
PUBLICAR ES UN COMPROMISO, NO ES UNA *CHAMBITA* ENTREVISTA A MARTÍ SOLER

Catalina Durán McKinster

Departamento de Teoría y Análisis / Maestría en Diseño y Producción Editorial
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

En entrevista, Martí Soler (importante editor, traductor, tipógrafo y corrector) nos narra su paso por algunas de las principales editoriales en México, con lo cual nos permite construir una definición más completa de lo que significa ser editor. Referencia obligada, Martí Soler ha marcado pauta en la profesionalización del oficio de edición en nuestro país. *Palabras clave: Edición, Oficio de editor, Proceso editorial, Industria editorial, FCE.*

In an interview with Martí Soler –an important editor, translator, typographer and corrector– he narrates his journey through some of the main publishing houses in Mexico, which enables us to construct a more complete definition of the meaning of being an editor. An obligatory reference, Martí Soler has established guidelines for the professionalization of editing skills in our country. Key words: Edition, Editing skills, Editorial process, Publishing industry, Fondo de Cultura Económica (FCE).

Martí Soler va a cumplir 80 años. Tiene toda la experiencia del mundo como editor. Cuenta con varios reconocimientos, como la Condecoración Águila Azteca, que se le otorga a los extranjeros que aportan una obra importante a México. Le han hecho numerosos homenajes en el Fondo de Cultura Económica. Se acaba de jubilar, pero sigue activo en la misma editorial, coordinando las publicaciones especiales de poesía con las que el FCE va a celebrar sus 80 años. Continúa dando clases e impartiendo conferencias. Como catalán y mexicano ama ambos países. Tiene una mirada firme y amable que refleja experiencia, cultura y sensibilidad. Es una voz que quisiéramos que se escuchara en nuestras aulas, en nuestros auditorios. Martí tiene mucho que decir, mucho que enseñar, mucho que aportar, para hacernos ver que el oficio de editor requiere no solo de experiencia, sino también de criterio, de compromiso, de franca intención: que el oficio de editor se lleva desde dentro.

Fotografía: Jorge Medrano Castrejón.



Referencia obligada y cotidiana en el quehacer editorial, Martí Soler es uno de los personajes con el que muchos tipógrafos, diseñadores y editores nos topamos en algún momento de nuestra vida profesional. Editor, gerente de producción, traductor, escritor, tipógrafo y corrector ha trabajado en varias de las editoriales más importantes de México; aprendió el oficio de edición con la experiencia y guía de editores como Arnaldo Orfila y Alí Chumacero, participando en la construcción de

proyectos editoriales de la talla del Fondo de Cultura Económica (FCE) y de Siglo XXI. Refugiado español (catalán), con más de 50 años de trayectoria, Martí ha marcado la pauta a seguir en la profesionalización del oficio de edición en nuestro país.

En la biblioteca del FCE, una mañana de febrero, Jorge Medrano y la que esto escribe, pudimos conversar relajadamente con él para que nos contara algunos de los aspectos más importantes de su papel como editor.

Catalina Durán McKinster (CDM): Me gustaría preguntarte sobre tu experiencia en el ámbito editorial, ¿cuáles serían los aspectos fundamentales del trabajo de un editor?

Martí Soler (MS): Ser editor puede interpretarse de muchas maneras. La palabra editor abarca muchas cosas, pero en el sentido de la contratación y publicación, se necesita tener una experiencia previa en todos los pasos de la edición. Para mí fue muy importante la presencia de alguien como Arnaldo Orfila, quien con su propia experiencia me llevó a conocer y a ver todo el manejo de la contratación de libros, que es lo último a lo que se llega, pero que es fundamental. En aquella época, era muy importante hacer amigos con editores de todo el mundo. Eso hacía que una editorial como el Fondo, o como Siglo XXI, después adquirieran los derechos de libros fundamentales. En aquella época se trataba de ir a Frankfurt, a París, a ver a los editores, y de ahí a Roma, etc., y citarse con los editores para negociar la compra de derechos.

CDM: ¿Y qué es lo que se negocia?

MS: Todo. Se negocian los derechos, pueden ser los derechos en lenguas extranjeras o en español; la publicación durante equis tiempo, tirajes, distribución... Desde luego hay que tratar de que el convenio abarque lo más amplio posible, sobre todo para América Latina y el mundo de habla hispana, pero eso te sale más caro.

CDM: Como editor, ¿cómo escoges los títulos?, ¿cómo decides finalmente que tal o cual libro es el que interesa?

MS: Bueno, hay que tener claro cuál es el rango de publicaciones de una editorial, en este caso el FCE. Desde luego, nos interesan en mayor medida las Ciencias Sociales y las Humanidades; la literatura no interesa más que en español, ya que el Fondo no hace traducción de obras literarias. Y ya dentro del rango mencionado, uno se pregunta qué es lo que hay en el mercado... Interesa la Historia de México, hay universidades en Estados Unidos y Francia que publican obras sobre este tema y a ellas se les compra derechos de traducción. Entonces debemos saber: ¿qué obras nuevas se pueden publicar?, ¿qué autores ya hemos publicado, cuáles se siguen publicando y cuáles nuevos se puedan traer? Entonces, eso es la cabeza de

la edición, tener el olfato para escoger los títulos. Lo otro es la sensibilidad para el diseño y la parte tipográfica, que es muy importante: todo lo que represente la manufactura del libro; no solo el armado de tipos, sino la arquitectura del libro, que asimismo le dará identidad a la editorial.

CDM: Y acercándonos al tema de la tipografía, ¿cómo fue tu trabajo con los linotipistas en aquella época en que te estabas formando como editor?

MS: Yo empecé a trabajar en la Editorial Fournier, por aquel entonces Prensa Médica Mexicana, en la cual estaba de gerente un catalán, el señor Climent. Ahí y en la imprenta de los Galli empecé a corregir pruebas, y como yo entraba como cliente en esas imprentas, le decía al jefe de taller: "Yo necesito comunicarme directamente con el linotipista. Que yo le entregue a usted trabajo para ellos no me sirve; necesito saber quién va a corregir el trabajo que yo estoy haciendo, porque la tipografía o la corrección de pruebas no es simplemente marcar los errores, sino que hace falta hacer que la tipografía quede lo más legible posible, que no se abra o se cierre demasiado, etc. Y eso necesito hablarlo directamente con el operario". Esa fue siempre una petición obligatoria de mi parte para cualquier taller con el que trabajaba.

CDM: ¿Y cómo se trabajaba con los linotipistas?

MS: Bueno, los linotipistas eran gente que había leído mucho. También los capturistas de hoy, pero es diferente. Puede ser que un capturista se interese por lo que está leyendo, pero no siempre. El linotipista, en cambio, siempre se interesaba. Voy a contar una anécdota... Con Mitt Ton, un irlandés que trabajaba en Gráfica Panamericana, nos vimos obligados a no darle más libros de psicología o de psicoanálisis, porque se lo aplicaba todo, y aquel hombre cogía unas depresiones terribles; lo que quiere decir que sí leía. Otro era Garcés. Yo he leído galeradas de Garcés de esas que obligan a volverlas a leer, pero porque no se encuentra en ellas un solo error. Es más, Garcés corregía los originales, y los corregía a la perfección; si tenían fallas gramaticales, las corregía al momento de capturar. Sus galeras eran impecables, era impresionante. Bueno, esos eran los linotipistas de esa época. Otro caso fantástico era un linotipista de Editorial Fournier, que era analfabeta.



Fotografía: Jorge Medrano Castrejón.

Ese sí era pura técnica, ¡pura técnica! Le dábamos textos en inglés o en catalán y los copiaba exactamente, ¡no tenía errores!. ¿por qué?, porque los copiaba casi fotográficamente, pum, pum, pum... No sabía lo que decían, pero copiaba del original tal como estaba. Ahí sí, no le metía mano; no los corregía, pero eran perfectos. Eso te indica que ningún linotipista era un obrero cualquiera.

Desde luego que posteriormente he conocido capturas muy buenos, que pueden hacer una cosa semejante; pero con los cambios tecnológicos también se modificó la cosa, porque se usaba el linotipo y existía la fotocomposición... Recuerdo que cuando vino el cambio de equipo en el periódico *El Nacional*, fueron los linotipistas los que aprendieron la fotocomposición. El periódico no quiso que fueran otros. Y aprendieron a usarla. Luego siguieron los cambios. A la fotocomposición siguió después la computadora; los programas de edición, el Ventura, ¡un horror!, el PageMaker, el QuarkXpress... y se presentaron otros problemas, como la confusión de archivos, etcétera.

CDM: *¿Y ahora cómo se trabaja con los diseñadores?*

MS: Bueno, trabajar con diseñadores jóvenes, actuales, que no han pasado por los procesos anteriores, en el FCE no se puede, porque está dividida la tarea. Existe la gerencia editorial y también la gerencia de producción; uno como editor no se mete en el diseño, la composición, etc. Ahora contratan a diseñadores y ellos entregan a producción. En otra época, en la editorial Siglo XXI había diseñadores como Antonio España, quien diseñó el logotipo, o Dick (Richard Harte), un uruguayo, a quien sustituí yo para dar clases en la Universidad Iberoamericana (la Ibero). Él era arquitecto, pero le

gustaba la tipografía y participó mucho. O como artistas, recuerdo que en el Fondo estaba José María Jiménez, que era escultor-grabador; o al que después contratamos, un holandés ("el holandés errante" le decían), Boudewijn Letswaart, que era más calígrafo que diseñador. Él hizo muchos cambios en las portadas del Fondo (hacia 1964-65), cambió toda la tipografía y diseñaba portadas.

El diseño de los libros lo hacían Joaquín Díez-Canedo, Alí Chumacero o los editores que estábamos por ahí. A mí me tocó que cuando me fui a Siglo XXI, acababa de descubrir a Jan Tschichold, quien planteaba la tipografía asimétrica y la empecé a usar. Así, todos los libros de esa editorial tenían tipografía asimétrica, y después me enteré de que finalmente él había renegado de eso. Y bueno, así sucede... Pero la tipografía de Siglo XXI definitivamente la diseñé yo.

CDM: *¿Cómo te sientes en México?*

MS: Llegue aquí de 13 años y México me recibió muy bien. Me ha ido maravillosamente bien en este país. Me ha dado mucho y he hecho lo que he querido. Y asimismo he tratado de corresponderle. Sí me costó trabajo porque yo era extremadamente tímido; porque no podía hablar en público; no podía hacer nada. Entonces, lo primero que me dije fue: "tengo que quitarme eso de encima". Empecé entonces por recitar poesía en público, lo cual fue gratificante por una razón: porque de pronto se me olvidaba algún verso y yo lo suplía (improvisando), y así de pronto me salía una frase que ¡prrrr, hacía rima!; o bien un hallazgo, de ahí es que, sí, yo creo que sí soy poeta. Luego dije: "me voy a meter a teatro", entonces hice de actor, en dos lados distintos, con amigos. Pero eso no era suficiente... Por tanto, pensé: "tengo que ser maestro"... Y ahí fue donde agarré tablas;

aunque ahora con los muchachos es más difícil dar clases, porque los alumnos están más informados que antes; tienen más facilidades para enterarse, con Internet, con los medios (si bien, puede ser que falsamente). Mi mujer también me dice: "ya no es lo mismo, ahora hay que preparar muy bien la clase, porque ya saben más que yo".

Igualmente me pasó en la Ibero, cuando yo llegué daba una materia, pero no quise que fuera teórica, no; la cambié por un taller: Tipografía I y II. Esto fue en los años ochenta. Estuve cuatro años. La mayoría de los alumnos eran de diseño gráfico y alguno que otro de diseño industrial.

CDM: *¿Y el catalán?, ¿no tuviste problemas con eso?*

MS: No, sí soy catalán (y ahora más, con un gobierno como el que tiene España...), pero siempre he trabajado en español y en catalán. Si bien nunca he dejado de trabajar en catalán. He hecho revistas en catalán, escribo, traduzco y edito poesía catalana al español; siempre he mantenido mi raíz catalana. Alguna vez un amigo español, refugiado, me dijo que no recordaba que yo hubiera estado con los poetas españoles del exilio que en ocasiones se reunían, y le tuve que decir: "a ver, recuerda que soy catalán; por lo tanto yo me juntaba con los poetas catalanes, no con los poetas españoles; además, como poeta en español soy mexicano". Se quedó "¡así!" Pero es verdad: cuando escribo en español soy poeta mexicano; cuando escribo en catalán soy poeta catalán. *[Risas...]*

Claro que no es así exactamente, porque la lengua española es la lengua española, finalmente aunque sea argentino o español o mexicano; aunque sí, efectivamente, el vocabulario puede extenderse a lo mexicano y lo identifico como parte de mi vida en México. ¡Pero además, yo el español lo aprendí en la escuela; eso no lo entiende nadie! Yo hablaba catalán de niño, pero en la escuela me enseñaron español, como se aprende otro idioma, inglés u otra cosa, era el *otro* idioma, no era el idioma de la casa, por eso se llama idioma materno.

CDM: *¿Tú te consideras un tipógrafo? ¿O qué es lo que más te interesa del proceso editorial?*

MS: Como tipógrafo, sí es que me puedo llamar tipógrafo, siempre lo he dudado. Estudié tipos, pero estudié todo lo que me caía en las manos... El caso de Siglo XXI fue mi eclosión. Siempre he sido un apasionado de la otra parte; entonces la

tipografía siempre la he considerado un medio, únicamente (y el diseño también es un medio). Entonces, para mí, mi pasión está en la contratación, en la revisión de la traducción, o en la traducción misma. Mi mujer me dice: "¿cómo puedes dedicarte a traducir un libro de 500 páginas? ¡Es desesperante!". Y bueno; también es desesperante leer las pruebas de 500 páginas, pero me encanta. Más bien me considero un corrector, también un traductor. Acabo de traducir las cartas de Darwin que va a publicar el FCE dentro de poco. Me encanta la edición de un libro. Eso es lo que me gusta. En el caso del libro de Darwin, aparte de traducir, puedo decidir dónde van las ilustraciones, eso me gusta mucho.

Recuerdo otro caso. Hay un libro, el *Catálogo de nombres vulgares de plantas mexicanas*. ¡Estaba plagado de errores! Se publicó en los años 60 y luego en los 80, y seguía plagado de errores. Entonces yo lo capturé y lo corregí. Es un libro científico. Me encantan ese tipo de retos y el conjunto de actividades de la edición. Me gusta la tipografía, he dado clases de eso, y sigo hablando de tipografía, pero me gusta más la historia, más que la técnica de la tipografía. A pesar de que en la escuela odiaba la historia; no podía con ella, la reprobé varias veces. Pero hoy me parece fundamental la historia de la tipografía para entender lo que tenemos hoy. Saber, por ejemplo, que era un pedacito de metal en el que estaba una letra; ahora les digo a mis alumnos: "eso que está en la computadora, era un pedacito de metal; que no lo ven, pero ahí está".

CDM: *¿Y qué le enseñas a tus alumnos sobre la legibilidad, sobre el lector?*

MS: Algo más que la historia de la tipografía. Les hablo sobre la historia del libro porque hay diseñadores que no conocen la historia y hacen barbaridad y media...

[En este momento, Jorge Medrano, quien nos ha acompañado amable y discretamente comenta:]

JM: Yo recuerdo una frase que le oí decir en un curso: "Los libros del diseñador son muy bonitos, pero imposibles de leer".

[—¡Claro!, contesta Martí, y continúa:]

MS: Recuerdo por ahí también un caso de una revista que era ilegible... Luego, hay que insistir en que si se instituyó la página

es por algo, si la mancha tipográfica es un rectángulo es por algo... Llevamos así siglos y siglos... Modificar la forma de la página no lleva a nada. Desde luego que se puede jugar con la página de muchas maneras; pero modificar la caja, sin más, no debe ser.

CDM: *¿Qué fuentes usan en el FCE?*

MS: En el Fondo hay tres diseñadores. Ellos establecen el diseño de las colecciones. Normalmente usamos letra con patín; en algunos diseños se usa Baskerville, en otros se sigue usando Aster, diseñada por Simon Chilli, italiano; en una de las colecciones se usa Fondo, diseñada por Cristóbal Henestrosa. Solo de vez en cuando se usa alguna tipografía de palo seco.

CDM: *¿Tienes alguna familia predilecta?, ¿las separas por procesos técnicos...?*

MS: Bueno, yo lo que he visto es que se ha tratado de estandarizar los tipos. No es lo mismo Baskerville en linotipo que Baskerville de computadora. ¿Qué sucede con las tipografías clásicas?, que uno puede usar indistintamente cualquier tipo en la computadora porque son casi lo mismo, en cuanto a ascendentes y descendentes y en cuanto a pesos. Son casi iguales. Las modificaciones que se les han hecho a las letras son pocas. Así como antes decíamos: "vamos a usar Caledonia porque es mucho más redonda y tal, o vamos a usar Garamond para literatura, pero nunca para libros de economía"; ahora ya no. Para mí, que siempre he luchado por la legibilidad, la Aster siempre ha sido mi predilecta.

CDM: *Editar poesía es una especialidad, ¿verdad?*

MS: Sí, yo fui editor de matemáticas en la UNAM. Y es una especialidad hacer libros de matemáticas. Y la poesía es otra. Sí, yo me metí con poesía de Ernesto Cardenal ... y de Roque Dalton... En ese libro usé un tipo de palo seco, y mira que yo soy enemigo del palo seco y de las negritas. Y sin embargo sí las he usado. En el libro de Roque Dalton necesitábamos toda una variedad muy grande de tipos; se requería toda una familia, con tipos expandidos, condensados, etc., porque él no jugaba con las figuras en el texto, sino que me pareció que intentaba jugar con tipos que eran expandidos, condensados, etc. Entonces, eso me llevó a usar Univers, para cubrir todas las necesidades del libro.

CDM: *¿Pero tú también escribes poesía, no? Porque eso es muy importante: que tú escribas y que seas editor...*

MS: Sí, la otra cosa que es importante, es ponerse del lado del lector: que la página sea lo más agradable posible para el lector. En ese sentido, uno de los primeros libros que cayeron en mis manos sobre tipografía, se llamaba *The Legible Word* y traía una serie de pruebas sobre qué era legible y qué no. En mi época de estudiante siempre leía en todos lados, en el tranvía, en todos lados. Ese libro me sirvió mucho. También trabajé con un señor Taylor, que era de la Sociedad Bíblica de México. Era pastor, pero era tipógrafo. Él me mostró qué sucedía [visualmente...] cuando un texto está en español o bien otro idioma, el inglés, por ejemplo. Ningún tipógrafo puede considerarse como tal si no conoce que la lengua inglesa se trata de una manera y la española de otra; si no puede ver qué pasa con un idioma o con otro. Taylor tomó un texto sin espacios entre palabras en inglés y con eso me demostró que sí se puede leer, y en español no. Por tanto, en el texto en inglés puedes ocupar menos espacio entre palabras y cabe más texto. Esa es gente que ha influido de alguna manera en mi trabajo.

CDM: *Tiene algo de neurosis ser editor, ¿no?*

MS: Sí, soy obsesivo. Creo que es una característica de los editores. Nosotros decíamos que una errata cada diez páginas era permisible. Y es que nadie se escapa; las erratas están por ahí, escondidas, por más que uno las busque, aparecen de repente. Hay una anécdota de Alfonso Reyes, que en Madrid publicó un librito y en el colofón dice: "este libro no tiene *eratas*". Es muy famoso ese caso. Por eso yo siempre digo: hay dos cosas que se deben cuidar: el colofón y la portada. Porque hasta en la portada se van las erratas; es que el uso de las mayúsculas es un problema para la vista, tienen que tener más espaciado para leerse bien. Hay que tener mucho cuidado. Yo creo que publicar es un compromiso, no es una *chambita*. Hay que cuidar todo el libro; pero es un oficio precioso, maravilloso, siempre me ha encantado.