervención sobre estos libros artesanales produce el efecto de un juego armónico de tipografías, materiales e imágenes que evoca un tipo de circulación literaria anacrónico. Es decir, en el contexto actual, cuando las editoriales suelen realizar tiradas de mil ejemplares, la realización de una tirada de cuarenta ejemplares recubiertos con grabados bucólicos parece una apelación a un pasado pre-industrial. Esta característica permite ver una postura conscientemente disidente de las lógicas comerciales, es decir, a contrapelo de lo que se espera respecto de una editorial contemporánea. En este sentido, desde una lectura rancièreana, se podría decir que la lógica operada por Barba de Abejas genera una matriz discursiva y forma de identificación diferente a la hegemónica abriendo la posibilidad de imaginar otros modos de lo posible dentro del mundo editorial.

Con relación al uso de grabados, la opción por “complejizar las formas” permite pensar en aquellas escuelas artísticas y arquitectónicas que evocaron, a lo largo del siglo XX, al movimiento decimonónico *Art and Crafts* (Artes y Oficios), que tuvo a entre sus principales exponentes a William Morris⁸. Morris fundó en el año 1891 la editorial *Kelmscott Press*, la cual estaba destinada a integrar una concepción eminentemente artística en el ámbito de la edición. Desde allí se elaboraron libros abundantes en ilustraciones, poseedores de una excelente calidad de papel y con márgenes amplios. Todo ello, en un momento histórico en el cual la industrialización avanzaba incluso en el ámbito de las publicaciones, determinando la economización de recursos como premisa. En tal contexto, Morris implicaba incluso el trabajo artesanal para hacer de cada libro una obra única, lo que parecía remitirlo al “modelo del artista que dedica todo su genio a la creación de unos objetos artísticos cuyo valor depende no tanto de su adecuación funcional inmediata, cuanto de su atractivo como obra de arte” (CALVERA, 1997: 246). Barba de Abejas parece operar de la misma manera, al momento en que el diseño de cada ejemplar se asienta en un abandono de las tecnologías más difundidas en favor del trabajo a mano y la búsqueda de una calidad superadora de las opciones disponibles en el mercado, construyendo su identidad editorial contraria a la producción en serie. Los dibujos y grabados poseen abundantes detalles, complejizando las dimensiones de cada libro. De alguna manera, estos elementos se enlazan con el tipo de literatura que podemos encontrar en este sello editorial: autores generalmente clásicos, en inglés, ya fallecidos. Los textos editados están articulados en torno a un canon (obras no conocidas de autores célebres) cuya encuadernación artesanal refuerza una idea de “calidad”.

Lo dicho hasta aquí parece implicar, en Barba de Abejas, la búsqueda de un soporte capaz tanto de transparentar el proceso de armado detrás de cada libro como de amplificar las temáticas impresas en los textos editados. Es el caso de las mencionadas ediciones especiales, en las cuales es constatable cómo se procura estrechar la relación entre el formato de encuadernación y su contenido respectivo. El título *Por favor planta este libro*, de Richard Brautigan, trae en su edición entelada algunos sobres con semillas árboles y frutos, formulando un enlace directo con este texto. A diferencia de una

⁸ William Morris (1834-1896) un poeta y artesano que influido por las ideas de izquierda y las tendencias medievalistas, orientó su producción artesanal en una dirección contraria al mecanicismo y a los diseños industrializados que comenzaban a difundirse en su época (CALVERA, 1997).

producción industrial seriada, aquí la pequeña edición artesanal permite agregar elementos que dialogan con el contenido de cada libro. En el caso de la edición especial de *Pájaros*, de varios autores, el ejemplar se abre como un acordeón en tres espacios internos, entre los cuales se encuentran sueltos los separadores, los poemas y los grabados. Parece que existe un paralelo entre el tipo de texto editado –elegías y poemas de diversos autores hacia aves y pájaros- y el modo en que el editor construye tal edición especial: un soporte plegable, un cartón que se abre orgánicamente y el despliegue de distintos objetos. Este libro artesanal construye así una materialidad flexible, compleja, como el tipo de texto al que le da soporte.

Las ediciones en cartón, si bien no tienen grandes variaciones entre sí, participan también de estas estrategias que refuerzan el carácter de “objeto único” de cada libro. Aún en dos libros del mismo autor, pueden variar el color de las guardas y los accesorios interiores (grabados, separadores). Este afán por construir la singularidad de cada ejemplar persiste hasta en las descripciones que Schierloh hace sobre el proceso productivo en su página y en el interior de los libros, como cuando designa a su impresión por láser como “hogareña”. Ello da cuenta de su intención de que toda marca presente en los libros vincule a los mismos con el proceso de armado artesanal. De esta manera, los libros de Barba de Abejas son profusos en señales a tales efectos. Al hojear los libros, puede intuirse la mano del editor que perforó los cuadernillos uno por uno, los plegó, prensó, refiló, cosió y engomó. Todas estas marcas, así como la significativa cantidad de dibujos y grabados que pueden encontrarse en los ejemplares de Barba de Abejas, terminan por conformar un libro de un acabado complejo y que se sitúa como una “celebración del trabajo artesanal” (como manifiesta Schierloh en entrevista personal, 29/04/2017). Debe señalarse, no obstante, que se trata de un tipo de trabajo artesanal diferente al que podemos encontrar, por ejemplo, en Eloísa Cartonera donde las marcas de los libros referencian un espacio que no sólo es el del taller sino también el de la periferia del barrio boquense. El proceso de encuadernación quizás más simple no obsta que los ejemplares de Eloísa Cartonera sean también todos distintos entre sí. Pero mientras que esta editorial no hace un elogio de esta individualidad, en Barba de Abejas, todas las marcas del trabajo artesanal están orientadas a dar cuenta de un proceso complejo, individual y deudor del espacio casero en el que los elaboró su editor.

Esto demuestra el deseo de salirse de una lógica industrial, proponiendo, en términos rancièrianos, otro modo de ser y habitar el mundo de la edición, una configuración *otra*.

Lo dicho en el párrafo anterior debe analizarse también a la luz de que los libros de Barba de Abejas llevan inscriptos en sus separadores y/o contratapas, el mes de elaboración y el número de ejemplar. De esta manera, es posible individualizarlos y reconocerlos a cada uno como una obra particularizada, lo que los emparenta con una lógica más cercana a la tradición artística (por el culto al original) que a la editorial. En virtud de ello, el hecho de que cada ejemplar se construya como un producto único y singularizado, traduce el lugar alternativo de Barba de Abejas en el espacio editorial. Ciertamente, el modo de producción que tiene despega a esta editorial de otros proyectos de edición que hacen más hincapié en el trabajo colectivo y colaborativo, como Eloísa Cartonera, características bajo las cuales se suele conceptualizar a las “editoriales independientes”. Al mismo tiempo, la búsqueda de una propuesta de encuadernación capaz de articular el diseño interno y externo con el tipo de obras publicadas junto al oficio de traductor de su editor, determina el lugar alternativo de este proyecto editorial. En síntesis, puede considerarse que la dimensión material en Barba de Abejas da cuenta de una iniciativa disonante, en términos rancieranos, tanto con respecto a las opciones dominantes de edición, como con relación a otras editoriales artesanales contemporáneas a ella.

Conclusión

En función de la indagación que hemos efectuado sobre las relaciones entre traducción y dimensión material en Barba de Abejas, cabe hacer algunas consideraciones adicionales. Desde la publicación del primer libro en el 2011, hasta el año 2018, es posible detectar la publicación de casi treinta títulos distintos, que significan unos ochocientos ejemplares. No está de más señalar que la editorial ha pasado a ser la actividad central de Eric Schierloh, quien ha resignado otras ocupaciones para dedicarse de lleno al trabajo editorial. Desde un principio esto se traduce en la necesidad de diagramar cuidadosamente los distintos aspectos del proyecto editorial y fue así que la cuestión de la estética y la materialidad conllevó un año previo de búsqueda e investigación. Hemos destacado con relación a este proyecto, la intención

del editor de formular un dispositivo que dialogue con la naturaleza de los textos publicados. En tal sentido, la traducción de autores clásicos en lengua anglosajona, encuentra eco en una estética profusa en ilustraciones y detalles, que evocan acabados estéticos de otras épocas (tal como señalamos el antecedente de William Morris). Barba de Abejas parece alejarse de toda economía de recursos, y así como su nicho –según Schierloh– es la traducción, parece también serlo la apelación a un trabajo artesanal refinado.

En contraste con el discurso de otras editoriales artesanales, las palabras de Schierloh respecto de “complejizar la escritura” alejan a Barba de Abejas de ideales de practicidad. Tanto la estética de cada título como el discurso de este editor expresan una distancia voluntaria respecto de las estéticas precarias o del espíritu del “hacelo por vos mismo” (*do it by yourself*) pregonado por otras editoriales artesanales surgidas en el mismo contexto que Barba de Abejas. El producto final construido por Schierloh constituye una factura casi sin igual en el medio editorial, que repone parte del trabajo artesanal y hogareño de su editor/ traductor, en marcas que se dejan ver en cada ejemplar. No se trata aquí de las huellas que deja el proceso de encuadernación, sino de marcas deliberadamente colocadas por el editor para señalar de qué manera todas las dimensiones del libro en cuestión fueron concebidas detenidamente.

Como hemos destacado en la Introducción, en el campo editorial resulta dominante el diseño, maquetación e impresión de tipo industrial. En relación con ello, la búsqueda de otras materialidades por parte de los proyectos editoriales que hemos analizado, implican una disidencia respecto de los modelos hegemónicos de edición. Tal disidencia, como fue posible observarlo, se articula de manera específica en Barba de Abejas, en donde su “celebración del libro como objeto”, ponderan un tipo particular de relación entre traducción y encuadernación artesanal. En términos de Rancière (2013), esto se traduce como un “efecto de desconexión”, producido por una ruptura estética que se articula en formas de visibilidad disensuales. Esto es, es posible apreciar una matriz editorial disonante respecto de las opciones en el mercado, lo que ofrece al lector un esquema de consumo literario que se ajusta a una percepción alternativa respecto de las posibilidades de una propuesta de publicación literaria, en un tiempo y espacio determinados (particularmente, el campo de la edición pos 2001).

Todo lo dicho hasta aquí permite ubicar a Barba de Abejas como dentro del tipo de prácticas de arte crítico que, según Rancière, “contribuyen a diseñar un paisaje nuevo de lo visible, de lo decible y de lo factible. Ellas forjan contra el consenso otras formas de “sentido común”, formas de un sentido común polémico” (RANCIÈRE, 2013: 77). En efecto, los varios años de existencia con los que cuenta Barba de Abejas, dan cuenta de la existencia de un nuevo “sentido común polémico”, que se va consolidando, y que consigue instalarse como una forma de ser y existir en el campo editorial, al margen de los modelos dominantes de edición.

REFERENCIAS

BUDASSI, S. “Los nuevos desafíos de la resistencia editorial”. *Diario Perfil*, edición del 10 de agosto del 2008.

CALVERA, A. “Acerca de la influencia de William Morris y el Movimiento Arts & Crafts en Cataluña”, EN: *D'Art*. Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona, núm. 23, pp. 231-252, 1997.

KATZ, A. “Los editores no somos víctimas”. *Diario Página 12*, edición del 21 de abril de 2002.

MOSCARDI, M. *La máquina de hacer libritos: poesía argentina y editoriales interdependientes en la década de los noventa*. Mar del Plata: Puente Aéreo Ediciones, 2016.

RANCIÈRE, J. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1996.

RANCIÈRE, J. “Diez tesis sobre la política”, EN: TRUJILLO, I. (ed.) y María Emilia TIJOUX, E. (trad.), *Política, policía, democracia*. Santiago: LOM Ediciones, pp. 59-79, 2006.

RANCIÈRE, J. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2013.

URTUBEY, F. *La trama de la edición. Estética y política en tres editoriales artesanales pos 2001*. Tesis para optar por el Grado de Magíster en Ciencias Sociales, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, 2018.

Recebimento: 25/06/2018

Aceite: 26/09/2018