

EDICIÓN ORDINARIA
Y EDICIÓN CRÍTICA
DE TEXTOS

Misael Moya Méndez

**EDICIÓN ORDINARIA
Y EDICIÓN CRÍTICA
DE TEXTOS**



ÍNDICE

Edición y diseño: Misael Moya Méndez / Ilustración de
cubierta: Rafael Morante / Corrección: José Ángel Morejón

© Misael Moya Méndez, 2013

© Sobre la presente edición:
Editorial Félix Varela y Editorial Feijóo, 2013

ISBN: 978-959-07-1883-0 (Editorial Félix Varela)

ISBN: 978-959-250-902-3 (Editorial Feijóo)

EDITORIAL FÉLIX VARELA. Calle A, No. 703, esquina a 29, Vedado,
La Habana, Cuba. E-mail: efelixvarela@epfv.com.cu

EDITORIAL FEIJÓO. Universidad Central "Marta Abreu" de Las
Villas, Carretera a Camajuaní, km 5 ½, Santa Clara, Cuba

PREÁMBULO | 7

LA EDICIÓN ORDINARIA | 15

Definición y objeto | 15

Las etapas, los procesos, las fases | 16

Proceso de redacción de originales lite-
rarios | 20

Proceso de corrección de pruebas de im-
prenta | 32

Los factores, las intervenciones | 35

La calidad textual: responsabilidad de los
factores | 40

La relación editor-texto-autor | 54

Principio de la perfectibilidad del texto | 55

Principio del enfoque correctivo limitado
del texto | 55

Principio de la edición asistida por la investi-
gación multidisciplinaria | 57

Principio de la separación procedimental de los procesos de la redacción de originales y la corrección de pruebas de imprenta	59
Principio de la especialización de los factores para un ejercicio particular de los procesos	60
Principio de la comprensión del texto editado como deudor de un acabado textual colaborativo	61
LA EDICIÓN CRÍTICA	63
Orígenes. Definición. Ubicación dentro de la praxis editorial actual	63
Sus tradicionales «cuatro tareas»	66
Determinación o reconstrucción del texto auténtico	67
Datación del texto	70
Determinación o identificación del autor	72
Presentación de la edición crítica	80
Desafíos de la edición crítica a la luz del siglo ^{xxi}	85
La edición crítica en Cuba	90
BIBLIOGRAFÍA	113

PREÁMBULO

Con un movimiento pendular entre los hechos objetivos de lengua y un conjunto de normas léxicas, ortográficas o gramaticales —que ni siquiera coincidirán siempre en toda obra literaria con la variante culta— se desarrolla el trabajo del editor; para colmo, en una zona «oscura» de la producción textual: los procesos mediante los cuales el original autoral se convierte en el hecho social y cultural *libro*. Quien recibe, en calidad de lector o de investigador, la obra concluida, suele ignorar esos particulares. No quiero decir que un buen profesional desconozca que tales procesos han acontecido antes de comprar un libro cualquiera: lo que quiero indicar, sobre todo, es que nada sabe de cuánto pudo haberse transformado esa obra específica ni de en qué grado mucho de lo que disfruta en sus páginas es resultado de un duro laboreo en el que existe una contribución notable del editor.

Se han dado ya casos en que un lingüista, al abordar un texto que tiene dos bien nutridas

tradiciones (una manuscrita y otra impresa), ha pretendido reconocer como manifestaciones de estilo del autor de la obra lo que no han sido más que evidencias, por ejemplo, del modo particular de puntuar de una imprenta renacentista. El lingüista ha ignorado que problemas como la puntuación eran resueltos por el editor o impresor, más que por el escritor. Los autores solían dejar voluntariamente estas soluciones en las manos de los especialistas a los que reconocían como expertos en la materia, sobre todo en aquellos lejanos tiempos en que eran normales las vacilaciones en la ortografía sintagmática, pues apenas se empezaba a reunir un repertorio sígnico y a proponer unas normas de uso para alcanzar la categoría de sistema. Con obras que han trascendido de una tradición editorial a otra, hay que acudir a la más próxima al ideal del autor si se pretende describir en ella cuestiones de estilo de su productor original, y no del estilo de un determinado impresor o de la práctica de una imprenta específica de la Italia, la España o la Alemania de hace siglos atrás. Para ello existe la edición crítica, que suele estar dirigida, en esencia, a los filólogos y otros investigadores de la literatura, la lengua y las prácticas culturales, más que al público amplio.

Por lo que respecta a la edición ordinaria, el acercamiento del editor al texto —que incluirá siempre lo correctivo— no podría conducirse con los objetivos esencialmente descriptivos y explicativos del lingüista. Hay una distancia grande

entre estos dos especialistas, aunque los dos trabajen con la misma sustancia: la lengua. En la edición ordinaria, la responsabilidad del editor es la de garantizar que todo cuanto sobreviva en el libro que se publica sea resultado de un propósito literario, una voluntad de estilo y una fuerte conciencia lingüística del escritor.

En la primera parte del presente volumen, nos encaminamos hacia la formulación de una teoría de la edición ordinaria. Ahora bien, las conexiones o la relación de una teoría de la edición ordinaria y la teoría de la edición crítica, con siglos de existencia y que conocemos como ecdótica (conjunto de saberes teóricos y metodológicos que fundamentan las labores de la crítica textual o textología), habría que verla desde dos perspectivas: una temporal o cronológica, y otra teórico-instrumental.

Desde una perspectiva temporal o cronológica, la relación resulta paradójica, pues apareció primero la teoría que respalda la categoría de labor editorial de la más alta complejidad que la que fundamentaría el ejercicio dentro de la categoría más simple. Como es de esperar, esto se debe a razones histórico-culturales concretas.

Siglos atrás, la escritura y la edición no eran actos democratizados al extremo del actual contexto de los siglos xx-xxi. No existía siquiera la autoedición. En Cuba, basta tomar como referencia el surgimiento del Sistema de las Ediciones Territoriales para advertir rápidas transformacio-

nes, y muy recientes. Me aventuro a especular que la calidad del original literario de hace siglos atrás era mayor que la del original actual, hablando siempre sobre la base de un autor promedio y no de autores específicos. Incluso a partir del positivismo y su legado sobre la cultura, también la lengua fue objeto de estudio y de «ordenación» más sistemáticos; se fortalecen así instrumentos normativos y de referencia (pienso en los léxicos, las gramáticas, las ortografías) que cambian los términos para evaluar la calidad textual de hoy día y la de hace algunos siglos.

Esa relación paradójica, que se revela cuando vemos nacer primero la teoría de la *edición crítica* y después los intentos por sistematizar la de la *edición ordinaria*, se debe a que cada una resuelve problemas particulares que se presentaron en un orden que en cierta forma hoy nos desconcierta. El primer problema científico que enfrentó la praxis editorial no fue el de la calidad de los originales, sino el de la corrupción de textos por ediciones y traducciones sucesivas, perdidas ya las ediciones príncipes que hubo que identificar con el término *arquetipo* y marcar con una equis en los *stemmas* o árboles genealógicos de muchas obras literarias. Y hubo que reconstruir textos para aproximarse —a veces incluso por medio de la conjetura— a lo que pudo ser la primera edición de una obra, quizás ya irrecuperable.

Surgieron al efecto distintas metodologías, de un impresor o editor a otro, de un filólogo a otro,

de una escuela a otra, de la tradición profana a la biblista, desde los filólogos alejandrinos que editaron la obra de Homero hasta los que hoy día editan críticamente obras contemporáneas; pero en medio de distintas metodologías fue sedimentándose una doctrina, digamos que sobre la base de las teorías del filólogo alemán Karl Lachman (en la primera mitad del siglo *xix*), del francés Gastón Paris (entre los siglos *xix* y *xx*) o del español Luis Alberto Blecuá, ya más recientemente; entre otros muchos expertos que han realizado aportes notables.

Así, vemos que existen metodologías con algunas diferencias para editar críticamente entre el Colegio de México o la UNAM, en el mismo país, o la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona, en España, y el Centro de Estudios Martianos en Cuba; pero existe una doctrina que sirve de base común: una teoría general.

En la edición ordinaria existen también metodologías instrumentadas; algunas provienen de la misma UNAM mexicana, que tiene una colección llamada Biblioteca del Editor; otras provienen de grandes editoriales transnacionales que tienen publicadas sus cartas de estilo y procedimientos para editar; otras de centros como el Instituto Cubano del Libro, en La Habana, que en los últimos años ha laborado mucho al respecto; pero aun existiendo tantas metodologías no se había intentado sistematizar hasta ahora una doctrina que fundamentara en lo teórico las

actuaciones del editor; actuaciones que, por increíble que parezca, muchas personas suelen ignorar.

Ahora, desde una perspectiva teórico-instrumental, las conexiones entre una teoría de la edición crítica y la de la edición ordinaria han de ser *solidarias y complementarias*. En pro de que sean realmente solidarias, y aunque en gran medida constituye una suerte de arquetipo, me niego a identificar con ese término lo que preferí denominar *original ideal*, porque *arquetipo* es un tecnicismo ya establecido dentro de la textología y no podríamos entrar en contradicciones conceptuales, sino aprovechar de una y otra partes cuanto sea posible. Eso sí: no todo el sustrato teórico de la ecdótica es aplicable a la edición ordinaria y esto se debe a que si bien el objeto de estudio en ambos casos son las transformaciones en el proceso de la producción textual, una y otra atienden a etapas distintas dentro de ese gran proceso: la edición crítica se ve obligada a trabajar (salvo excepciones) sin ediciones príncipes ni originales literarios (ya sea dentro de la edición manuscrita o de la posterior: impresa), y la edición ordinaria se centra en las transformaciones entre el original literario y la edición príncipe, resultado de un trabajo solidario entre editores y autores. Por eso aludo también a una necesaria conexión de complementariedad entre ambas teorías.

Debo dejar claro que en este libro me estaré refiriendo a estas categorías de trabajo editorial

únicamente desde la filología, sin contemplar el resto de las disciplinas que interactúan en la praxis editorial, pues me he centrado en los problemas de la relación editor-texto-autor.

En correspondencia con el enfoque filológico y no *lingüístico*, en estas páginas el empleo de este último término se limita a su acepción 'de la lengua o relacionado con este sistema de signos' (DLE). Consecuentemente, manejaré términos como *errata*, *error*, *yerro*, *vicio*, *corrupción de texto*, que son tradicionales dentro de la crítica textual y la edición, terreno histórico de la filología.

En este ámbito de actuación, identifico como *editor* no al responsable moral bajo cuyo nombre se publica una obra literaria, y que en los marcos del concepto capitalista se refiere, generalmente, al propietario de una imprenta o casa editorial, sino al especialista que ha cuidado de la edición, al individuo que ha dispuesto un texto para las prensas por medio de revisiones ortográficas, ortotipográficas, léxicas, morfosintácticas y de otros tipos (concepto más próximo a la realidad cubana), y que a lo largo de los siglos ha recibido nombres diversos: componedor, redactor, corrector, editor... En ocasiones que se harán evidentes, *editor* equivaldrá a *redactor*, dado que por su responsabilidad y experiencia suele asumir el proceso de redacción a partir del original literario.

Por lo general, se considera *original literario* el «manuscrito» autógrafo o apógrafo de una

obra recién creada, el texto de una traducción cuya edición príncipe se prepara o cualquier *edición base* de una obra literaria ya conocida cuya reedición se pretende, la cual, técnicamente, debe ser sometida a un nuevo proceso íntegro, y preparada en atención a la época actual y a su nuevo público consumidor. Dado el contexto específico de la praxis editorial del siglo ^{xxi} en que me ubico, denominaré *original literario* al texto que suele presentarse a la casa editora en forma impresa y digital, ya procesado por computación. Así, el término *manuscrito* conserva en estas páginas su significado primario de 'escrito a mano'.

La palabra *imprensa*, con inicial minúscula, remite a la máquina utilizada para imprimir por medio de presión mecánica. Con inicial mayúscula —*Imprensa*—, aludiré al sistema de base tradicional y legal, funcionalmente institucionalizado, cuya acción determina que un texto se incorpore al mercado literario tras faenas de edición, diseño e impresión ejecutadas por personal calificado, bajo normas e instrucciones de trabajo competentes y actualizadas. Así, comprendo como *texto editado* el que ha visto la luz por la vía de la Imprensa, y como *texto inédito* el que no se ha sometido a proceso editorial alguno.

Finalmente, con el término *calidad textual* me referiré en exclusivo a la de orden lingüístico-editorial y no a la de índole literaria, composicional y creativa, que se podría suponer incluida, pero no atañe a los objetivos que desarrollaré.

LA EDICIÓN ORDINARIA

Definición y objeto

En el contexto estrictamente filológico de la relación editor-texto-autor y a partir de estudios ya públicos, una *edición ordinaria* constituye un conjunto de operaciones técnicas e intelectuales dirigidas a disponer un original literario para las prensas, en una labor sistemática y rutinaria que, hasta cierto punto, no precisa inversión de tiempo ni de recursos materiales o humanos en ejercicios complejos de compilación, selección y presentación; tampoco en arduos cotejos de versiones textuales, anotación de textos y producción de versiones resumidas, ampliadas o actualizadas de obras literarias, que son características de ediciones críticas y especiales. Sí implica el ejercicio de la investigación para la consulta de dudas informativas, técnicas y lingüísticas que surjan durante el trabajo del editor.

En una clasificación de tres niveles de complejidad (baja, media y alta), la categoría de edición

ordinaria corresponde al nivel de baja complejidad, y con ella se origina el casi ciento por ciento de las publicaciones cubanas contemporáneas.¹

Las etapas, los procesos, las fases

No pueden confundirse *etapas*, *procesos*, e incluso *fases*. Sobre la base de la tecnología vigente en Cuba (edición-producción de arte final con programa informático para impresión *offset*), y a partir de autores como Robert Escarpit (1958), Roberto Casanueva (1989), Roberto Zavala (1991), Miguel Ángel Guzmán (1998), Jorge de Buen Unna (2000), Teté Blanco (2003b) y la norma editorial de 2005 (cfr. *Edición de publicaciones...*), se formulará una relación de etapas modelo. A tal efecto, se hará abstracción tanto del proceso de traducción (dado que Cuba no constituye una gran productora de traducciones) como del ejercicio de mecacopia, que hoy día resulta raro en la praxis editorial, pues a la casa editora suele entregarse, junto con la versión

¹ En un primer esfuerzo por clasificar las tipologías de labor en esta esfera, desde lo filológico, se han identificado tres grandes grupos: el de las ediciones de baja complejidad (ed. ordinaria, autoedición); el de las ediciones de complejidad media (ed. aumentada, corregida, ilustrada, facsímil, dirección de edición); y el de las ediciones de alta complejidad (ed. abreviada, especial, por encargo, versión editorial, ed. paleográfica o diplomática y ed. crítica). (Para más información, cfr. Moya, 2003).

impresa del original autoral, su correspondiente versión digital para trabajar sobre ella. Bajo estas premisas, se pueden resumir de la manera que sigue.

Etapas principales de una edición ordinaria:

- 1) Lectura de familiarización con el original.
- 2) Redacción del original escrito en español.
- 3) Aplicación de enmiendas sobre la versión digital del original literario («original real») que entregó el autor, e impresión de esa versión editorial profesional u *original para composición* (equivalente, solo en teoría, al «original ideal»).
- 4) Elaboración de los materiales complementarios (notas previas, reseñas para contracubiertas, indicaciones para el área de diseño, etcétera). Traslado del original para composición y de los materiales auxiliares al área de diseño y composición.
- 5) Diseño de cubierta y formación de primeras planas (diagramación). Impresión de primeras planas (primera prueba de composición) y del proyecto de cubierta aprobado para su revisión.
- 6) Corrección de primeras planas formadas y de la prueba de cubierta. Aplicación de enmiendas e impresión de segundas pruebas.
- 7) Corrección, contraprueba o filtraje de segundas pruebas (por lo general, versión

definitiva de la cubierta y planas finales). Aplicación de enmiendas y verificación. Entrega del arte final.

- 8) Confección en el taller de artes gráficas. (Incluye una corrección de la calidad técnica de los negativos o fotolitos que ya no contempla lo concerniente al contenido textual.)

Vale comprender las *etapas* como períodos de actividades determinadas, tal como se suceden cronológicamente según el organigrama de trabajo (cfr. modelos de organigramas en Guzmán, 1998: 7). Por su parte, los *procesos* deben comprenderse como complejos de actividades con un propósito común, en función del cual son necesarias determinadas competencias, aptitudes y habilidades, e incluso el dominio de técnicas particulares y su aplicación. Algunos procesos (diseño o corrección) no se satisfacen en un orden lineal, sino en un sentido de espiral, en el que muchas veces se reiteran fases en distintas etapas de trabajo, a la vez que se alcanzan niveles cualitativos superiores. Las fases, pues, corresponden a un mismo proceso, y si bien algunas pueden constituir etapas, a la inversa no sucede así.

En la relación que antes se formuló se pueden advertir ocho etapas mínimas (en una edición especial o crítica las etapas serían muchas más). Dentro de ellas, constituyen procesos la redacción, el diseño y la corrección.

En consonancia con lo propuesto, adviértase que dentro de las etapas formuladas, la primera

constituye una fase previa de la segunda (proceso de redacción), pues la familiarización tiene por fin diagnosticar aspectos léxicos, estilísticos, estructurales y otros de carácter textual, vitales para no realizar de entrada enmiendas ociosas y para tomar notas imprescindibles que guíen el ejercicio de investigación que debe correr a la par que el proceso de redacción. La tercera es la conclusión del mismo proceso; en ella queda listo el original para composición u *original editorial*. A la vez, puede advertirse que en las etapas sexta y séptima se desarrollan fases que corresponden también a un mismo proceso; en este caso, la corrección.

Nos interesan estos dos procesos en los cuales se producen las intervenciones del editor (u otros factores identificados con este término) con vistas al logro de una calidad textual superior del original literario: la redacción y la corrección. Que una y otra constituyen procesos editoriales diferenciados, queda claro al considerar la experiencia del cubano Roberto Casanueva, quien, al graficar la ejecución de un proyecto editorial, separa en dos estos complejos de actividades, cada uno de los cuales va a interactuar con factores distintos: por un lado se aprecia el proceso de redacción en vínculo con el autor; por otro, el proceso de corrección en vínculo con el área de diseño (cfr. Casanueva, 1990: 120). Como generalidad, estos procesos competen, de manera diferenciada, a dos especialistas distintos: el editor-redactor y el corrector.

Proceso de redacción de originales literarios

Debe encargarse a un experimentado editor-redactor de la casa. Es el proceso que consume más tiempo: incluye corrección de toda clase de fenómenos, consulta de fuentes bibliográficas y de especialistas, revisiones técnicas, intercambios con el autor, aplicación del marcaje tipográfico y homogeneización de los criterios lingüísticos, editoriales y gráficos. Con aprobación del autor, introduce en el original literario (*original real*) todas las transformaciones hasta producir finalmente el original para composición (*original editorial*), es decir, la versión profesional y superada (coincidente o muy próxima al *original ideal*) que años atrás solía viajar a la estación tipográfica, pero tras la asimilación por parte de las casas editoriales de la producción del arte final, pasa no más de una oficina a otra dentro de la misma entidad.²

En la redacción de los originales se revelan conocimientos-competencias de tipo lingüístico, literario, informativo, cultural en general; se ponen a prueba las habilidades para identificar potenciales yerros, asumir investigaciones diversas, aplicar enmiendas confiables (no generadoras de nuevos errores). Su caracterización permite evaluar al especialista en el terreno cualitativo a par-

² Miguel Ángel Guzmán aconseja dedicar al proceso de redacción el mayor tiempo posible, pues de la calidad de este proceso inicial dependerá el rápido fluir de los proce-

tir de nociones como la conciencia lingüística; esto es, su clara certidumbre de que está produciendo un material de la lengua, su tendencia a depurar el texto de los problemas propiamente lingüísticos, su dominio de cuestiones elementales en este terreno y su disposición científica, en tanto no haya ignorado la necesidad de documentación e investigación (valga decir, que no hayan sobrevivido en el texto fenómenos cuya solución precisara de la consulta de fuentes bibliográficas especializadas o de expertos).

El ejercicio del editor exige, pues, un nivel cultural elevado; esto último difícil de evaluar y, para algunos editores, poco determinante sobre obras que competen a esferas que siempre quedan fuera de la cultura general de un solo individuo. De ahí que la disposición a la investigación sea vital: el editor debe desconfiar de toda clase de información, intuir dónde puede existir un problema, y entregarse a la verificación de cuanto elemento se ofrezca a la *duda productiva* que permitirá salvar culturalmente la obra impresa. Como se ha

sos de diseño y corrección y la calidad definitiva del libro (cfr. Guzmán, 1998: 8). En una de sus fases, fue hábito en México durante muchos años realizar una lectura con *atendedor*: generalmente, un aprendiz que «atendía» el original real mientras el redactor leía en voz alta el original para composición; modo efectivo de corroborar toda clase de faltas (cfr. Jorge de Buen, 2000: 74).

afirmado en otros trabajos, tal vez no sea preciso el enciclopedista en sí, pero se necesita al poseedor de la brújula, pues a la altura del siglo XXI y ante el volumen informativo inconmensurable que ha alcanzado la humanidad, puede resultar mucho más determinante en un editor su actitud científica, su disposición a la búsqueda y rectificación del saber, que el acervo cultural que haya sido capaz de almacenar.

Al proceso de redacción se pueden asociar los fenómenos informativos y los típicamente léxico-semánticos, porque su solución implica por lo general la consulta de fuentes documentales, diccionarios y enciclopedias; es decir, un ejercicio de investigación. Asimismo, los fenómenos de índole morfosintáctica y aquellos de la ortografía sintagmática (puntuación) que impliquen adición, supresión o sustitución de un signo por otro, dado que cada signo transmite una instrucción diferente (cfr. Figueras, 2001), discernible con mayor claridad en el ejercicio de intelección que compete a este proceso. Se exceptúan aquellos signos ausentes o sobrantes que por causas particulares se consideren, más que errores de redacción, accidentes tipográficos, como la duplicación de un signo (,, en lugar de ,) o la ausencia de punto al final de párrafo (en ese caso la instrucción «cambio de párrafo» la realiza el blanco al final de la línea y la sangría que le sigue, de manera que desde el punto de vista semántico-pragmático no existe afectación siquiera potencial).

Al editar-investigar durante la redacción de originales literarios, resulta determinante distinguir cuatro categorías de fenómenos con vistas a delindar lo valedero de lo superfluo. La praxis editorial permite sostener que bajo la realidad o la apariencia de un yerro, pueden hallarse fenómenos diversos; de tal suerte, se han debido comprender dentro de cuatro categorías básicas: 1) error informativo; 2) errata; 3) vicio de estilo; 4) producto lingüístico.

ERROR INFORMATIVO. Bajo esta denominación se consideran aquellos términos o enunciados que, sin manifestar yerro alguno desde el punto de vista ortográfico, morfosintáctico, léxico, tipográfico ni grafémico, y fuera del plano ficcional propio de la literatura artística, resultan falsos al expresar un contenido que no posee respaldo en hechos reales. El error informativo compromete la veracidad de lo expresado, pero no el plano lingüístico de la expresión. (Por cierto, no es objeto de estudio lingüístico, aunque, de modo circunstancial y con un interés filológico-cultural, puede servir para un acercamiento al acervo de sus productores o a la manera de proceder durante las faenas de la edición.)

Carlos López (2007) cita ejemplos precisos. Entre ellos, la atribución de la cita «El camino del exceso nos conduce al palacio de la sabiduría» a Sir Ian Blake, cuando pertenece a William Blake (: 19); la declaración del entonces presidente mexicano Vicente Fox a la prensa, en que afirma: «He

tratado con personalidades como los premios Nobel Carlos Fuentes y Octavio Paz», cuando el primero de ellos no ha alcanzado tan alto galardón (: 26); la mención a «un tríptico de Francisco Moreno Capdevila» en un artículo del semanario mexicano *Proceso*, cuando el artista creador había sido Antonio Martorell (: 40). El listado de situaciones similares sería infinito.

Como se aprecia, se trata de errores no siempre discernibles por cualquier lector, pues se requieren conocimientos temáticos particulares, de los campos histórico, científico, cultural, etcétera.

Los errores informativos pueden demostrar la necesidad de un editor culto, con dominio de lenguas y de prácticas culturales. En cierta ocasión fue hallada la expresión *Our Happy Years* como supuesto título de una canción y también película clásica en la historia del cine. El título correcto es *The Way We Were*. Si escritor y editor ignoraron la práctica recurrente de la industria cinematográfica de retitular los filmes según los contextos y áreas culturales donde serán exhibidos y comercializados, pudieron traducir de vuelta al inglés el título (que conocieron en español) de la conocida película *Nuestros años felices* para «recuperarlo» en la lengua original de la producción.

ERRATA. Bajo esta denominación se consideran aquellos fenómenos localizados en la literatura publicada por la vía profesional de la Imprenta que implican alteraciones grafémicas, tipográficas, ortográficas, léxicas y morfosintácticas, so-

bre la base de un referente específico: el *original ideal*, con independencia del origen del yerro en la cadena de producción del texto (autor, traductor, editor, redactor, diseñador, corrector). Suelen identificarse mucho con el término *error*, y es que las dificultades para separar una clásica errata tipográfica (dígase por adición o supresión accidental de un grafema) de un error de índole morfosintáctica (como una falta de concordancia), demuestran la imposibilidad de establecer una frontera tajante, precisa desde el punto de vista teórico, entre un error de tipo lingüístico y una *errata* (palabra con que mejor se puede precisar, dentro del amplio y confuso espectro que cubre el término *error*, el yerro específico en el ámbito de la escritura).

Conviene aclarar que a partir del *original real* (original literario del autor), el editor produce durante el proceso de redacción un original para composición u *original editorial*, el cual, en principio, persigue satisfacer el máximo de calidad textual que correspondería al original perfecto u *original ideal*.

En la práctica, la imposibilidad de conseguir una correspondencia ciento por ciento fidedigna entre el original editorial y el original ideal, es causa de que al libro, sin límite alguno de tiempo, se le puedan encontrar en cualquier momento erratas nunca antes advertidas; muchas de ellas, presentes en el original editorial, pues no fueron identificadas ni corregidas durante la redacción.

El original ideal debe entenderse como una abstracción, como una suerte de arquetipo o modelo, sobre la base del cual muchas obras suelen ser corregidas en ediciones e impresiones sucesivas (Fig. 1).

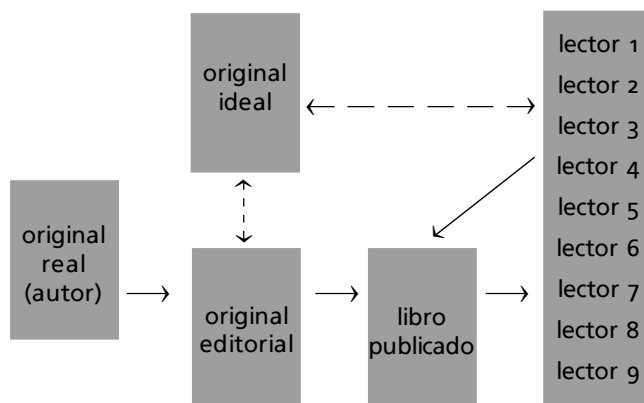


FIGURA 1. Esquema de interacción

VICIO DE ESTILO. Bajo esta denominación se consideran fenómenos de matices diversos, en los cuales el defecto no suele tener expresiones materiales de tipo ortográfico o tipográfico, que sí subyacen tras muchos otros problemas (un simple error de concordancia, por ejemplo, se manifiesta por adición/cambio/supresión grafémica), pero que comprometen la calidad estética de la expresión y el dominio de numerosas cuestiones del lenguaje que se relacionan con el plano léxico o con el morfosintáctico. El editor no modifica

aquello que tiene valor o mérito desde el punto de vista estilístico —el *estilema* (cfr. DTF)—, circunstancia que se da sobre todo en la literatura artística, pero en textos de escritura altamente gramatical (como la monografía, el tratado, el manual; algunas obras de la literatura artística) es pertinente enmendar deficiencias que pueden manifestarse de manera más o menos recurrente, según la formación de los escritores.

En una impropiedad léxica en que se sustituye una palabra por otra que suena parecido pero tiene un significado distinto y altera la interpretación del texto, puede comprenderse una errata de tipo léxico-semántico; pero en una cacofonía o en una manifestación de pobreza de vocabulario en que el defecto adquiere sobre todo un vínculo con la estética de la expresión (valga decir, con lo estilístico), no se produce una alteración del significado, y la necesidad de intervenir sobre el texto tiene el propósito de mejorarlo en el plano expresivo (que atañe, en el ejemplo de marras, al nivel fónico y léxico, sobre todo).

Otra clase de fenómeno habitual dentro de esta categoría es el problema en el ordenamiento sintáctico de los elementos oracionales, que puede ir desde manifestaciones muy simples, en que el editor buscaría apenas mejorar la calidad expresiva, hasta otros de hipérbatos más marcados (sin valor como figura retórica). En estos fenómenos, por lo general, el lector termina por comprender el mensaje (aunque no sin esfuerzo),

pero, de cualquier forma, los elementos oracionales precisaban de un orden más gramatical.

En el proceso de redacción, el editor debe resolver esta clase de situaciones que no se consideran propiamente erratas, pero también constituyen «problemas» que afectan el nivel ideal de expresión lingüística en la literatura que ha sido editada de forma profesional.

PRODUCTO LINGÜÍSTICO. Bajo esta denominación se consideran aquellos elementos que el escritor utiliza de manera consciente o no —sobre los cuales el editor llamará su atención—, pero que constituyen reflejos de la lengua, siempre en evolución, y del habla. Estos fenómenos tienen orígenes diversos (préstamos idiomáticos, vocablos que proceden de jergas profesionales, expresiones y giros sintácticos del habla popular, regionalismos, calcos, extravagancias, heterografías, cultismos, arcaísmos, neologismos de autor...), pero los une el hecho de ser realizaciones (individuales o colectivas) de la productividad o creatividad lingüística. El rutinario manejo en el coloquio de determinados vocablos es justificación suficiente para que la literatura, reflejo de los movimientos variados y ricos de la lengua, los asimile de igual modo que a un neologismo del escritor, morfológicamente correcto, o a un ocurrente juego de palabras. Muchos términos pueden no haber sido documentados o solo escasamente, pero resultarán válidos siempre que en la expresión gráfica

de la escritura no manifiesten yerro alguno ni problema ortográfico, morfosintáctico, léxico, tipográfico ni grafémico.³ En el caso de términos escasamente documentados, las consultas léxicas ayudan a confirmar más su ortografía que la legitimidad de su presencia en el texto literario.

Fenómenos como los anteriores no se consideran problemas, sino productos lingüísticos, y no generan propuestas de modificación. Valga decir que constituyen un importante objeto de estudio de la lingüística.

EL CRITERIO DE NORMA EN LA REDACCIÓN DE ORIGINALES LITERARIOS. Los análisis ilustrativos de las categorías antes formuladas demuestran cómo, más allá de la consulta de normas prescriptivas (que ayudan a identificar fundamentalmente erratas), en cada caso se considera el modo en que un aspecto pueda reflejar conscientemente determinados hechos objetivos de norma o ser expresión de una voluntad estilística o creativa de la instancia autoral, razones que respaldan la identificación de los productos lingüísticos.

³ De existir una falta de correspondencia con lo normado, por ejemplo en la escritura heterográfica propia de Juan Ramón Jiménez cuando escribe con *j* los sonidos sordos de *g* en palabras como *antología* y *nostalgia*, existirá una razón teórica (estilística o científica) del autor como sustento, que, en todo caso, el editor habrá decidido aceptar (cfr. Martínez de Sousa, 2008: 44). Hay que decir que en este ejemplo preciso, la heterografía deviene estilema.

Como *norma prescriptiva* puede entenderse la siguiente:

[...] la explícitamente formulada y propagada por instituciones que mediante ella pretenden mantener la unidad del idioma. Aunque esta norma coincide en lo fundamental con la norma consuetudinaria real de un dialecto (por ejemplo, en español, con la norma castellana) es de ordinario un modelo abstracto que se busca realizar en las formas más exigentes de la comunicación, pero que casi nunca tiene vigencia en el habla corriente. Esta norma es la concreción institucionalizada del esfuerzo, de carácter eminentemente sociopolítico, por mantener la cohesión de una determinada comunidad idiomática-cultural.

Esta definición de Montes Giraldo (1995: 28) resulta muy funcional metodológicamente para la práctica editorial.

Ahora bien, en consonancia con los aportes de la sociolingüística en las últimas décadas, se tendrá presente que no existe una norma única, y que se manifiestan diferencias diatópicas, diastráticas y diafásicas, que el editor debe considerar en el proceso de la redacción del original por sus manifestaciones en la literatura artística (cfr. Roméu, 2011: 3-7).

La consulta de normas prescriptivas es apenas el punto de arranque de la investigación que el

editor emprende en torno a diversos fenómenos, pues tiende a quedar muchas veces en un mero punto de referencia teórico, de relativa aplicabilidad real. En la relación editor-texto-autor durante la redacción de originales, corresponderá siempre al autor decidir al respecto de las propuestas de modificaciones formuladas por el editor-investigador, tras considerar los argumentos que para cada caso se le formulen a partir de las categorías hasta ahora explicadas. Dicho de otra manera: las modificaciones que finalmente se introducen en el original editorial, son siempre aquellas que encuentran respaldo definitivo por parte de la instancia autoral.

Aceptar las cuatro categorías hasta aquí presentadas (error informativo, errata, vicio de estilo y producto lingüístico), obedece no más que a una convención, pero contribuye a aclarar determinadas actuaciones en la praxis editorial.⁴ A la labor del editor-investigador conciernen, pues, las erratas y los vicios de estilo, que se consideran «problemas» desde el punto de vista de la lengua.

⁴ Aunque desde otra perspectiva, algunas de las dificultades que entraña esta labor de discernimiento están esbozadas por Oesterreicher al afirmar que «Es un error considerar como huellas de la inmediatez comunicativa cualquier desviación de la norma que aparezca en los textos: hay equivocaciones y anomalías que no son rasgos variacionales ni desde una perspectiva universal ni desde

Proceso de corrección de pruebas de imprenta

Este proceso, en esencia, va siempre dirigido a garantizar mediante el cotejo la correspondencia absoluta entre el original editorial, resultado del proceso de redacción, y el texto que la casa editora va paso a paso conformando durante el diseño. En cada fase se suele atender a cuestiones específicas; así, la corrección de «galeradas» (cuando esta fase tenía lugar) localizaba los saltos, omisiones, repeticiones o accidentes generados al capturar el texto o introducir enmiendas; la corrección de planas pretende localizar los accidentes de diagramación⁵ del texto (cuestiones de la ortografía bibliológica: valoración errada en un cabezal, callejones antiestéticos, divisiones tabú de palabra al final de renglón o de página, etcétera). Muchos de los saltos, omisiones, repeticiones o accidentes que sobreviven pueden constituir a la vez errores ortográficos o tipográficos; pero ya no léxicos ni morfosintácticos, como es de esperar.

la perspectiva de una lengua particular, aunque en ocasiones distinguir un error de copia de un rasgo dialectal o vulgar, por ejemplo, no es tarea fácil» (: 747).

⁵ En Cuba se entiende por *diagramación* el diseño del texto interior (también llamado *tripa*), con sus columnas completas, cabezas o títulos, notas al pie, elementos ornamentales, etcétera.

Dado que corresponde a etapas avanzadas de la edición, se da por sentado que el proceso de corrección no contemple introducir modificaciones sustanciales a la obra que puedan generar a su vez problemas de diagramación, sino corregir detalles menores (accidentes gráficos), que producirían, a lo sumo, desplazamientos ínfimos del texto.

En la corrección de pruebas de imprenta se revelan conocimientos-competencias ortográficos y tipográficos vinculados al universo de la imprenta; se ponen a prueba las habilidades del corrector para el contraste efectivo de fenómenos diversos contra los códigos vigentes, así como para la aplicación de enmiendas confiables. El resultado permite evaluar, en el terreno cualitativo, la competencia profesional editorial del corrector, a partir del dominio que demuestre de la ortografía (en especial de la técnica, la tipográfica y la bibliológica).

Al proceso de corrección no atañe, en rigor, la investigación. Tanto es así que ante situaciones de duda (por ejemplo, en uno de esos ambiguos casos especiales de concordancia), el corrector suele dar por fiable la que aparezca en el original editorial, pues la supone fijada tras un ejercicio de confrontación con fuentes autorizadas.

Como se afirmó antes, las enmiendas de corrección no deben originar desplazamientos de líneas que afecten la conclusión de la obra; de ahí que se eviten a toda costa grandes adiciones o

supresiones (entiéndase, de más de un grafema, pues en algunas ocasiones la adición de uno solo ha originado afectaciones gravísimas). Al proceso de corrección es posible asociar los fenómenos ortográficos que se pueden resolver mediante una sustitución grafémica (sustituir *a* por *á*, *é* por *e*, *n* por *ñ*, *n* por *m*...), y alguna adición o supresión que no tenga implicación morfosintáctica (es decir, que no implique un cambio de conjugación verbal, un cambio de concordancia...), pues en ese caso el fenómeno debió advertirse durante el proceso en que se atiende a los niveles semántico y morfosintáctico de la lengua: la redacción.

Para aclarar mejor la diferencia entre los fenómenos típicos de uno y otro procesos, puede decirse que es un problema de corrección que aparezca *pello* en lugar de *bello*, o *cassa* en lugar de *casa*; pero es un problema de redacción que aparezca *decían* en lugar de *decía*. Incluso si apareciera *bello* en lugar de *vello*, por ser un fenómeno léxico-semántico, puede asociarse más a la redacción que a la corrección.

En muchas ocasiones, la accidentalidad parece ser la única explicación para el uso incompleto de signos ortográficos o de puntuación que han de usarse en parejas (comillas, exclamación, interrogación) o para la omisión, duplicación o presencia de otros signos en el discurso; la tilde que falta o que sobra no modifica la calidad exclamativa o interrogativa de determinados pronombres

relativos o adverbios...; es decir, el fenómeno no tiene fuerte implicación lingüística y constituye un real accidente. Situaciones como esas conciernen al proceso de corrección (que las depura); y deben ser identificadas por medio de actuaciones que, a partir de fallos de rutina ya «inventariados» por el gremio, forman parte obligada de la agenda del corrector; entre ellas: verificar que cada párrafo cierre con punto, que no exista coma, punto y coma o dos puntos ante raya o paréntesis, que las llamadas para notas marginales o al pie (con números, letras o signos volados) estén detrás de signo de puntuación y no antes (salvo excepciones), que por cada llamada exista la correspondiente nota, que por cada comilla o signo de exclamación o interrogación de apertura corresponda uno de cierre, que no falte el punto final de una abreviatura, que no haya punto detrás del cierre de una interrogación o exclamación...

Los factores, las intervenciones

Se denominan *factores* a los especialistas que desarrollan los distintos procesos en una casa editorial: editor, mecanopista, redactor, diseñador, ilustrador, corrector... Los factores más comprometidos con la calidad textual son el editor-redactor y el corrector. Dos aspectos procedimentales de gran relevancia en la edición ordinaria son la cantidad mínima recomendable de factores o especialistas para las labores con el

texto, y las tendencias actuales en cuanto a cifra de intervenciones sobre el original.

En torno a la cantidad mínima recomendable de especialistas, el consenso es de dos. Queda claro de la lectura de los expertos extranjeros Zavala Ruiz (1991) y Guzmán (1998), como también de las cubanas Teté Blanco (2004: 128) y Silvana Garriga (comunicado personal, 2011). La primera de ellas, al aludir a los factores humanos que intervienen sobre el texto, suma a la figura del autor (que en la teoría de la producción colectiva del texto podríamos denominar «instancia autoral») otros dos factores más (propios de la «instancia editorial»): el editor y el corrector. La segunda testimonia que en los libros terminados se solía delimitar la responsabilidad de cada error inherente a la casa editora, según correspondiera a la figura del editor (redactor) o a la del corrector, con lo cual establece tácitamente la pertinencia de al menos dos especialistas en interacción con el texto.

Sobre la cantidad de intervenciones actuales, se deben considerar distintos autores. Al abordar este aspecto, Miguel Ángel Guzmán, importante editor, diseñador, profesor y formador de generaciones de editores en México, vincula el aspecto técnico con el factor humano creador de la obra (el autor):

Un autor que entrega de manera descuidada su original demandará de la editorial mayor esfuerzo, organización, procesos y, por consiguien-

te, tiempo y costos para la digna publicación de su obra. Habrá, en su caso, que ejercer cuatro lecturas de corrección y recurrir a una primera que hará un editor-redactor, que casi escribirá por el autor.

Salvo excepciones en las que el autor de hecho es un editor más de la editorial que ha asumido los criterios de la casa, no se puede obviar el proceso de corrección de originales y marcado tipográfico, del cual prácticamente ningún autor puede escapar, sencillamente porque es una revisión y corrección para aplicar los criterios de la casa y dar unidad al trabajo. (1998: 6)

En aras de lo que denomina «efectividad terminal», que es equivalente a «mayor calidad y buen desempeño en un plazo razonablemente corto» (: 5), Guzmán llega a graficar tres variantes del organigrama promedio de una producción editorial estándar: con cuatro, tres y dos lecturas de corrección.⁶

Resulta significativo, en el pasaje citado, que este autor no concibe un proceso con más de cuatro lecturas de corrección; de hecho, relega este nivel de tanta laboriosidad para aquellos

⁶ En ausencia de suficiente literatura teórica nacional, se puede partir de la experiencia editorial mexicana; sin duda, de gran relevancia en la América hispana y obligado punto de referencia. Por una parte, sus autores (Miguel Ángel Guzmán, Roberto Zavala Ruiz, Bulmaro Reyes Coria, Jorge de Buen Unna...) se ubican en todo momento en lo

autores menos adiestrados en el ejercicio de la escritura y con mayores dificultades en la redacción. Por otro lado, no grafica un proceso con menos de dos lecturas: una primera sobre el original durante el proceso de redacción, y una segunda y final sobre las planas formadas. (No niega tampoco la existencia de excepciones en que se ha omitido la primera lectura, con autores que han preparado su original como un editor más de la casa, o que de hecho lo son; pero por supuesto que estos casos no conforman la regla y, de cualquier modo, dadas sus competencias profesionales han podido satisfacer ellos mismos esa primera labor.)

Pero es muy importante atender a esa cifra de dos lecturas mínimas, porque en su limitación extrema no hace otra cosa que expresar que son dos los procesos básicos para cumplir los objetivos de toda edición en lo que al texto respecta: 1) redacción a partir del original literario; 2) corrección de pruebas de imprenta.

que puede denominarse el Deber Ser y tienen en cuenta distintas variantes tecnológicas; entre ellas, las vigentes en Cuba; por otra, se adecuan perfectamente a la categoría de trabajo editorial de nuestro interés: la edición ordinaria. Vale recalcar que, acerca de esta categoría de labor, la literatura revisada no desarrolla corpus teórico de ningún tipo que fundamente la relación editor-texto-autor o profundice en las problemáticas de la producción textual en el contexto de la Imprenta.

Otro autor importante que ha sido revisado con el objetivo de integrar un modelo estándar, parte de la misma consideración que Guzmán en relación con el autor ideal: «Nunca estará de más repetir que un original correcto, limpio, terminado en toda la extensión de la palabra, es el primer paso, diríamos fundamental y hasta decisivo, de una obra impresa con pulcritud» (Zavala Ruiz, 1991: 63). Es comprensible lo significativo de este criterio: la calidad de un texto depende ante todo de su original; pero se convendrá con Toledo Sande cuando afirma que «editorialmente, no detectar una falta equivale casi siempre a cometerla» (2003: 19).

Cotejados los criterios de los autores mexicanos, se puede generalizar que su praxis editorial ideal contemplaría cuatro intervenciones, sin ignorar la tendencia actual a efectuar solo tres (reconocida sobre todo por Guzmán, quien la respalda como una opción profesional y fiable).

En las mejores décadas de la producción editorial cubana, y con independencia del proceso de redacción (que constituiría la primera intervención), el proceso de corrección solía alcanzar hasta tres intervenciones: «lectura de galeras, planas» y «corrección de correcciones» (Teté Blanco, 2003b: 45). Quedaría para nuestro país un proceso también con cuatro intervenciones promedio sobre el libro: la primera, coincidente con el proceso de redacción; las tres restantes, con fases de la corrección. Pero esta misma autora

reconoce saltos en el cabal cumplimiento de las etapas de una edición en la actualidad; incluso sostiene que tras el salto tecnológico de la década de los noventa (edición computarizada), sin pretenderlo, de las tres fases del proceso de corrección en ocasiones ha ido quedando una sola lectura, lo que marca una tendencia a reducir las intervenciones hasta la eventual cifra de dos (apenas coincidentes con los procesos básicos). Ante esta situación, en un plano aún más intuitivo que corroborado sobre el terreno, la autora adopta una postura crítica.

Al confrontar el tema de las intervenciones mínimas a partir de las experiencias mexicana y cubana, podría concluirse que una edición profesional implicaría un promedio de tres intervenciones sobre el original: una durante el proceso de redacción del original literario, y dos durante las fases de corrección de pruebas de imprenta.

La calidad textual: responsabilidad de los factores

El interés por la calidad textual de las ediciones es previo a la imprenta. Ya desde la Antigüedad, editores romanos como Ático (contemporáneo de Cicerón), los Sossi (que vivieron en tiempos de Horacio) y Trifón (de la época de Quintiliano) —líderes de un comercio librero que funcionaba a partir del sistema de copia al dictado— se enfrentaron a los sistemáticos yerros en los procesos de copia efectuados por sus *librarii*

o escribientes (esclavos sin dominio alguno de la lengua latina). Tempranamente aparece la preocupación por enmendar los textos, que obligó a introducir la figura del corrector. Más adelante, en tiempos del Renacimiento se presenta la necesidad de reconstruir la herencia literaria grecolatina a partir de versiones incompletas, inconexas e incluso alteradas; y algo después, durante la Reforma, se redoblan los esfuerzos por depurar los textos bíblicos. A tal punto llega la necesidad de corrección, que se configura toda una disciplina de la filología: la crítica textual, y se desarrolla metodológicamente la ecdótica (cfr. Herrero, 1965; Kayser, 1972; Belic, 1983; Blecula, 1983; L. Zavala, 1994).

El lapso que separa las generaciones actuales de las que siglos atrás se vieron en la ardua tarea —hoy inacabada, pero sin duda mucho más adelantada en lo fundamental— de recuperar la herencia clásica y medieval, no ha de ser suficiente para olvidar que solo cuando las condiciones filológicas estuvieron definitivamente garantizadas, esa literatura pudo ser objeto de interpretación y estimación justas. (Con el mismo propósito, en la actualidad se aplica la edición crítica también a ciertas obras contemporáneas.)

El valor que se confiere a la literatura como campo para investigar la lengua y la cultura de las civilizaciones se puede ver afectado cuando se vulnera el principio de la validez y confiabilidad en el texto. La merma de la calidad textual impide

discernir entre fenómenos que reflejan de manera auténtica las expresiones de una cultura y errores o accidentes humanos, capaces de originar interpretaciones indeseadas. Como sostiene un reconocido estudioso, «la investigación lingüística necesita para obtener resultados fiables en todos los campos de la textualidad transcripciones y ediciones fiables» (Oesterreicher, 2004: 756).

Hoy, como ayer, la calidad textual de la literatura depende en gran medida de la profesionalidad del editor, de su capacidad para la documentación cultural y del cumplimiento de su papel activo en los procesos editoriales.⁷

Tras la lectura inicial del texto, el trabajo del editor con el original literario parte de un examen de la materialización gráfica de la escritura que será fijada por la vía de la Imprenta; así pues,

⁷ En Cuba, hay evidencias de que en la década de los ochenta del siglo xx esto fue centro de atención de una ya desaparecida oficina institucional. El anteproyecto «Díctámenes de calidad del proceso editorial. Procedimiento», sometido a la consideración de distintas redacciones del ICL a las que se envió en forma de carta-voto, proponía evaluar cada fase de la edición, desde el trabajo del traductor y el mecanopista, hasta el del redactor, el corrector y el diseñador, y calificar cada uno por un sistema de base numérica (a tal efecto, reducía cualidades lingüísticas y editoriales a unidades discretas), si bien el procedimiento constituía una suerte de primer ensayo al respecto (cfr. ICL, 1987).

llevará sus análisis a los distintos niveles y aspectos de la lengua.

Por sus características, esta labor no puede adoptar en muchas situaciones un curso disciplinar puro, como tampoco puede devenir un ejercicio de investigación desde los presupuestos de la ciencia lingüística.

Parte del nivel grafémico, donde identifica accidentes cuyas implicaciones muchas veces no rebasan ese mismo nivel, pero no debate la funcionalidad de los grafemas en uso por el español ni cuestiona las complejidades teóricas de lo gráfico en el terreno de nuestra escritura, de manera que no desarrolla un estudio grafonómico; identifica toda clase de manifestaciones disortográficas, pero no las cuestiona desde la ortografía como disciplina teórica, sino desde la ortografía como código; profundiza en las implicaciones morfosintácticas de algunos fenómenos, sin comprometerse a realizar un estudio gramatical; aísla expresiones que tienen un compromiso léxico, sin pretender un estudio lexical o lexicológico... En el campo de acción editorial los fundamentos de unas y otras disciplinas lingüísticas hallan un punto de confluencia bajo intereses bien particulares, atendiendo a que la manifestación gráfica de la lengua fijada por la vía profesional de la Imprenta —objetivo final del trabajo del editor— lleva lo lingüístico a reglas especializadas que no rigen, por ejemplo, en el *texto inédito* o *manuscrito* (muchas veces tam-

poco en el original literario), sino sobre todo en el libro definitivamente emplanado: en el *texto editado*.

De hecho, desde un punto de vista científico existen grandes diferencias entre una investigación lingüística y una lingüístico-editorial. Estudios al alcance de todos, como los de Hernández Gallardo (2003), que investiga los problemas de expresión escrita en estudiantes de México, o el de Guerrero y Nodarse (2006), que identifica y comenta problemas de puntuación en textos de alumnos de bachillerato en Cuba, trabajos claramente desarrollados con la ortografía entre sus focos de atención, no podrían convertir en objeto de estudio la ortografía tipográfica ni la bibliológica. La razón está dada por el nivel al cual pertenecen las muestras estudiadas por estas autoras. En ambos casos se trata de textos inéditos (incluso manuscritos), y no de textos editados. En cuanto a los niveles de elaboración, existe una notable diferencia entre un texto inédito (apenas *producido*) y uno editado. En la producción simple del texto, aun si se utilizaran técnicas mecanográficas o programas informáticos, el autor no está obligado a velar por el cumplimiento de leyes que han sido elaboradas en función de la comunicación pública de la Imprenta; incluso cuando muchos autores someten su original literario a una corrección previa a su entrega a una casa editora, no tienen en cuenta ámbitos de

la ortografía que competen a la confección del hecho material y cultural *libro*; y hasta en las primeras fases de una edición ordinaria en las editoriales esas reglas se desatienden, pues corresponden a una etapa más avanzada: la etapa de formación de planas finales. Y en el caso de un texto manuscrito, existe *caligrafía*, pero no *tipografía*.

Con cualquier clase de texto, un examen lingüístico puede arrancar de ese nivel grafémico mínimo, pero el análisis se complejiza en el texto impreso (editado) —cuyas planas revisarán los correctores de pruebas—, porque, a diferencia del manuscrito o del inédito, en los que la ortografía rige hasta el nivel sintagmático, en el texto editado y por imprimir actúan, además:

- 1) las normas de la ortografía técnica, para el trabajo con signos especiales del surtido tipográfico, bien en función de las necesidades expresivas (como en el caso de las orlas, los bolos, filetes, corondeles...), bien de las comunicativas asociadas a diversas áreas del conocimiento humano (ciencias químicas, matemáticas, geografía, fonética, etcétera);
- 2) la ortografía tipográfica u ortotipografía, para el uso de los puntajes o cuerpos, la mezcla tipográfica, la diacrisis por medio de las series redonda, cursiva, seminegra, negra o versal (portadoras de una particular semántica);

3) la ortografía bibliológica, para la definición correcta de las partes de un libro, la aplicación de reglas para la presentación de los elementos en portadas, la estructuración profesional del contenido, la composición de cornisas, cabezas y pies, la distinción correcta entre tripa y notas marginales...

En el terreno editorial, incluso algunas cuestiones que competen a la ortografía léxica, como la división de palabras al final de renglón, están sujetas a reglas muy particulares que no se consideran en los textos inéditos o manuscritos, en los cuales se exige cumplir con una división silábica correcta desde el punto de vista morfológico, mientras que en un texto impreso la ortografía del ámbito bibliológico afecta la del ámbito léxico, al instituir otras reglas inviolables; por ejemplo, la prohibición de que al dividir una palabra quede a principio o final de renglón, por simple azar, una expresión altisonante, obscena o hilarante. Esta regla, a la que denomino *división tabú de palabra al final de renglón*, es más frecuente de lo que cualquiera podría suponer:

dis- / putas,
anal- / fabetos,
ano- / malía,
artí- / culo,
tor- / pedo,
Chi- / cago,

glu- / cagón,
es- / teta,
caca- / hueete,
imper- / meable,
hus- / mear,
pene- / trar,
acé- / falo,
estí- / mulo,
inte- / reses,
acadé- / mico...

Tampoco es aconsejable en el nivel bibliológico que se divida al final de renglón la última palabra de una página impar (aunque sea correcta la división silábica), cuestión que no afecta al texto inédito o manuscrito, y ni se tiene en cuenta en un original literario de la más alta calidad, casi siempre impreso por una sola cara del papel.

El problema de la calidad textual ofrece día a día al editor material idóneo para proyectarse más allá de la praxis editorial. Así como cirujanos, arquitectos, psicólogos o abogados, con independencia del ejercicio de sus respectivas profesiones, investigan, publican artículos y comunican en foros científicos los resultados de sus estudios, los editores contribuirían a solucionar numerosos problemas teóricos, metodológicos y prácticos de su quehacer, si incluyeran más a menudo el ejercicio de la investigación entre sus prioridades,

o si esto les fuera facilitado y estimulado administrativamente.⁸

Por supuesto que el problema de la calidad textual obliga al editor a prestar una mayor atención a una disciplina lingüística en particular: la ortografía; esto se debe a su amplio ámbito de manifestación (desde lo grafémico hasta lo bibliológico, pasando por las ortografías silábica, literal, sintagmática, tipográfica y técnica), y a las muchas relaciones que se establecen —y se han

⁸ La diversidad de normas editoriales (nacionales, corporativas y hasta personales) precisa estudios específicos; de igual forma, la semántica de las series tipográficas (simples y combinadas) y de los distintos signos ortográficos, entre ellos los que en los últimos años han entrado a la narrativa y a la poesía procedentes de las prácticas humanas con los sistemas informáticos (por ejemplo, los emoticones propios del chat textual); las disoluciones de las marcas ortotipográficas en géneros como el testimonio, etcétera. Estudios profundos de calidad textual de ediciones en circulación, podrían conciliar una doble intención filológica: correctiva (nunca purista a ultranza, por supuesto) y pronormativa, pues no existe norma, acuerdo o respaldo para el tratamiento de ciertos problemas en la reproducción del texto por medio de la Imprenta; además, contradicciones injustificables revelan una falta de labor coordinada y solidaria entre lingüistas y editores, que debe resolverse por la vía del estudio conjunto. Por ejemplo, en pleno siglo xxi la ORAE 2010 sugiere que los latinismos sean indistintamente marcados en cursivas o entrecomillados, como prefiera el productor del texto, cuando los usos de series tipográficas y signos ortográficos han sido ya bien

de atender— entre expresiones grafémicas de la escritura (normadas en un código ortográfico) y fenómenos de los distintos niveles de la lengua con que se relacionan o a los que eventualmente comprometen. (No hay que olvidar que la cuestión técnica grafémica de la ortografía puede entenderse como la abstracción convencional, en una norma, de la expresión funcional de todo un sistema, vital para intelegir el amplio dominio lingüístico de cualquier acercamiento que se limite

diferenciados desde la ortotipografía de la lengua española y sus prácticas han condicionado muchas claves de comprensión en la praxis lectora. No se interpretaría de la misma manera el enunciado textual «Sí, este ha sido un trabajo *sui generis*», que «Sí, este ha sido un trabajo “*sui generis*”»; en el segundo caso, el uso de las comillas transmite la instrucción para interpretar el mensaje con ironía (algo instituido por una larga tradición editorial que no se puede ignorar). La misma fuente establece que oración que abre dentro de un paréntesis, a la manera de una nota aclaratoria, debe cerrar con punto fuera del paréntesis, con lo cual se desentiende de prácticas editoriales contrarias, fundadas en una experiencia fundamental, a la vez que da la espalda a sistemáticos estudios de pragmática de la puntuación en lengua española que diferencian el uso intra y supraoracional de los paréntesis: signos capaces de manifestarse tanto en la microestructura del texto como en su macroestructura. (Atiéndase a las muchas discrepancias que existen, por ejemplo, entre la ORAE 2010 y los trabajos de Figueras, 2001; Martínez de Sousa, 2008; y las normas editoriales cubanas de 1988 y 2005.)

al plano ortográfico de un texto, si bien el trabajo del editor se verá siempre obligado a rebasarlo.)

Paradójicamente, la relación de la ortografía con la dimensión grafémica de la escritura no se encuentra siquiera esbozada en la vigésima segunda edición del *Diccionario* de la Real Academia Española. Sí la contemplan otros diccionarios al uso, que establecen que la ortografía es la parte de la gramática que norma, entre otros elementos, «el empleo correcto de las letras y de los signos auxiliares de la escritura» (DLE); este, por ejemplo, en conformidad con el DTF, cuya definición alude de modo explícito al uso de los «signos gráficos» dentro y fuera de la palabra (: 306). La definición con que arranca el capítulo primero de la *Ortografía* de la RAE (1999) es de carácter abierto, y apenas reza: «La Ortografía es el conjunto de normas que regulan la escritura de una lengua»; más adelante, en el primer apartado del capítulo, salvan la relación, al apuntar que «la escritura española representa la lengua hablada por medio de letras y de otros signos gráficos» (el destaque es mío). Fue preciso esperar a la reciente ORAE 2010 para ver mejor desarrollada la relación ortografía-grafémica, si bien el alcance de esta nueva edición, rodeada de restricciones legales de toda índole, es aún limitadísimo, y su difusión entre lingüistas y editores, lenta e insuficiente. En esta nueva obra se traslucen los aportes de ortógrafos como José Polo y José Martínez de Sousa, si bien el tema ortotipográfico

—que no ha sido objeto de estudio de los lingüistas ni de la RAE, por pertenecer al campo de acción filológico específico de los editores— requerirá obligatoriamente de la consulta de este último autor en todo momento.

Pese a todo, se prefiere aún la definición: «Ortografía es el conjunto de normas que rigen la expresión gráfica del material sonoro del lenguaje», que amplía: «La Ortografía no solo incluye la escritura correcta de las palabras, sino el empleo correcto de una serie de signos que reflejan aspectos de la significación de las palabras (por ejemplo, las mayúsculas), la intensidad (acentos), la entonación (puntuación); o que responden a necesidades materiales de la expresión escrita (guion, abreviaturas)». Del autor Manuel Seco (1976: 246, 287), esta definición resulta muy funcional a todos los efectos, y ha sido validada y aun desarrollada teóricamente *in extenso* en la actualidad.

Debe tenerse en cuenta que elementos lo mismo léxicos que fonológicos tienen una materialización ortográfica ('orto', que significa corrección o buen hacer; 'gráfico' que remite a expresión visual por medio de grafemas, tratándose del español: una lengua de escritura alfabética). Muchas veces, también numerosos vicios del lenguaje (no solo de la ortografía léxica y la prosodia, sino incluso de la sintaxis, como el solecismo, la anfibología, la monotonía o pobreza) se manifiestan o revelan en la escritura por

medio de adiciones, supresiones, repeticiones, trasposiciones y sustituciones de signos (grafemas o combinaciones de ellos); de manera que todo enfrentamiento editorial con el texto puede partir de una identificación de los «accidentes» grafémicos de la escritura, y ampliar el horizonte al resto de lo ortográfico, gramatical, léxico-semántico...

Conviene aclarar que cada sistema gráfico tiene sus unidades mínimas funcionales, denominadas *grafemas*. En la escritura ideográfica es el ideograma, lexigrama o logograma; en la escritura semiográfica, el semiograma o ideofonograma; en la escritura fonográfica (como el español), el fonograma. Sin embargo, no existe un sistema totalmente puro; de ahí que se aluda, en nuestra escritura, a la existencia de los *grafemas trascendentes* (fónicos), que son representativos de lo oral (como las propias letras; valga decir que son los auténticos *fonogramas*); y los *grafemas inmanentes* (afónicos; muchas veces, ideográficos), autónomos con respecto a lo oral (por ejemplo, distinciones entre mayúsculas y minúsculas, diacrisis tipográfica, emoticones y otros signos gráficos de refuerzo a la escritura). Lo grafémico inmanente, ligado a lo visual, responde no más que a una convención abstracta de la ortografía; mientras, lo grafémico trascendente, ligado a lo oral, responde a convenciones que se levantan sobre fundamentos lingüísticos varios (cfr. Polo, 1974: 488-509).

El análisis de la calidad textual del original literario obligará al editor a seguir, en principio, un modelo particular (Fig. 2).

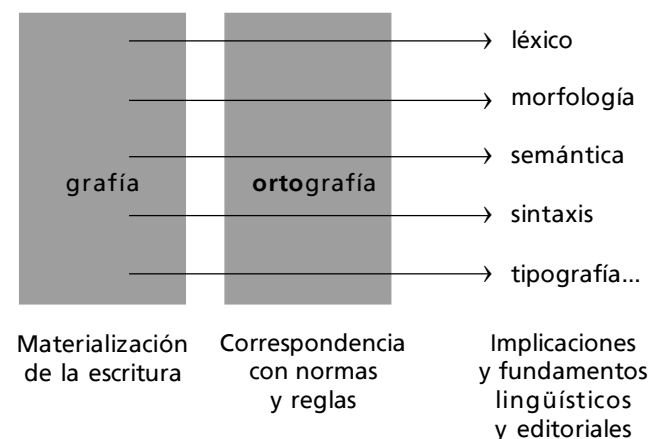


FIGURA 2. Esquema de análisis de la calidad textual

Hay que considerar las implicaciones léxico-semánticas, morfológicas, sintácticas o tipográficas de diversos fenómenos (gran parte de los cuales se pueden catalogar como de disortografía o cacografía). Para la denominación de algunos de ellos en lo que pudiera ser una jerga lingüístico-editorial efectiva, se presenta la imposibilidad de utilizar los nombres de las figuras de dicción. Entre los errores por adición grafémica en muestras investigadas se han manifestado, por ejemplo, aparentes paragoges (*sin por sí*), aparentes

epéntesis (*costuras* por *costras*, *lógicas* por *logias*) y aparentes ditografías (*fundiciones* por *funciones*, *edictorial* por *editorial*); entre los errores por supresión grafémica, aparentes apócope (*no* por *nos*), aparentes aféresis (*merita* por *amerita*, *ajo* por *bajo*), aparentes sínkopas (*respeto* por *respecto*, *repuesta* por *respuesta*, *diminuir* por *disminuir*, *tegua* por *tregua*, *Sivio* por *Silvio*) y aparentes haplografías (*corrección* por *corrección*)... Las figuras de dición identifican fenómenos que acontecen con la expresión oral de la lengua. Ninguno de los ejemplos antes reproducidos pretendía conseguir en el texto escrito una mimesis de lo hablado: era clara la accidentalidad tipográfica durante la captura del texto, el descuido del corrector; razón que impedía considerar la presencia de un producto lingüístico. Por tal motivo, en la praxis editorial más que en la científica conviene utilizar términos simples como «adición», «supresión» o «cambio» grafémicos al referir algunos de estos accidentes que afectan la calidad textual.

La relación editor-texto-autor

La experiencia científica permite definir un grupo de principios que desde lo teórico-metodológico fundamenta la relación editor-texto-autor en los procesos de la redacción de los originales literarios y la corrección de las pruebas de imprenta. En tanto unos y otros se apoyan y refuerzan mutuamente, constituyen principios solidarios,

cuyo conocimiento debe estimular y habilitar al editor para una actuación cada vez más espontánea en la edición ordinaria y para la interiorización de su protagonismo en los procesos de la gestación y la transmisión literarias.

Principio de la perfectibilidad del texto

Se ha podido corroborar que el original literario no siempre constituye un texto perfectamente acabado, pese a la idea de terminación o de completitud con que todo autor lo entrega a la casa editora. No suele serlo tampoco una edición profesional, pues rara vez pueda hallarse libro sin errata o elemento susceptible de modificaciones en ediciones futuras.

Contra cualquier mito paralizante o inmovilizador basado en la idea autoral de una creación «intocable», el editor debe hacer comprender al autor la existencia teórica de un original ideal, que, como abstracción, resulta un punto de confluencia de saberes desde los cuales revisar contenido y forma de su creación y proponer potenciales modificaciones, en acto profesional de buena voluntad.

Principio del enfoque correctivo limitado del texto

El sometimiento del texto a un enfoque correctivo desde las cuestiones expresamente vinculadas con la lengua, debe considerar el tratamiento diferenciado de los *problemas*, para los

cuales el editor sugerirá modificaciones, y los elementos que, por reflejar la voluntad autoral o los valores auténticos de una cultura, el editor fijará al amparo de una sólida conciencia lingüística. Por tal motivo, el enfoque correctivo no puede quedar en la sola confrontación de normas prescriptivas, sino que ha de atender también al modo en que en el texto se expresan determinados hechos objetivos de norma, y considerar las situaciones en que tales manifestaciones puedan ser parte de una voluntad autoral.

Desde ese punto de vista, las erratas (que modifican aspectos grafémicos, al margen de sus compromisos léxico-semánticos, morfosintácticos, ortográficos o tipográficos) y los vicios de estilo (que no modifican necesariamente aspectos grafémicos y pueden consistir en alteraciones sintácticas o manifestaciones de pobreza de lenguaje que afectan el nivel estético de la expresión lingüística) serán considerados *problemas*, siempre que no les asista un propósito creativo; mientras, los *productos lingüísticos* (préstamos, neologismos, heterografías, expresiones y giros sintácticos del habla popular o vulgar, entre otros fenómenos a los que confiere unidad el hecho de ser realizaciones individuales o colectivas de la productividad lingüística) serán tratados como reflejos auténticos del lenguaje, capaces de valorizar la creación en lo lingüístico y lo sociolingüístico (desde perspectivas diastráticas, diafásicas o diatópicas). Este deslinde determina la

existencia de límites al aplicar el enfoque correctivo, que no puede verificarse a ultranza.

Principio de la edición asistida por la investigación multidisciplinaria

El análisis exhaustivo de los casos polémicos, los giros inusuales y los posibles yerros, con vistas a determinar si constituyen erratas o vicios de estilo, suele demostrar cuán profundo tiene que ser un proceso editorial serio, y de qué manera la edición es resultado de un ejercicio cuya amplitud, laboriosidad y afán no se pueden colegir fácilmente. Distinguir dichas categorías marca la diferencia entre considerar permisible el empleo de un término o formular al autor la necesidad y(o) posibilidad de una enmienda.

El desarrollo del proceso de redacción de originales, asociado de modo cada vez más sistemático a una investigación inexcusable —por la elevada frecuencia de originales de mediana e incluso de baja calidad textual—, demuestra en qué grado una edición ordinaria merece atención dedicada, y cómo, en ocasiones, la edición de un libro supone una cuantiosa inversión editorial en materia de tiempo físico por parte del equipo técnico para investigar.

Las consultas que se efectúan como respaldo para la corrección de numerosos fenómenos (en su mayoría, erratas con implicaciones léxicas, ortográficas o gramaticales) demuestran la

necesidad de una actitud científica, indagadora, por parte del editor.

Desde los problemas concretos de la lengua, las consultas se relacionan con disciplinas que suelen constituir áreas particulares de especialización docente o científica, debido al volumen informativo, teórico y metodológico que cada una comporta (ortografía y grafémica, morfosintaxis, lexicología y semántica, tipografía, estilística; incluso ramas de las ciencias lingüísticas modernas, como la sociolingüística, la dialectología o la lingüística del texto). Esta circunstancia llevará casi siempre el trabajo del editor a la búsqueda de fuentes bibliográficas y a la consulta de especialistas. Por su parte, los errores informativos prueban la necesidad de la documentación al respecto de otras áreas no vinculadas específicamente con la lengua, sino con los contenidos temáticos de los distintos libros.

Gran parte de los originales literarios imponen al editor el desarrollo de una investigación multidisciplinaria que, según evidencias, se está vulnerando. Los muchos fenómenos negativos que contextualizan la praxis editorial del siglo *xxi* y las cada vez mayores interinfluencias culturales de un mundo globalizado obligan a trabajar bajo la aceptación de un especialista de nuevo tipo: el editor como un investigador más de la lengua y de la cultura.

Principio de la separación procedimental de los procesos de la redacción de originales y la corrección de pruebas de imprenta

En el texto editado pueden sobrevivir cifras alarmantes de problemas que se asocian a una deficiente redacción de originales. Muchos de los fenómenos —aquellos que implican supresión/adición de lexías y de signos tipográficos u ortográficos, o modificación de sintagmas— pueden ser detectados incluso en la corrección de pruebas de imprenta, pero enmendarlos implica a veces sacrificar la diagramación del texto por los desplazamientos gravosos que se producen, y volver atrás para repetir fases y aun procesos de trabajo.

Esto demuestra que los objetivos de la redacción no pueden resolverse o completarse durante la corrección; que son procesos independientes, imposibles de fundir o de realizar al unísono. Sin concluir el primero, sin haber aclarado las dudas y agotado las potenciales modificaciones, el texto no se debe entregar a diseño. Desde todo punto de vista teórico y procedimental, es erróneo creer que la corrección de pruebas de imprenta sea una fase final de la redacción y confiar en que aún puedan resolverse sobre las planas formadas determinados problemas textuales.

Los procesos de la edición que determinan la calidad textual deben desarrollarse de modo separado, y agotarse cada uno en sí mismo.

Principio de la especialización de los factores editoriales para un ejercicio particular de los procesos

A la redacción de originales literarios (para su conversión en originales editoriales) y a la corrección de pruebas de imprenta se pueden vincular saberes específicos, aun cuando estos procesos comparten, en general, disciplinas afines a una formación elemental filológica.

El proceso de redacción requiere personal de la mayor experiencia y con la formación cultural más amplia posible, pues en él se precisan conocimientos no solo lingüísticos y literarios, sino también informativos y culturales en general, calzados con una sólida conciencia lingüística y una actitud científica alerta siempre por parte del redactor. En materia ortográfica, vale una especialización en los ámbitos silábico, léxico, sintagmático y tipográfico.

En rigor, al proceso de la corrección de pruebas de imprenta no compete la investigación ni documentación informativa. El corrector garantiza, por medio del cotejo, la absoluta correspondencia entre el original editorial y las versiones diagramadas durante el proceso de diseño del libro, y verifica el cumplimiento de reglas ortográficas propias de los ámbitos grafémico, técnico, tipográfico y bibliológico, en cuyas especificidades debe poseer una formación mucho más sistematizada que la del redactor, a quien completa en la

edición por medio de una mayor competencia profesional editorial vinculada a la imprenta.

La necesaria satisfacción de los procesos editoriales por no menos de dos especialistas en interacción con el texto —en lo que concuerdan expertos cubanos y extranjeros de la comunidad hispanohablante—, y la imposibilidad de reducir a menos de dos los procesos comprometidos con la calidad textual en la edición ordinaria, aconsejan una formación y(o) superación individualizada para redactores y correctores en los campos de conocimiento más específicos posibles y en las habilidades particulares inherentes a cada proceso.

El redactor requiere una preparación mucho más sólida en lo lingüístico; el corrector, más sistematizada en lo editorial.

Principio de la comprensión del texto editado como deudor de un acabado textual colaborativo

Una reciente experiencia científica demostró un promedio de participación de editores por libro de 1,5 en la edición príncipe. En la investigación posterior, que llevó a efecto una virtual reedición del conjunto, intervinieron un editor más y otros dos observadores por libro. Si se considera que al término de la labor científica se había alcanzado una alta calidad textual, debe aceptarse que en la edición competente de cada libro

de esa muestra concreta participaron 4,5 factores ajenos al creador original, quienes se integraron en la cadena de la producción textual por medio de la cesión anónima al escritor del fruto de un ejercicio de naturaleza también creativa. Contribuyeron a lo que podría denominarse un *acabado textual colaborativo*, y lo respalda la elevada cifra de 2 489 modificaciones que deberían sumarse a las que, en su momento, se realizaron en la primera edición de las obras, y cuya cifra era ya imposible de rescatar.

Sin que pueda aplicarse al ciento por ciento de las ediciones ordinarias actuales —pues existirán, sin duda, originales autorales de la más alta calidad textual—, los resultados de la investigación de referencia sí respaldan la posibilidad de concebir el texto editado como fruto de una elaboración no unipersonal, pese a que la natural inexistencia de marcas textuales y la discreción ética de los editores modelen esta realidad cultural bajo otra apariencia.

La aceptación de una teoría del acabado colaborativo del texto podrá determinar en no pocos casos la orientación correcta y la objetividad de algunos acercamientos científicos al hecho literario.

LA EDICIÓN CRÍTICA

Orígenes. Definición. Ubicación dentro de la praxis editorial actual

La edición crítica es resultado del ejercicio de la *crítica textual*, término con que se define un grupo de tareas y de técnicas que se hicieron muy fuertes durante el Renacimiento, cuando se presentó la necesidad de reconstruir la herencia literaria de la Antigüedad clásica a partir de las versiones visiblemente incompletas, a veces inconexas e incluso alteradas que se tenían a mano. También llamada *textología* —sobre todo a partir de Boris Tomashevski—, esta disciplina filológica resulta una suma de acercamientos arqueológicos, paleográficos, grafológicos y filológicos al texto, que pretenden su conservación, autenticación y reconstrucción ante situaciones diversas.

Si un Texto A, originalmente en griego, se trajo para dar lugar a un Texto B, en latín, y de

este nacieron, siglos después, dos versiones nuevas: una también en latín pero con comentarios añadidos, conocida como Texto C, y otra paralela resultado de una traducción al castellano antiguo, identificada como Texto D; y estos dos textos (C y D) fueron traducidos tiempo después al italiano, serán numerosas las diferencias entre estas dos versiones italianas que podríamos marcar como E y F, aun cuando supuestamente se trata de la misma obra, del mismo autor y ambas están en la misma lengua. Téngase en cuenta que *traducir* representa una manera de *interpretar* en la que el especialista debe primero dar sus propios significados al texto para poderlos expresar luego en la otra lengua. De ahí las distancias (Fig. 3).

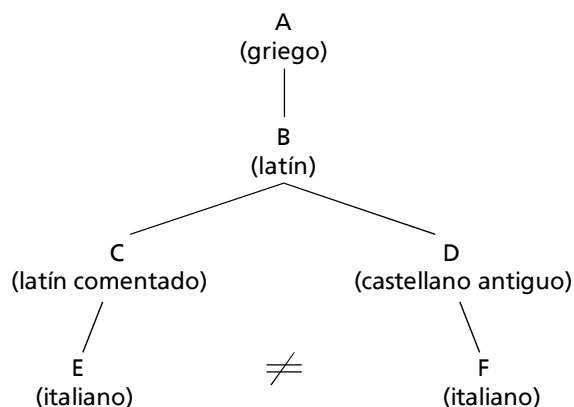


Figura 3. Stemma. Situación hipotética

Si resulta que el Texto A se ha perdido, y se desea reconstruir su versión original en griego, será precisa una ardua tarea que empezará por seleccionar los textos más fieles a partir de los cuales trabajar (en este caso, nunca la línea C-E pues contiene comentarios ajenos al productor original del texto). Esto, que se ha descrito como situación hipotética, aconteció con toda la literatura clásica, y también con los textos que conforman la Biblia.

De hecho, otro importante momento en los orígenes históricos de la crítica textual se ubica en tiempos de la Reforma, cuando se redoblan los esfuerzos por determinar los textos bíblicos auténticos.

La llamada *ciencia bíblica* ha contribuido de manera notable a la crítica textual. Ha tenido por objetivo definir qué se escribió en los textos originales, al margen de sus significados, y ha legado a la praxis importantes lecciones. Una de ellas es que en el caso de obras que han sido traducidas múltiples veces, comentadas y adaptadas, frente a dos versiones de extensión diferente de un mismo pasaje deberá considerarse la versión corta como la más próxima al original, pues, con el paso del tiempo, copistas, traductores y editores debieron tender más a ampliar el texto para explicarlo mejor, que a abreviarlo. Otra de sus lecciones es que entre una versión de mayor complejidad y una de más fácil entendimiento, debe confiarse en la primera como la de mayores

probabilidades de estar más próxima al original, porque los interventores posteriores del texto habrán tendido más a aligerar y facilitar la interpretación, que a dificultarla.

La crítica textual, como disciplina auxiliar de la ciencia literaria, tiene la misión de crear los llamados *supuestos filológicos* para el estudio científico de la literatura. Su campo de acción es filológico-editorial, porque la satisfacción cabal de todos sus fines implica socializar un texto en forma de una edición que se ubica en el grupo de las ediciones de alta complejidad y que constituye la categoría más alta y prestigiosa dentro de la praxis editorial: la edición crítica.

Sus tradicionales «cuatro tareas»

El proceso de la textología, desde el punto de vista lógico-conceptual de la ecdótica, suele dividirse en tres grandes fases: la *recensio* (acopio de fuentes y testimonios, cotejo e identificación de variantes), la *examinatio* (estudio de las variantes identificadas, análisis contextual y establecimiento del *stemma*) y la *emmendatio* (selección de las lecturas correctas que permitirán restablecer una versión definitiva, bien a partir de la guía que constituye el *stemma*, bien por medio de la conjetura). Como puede advertirse, todo este proceso intelectual complejo se encamina a canonizar un texto.

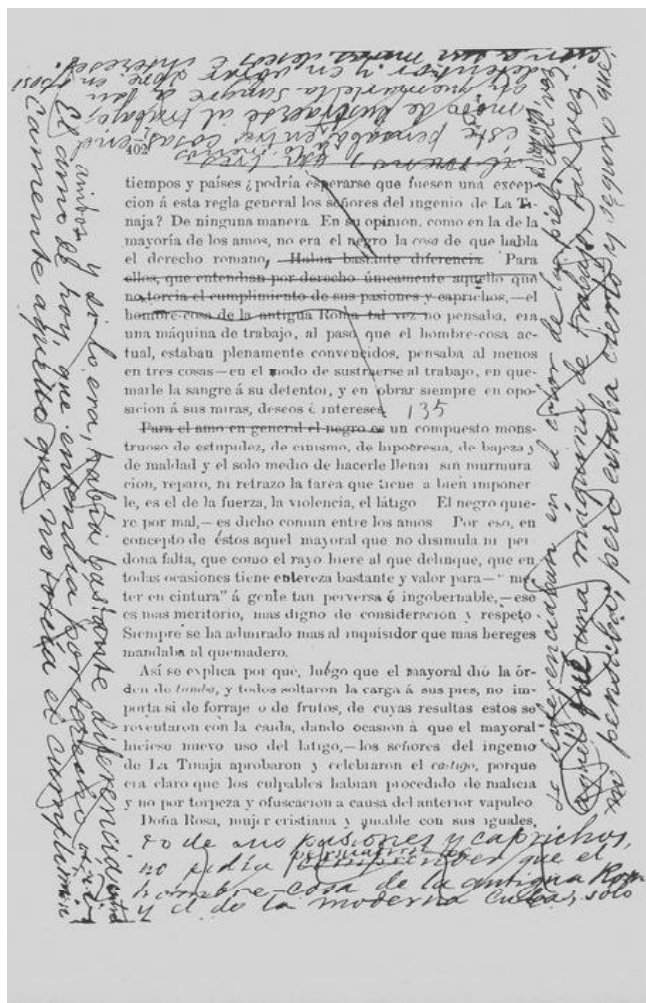
Desde un punto de vista esencialmente práctico, la textología puede explicarse más fácilmente

te a partir del rutinario cumplimiento de cuatro tareas tradicionales: determinación o reconstrucción del «texto auténtico», datación del texto, determinación del autor y presentación de la edición crítica.

Determinación o reconstrucción del texto auténtico

Ante el hallazgo de diferentes versiones de una misma obra, esta fase de la textología pretende identificar y canonizar un texto auténtico que no siempre se corresponde con el primer original del autor. En ocasiones puede tratarse de la *versión de última mano* autorizada por él, de la que probablemente se derivarán algunas de las ediciones en circulación con las que se trabaja. A veces, recuperar ese texto implica no sólo *identificar* o *determinar*, sino *reconstruir*.

Conviene señalar que de un mismo texto puede haber más de una versión auténtica, autorizada por el propio autor; de manera que hay que investigar a fondo antes de desechar esta posibilidad. Pongamos el caso de *Lo cubano en la poesía*. Cintio Vitier publicó este ensayo por vez primera en la Universidad Central de Las Villas en el año 1958, pero cuatro décadas más tarde, en 1998, entregó de su propia mano a la Editorial Letras Cubanas una que denominó «edición definitiva»; por tanto, en atención a sus características —y aunque de este ensayo de Vitier exista más de un texto auténtico, el primero de ellos tal



Un escritor raras veces da por acabada su obra. Véanse correcciones autógrafas de Villaverde una vez publicada su Cecilia Valdés.

vez con varias ediciones—, esta nueva versión es la que contiene lo que en crítica textual se denomina *texto canonizado*, y es la que se deberá seguir reproduciendo en el futuro (incluso la que se pretendería recuperar si alguna vez, por razones extremas, sufriera grandes alteraciones por los avatares de la edición).

En los casos más difíciles, para determinar el texto auténtico se aplican métodos comparativos en arduos cotejos de versiones, etapa en la que también se enmiendan errores, se busca solución a situaciones contradictorias y se reconstruye la versión original o una lo más cercana posible a ella. Al método comparativo se someten los aspectos lingüístico, estilístico, tipográfico, grafémico; y ayuda también, de materia notoria, la comparación de otros elementos como adornos, ilustraciones, técnicas de impresión, clases de papel y encuadernaciones, que permiten retroceder en el tiempo, comparar y juzgar.

Cuando el cotejo abarca versiones tanto impresas como manuscritas, se suelen identificar de manera diferenciada: para las impresas se emplean letras mayúsculas (A, B, C...); para las manuscritas, minúsculas (a, b, c...).

Si bien en las literaturas modernas se habla de *texto canonizado*, en las literaturas medievales se alude frecuentemente al término *arquetipo*, que remite al punto de partida de una tradición textual: es el texto, conocido o no, del que proceden uno o más manuscritos o impresos. Ahora

bien, el proceso de canonización de un texto puede obedecer a coyunturas y a juicios literarios estéticos, de manera que no siempre se consigue aplicar la misma regla: «hay casos en que por razones diversas (enfermedad del autor en el momento de corregir las pruebas de la última edición, decadencia artística que le hizo introducir modificaciones de valor estético inferior, etcétera) se “canoniza” otra edición: la primera, o una de las intermedias entre ésta y la última» (Belic: 188).

Datación del texto

Consiste en determinar la fecha de creación de una obra de la tradición manuscrita, o la de la primera edición en casos de obras de la tradición impresa. En esta última, de cualquier forma, también resulta pertinente a los futuros estudios literarios conocer la fecha de escritura del original. Digamos que en el caso de una obra cuyo proceso de gestación fue largo, tortuoso o lleno de interrupciones se hace imprescindible establecer una cronología, que puede ser absoluta o relativa, pero que permitirá estudiar la creación en su contexto y comprenderla como reflejo de su tiempo histórico. La fecha de su primera publicación tiene la relevancia de marcar el momento en que el texto pasa a formar parte del patrimonio literario y cultural de su país y del mundo, y a influir sobre las creaciones de su propia época y de las posteriores.

Por lo general, se cree que los problemas de datación se presentan sólo cuando se editan textos de la tradición manuscrita antigua o medieval, pero también se manifiestan en la tradición moderna:

La distancia cronológica entre el tiempo de la creación y la fecha de la publicación puede ser causada por factores diversos. Por ejemplo, la obra no pudo ser impresa inmediatamente después de haber sido escrita porque no lo permitió la censura. En otros casos no lo permitieron las circunstancias históricas: por ejemplo, durante la Segunda Guerra Mundial, muchos escritores de los países ocupados por los nazis escribían «para la gaveta», esperando la hora de la liberación para publicar sus obras. En otros casos los escritores tienen que esperar mucho tiempo antes de encontrar a un editor dispuesto a publicar sus obras. (Belic: 189).

Motivos políticos, sobre todo, han impedido que muchos textos pudieran publicarse de manera inmediata; motivos personales, en otros casos, han retardado décadas la decisión de publicar finalmente una obra. Circunstancias como estas originan, por lo general, un desfase en el proceso lógico literario de la creación, y no pueden pasar desapercibidas para la crítica textual.

Lógicamente, la datación del texto es un elemento que contribuye a la potencial adjudicación de una obra anónima a un determinado autor, o

a la renuncia de esta posibilidad. Para el trabajo de datación se echa mano de los criterios internos contenidos en el propio texto (peculiaridades lingüísticas o estilísticas sugestivas, referencias a acontecimientos históricos o prácticas culturales...) y de los externos (alusiones a la obra localizadas en otros libros de su época, en artículos de la prensa, actas institucionales, memorias, diarios o epistolarios de personalidades, etcétera).

Veamos un caso. El español Jorge Manrique (1440-1479) sobresale entre los poetas españoles del siglo xv que cantaban al llamado amor cortés, por haber sido el autor de las *Coplas a la muerte del maestro de Santiago don Rodrigo Manrique*, elegía cuya fecha tuvo que ser obligatoriamente posterior a la muerte de don Rodrigo, su padre; de manera que se puede determinar con exactitud el *terminus a quo* o fecha a partir de la cual la obra pudo ser escrita. Por métodos análogos, se suele determinar también el *terminus ante quem* o fecha antes de la cual se produjo el texto. En este caso, dado que el autor fallece tres años después, se puede establecer la cronología de la posible escritura de las coplas entre el 11 de noviembre de 1476 (fecha de la muerte de don Rodrigo Manrique) y el 24 de abril de 1479 (fecha de fallecimiento del poeta).

Determinación o identificación del autor

A lo largo de las distintas edades del libro, situaciones económicas coyunturales, formas del

«esclavismo editorial», la institucionalización del plagio y otras prácticas derivadas de los métodos de explotación editorial que son propios del sometimiento de la literatura a las leyes de la sociedad industrial, dificultan la identificación o determinación del autor en textos lo mismo antiguos que contemporáneos.

En la Antigüedad, fue habitual que cualquier rico necesitado de reconocimiento público comprara el original inédito de algún escritor, de mayor o menor renombre, en aras de exhibir como propia una creación literaria y satisfacer una vanidad personal o sumar méritos a su pujante nombre social: «El gramático Pompilio Andrónico vendió así uno de sus textos por 16 000 sesteracios. Por el contrario, el historiador latino Plinio el Viejo rechazó una oferta mayor. Su sobrino Plinio el Joven afirmó que le ofrecieron 400 000 sesteracios, una cifra que parece excesiva, para que figurase un nombre ajeno en su *Naturalis Historia*» (Villar: 48).

En pleno siglo xix Alejandro Dumas escribe *Los tres mosqueteros*, *Veinte años después* y *El vizconde de Braguelonne* a partir de obras ajenas del siglo xviii debidas al autor Courtilz de Sandraz: *Memorias del señor D'Artagnan* y *Memorias del conde de Rocheford*, publicadas alrededor del año 1710. Dumas, además, deviene un escritor fantasma representativo: tiene una alta cifra de colaboradores, algunos conocidos, como Auguste Maquet, pero la mayoría anónimos.

Muchos aspirantes a novelistas se asocian a él y a otras figuras relevantes de su época que les prometen un período de formación literaria a su lado, a cambio de toda su producción escrita de ese lapso (cfr. Villar: 47-48).

Hoy día, estas mismas prácticas o algunas de sus manifestaciones enmascaradas siguen vigentes. (Quienes nos movemos en el ambiente literario y académico tenemos noticias esporádicas lo mismo de plagios flagrantes nunca denunciados que de la compraventa eventual de artículos, versos aislados y hasta de poemas completos.)

Ubicado en el contexto del siglo xx, Oldrich Biliè se ha referido a algunos de los problemas relativos al tema de la autoría, que, bien como parte de una edición crítica, bien como necesidad para la historiografía literaria, son necesarios de solucionar al editar las literaturas modernas:

[...] es difícil, a veces, establecer la paternidad de artículos publicados por autores destacados en la prensa diaria (y puede tratarse de artículos importantes desde el punto de vista literario, o documental). Ocurre también que, en determinadas circunstancias políticas, un autor «presta» su nombre a otro, que no tiene la posibilidad de publicar.

.....
El autor oculta con frecuencia su identidad con un *seudónimo*. Es una especie de

mistificación literaria. Las razones por las cuales los autores recurren a seudónimos son muy diversas: unas veces lo hacen porque tienen apellidos demasiado «ordinarios», ridículos, o inadecuados a su temática, otras veces, sencillamente, siguen determinada moda, etcétera. [Belic: 191-192]

Ante una creación identificada con lo que aparenta ser un seudónimo, conviene revisar los índices de autores, diccionarios y enciclopedias nacionales. Si en nuestro país apareciera un texto nunca antes visto y con la firma *Alceste*, una revisión del *Diccionario de la literatura cubana* ofrecería amplias probabilidades de atribuir el texto a Julián del Casal, pues ese seudónimo ha sido ya identificado entre los que empleó este autor del siglo xix (también firmaba como *Hernani* y *El Conde de Camors*). Claro que, comoquiera que el nombre podría haber sido utilizado por otro creador, seguiría un proceso de validación de la hipótesis por medio de los habituales estudios estilísticos.

Pero ante la evidencia de un seudónimo no siempre se encuentran pistas en fuentes documentales. Eventualmente, convendrá estudiar desde el punto de vista de la onomástica el nombre y su posible proceso de formación. Wolfgang Kayser (: 50-51) distingue tres técnicas para el uso de los seudónimos, que conviene citar *in extenso*:

- 1) El empleo de un nombre diferente del verdadero; por ejemplo, Fernán Caballero, en vez de Cecilia Böhl de Faber. Muchos nombres célebres de la literatura son seudónimos: Tirso de Molina (Fray Gabriel Téllez), Molière (Jean Baptiste Poquelin), Voltaire (François Marie Arouet), George Eliot (Mary Ann Evans), Novalis (Friedrich von Hardenberg), etcétera.
- 2) El anagrama: el nuevo nombre está formado por una combinación de letras del nombre verdadero. El nombre de Natonio, que aparece en *Crisfal*, es anagrama de Antonio, según Delfín Guimarães, quien lo interpreta como alusión a Sá de Miranda, que usaba este nombre. Un anagrama artificioso era el usado por el poeta alemán del siglo xviii Kaspar Stieler, que con las letras de su nombre formó el complicado seudónimo de Peilkarastres.
- 3) El criptónimo: las primeras letras del nombre verdadero componen otro con el que se encubre el autor sólo hasta cierto punto. *Crisfal* es uno de esos criptónimos, formado con las primeras sílabas de Cristovão Falcão.

Otro peligro vivo en cuestión de autoría es el apócrifo. Al *apócrifo objetivo*, que, al margen de sus propósitos, conscientemente y por medio del fraude pretende instituir un texto dentro de una tradición o atribuir a una personalidad cualquiera la autoría de una obra de dudosa proce-

dencia (o creada al efecto), hay que sumar el *apócrifo subjetivo*, lúdico, que se manifiesta en creaciones marcadamente ficcionales y es un recurso literario más, discernible como todo recurso. De este último, se han manifestado casos muy singulares, con tal factura de verosimilitud que podrían derivar en apócrifos de otra naturaleza.

En 2004 la madrileña Ediciones Torremozas publicó el poemario *Las Otras. (Antología mínima del Silencio)* de la cubana Aimée G. Bolaños. La reseña de la contracubierta refería, desde sus primeras líneas, que la autora «nos muestra a través de estos *textos apócrifos* unas voces llenas de misterio y sorprendentemente enigmáticas», y en «Palabras al lector» la situación se modela en estos términos: «El síndrome hermético del secreto, que ha dado pie a tanta invención delirante, en esta ocasión dota de sentido a una polvorienta y rutinaria labor: la búsqueda de artefactos verbales perdidos, *quién sabe si apócrifos*, tarea de la que pudiera decirse en su favor que presupone una fe.» (Los subrayados son míos.) Sólo un conocimiento excepcional de la literatura puede armar al productor de un texto de este carácter, que solapa las escrituras y las responsabilidades en la concreción de un arte poética, y recrea contextos temáticos y estilos «particulares». Alrededor de figuras de indiscutida historicidad —como la pintora italiana Artemisia Gentileschi, cuya faceta como poetisa ahora se revela—, la Bolaños completa una red de perso-

nalidades ficticias, y de todas ofrece composiciones aparentemente salvadas gracias a lo que denomina su «vocación filo-arqueológica». Tan convincente resultó para el público la «realidad» de estos hallazgos antológicos, que muchos desestimaron la posibilidad del ejercicio pleno de creación que constituía declaradamente la obra. Poco tiempo después de publicada, investigadores y críticos agradecían a la investigadora, y no a la creadora, el aporte de su labor científica, que no literaria, y pretendían obtener información biobibliográfica y documental extra sobre algunas de «las poetisas», pues despertaron lo mismo intereses académicos que fascinaciones lectoras. Véase con cuánta facilidad un apócrifo ficcional y declarado puede tener, sin pretenderlo incluso, otras derivaciones. No hay que dudar que en estos momentos la *Antología mínima del Silencio* sea motivación y origen de otras muchas labores textuales. Si no fuera porque la crítica se ha hecho cargo de estudiar y de situar este poemario en el ámbito que le corresponde —si bien la conquista de esa naturaleza híbrida evidencia su triunfo como *texto*—, llegaría el momento en que la textología tendría que dedicarle obligada atención.¹

¹ Para un conocimiento más amplio y detallado de las peculiaridades de esta supuesta antología, cuyas dimensiones textuales no constituyen objeto de nuestro pequeño volumen, recomiendo leer el trabajo de Jesús Barquet (2005).

Por su parte, los textos sin firma ofrecen, quizás con mayor sistematicidad, pequeñas y grandes dificultades para su atribución definitiva. Veamos un caso de las últimas décadas. En mayo de 1971 fue hallado entre los libros de un antiguo socio del que fuera editor de *Rebelión en la granja* un texto titulado «La libertad de prensa», inédito, que parecía ser un prólogo de George Orwell para su famosa novela. El ensayo, sin embargo, no estaba firmado, y se planteó entonces la necesidad de identificar si realmente era obra de Orwell. El editor Bernard Crick echó mano de los elementos externos en relación con el texto del ensayo: uno de ellos, el comentario del poeta Paul Potts aceca de la existencia de un prólogo que había conocido en su tiempo, cuando él mismo se había ofrecido a Orwell como posible editor de su obra; otro, la conservación de una prueba de imprenta de *Rebelión en la granja* con varias páginas en blanco entre la portada y el cuerpo narrativo, lo que sugería un espacio reservado a algún prólogo que nunca se incluyó. Esos elementos externos permitían al investigador pasar de la posibilidad a la probabilidad de estar en presencia de un texto auténtico, y dedicarse a una fase superior, consistente en el estudio del plano ideotemático y del estilo para confirmar la autoría. Crick, cauteloso, explica uno a uno los elementos en que se basa para concluir que, tanto por el estilo como por el contenido, el texto no podía ser de nadie más que de Orwell. En una de

sus explicaciones generales, escribe: «En él resuenan muchos temas que hallamos en sus escritos ocasionales redactados en 1944. En tanto que periodista, Orwell repetía sus ideas dentro de los más diversos contextos, insistiendo sobre ellas en gran parte porque, al estar persuadido de su certeza, no podía evitar hacerlo» (Crick, 1973: 15). El problema se resolvió mediante un ejercicio que el propio Orwell, años atrás (en su columna «As I Please» del *Tribune* del 16 de febrero de 1945), había declarado como una frustrada orientación profesional suya:

Es sabido que la Gestapo tiene equipos de críticos literarios cuya misión es determinar, por medio de análisis y comparaciones estilísticas, la paternidad de los panfletos anónimos. Yo he pensado muchas veces que, aplicada a una buena causa, ésta sería exactamente la clase de trabajo que a mí me gustaría hacer. [Ibídem: 11]

Presentación de la edición crítica

La edición crítica es la culminación del ciclo completo de la textología y su objetivo más alto. Su resultado puede ser presentado de dos maneras: en una edición crítica en forma, siempre dirigida a los especialistas, con todo su aparato crítico y textos auxiliares; o en una edición para el público general, limitada al texto definitivo y a las anotaciones explicativas indispensables para evitar la

lectura errónea de algún pasaje. (Por supuesto, aunque esta edición dirigida a las masas contiene el texto canonizado que resultó de una de las fases de la edición crítica, no deja de ser, en sí misma, una edición ordinaria.)

En lo concerniente al texto de la obra, soy de la opinión de que en una edición crítica nada debe actualizarse, ni siquiera la grafía original de las palabras, mucho menos la puntuación. Y no es que tales operaciones —de cuyo valor antes ya me he mostrado partidario— no sean pertinentes y revistan gran mérito, sino que no se deben efectuar dentro de lo que formalmente se presenta como una edición crítica, cuyo valor es poner en manos del investigador un texto ciento por ciento confiable para estudios de toda naturaleza. Por ejemplo, si el investigador y editor Mauricio Núñez Rodríguez hubiera deseado actualizar la puntuación de la novela *Amistad funesta* o *Lucía Jerez*, ¿qué valor podía tener esa edición crítica suya para que yo realizara en ella estudios específicos sobre la ortografía de la puntuación martiana, como he realizado? Que las conclusiones de mis estudios apunten a la pertinencia de una edición paralela de esta novela de José Martí, con la puntuación y otros elementos actualizados para un consumo más amplio por parte del lector promedio, es mi certidumbre porque pude enfrentar los códigos martianos —sólo en parte estilísticos— con los códigos más actuales —esencialmente pragmáticos—, gracias

a una edición crítica altamente fiable. Pero mi propuesta se inscribiría dentro de lo que se reconoce como una *edición de editor*, y no como edición crítica, aunque resulte obligatorio partir del texto canonizado por el trabajo textológico previo de Núñez Rodríguez.

El sistema de las ediciones críticas suele mostrar el abordaje del texto desde diversas dimensiones. La primera es la dimensión genética, con sus elementos pretextuales y paratextuales (proyectos o esbozos de la obra, borradores autógrafos, correspondencia particular del autor en torno a la creación, correcciones de su propia mano practicadas sobre ejemplares de imprenta, etcétera). La segunda es la dimensión textual, con sus elementos metatextuales o intertextuales (citas dentro de la obra, parodias, adaptaciones, problemas de traducción, entre otros). La tercera es la dimensión hermenéutica, con sus elementos contextuales y subtextuales, que corporeizan en el aparato crítico y se valen de recursos prestados por disciplinas como la sociología, el psicoanálisis o la lingüística (cfr. Zavala: 45-54).

En consonancia con todo esto, la presentación de la edición crítica ofrecerá, las más de las veces:

- 1) El prólogo del editor, con el *stemma* o árbol genealógico de las ediciones tenidas en cuenta y con las aclaraciones introductorias fundamentales, relativas, sobre todo, a la génesis y evolución del texto.

- 2) El listado de abreviaturas que se utilizan.
- 3) El texto que se canonizará, es decir, el texto depurado, confrontado y reconstruido, que puede tomarse por la versión más próxima al original competente de su autor.
- 4) Los adornos y elementos gráficos del original, si se consideran pertinentes.
- 5) Las notas explicativas, que aclaran nombres de lugares, personalidades o personajes, acontecimientos históricos, alusiones a otras obras literarias o artísticas (ya sea a ellas en sí mismas o a algunas de sus escenas, situaciones o personajes).
- 6) Las notas textológicas, que reproducen las variantes que fueron encontradas en determinados pasajes del texto, y que ayudan a reconstruir las fases de creación a que el autor sometió la obra.
- 7) El glosario, si resulta pertinente.
- 8) Los textos complementarios que puedan ayudar a comprender y a contextualizar la obra, tales como cronologías, gráficos, facsímiles de manuscritos y de ediciones príncipes...
- 9) Determinados textos críticos evaluativos, periodísticos o académicos; entre ellos: críticas publicadas en la época de la creación, entrevistas con el autor, estudios particulares que arrojan luz sobre los valores estéticos de la obra...

Algunas ediciones mezclan las notas explicativas y las textológicas en una misma serie de llamados al pie de página; otras, prefieren usar llamados con números para uno de estos sistemas, y llamados con letras para el otro. Todo depende del volumen de notas; pero, sin duda, la práctica de diferenciar los sistemas ayuda al investigador que, en un momento dado, se interese únicamente por un aspecto, como la genética del texto, ante lo cual deseará identificar con rapidez las notas específicamente textológicas.

En ocasiones, la edición crítica puede adoptar la forma de una *edición sinóptica*, es decir, puede reproducir —generalmente en columnas opuestas— versiones distintas del mismo texto. Esta forma es idónea para la presentación de la edición crítica de textos que nunca fueron publicados en vida de su autor, y cuyos manuscritos muestran variantes e indecisiones, propias de un proceso de gestación inconcluso. Por ejemplo, sería muy adecuada una edición sinóptica para la publicación de los *Versos libres* de José Martí, con lo cual se pondrían en manos del investigador las diferentes lecturas potenciales —y, a la vez, auténticas— del texto.

Vale aclarar que cuando se trata de obras que con anterioridad han sido ya editadas críticamente, el aparato textológico nuevo debe contener y respetar las notas de las ediciones previas (con la identificación de cada una): en estas situaciones suele hablarse de una *editio variorum*.

Con esto quisiera resaltar una última circunstancia en esta rápida aproximación a la crítica textual. El hallazgo de documentos e informes antes ignorados, el descubrimiento de una edición que se daba por perdida, el progreso de las técnicas para una lectura más precisa de los manuscritos, la identificación de errores pertinaces y hasta lecturas interpretativas novedosas (sobre todo en casos en que se han resuelto situaciones por medio de criterios basados en la lógica y el buen sentido del investigador) hacen posible siempre otra nueva edición crítica, más fiable, más convincente, más próxima al ideal del autor. Dicho en otras palabras: ninguna edición crítica de un texto debe considerarse, forzosamente, su edición crítica definitiva.

Desafíos de la edición crítica a la luz del siglo ^{xxi}

En el terreno editorial, el siglo ^{xx} operaba sobre una lógica de tres concentraciones de textos: 1) el ciento por ciento de toda la literatura producida e inédita, donde se cuentan la poesía, la prosa artística, las memorias e informes de investigación (algunos de ellos, eventualmente, con copias en bibliotecas y archivos); 2) un pequeño porcentaje derivado del total anterior, constituido por los textos que los autores habían considerado óptimos para publicar y presentaron a las instituciones editoriales (lo cual supone una primera fase de depuración con vista a las prensas);

y 3) los textos que una vez analizados por los editores *profesionales* en lo que constituía una segunda fase de depuración *profesional*, eran definitivamente publicados por instituciones *igualmente profesionales*.

Ahora bien, abrir las puertas de las editoriales al siglo *xxi* supuso adentrarse en un mundo signado por el intercambio acelerado de la información, la transferencia y la sustitución de tecnologías, la ruptura de la transmisión tradicional del conocimiento del gremio de los impresores, la falsa creencia en un aumento compulsivo de la producción sin consecuencias gravosas de ninguna índole, la puesta del proceso editorial de manera cada vez más abierta —y también más audaz— en las manos del propio autor, el sabotaje abierto del ejercicio de selección que es la más seria y transcendental responsabilidad del editor, la prostitución de saberes altamente especializados, el fomento involuntario de la degeneración de la lengua, el aumento considerable y despiadado de la errata y otros fenómenos culturales negativos en revistas, libros y páginas de Internet...

Que estos problemas de calidad técnica, literaria y lingüística han afectado incluso a muchas ediciones críticas actuales, lo demuestra el estudio «Juan Rulfo y la falacia del editor», de Felipe Vázquez (2003). El autor parte de una premisa:

«Cuando descubro una errata en un libro, dejo la lectura, pues no sé ya si estoy leyendo la obra de un autor o las inepticias de un

editor». Publiqué esta frase hace unos años, cuando andaba en busca del texto absoluto. Absoluto no en un sentido metafísico sino en términos editoriales. Y las ediciones críticas fueron lo más cercano a la idea del libro definitivo, como si el autor fuese un dios cuya palabra es infalible y exacta. Desde esta perspectiva y con referencia a la tradición gnóstica, me parecía que editar un libro con erratas era como falsear la creación, aceptar que nuestro universo fue publicado por un editor inepto. La edición crítica adquirió, al amparo de mis obsesiones textuales, el prestigio de una Biblia; el soporte de un texto sagrado cuya alteración, así fuera piadosa, podría desencadenar el caos en ese Texto que otros llaman universo.

Más adelante maneja atinados ejemplos que prueban cómo la errata puede generar interpretaciones falseadas del texto literario, para saltar enseguida al terreno de la edición crítica actual en lengua española:

Al revisar las obras de la Colección Archivos de la UNESCO, me he percatado con asombro, con desaliento, con vergüenza ajena, que dichas obras abundan en erratas. Se supone que uno de los propósitos de la Colección Archivos consiste en establecer la obra de un autor a partir del manuscrito, mecanuscrito o de las enmiendas

hechas por él en ejemplares publicados. Este objetivo fue planteado debido a que, en muchos casos, las ediciones han sido deficientes. [...] Ciertamente, algunas de las obras de la Colección Archivos no sólo han puesto en circulación algunas obras difíciles de conseguir sino que han propuesto una edición definitiva, limpia de errores de transcripción y acorde, cuando esto ha sido posible, con los originales del autor. Sin embargo, más allá de las buenas intenciones de los editores de Archivos, varias de esas ediciones críticas requieren, a su vez, una edición crítica que muestre cómo hay ediciones críticas que colaboran de manera decisiva en la falsificación de los textos.

En adelante, Vázquez se centra en casos específicos y se extiende al poner en manos del lector estadísticas muy precisas y citas bien alarmantes que no voy a reproducir, pero que recomiendo localizar y leer.

Si tales afectaciones han contaminado los procesos de la edición crítica como praxis filológica de extremo cuidado técnico y de auxilios científicos, se puede imaginar fácilmente su influencia sistemática sobre la llamada edición ordinaria.

De aquellas tres concentraciones básicas de textos han ido quedando apenas dos: la del total de obras creadas, o sea, el ciento por ciento de lo producido literariamente; y la de los textos definitivamente publicados, pues siempre sobran

opciones seudoprofesionales y de autoedición para que vean la luz aquellos que las casas editoriales profesionales rechazan (de hecho, muchas de estas instituciones van diluyendo poco a poco su identidad profesional en medio de una epidemia intelectual y procedimental avasalladora).

El problema de la pérdida de la cultura editorial profesional es global, como los tiempos que vivimos. Cada día merma más la calidad literaria y la fuerza expresiva de libros que desde su primera edición vienen ya poblados de cientos de trastornos, pierden valor como reflejo del habla de una comunidad o de un estrato social y como expresión de la cultura de todo un pueblo. A veces, ni siquiera cumplen los requisitos elementales para integrar el corpus de una investigación léxica o morfosintáctica, y se escuchan gritos de alarma en las universidades...

Considero que uno de los futuros de las editoriales profesionales estará en la edición crítica, ya no de la literatura antigua, medieval ni moderna, sino de la más contemporánea y actual. Los saberes y los procedimientos de la crítica textual vendrán a salvar la condición profesional de muchas instituciones, cuya función ahora será la de seleccionar, ya no de aquel grupo de textos que el autor sugería a las editoriales, sino de toda la literatura afortunada o lamentablemente publicada, para depurar lo mejor de lo mejor y ofrecerlo en condiciones satisfactorias a las generaciones que nos sucederán. Sin embargo, como se

ha podido advertir, también esta tarea hoy corre peligro. Hay que tomar a tiempo las medidas pertinentes. Entre otras, hay que atender a la creación de un sistema de estudios de formación en crítica textual, que se nos presenta ya como ineludible si pretendemos salvar la literatura de ayer y —doloroso admitirlo— gran parte de la literatura de hoy.

La edición crítica en Cuba

Entre las labores fundacionales cubanas, sobresale la edición que firmara en 1953 Esteban Rodríguez Herrera de la novela *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, de Cirilo Villaverde, y como un hito significativo, ya más actual, cuenta el trabajo de Ana Cairo Ballester en 2002 con *El camino de Santiago*, obra de Alejo Carpentier. Así, moviéndose de Villaverde a Carpentier, que es como decir de los grandes escritores cubanos del siglo XIX a los más significativos del XX, pasando una y más veces por la obra diversa de José Martí, se ha conducido y tal vez se pudiera seguir conduciendo la práctica de la textología en Cuba.

Mirando a esa edición que realizara Esteban Rodríguez Herrera de la obra de Villaverde, vemos que contiene valores que merecen ser reseñados, para considerar justamente una tradición signada por la calidad.

Rodríguez Herrera se enfrenta a un problema puntual: «Tenemos a la vista todas o casi todas las ediciones publicadas de *Cecilia Valdés* que han

aparecido en La Habana; y todas, absolutamente todas, han alterado el texto de la novela original, no siempre con verdadero acierto para mejorar aquél; a veces con verdadera ignorancia al enmendar el mismo» (en Villaverde: LVII y LIX). Entre los muchos accidentes que localiza podríamos citar, a manera ilustrativa, uno resultado de una decisión desacertada en alguna edición previa, y otro que podría considerarse simplemente errata: «se falsea el texto cuando se corrige la forma *escura*, evidentemente arcaica, por *obscura*, según leemos en el capítulo III de la Primera parte, y en otros lugares, porque tal es la forma de expresión que el autor puso en boca de uno de los personajes para remedar su inculta manera de hablar»; y «Por *volantes* le variaron en *volantas*» (Ibídem: LIX).

En primer lugar, Rodríguez Herrera depura y anota tanto el prólogo del propio Villaverde como el cuerpo de la novela, ofrece una bibliografía debidamente clasificada y presenta un estudio crítico preliminar muy serio, donde se consideran no sólo los aspectos específicamente textuales de la obra, sino también los literarios. Es así que incluye análisis de los cuadros de costumbres y maneja elementos para fundamentar el carácter costumbrista en la novela; aborda el argumento, el lenguaje y la psicología de los personajes, aspectos expresivos del escritor y problemas de naturaleza ortográfica; explica las alteraciones posteriores al texto original, basándose en el

cotejo de las distintas ediciones que tuvo en cuenta, y agrega un glosario de valor auxiliar.

Y con valores bastante similares, enriquecidos de manera diversa, se conducen las obras que del siglo xx pudieron ser estudiadas. Polarizar dos extremos, clasificar dos grandes grupos integrados por las ediciones de obras literarias de estos dos siglos xix o xx que han sido beneficiadas con un trabajo de edición crítica, acaso sirva no más que ocasionalmente a los efectos de una simple introducción al tema, pero metodológicamente nos orienta en una ruta que pretendemos significar.

En ese grupo de obras del siglo xix editadas críticamente habría que incluir los diversos textos publicados por los investigadores del Centro de Estudios Martianos y sus colaboradores. Ahí se contarían los trabajos de Mayra Beatriz Martínez y Froilán Escobar que dieron origen en 1996 a la nueva publicación de los *Diarios de campaña* de José Martí; la edición crítica publicada en 2000 por el doctor Cintio Vitier de los primeros tomos de las *Obras completas* del mismo autor; la de la novela *Amistad funesta* o *Lucía Jerez*, realizada por Mauricio Núñez Rodríguez y publicada ese mismo año 2000; o la que viera la luz en 2001 de la *Poesía completa* de Martí, que firmaran en conjunto Cintio Vitier, Fina García y Emilio de Armas; y estos, por citar no todos los trabajos ya públicos, sino apenas las ediciones llegadas a la biblioteca que elegí como ámbito de investigación.

Incluso podríamos considerar en cierta medida dentro del grupo de las del xix la edición crítica —inicialmente publicada por Cintio Vitier en 1960 en la Universidad Central de Las Villas, pero vuelta a publicar dos años después— del poema *Espejo de paciencia* escrito por Silvestre de Balboa, texto que si bien data del siglo xvii, no fue hasta 1839, en pleno siglo xix, que se dio a conocer y se incorporó al panorama de la literatura cubana activa.

En el grupo de las obras originales del siglo xx, podríamos mencionar el trabajo realizado por Cintio Vitier en 1988, publicado en 1997, de la importante creación de José Lezama Lima *Paradiso* y la edición firmada por Gustavo Guerrero y François Wahl en 1999 de la *Obra completa* de Severo Sarduy, publicada, como la antes citada de Lezama Lima, por la empresa editorial francesa ALLCA XX, con sede en Madrid.

Al considerar que dentro de una colección de aproximadamente doce mil quinientos títulos de la literatura cubana, entre las publicaciones de los últimos sesenta años se cuentan poco más de diez trabajos de edición crítica —lo cual arriesga un bajísimo promedio que no pretendemos calcular—, podríamos concluir sin mayores esfuerzos en lo apremiante de fomentar esta experiencia de trabajo que resulta vital a la investigación literaria de cualquier país. Ha sido verdaderamente escasa la atención de la filología cubana al restablecimiento de los textos tergiversados de nues-

tra literatura o, simplemente, a la preparación de condiciones textológicas idóneas para su mejor recepción y análisis por parte de todo el público lector; en especial, de los investigadores. Baste que personalidades como el director de la Cátedra de Cultura Gallega manifieste en 2002 lo necesario de editar críticamente otros valiosos textos de Alejo Carpentier —que al final es solo una de nuestras grandes voces literarias—, para admitir lo apremiante que resulta al resto del patrimonio literario nacional, que agrupa numerosas y muy preciadas plumas. Hay que agregar que años atrás, en 1997, en el volumen *Teatro de la emigración asturiana en Cuba. Aproximación lingüística y literaria a la Biblioteca «Francisco de Paula Coronado»*, los doctores Alfredo I. Álvarez y Virginia Gil Amate, profesores e investigadores de la Universidad de Oviedo, en la edición que realizaron de varios manuscritos originales nuestros, manifestaron su deseo de que esa labor fuera «el comienzo de una cooperación estable y duradera en la que pronto se alumbren las esperadas ediciones críticas de las obras de teatro bufo, de especial interés para los estudiosos del teatro hispanoamericano» (TEA: 13); pero la satisfacción de ese anhelo aún espera por acciones concretas.

En los últimos sesenta años, período en que se inserta esto que podríamos denominar «la tradición cubana», las ediciones críticas se concentran visiblemente hacia finales del siglo xx y principios

del xxi, en especial a partir del año 1997. Hay que admitir que la edición crítica es una categoría de labor editorial que ha encontrado en la revolución un terreno propicio. Su auge en las últimas décadas es resultado, en gran medida, de la concentración de avances lógicos del Centro de Estudios Martianos—institución empeñada desde hace décadas en la mayor empresa de tal naturaleza en Cuba: la edición crítica de la obra total martiana—, pero es también evidencia de que poco a poco vamos comprendiendo la necesidad de valorar y de estudiar a otros grandes autores.

De lo anterior se desprende que ha sido José Martí el autor más beneficiado con la edición crítica en nuestro país. Asimismo, una figura concentra méritos sobresalientes en la cantidad y la diversidad de trabajos asumidos: el doctor Cintio Vitier, cuya experiencia deberá aprehenderse, probablemente, a partir de sus propias publicaciones.

Como generalidad, nuestras ediciones críticas se caracterizan por restablecer o por canonizar una versión depurada del texto, por insertar un aparato textológico y explicativo adecuado a sus funciones auxiliares de diversa índole, y por estar acompañadas de otros textos que, según las circunstancias y requerimientos específicos de cada creación, suelen variar, pero que en todos los casos pueden incluir bibliografías, cronologías, cuadros sinópticos con información histórica, glosarios e incluso artículos críticos.

A diferencia de la tradición internacional —especialmente, de la tradición latina—, nuestras ediciones críticas carecen de *stemma* o árbol genealógico, elemento altamente significativo que de manera gráfica demuestra el modo en que se relacionan o entablan parentesco las distintas versiones de un texto que han sido cotejadas, y que merece ser atendido en el futuro; pero la ausencia de *stemmas* está justificada por las características y las historias de los mismos textos: en ningún caso una obra de tantas ediciones, ni objeto de ediciones *castigata*, *expurgata* o *castrata* múltiples, ni de ediciones príncipes o versiones auténticas desaparecidas que obliguen a un cotejo arduo, sino que en todos los casos se ha podido proceder incluso con sólo dos o tres versiones principales.

El Camino de Santiago: *una radiante experiencia*

La edición que comentamos de *El camino de Santiago* de Alejo Carpentier aúna méritos numerosos. Sin duda, es propósito de la ocasión ofrecer los supuestos filológicos para el mejor estudio científico de la obra; puede afirmarse incluso que satisfacer ambiciosos requerimientos al efecto. Así, el libro comprende una necesaria Presentación (en castellano y en gallego) escrita por el director de la Cátedra de Cultura Gallega, donde se parte de la circunstancia de jubileo que significa el festejo del décimo aniversario de la Cá-

tedra y el venidero centenario del nacimiento del escritor, se resalta el valor del empeño editorial realizado y ofrecen obligadas gratitudes. Comprende también un estudio de la editora —necesariamente extenso, y, por extenso, dividido en diecisiete apartados sucesivos marcados con números romanos— que aborda aspectos de la biografía del escritor, las características del primer manuscrito del relato, la aventura del título, las resonancias de la obra una vez publicada y vuelta a publicar, y donde se incita incluso al examen de interesantes hipótesis en relación con la concepción y escritura del texto.

Completan la edición una bibliografía selectiva de *El camino de Santiago*, preparada por la bibliógrafa cubana Aracely García-Carranza; un apartado titulado «Precisiones sobre la edición crítica», también de la mano de la doctora Cairo, donde principalmente se aclaran las problemáticas en las que hubo de centrar su labor filológica («el cotejo del texto, básicamente, con la primera edición de *Guerra del tiempo*», el «establecimiento de una jerarquía cualitativa en el sistema de notas» y «la elevada cifra de referencias históricas y culturales»); una sección titulada «Relecturas», con textos breves del propio Carpentier o fragmentos de entrevistas que concediera el escritor; una sección de «Anexos» que contiene datos accesorios indispensables para la contextualización, organizados en forma de gráficos, tablas y cronologías; y un apartado final a

manera de epílogo (con título propio) que lleva la firma de otra destacada filóloga cubana, la doctora Graziella Pogolotti.

La dimensión que puede alcanzar en un momento dado la sola tarea de anotar un texto se colige de manera especial en este caso. No por ser breve, el relato de Carpentier exigió pocos esfuerzos. Un total de ciento cincuenta y cinco notas dan cuenta del ejercicio de investigación que hubo que realizar; y la necesidad de un editor competente queda demostrada cuando, aunque pálidamente, alguien intenta clasificar el sistema de notas con esa diversidad de temas que da cuenta del acervo cultural que un auténtico escritor de nuestras tierras americanas puede llegar a exigir de todo intermediario de su literatura.²

El caso de José Martí o la edición crítica como ejercicio de investigación multidisciplinaria

Pero nada como la edición de las *Obras completas* de José Martí para comprender cabalmente la edición crítica de un texto como ejercicio de investigación multidisciplinaria. Martí ha ofrecido

² En un acercamiento primario al sistema de notas de Ana Cairo en *El Camino de Santiago*, se agruparon tópicos dentro de diez secciones: religión (hechos y figuras, documentos, oficios de la liturgia); geografía (topónimos); historia (hechos y figuras); negrismo (costumbres, calificativos); literatura (obras, personajes); mitología (lugares

en Cuba un caso singular de edición y una oportunidad para recuperar parte de nuestra literatura del siglo XIX. Epístolas, poemas, artículos y apuntes han visto la luz por vez primera en años muy recientes, y la reedición de su obra ya conocida ha propiciado también ocasiones para la realización de empresas únicas.

El proceso de la edición crítica de la obra de Martí, empeño del Centro de Estudios Martianos en Ciudad de La Habana, ha obligado a investigar en fuentes diversas para poder realizar, en primera instancia, la tarea de anotar, en los distintos textos, los nombres mencionados, las locaciones, las obras artísticas y literarias; explicar y hacer comprensible al lector determinadas asociaciones que en nuestro tiempo, con el paso de los años y los cambios en el contexto en que se receptionan las obras de antaño, no resultan claros o podrían prestarse a confusiones lamentables; por ejemplo: determinados intertextos y pasajes que son ecos de otras fuentes de la época. Todo ello obliga a penetrar en un mundo histórico que no es el nuestro y a reconstruir el ámbito del hombre, sus relaciones sociales, los círculos

míticos, personajes); música (instrumentos musicales, cantos); arquitectura (templos, monasterios, fortalezas, catedrales); costumbres (comidas típicas, bailes típicos); ciencias (medicina, alquimia, matemáticas, instrumentos de navegación). Tomado de un diagrama de Yaneidys Ortiz (2004).

de sus amistades, sus conocimientos y posibles fuentes de aprendizaje; obliga a reconstruir todo un pensamiento y a darle coherencia. Se precisa de un editor, entonces, con conocimientos históricos y filosóficos, artísticos y religiosos, lingüísticos y literarios, políticos y económicos... tal vez no sea preciso el enciclopedista en sí, pero se necesita al poseedor de la brújula.

Para acercarnos muy someramente a las dimensiones que alcanza en Cuba la edición crítica de la obra de José Martí, vamos a referirnos a tres aspectos fundamentales: primero, los problemas de carácter teórico y metodológico para la edición y anotación de su obra; segundo, las tareas que en sí tienen que ser realizadas y algunos de sus contratiempos concretos; tercero, la competencia filológica y técnica del editor en cuestión, con sus distintas proyecciones y experiencias.

Los problemas de carácter teórico y metodológico para la edición y anotación de la obra martiana arrancan en un grupo de circunstancias fatales. Vamos a comentar esos problemas, y de paso iremos informando acerca de las principales tareas que deben ser acometidas, así como de algunos de sus contratiempos:³

³ La relación extensa que sigue es resultado de un resumen, condensación y a veces paráfrasis de las ideas del investigador Pedro Pablo Rodríguez a partir de ese excelente artículo suyo titulado «Del hombre y su tiempo. (Pro-

a) El pensamiento de Martí no se encuentra de forma orgánica en textos especialmente concebidos al efecto; él nunca dedicó libros en especial a su ideario cosmovisivo, de manera que la dispersión marca la arrancada misma de toda búsqueda al efecto. Sin embargo, hay que ajustarse al hecho de que se trata del pensamiento de una misma persona, de modo que no pueden perderse los elementos de cohesión aunque aparezcan aislados.

b) Ese pensamiento debe recuperarse de una diversidad tal de géneros (poesía, cuento, teatro, ensayo, artículo, crónica, editorial, sueltos, gacetillas...), que siempre aparece signado por distintos propósitos, dirigido a destinatarios diversos, resultado a veces de estrategias comunicativas determinadas, y en ocasiones —como en los géneros periódicos— hasta puede haber sufrido la intervención modificadora de la censura editorial.

c) Otro problema: el volumen elevadísimo de textos.

blemas para la anotación de los textos martianos desde la experiencia de una edición crítica» (Rodríguez, 2004: 49-62). Debo advertir al lector que mi resumen no suple la necesidad de leer a conciencia el texto de este autor, extremadamente explicativo y profundo, socializador de una experiencia imprescindible.

- d) Otro más: el hecho de que el propio Martí dejó un «testamento literario» en el cual ofrece algunas —muy pocas, pero significativas— pautas para la ordenación y publicación de sus escritos. En ocasiones, no se pueden seguir al pie de la letra algunas de sus indicaciones; muchas veces porque ni siquiera manifiesta la voluntad de publicar determinados textos que para nosotros —y a la luz del significado grandísimo de su obra para las generaciones que le sucedieron— sí tienen especial valor y merecen ser publicados. Es decir, hay que resolver y decidir en el terreno de una ética respetuosa y medularmente pragmática.
- e) La manera en que la edición se va realizando poco a poco, año tras año, y van apareciendo materiales nuevos, inéditos, impone la necesidad de practicar ajustes imprevistos a las distribuciones inicialmente proyectadas.
- f) El trabajo se divide necesariamente en dos grandes momentos que hace falta sincronizar y hacer funcionar dentro de un cronograma: el de la investigación y el de la edición; si bien no se reconocen límites muy marcados entre ambos.
- g) Las indizaciones auxiliares no pueden ser concluidas mientras no exista un cierre editorial de cada tomo, que permita saber a

- qué páginas específicas corresponden determinadas referencias o menciones.
- h) La realización de arduos cotejos entre versiones diferentes de un mismo texto, a veces de uno que fue publicado, en su tiempo, en dos revistas o periódicos distintos, en uno de ellos con algunas modificaciones; lo anterior, para cumplir con la difícil tarea de «fijar» una versión definitiva.
- i) El ineludible trabajo con manuscritos, que ofrecen, ellos por sí solos, diversas dificultades: algunas de orden técnico, como el mal estado de conservación que limita su manipulación o el estado borroso de ciertas tintas; otras de orden filológico, como la existencia de palabras tachadas, sustituidas y vueltas a tachar, la aparición de versiones distintas sin definir una definitiva por el mismo autor, o los espacios en blanco que indican palabras pendientes (por ejemplo, en las creaciones poéticas); e incluso dificultades de índole personal como una caligrafía escrita a vuela pluma, con dificultades para su lectura e interpretación. (Esta circunstancia llegó a aconsejar, en su momento, la preparación de una guía con los rasgos más frecuentes de la caligrafía martiana y la interpretación correspondiente.)
- j) La difícil datación de versiones manuscritas distintas de un mismo texto, que impiden

establecer una cronología para saber cuál fue el criterio último del autor.

- k) La inexistencia de los originales manuscritos que Martí enviaba a las redacciones de los periódicos con los que colaboraba, situación que dificulta identificar las erratas de la primera edición, que fueron varias, a tenor de comentarios realizados por el propio autor en cartas a sus amistades. De más está recordar que la impresión directa agregaba a las modificaciones del editor las del cajista que se veía obligado a montar el texto.
- l) Ha sido necesario explorar el nivel de erratas en algunos de los periódicos con los que frecuentaba, con el fin de tener una idea de cuán potencialmente afectados pueden estar los textos martianos. Así, ante una *errata posible*, el actual editor tiene elementos para finalmente decidir si se puede tratar en efecto de una *errata probable*.
- m) El carácter tan personal del estilo martiano, en lo tocante a léxico (verdaderamente amplio y de procedencia diversa), sintaxis (gusto por las subordinadas), morfología (gustaba de los neologismos) e incluso puntuación (usos individualizados de ciertos signos como las rayas, y propuesta para la creación de signos nuevos).
- n) La determinación de la autoría de ciertos trabajos no firmados y atribuidos a él. Para ello se hace necesario evaluar el estilo, el

contenido, comparar con otros trabajos que sí están firmados.

- ñ) La circunstancia de que dejó numerosos apuntes sobre los cuales se desconoce en absoluto cuándo se trata de un texto original, cuándo de una cita tomada de alguna fuente, cuándo de una nota para cuestionar un criterio y no para validarlo.
- o) La elaboración de referencias cruzadas entre sus textos, la redacción de las notas aclaratorias, incluidas las textológicas que indican las variaciones, y aquellas más vinculadas con el plano genético o del modo en que aparentemente la obra se fue gestando.
- p) La dimensión enciclopédica de esta empresa, que obliga a integrar una cifra muy elevada de colaboradores —especialistas en temas distintos que se entrecruzan en el estudio de la obra de Martí— y a coordinar la labor sobre la base de los mismos principios.
- q) La realización de un proceso de edición final con la competencia necesaria al efecto de filtrar cualquier detalle que haya sobrevivido como error al proceso investigativo.

En relación con el tercer aspecto —el de la competencia filológica y técnica del editor en cuestión, con sus distintas proyecciones y experiencias—, podemos afirmar que la labor de edición crítica se ha de ver —con palabras de la investigadora Mayra Beatriz Martínez— como una

«extensión de los discursos» (cfr. Martínez, 2004). El criterio de esta autora se desarrolla a partir de varias experiencias personales; entre ellas la edición de los *Diarios de campaña de José Martí*. Esa labor le permitió profundizar en la relación del productor del texto (ese hombre que escribe) con su espacio; vale aclarar, «el espacio que fue su ámbito y el espacio particular que él creó con y para su obra». Para ser más precisos, el «espacio físico en que se contextualiza el documento [...], junto a la aprehensión de los mensajes referidos que de él dimanaban» y el espacio «textual, o sea el voluntariamente concebido por el autor a través de la palabra u otros medios afines, con el propósito de hacer llegar eficazmente su mensaje al presunto receptor» (Martínez, 2003: 29).

Los manuscritos originales de los diarios martianos obligaron a la editora a recorrer la ruta geográfica, el periplo o la aventura del héroe, como única forma de conocer sobre el terreno, a partir de las muchas referencias, la cronología real de los sucesos y realizar determinadas correcciones, dado que los mencionados manuscritos estaban redactados en hojas sueltas sin foliar, que sobrevivieron a su autor en total desorden, al punto de que las primeras ediciones estuvieron signadas por errores tales que sólo una edición crítica de nuevo tipo podría enmendar. Es en tal sentido que esta investigadora alude al ejercicio del editor —y a la edición— *in situ*. En un pasaje

algo extenso, pero esclarecedor al respecto, expresa la investigadora-editora de los diarios:

Veamos, por ejemplo, lo sucedido en torno a La Prudencia, a nuestro juicio el campamento catorce, que con frecuencia se situaba en Aguacate —donde incluso permanece erigido un monumento recordatorio. Martí había terminado las anotaciones de ese día —1ro de mayo— apuntando: «Es la Demajagua». Tal mención, interpretada incorrectamente como alusión a Céspedes y su alzamiento, descubrimos que tenía una intelección simple, recta, puramente denotativa: indagando en torno al posible emplazamiento de la casa de Luciano García, «La Prudencia» —que fuera señalada por el Generalísimo como el lugar preciso en que pernoctaron y mencionada por Martí apenas como «la casa del español malo»—, me enteré de la existencia en las inmediaciones del río «Majagua» e intuía la posibilidad del error: al oír el dato de boca de un campesino, Martí debió escuchar mal e interpretar que se trataba de tierra «Demajagua» en lugar «de Majagua», refiriéndose al río. Así pude establecer que no debieron hacer nunca noche en Aguacate, efectivamente, sino en la casa de García, ubicada en la *Demajagua* martiana, es decir, en tierras *de Majagua*, finca La Prudencia. Pesquisas de ese tipo permitieron esta-

blecer una nueva propuesta de 24 campamentos y la corrección de la ruta, amén de precisiones en el contenido, imprescindibles a la presentación contemporánea de texto tan sugerente como conciso —tal lo concerniente a localismos y a denominaciones regionales de especies de la flora y la fauna cubanas no necesariamente recogidas en la literatura científica. Recordemos, apenas, el caso de los lagartijos que, según Martí, «quiquiquean» —me refiero al momento en que, en medio de una de las más hermosas descripciones del campo cubano que se hayan escrito nunca, Martí asegura: «el lagartijo *quiquiquea*, y su coro le responde». En realidad, los biólogos consultados nos aseguraron que los lagartijos no emiten sonido alguno, pero sólo los campesinos pudieron informar que los que «quiquiquean», según la expresión popular, son los llamados «tolines», «como una especie de ranitas». No las pudimos identificar científicamente. Eso uno no puede esperar encontrarlo en un libro. [Martínez, 2003: 34-37]

Aparte de esto, al procederse a la edición crítica de los textos martianos que se publicaron entre marzo de 1883 y julio de 1884 en *La América*, de Nueva York (publicación que Martí llegó además a dirigir durante más de un año y donde participara no sólo como autor, sino como corrector y editor de todos los textos, fueran o no

de su autoría), el ejercicio del editor actual de su obra se extiende a otra faceta que consiste en «editar al editor» (Idem). Es la oportunidad de estudiar y comprender el pensamiento editorial martiano, de resolver atendiendo al grado de participación que tuvo lo mismo en textos de otra autoría que en decisiones de orden gráfico y tipográfico con que gustaba de tratar ciertos casos y que no pueden ser obviadas en una edición crítica; es la oportunidad de conocer las funciones concretas que otorgó a los paratextos que escribía para cada edición, y a concluir con la importancia de incluirlos todos, por breves que sean, en una edición actual más completa. A veces, significa editar bajo criterios más contemporáneos la edición de un editor previo, con arreglos que no entrañen una ruptura tal que afecte otras dimensiones del texto vinculadas con sus contenidos y con las significaciones varias de sus mensajes.

Tarea difícil la de conciliar los criterios contemporáneos nuestros con los de un hombre del siglo XIX, de quien se ha probado un desempeño editorial pleno, cuyo ideario y actuaciones no sólo manifiestan vigencia sino resultan aportadores a la praxis editorial cubana y latinoamericana de hoy. Martí fundó proyectos editoriales y gestó gran parte del material que publicó; dirigió, seleccionó, tradujo y presentó textos; atendió de manera directa la corrección, concepción, realización gráfica e impresión de varios trabajos;

mostró tacto en lo concerniente a la negociación para la distribución y comercialización del producto editorial; su competencia en esta esfera incluyó también una evidente conciencia lingüística, así como nociones éticas y jurídicas sólidas que no excluían lo concerniente al derecho de autor dentro de un corpus teórico bastante completo.⁴

Sin duda, la obra martiana constituye el punto culminante de la edición crítica en Cuba y el aporte mayor de nuestra praxis editorial, en tal sentido, al patrimonio literario internacional. Editar a Martí implica «transcribir, cotejar, restaurar, investigar», «recorrer las huellas de una escritura» (Álvarez Sintés, 2004: 81); lo anterior, bajo la premisa de que «La investigación ha de ser multidisciplinaria y, al propio tiempo, contextualizadora al precio que cada documento demande» (Martínez, 2004: 79). En la dialéctica de esa praxis, «el investigador se hace editor, y el editor, investigador, y forman un equipo de trabajo integrado» (Rodríguez, 2004: 62).

En esa ruta seguida por la edición crítica en Cuba, de Villaverde a Carpentier —o de los grandes escritores del siglo XIX a los grandes del XX—, pasar una y más veces por la obra martiana puso a nuestros especialistas frente a las insuficiencias de los principios y las herramientas de la crítica

⁴ Pueden verse estas afirmaciones, debidamente desarrolladas y explicadas, en el volumen *Martí, editor* (Moya y Vidal, 2008).

textual tradicional (enseñados, transmitidos y ejercidos como investigación de mesa). La respuesta cubana, con prácticas novedosas como la verificación-contextualización-reescritura paralela al periplo geográfico de una edición *in situ*, ha enriquecido la disciplina científica. No podrá hablarse ya de la experiencia iberoamericana o mundial en textología, sin atender, como a un punto de referencia más, a la edición crítica de la obra de José Martí: monumental, diversa, agradecida.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ SINTES, Ana María (2004): «Editar a Martí: transcribir, cotejar, restaurar, investigar... recorrer las huellas de una escritura», *Islas*, 46 (140): 81-110; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, abr.-jun., 2004. ISSN: 0047-1542.
- BALBOA, Silvestre de (1960): *Espejo de paciencia*, [ed. crítica por Cintio Vitier], 112 pp., Universidad Central de Las Villas. (Sin ISBN.)
- BARQUET, Jesús J. (2005): «Las otras, no la misma: Aimée G. Bolaños y la tra(d)ición poética femenina», *Horizontes*, 47 (93): 99-116; Ponce (Puerto Rico), 2005. También en *Alhucema*, (14): 159-170; Granada, 2005.
- BELIC, Oldrich (1983): «Nociones elementales de textología», en *Introducción a la teoría literaria*, pp. 185-195, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 1983. (Sin ISBN.)

- BLECUA, Alberto (1983): *Manual de crítica textual*, 360 pp., Editorial Castalia, Madrid, 2001. ISBN: 84-7039-413-4.
- CALVINO, Italo (1992): «Los clásicos», en *Por qué leer los clásicos*, trad. Aurora Bernárdez, pp. 13-20, Tusquets Editores, México, D. F., 1994. ISBN: 84-7223-499-1.
- CARPENTIER, Alejo (1958): *El Camino de Santiago*, ed. crítica de Ana Cairo, Editorial Arte y Literatura, La Habana, 2002. ISBN: 959-03-0204-1.
- CRICK, Bernard (1973): «Cómo fue escrito el prólogo», en George Orwell: *Rebelión en la granja*, pp. [9]-[25], Ediciones Destino, S. A., Barcelona, 1999. ISBN: 84-233-0922-3.
- CTR. *Criterios tradicionales y renovadores en la ortografía: transcripción de una histórica mesa redonda (SEL, diciembre de 1984)*, dispuesto para la imprenta por José Polo, ed. no venal, Sociedad Española de Lingüística, Madrid, 2001. (Sin ISBN.)
- Diccionario de la literatura cubana*, 2 tt., Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1980. (Sin ISBN.)
- FERNÁNDEZ DE CASTRO, José Antonio (1938): «Domingo del Monte, editor y corrector de las Poesías de Heredia», *Revista Cubana*, vol. XII: 91-144; La Habana, abr.-jun., 1938.
- G. BOLAÑOS, Aimée (2004): *Las Otras. (Antología mínima del Silencio)*, 64 pp., Ediciones Torremozas, Madrid. ISBN: 84-7839-328-5.

- GARCÍA, Daniel (2008): «El editor como crítico», en *Memorias. Programa profesional XVII Feria Internacional del Libro de La Habana*, pp. 47-51, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana. ISBN: 978-959-06-1123-0.
- GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1966): *Lecciones de lingüística española. (Conferencias pronunciadas en el Ateneo de Madrid)*, 3ª ed., 234 pp., Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, S. A., Madrid. (Sin ISBN.)
- GARCÍA VERDECIA, Manuel (2003): «Ese útil ignorado, el editor», *La Letra del Escriba*, (25): 5; Instituto Cubano del Libro, La Habana, mar.-abr., 2003. ISSN: 1608-893X.
- GILI GAYA, Samuel (1950): *Elementos de fonética general*, 5ª ed. corregida y ampliada, 3ª reimpresión, 198 pp., Biblioteca Románica Hispánica; Editorial Gredos, Madrid, 1978. ISBN: 84-249-1103-2.
- (1968): *Curso superior de sintaxis española*, 347 pp., Edición Revolucionaria, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1971. (Sin ISBN.)
- GREGORI TORADA, Nuria (1999): *Proposición de una Política Lingüística Nacional*, 52 pp., Editorial Pablo de la Torriente, La Habana. ISBN: 959-259-033-8.
- GUERRERO VÁZQUEZ, Madelaine y Yaumara Nodarse Roque (2006): «Errores de puntuación en textos redactados por alumnos cubanos de bachillerato», *Islas*, 48 (148): 11-28; Universi-

- dad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, abr.-jun. ISSN: 0047-1542.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador (1997): *La oración y sus funciones*, 615 pp., Arco Libros, S. L., Madrid. ISBN: 84-7635-283-2.
- GUZMÁN, Miguel Ángel (1998): «Lo que bien empieza, bien acaba. Apuntes sobre cómo organizar la producción editorial», *Libros de México*, (53): 5-9; Centro de Promoción del Libro Mexicano de la Cámara Nacional de la Industria Editorial Mexicana, México, D. F., oct.-dic. ISSN: 186-2243.
- HAENSCH, Günther y Reinhold Werner (2000): *Diccionario del español de Cuba*, coord. de Gisela Cárdenas Molina y Antonia María Tristá Pérez, LVIII + 606 pp., Editorial Gredos, Madrid. ISBN: 978-84-249-2275-7.
- HART, Celia (2005): *Haydée del Moncada a Casa*, 2ª ed., aumentada, 141 pp., Editorial Capiro, Santa Clara, 2009. ISBN: 978-759-265-194-4.
- HERNÁNDEZ GALLARDO, Sara Catalina (2003): «Preocupa que los jóvenes no sepan redactar», *Gaceta universitaria*, Universidad de Guadalajara, México, 3 de febrero de 2003. (Sin ISSN.)
- HERNÁNDEZ GARCÍA, Rayma Elena (2003): «Lluvia de erratas. (Breve relación o muestrario que ha de servir al futuro del libro)», *Islas*, 45 (138): 47-59; Santa Clara, UCLV, oct.-dic. ISSN: 0047-1542.

- HERNÁNDEZ SAMPIER, Roberto (s/f): *Metodología de la investigación*, 2 tt., Editorial Félix Varela, La Habana, 2003. (Sin ISBN.)
- HERRERO, Víctor José (1965): «Capítulo II. Los manuscritos. Cómo han llegado hasta nosotros», «Capítulo III. La edición crítica y su problemática», en su *Introducción al estudio de la filología latina*, pp. 29-50, Editorial Gredos, S. A., Madrid. (Sin ISBN.)
- HURTADO TANDRÓN, Aremis (2004): «En torno a las referencias coloniales para una edición anotada de *El Presidio Político en Cuba*», *Islas*, 46 (140): 43-48; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, abr.-jun., 2004. ISSN: 0047-1542.
- ICL. INSTITUTO CUBANO DEL LIBRO (1987): «Carta-voto. Anteproyecto. Dictámenes de calidad del proceso editorial. Procedimiento», 18 hh., SCT Normalización, ICL, [La Habana], documento mimeografiado.
- (2008): *Resumen estadístico 2008*, 21 pp., eBook, [La Habana]. (Sin ISBN.)
- (2010): «Resolución No. 85/2010. Normas para definir las complejidades de los procesos editoriales en los libros infanto-juveniles, de ciencia y de textos de literatura artística, de las editoriales del Instituto Cubano del Libro», 22 hh., ICL, La Habana; en soporte electrónico.
- JARA SOLENZAR, Dunia Eduvijes (2005): «El fenómeno de la errata en ediciones de la literatura

- villaclareña actual: la prosa de no ficción», 73 hh., Trabajo de Diploma, Tutor: MsC. Misael Moya Méndez, Departamento de Letras, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara.
- KAPR, Albert (1977): *101 reglas para el diseño de libros*, ed. anotada por Misael Moya Méndez, 67 pp., Ediciones Capiro, Santa Clara, 2001. ISBN: 959-7035-77-4.
- KAYSER, Wolfgang (1972): «Capítulo I. Supuestos filológicos», en su *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, 4ª ed. revisada, pp. [33]-66, Editorial Gredos, S. A., Madrid. (Sin ISBN.)
- KOCH, Peter y Wulf Oesterreicher (2007): «Oralidad y escrituralidad a la luz de la teoría del lenguaje», en *Lengua hablada en la Rumania: español, francés, italiano*, vers. española de Araceli López Serena, pp. [20]-42, Editorial Gredos, Madrid. ISBN: 978-84-249-2866-7.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1951): *Diccionario de términos filológicos*, 3a ed. corregida, 456 pp., Biblioteca Románica Hispánica; Editorial Gredos, S.A, Madrid, 1971. (Sin ISBN.)
- LEZAMA LIMA, José (1966): *Paradiso*, ed. crítica de Cintio Vitier, 790 pp., Colección Archivos, 3; ALLCA XX, Madrid, 1997. ISBN: 84-89666-02-4.
- LLORACH RAMOS, Esteban (2008): «Ventanas al mundo», en Colectivo de autores: *Puertas a la edición*, pp. [7]-15, Editorial Félix Varela, La Habana. ISBN: 978-959-07-1045-2.
- LÓPEZ, Carlos (2007): *Helarte de la errata*, 253 pp., Editorial Praxis, México, D. F. ISBN: 970-682-306-9.
- (2009): *El que a yerro*, 462 pp., Editorial Praxis, México, D. F. ISBN: 978-607-420-027-0.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (2008): *Métrica, verso libre y poesía experimental de la lengua española*, 236 pp., Editorial José Martí, La Habana. ISBN: 978-959-09-0418-9.
- LÓPEZ MORALES, Humberto (1993): *Sociolingüística*, 2ª ed., 310 pp., Biblioteca Románica Hispánica, Editorial Gredos, S. A., Madrid. ISBN: 84-249-1406-6.
- (1994): *Métodos de investigación lingüística*, 194 pp., Ediciones Colegio de España, Salamanca. ISBN: 84-86408-37-7.
- Manual de normas para la corrección de libros*, 62 pp., Editorial Orbe, Instituto Cubano del Libro, La Habana, 1974. (Sin ISBN.)
- MARTÍ, José (1885): *Lucía Jerez*, ed. crítica por Mauricio Núñez Rodríguez, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2000. ISBN: 959-7006-02-2.
- (s/f): *Obras completas*, t. 22, p. 388, Editorial Nacional de Cuba, La Habana, 1965. (Sin ISBN.)
- : *Diarios de campaña*, edición crítica —cotejada según originales—, presentación y notas de Mayra Beatriz Martínez y Froilán Escobar, 411

- pp., Casa Editora Abril, La Habana, 1996. ISBN: 959-210-007-1.
- MARTÍN VIVALDI, Gonzalo (s/f): *Del pensamiento a la palabra. Curso de redacción. Teoría y práctica de la composición y del estilo*, 502 pp., Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1980. (Sin ISBN.)
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José (1974): *Diccionario de tipografía y del libro*, Labor, Barcelona. ISBN: 84-335-0300-6.
- (2001): *Diccionario de edición, tipografía y artes gráficas*, Ediciones Trea, Gijón. ISBN: 84-95178-96-6.
- (2008): *Ortografía y ortotipografía del español actual*, 2ª ed. corregida, 564 pp., Ediciones Trea, S. L., Gijón. ISBN: 978-84-9704-353-3.
- MARTÍNEZ, José Antonio (1994): *Propuesta de gramática funcional*, 329 pp., Ediciones Istmo, S. A., Madrid. ISBN: 84-7090-286-5.
- MARTÍNEZ, Mayra Beatriz (2003): «Editar *in situ* y editar al editor: reflexiones en torno a dos experiencias alternativas», *Islas*, 45 (138): 29-41; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, oct.-dic., 2003. ISSN: 0047-1542.
- (2004): «Edición crítica: la extensión de los discursos», *Islas*, 46 (140): 63-80; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, abr.-jun., 2004. ISSN: 0047-1542.

- MILLÁN, José Antonio (2005): *Perdón imposible. Guía para una puntuación más rica y consciente*, 173 pp., RBA Libros, S. A., Barcelona, 2006. ISBN: 84-7871-773-0.
- MOLINER, María (1994): *Diccionario de uso del español*, 1ª ed., 19ª reimpresión., 2 tt., Editorial Gredos, S. A., Madrid. ISBN: 84-249-1344-2 (obra completa).
- MONTAÑO CALCINES, Juan Ramón (2003): *Español: apuntes*, 59 pp., Editorial Pueblo y Educación, La Habana. ISBN: 959-13-1042-0.
- MONTES GIRALDO, José Joaquín (1995): *Dialectología general e hispanoamericana. Orientación teórica, metodológica y bibliográfica*, 3ª ed. reelaborada, corregida y aumentada, Imprenta Patriótica del Instituto Caro y Cuervo, Santafé de Bogotá. (Sin ISBN.)
- MOYA MÉNDEZ, Misael (2000a): *Dos lecciones editoriales*, 32 pp., Ediciones Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-7035-66-9. (Contiene: «Los fundamentos del trabajo editorial» y «Categorías de trabajo en edición de textos».)
- (2000b): «Masificación de cultura y retos editoriales» (Sección «Cuba Profunda»), *La Letra del Escriba*, (1): 5; Instituto Cubano del Libro, La Habana, dic. ISSN: 1608-893X.
- (2003a): «Categorías de trabajo en edición de textos: breve experiencia con publicaciones cubanas y extranjeras», *Islas*, 45 (135): 27-48; Universidad Central «Marta Abreu» de Las

- Villas, Santa Clara, ene.-mar., 2003. ISSN: 0047-1542.
- (2003b): «De Villaverde a Carpentier: una ruta para la edición crítica en Cuba», *Islas*, 45 (138): 9-14; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, oct.-dic. ISSN: 0047-1542. También en *La Letra del Escriba*, (29): 4-5; Instituto Cubano del Libro, La Habana, ene., 2004. ISSN: 1608-893X.
 - (2004): «Utilidad de una investigación en Cuba acerca de las erratas editoriales», *Islas*, 46 (140): 131-140; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, abr.-jun. ISSN: 0047-1542.
 - (2006): «Del editor en medio del camino de evolución de la lengua española», *Islas*, 48 (148): 5-10; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, abr.-jun. ISSN: 0047-1542.
 - (2009): *Expedición al mundo de la errata*, 158 pp., Ediciones Sed de Belleza, Santa Clara. ISBN: 978-959-229-125-6.
 - (2010): «Protagonismo del editor en los procesos de gestación y transmisión literarias de ayer y hoy», en *Memorias 20 Ferias Internacionales del Libro de La Habana*, pp. 107-118, Instituto Cubano del Libro, Editorial Científico-Técnica, La Habana. ISBN: 978-959-05-0614-7.
 - (2011): *Edición y crítica textual*, 68 pp., col. Lápiz y papel, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana. ISBN: 978-959-06-1328-9.

- MOYA MÉNDEZ, Misael y Yosbany Vidal García (2008): *Martí, editor*, 96 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana. ISBN: 978-959-10-1481-8.
- NGRAE. *Nueva gramática de la lengua española*, cfr. Real Academia Española, 2010b.
- OCAMPO ANDINA, Lourdes (2003): «Versos libres. Proyecto para una edición facsimilar de la obra martiana», *Islas*, 45 (138): 15-28; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, oct.-dic., 2003. ISSN: 0047-1542.
- OESTERREICHER, Wulf (2004): «Textos entre inmediatez y distancia comunicativas. El problema de lo hablado escrito en el Siglo de Oro», en Rafael Cano Aguilar (coord.): *Historia de la lengua española*, pp. [729]-769, Ariel, Barcelona. ISBN: 84-344-8261-4.
- ORAE 1999. *Ortografía de la lengua española*, cfr. Real Academia Española, 1999.
- ORAE 2010. *Ortografía de la lengua española*, cfr. Real Academia Española, 2010a.
- ORTEGA, Evangelina (1987): *Redacción y composición*, 2 tt., Editorial Félix Varela, La Habana, 2001. ISBN: 959-258-087-1 (OC).
- ORTIZ VALLADARES, Yaneidys (2004): «*El Camino de Santiago*: un acercamiento a partir de sus notas», Trabajo Final del Diplomado en Edición de Textos, Facultad de Humanidades, Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara.

- PÉREZ LÓPEZ, José Luis (2005): «Introducción», en Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed., introd. y notas de José Luis Pérez López, 717 pp., Empresa Pública Don Quijote, S. A., [s. l.]. (Sin ISBN.)
- POLO, José (1974): *Ortografía y ciencia del lenguaje*, 580 pp., Paraninfo, Madrid. ISBN: 84-283-0551-X.
- (1990): *Manifiesto ortográfico de la lengua española*, 118 pp., Visor Libros, Madrid. ISBN: 84-7522-505-5.
- (1991): «Nota sobre cuestiones editoriales y ortotipográficas: los malos ejemplos», *Revista de Filología*, (10): [389]-394; Universidad de La Laguna, Tenerife.
- (1996): «Dos momentos ortográficos en nuestro IV Simposio...», en Benjamín Mantecón Ramírez y Francisca Zaragoza Canales (eds.): *La gramática y su didáctica. Actas del IV Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura, Málaga, 29, 30 de noviembre y 1 de diciembre de 1995*, pp. 135-150, Miguel Gómez Ediciones, Universidad de Málaga.
- (2000): «La ortografía y su enseñanza», en Juan Antonio Moya Corral (ed.): *La enseñanza de la lengua española en los textos. Actas de las V Jornadas sobre la enseñanza de la Lengua Española, Granada, noviembre de 1999*, pp. 213-218, Centro de Formación Continua, Cen-

tro de Investigación «Estudios del Español Actual», Universidad de Granada, Granada. ISBN: 84-95276-59-3.

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1973): *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española [Esbozo]*, 592 pp., Espasa-Calpe, Madrid, 1982. ISBN: 84-239-4759-9.
- (1999): *Ortografía de la lengua española*, 162 pp., Editorial Espasa Calpe, Madrid. ISBN: 84-239-9250-0.
- (2001): *Diccionario de la lengua española*, 22 ed., 2ª tirada, corregida, ed. electrónica, vers. 1.0, Espasa Calpe, S. A., Madrid, 2003. (Sin ISBN.)
- (2005): *Diccionario panhispánico de dudas*, Santillana, Madrid; versión *on line*. (Disponible permanentemente en Internet.)
- (2006): *Diccionario esencial de la lengua española*, 1 631 pp., Espasa Calpe, S. A., Madrid. ISBN: 84-670-2314-7.
- (2009): *Diccionario de americanismos*, 2 500 pp., Santillana, S. L., Madrid. ISBN: 978-84-294-9550-8.
- (2010a): *Ortografía de la lengua española*, 743 pp., Espasa Libros, S. L. U., Madrid. ISBN: 978-84-670-3426-4.
- (2010b): *Nueva gramática de la lengua española*, 993 pp., Espasa Libros, S. L., Madrid. ISBN: 978-84-670-3281-9.

- REYES, Graciela (1996): *Los procedimientos de cita: citas encubiertas y ecos*, 70 pp., Arco Libros, S. L., Madrid. ISBN: 84-7635-148-8.
- REYES CORIA, Bulmaro (1999): *Metalibro. Manual del libro en la imprenta*, 3ª ed. corregida y aumentada, 132 pp., Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 2008. ISBN: 978-968-36-6421-1.
- RICARDO, José G. (1989): *La imprenta en Cuba*, 357 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana. (Sin ISBN.)
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2003): «Nuestra edición», en Alfonso de Valdés: *La vida de Lázaro de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, intr. Rosa Navarro Durán; ed. y notas de Milagros Rodríguez Cáceres, pp. 101-102, Ediciones Octaedro, S. L., Barcelona, 2003. ISBN: 84-8063-580-0.
- RODRÍGUEZ, Pedro Pablo (2004): «Del hombre y su tiempo. (Problemas para la anotación de los textos martianos desde la experiencia de una edición crítica», *Islas*, 46 (140): 49-62; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, abr.-jun., 2004. ISSN: 0047-1542.
- ROMÉU ESCOBAR, Angelina, comp. (2011): *Normativa: un acercamiento desde el enfoque cognitivo, comunicativo y sociocultural*, 174 pp., Editorial Pueblo y Educación, La Habana. ISBN: 978-959-13-2074-2.
- RUIZ HERNÁNDEZ, Julio Vitelio y Eloína Miyares Bermúdez (2006): *Ortografía integral*, 281

- pp., Centro de Lingüística Aplicada, Santiago de Cuba. ISBN: 959-7174-06-5.
- SARDUY, Severo (1999): *Obra completa*, ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl, 2 tt., Colección Archivos, 40; ALLCA XX, Madrid. ISBN: 84-89666-41-5.
- SECO, Manuel (1956): *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, pról. Salvador Fernández Ramírez, 5ª ed., 2ª reimpresión, 516 pp., Ediciones Aguilar, S.A., Madrid, 1970. (Sin ISBN.)
- SECO, Rafael (1954): *Manual de gramática española*, 402 pp., Editorial Pueblo y Educación, La Habana, 1973. (Sin ISBN.)
- SOLER CEDRÉ, Gerardo (2002): «»Sigo mirando la vida con los ojos del cuentista»» [entrevista a Eduardo Heras León], *La Letra del Escriba*, (17): 6-7; Instituto Cubano del Libro, La Habana, abr., 2002. ISSN: 1608-893X.
- TEA. *Teatro de la emigración asturiana en Cuba. Aproximación lingüística y literaria a la Biblioteca «Francisco de Paula Coronado»*, ed. al cuidado de Alfredo I. Álvarez y Virginia Gil Amate, 325 pp., Vicerrectorado de Relaciones Internacionales, Universidad de Oviedo, Oviedo, 1997. ISBN: 84-8264-061-5.
- TOLEDO SANDE, Luis (2003): «¡Eh, ratas! (Monstruos vs. editores)», *Islas*, 45 (135): 7-21; Santa Clara, UCLV, ene.-mar. ISSN 0047-1542.

- (2004): «Editor, seleccionador, manipulador. (Levedades sobre un vasto quehacer)», *Islas*, 46 (140): 111-126; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, abr.-jun. ISSN: 0047-1542.
- (2006): *Más que lenguaje. Cien miniensayos con «entrada» y «salida»*, 219 pp., 2ª ed., revisada y corregida, Editorial Pablo de la Torriente, Editorial Félix Varela, La Habana, 2008. ISBN: 978-959-259-291-9 (Ed. Pablo de la Torriente). ISBN: 978-959-07-1004-9 (Ed. Félix Varela).
- TORRES SANTANA, Yamicela (2006): «Edición en solitario/edición en equipo. Tendencias en la producción editorial cubana actual», *Islas*, 48 (150): 84-97; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, oct.-dic. ISSN: 0047-1542.
- UPP. *Una puerta de papel llamada riso*, 47 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2005. ISBN: 959-10-1056-7.
- VALDÉS BERNAL, Sergio (1998): *Lengua nacional e identidad cultural del cubano*, 183 pp., Editorial Félix Varela, La Habana, 2006. ISBN: 959-07-0292-9.
- VALMAÑA LASTRES, Sandra (2006): «Invitación a la escritura. Contribución de las editoriales territoriales a la literatura cubana actual», *Islas*, 48 (150): 79-83; Universidad Central «Marta Abreu» de Las Villas, Santa Clara, oct.-dic. ISSN: 0047-1542.

- VÁZQUEZ, Felipe (2003): «Juan Rulfo y la falacia del editor», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, (25), Universidad Complutense de Madrid, Madrid. ISSN: 1139-3637. Disponible en Internet: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero25/falacia.html>
- (2010): «Rulfo y los avatares de la edición crítica», en su *Rulfo y Arreola. Desde los márgenes del texto*, pp. 141-214, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México, D. F. ISBN: 978-607-7798-15-6.
- VILLAR, Jorge (2002): *Las edades del libro. Una crónica de la edición mundial*, 235 pp., Editorial Debate, S. A., Madrid. ISBN: 84-8306-515-0.
- VILLAVARDE, Cirilo: *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*, ed. crítica de Esteban Rodríguez Herrera, 753 pp., Editorial Lex, La Habana, 1953. (Sin ISBN.)
- VITIER, Cintio (1958): *Lo cubano en la poesía*, 498 pp., Universidad Central de Las Villas, Santa Clara. (Sin ISBN.)
- VITIER, Cintio (1998): *Obras 2: Lo cubano en la poesía*, edición definitiva, pról. Abel Prieto, Editorial Letras Cubanas. ISBN: 959-10-0440-0.
- WAHNÓN, Sultana (1995): «La conciencia lingüística del siglo XX», en *Lenguaje y literatura*, pp. 37-79, Ediciones Octaedro, S. L., Barcelona. ISBN: 84-8063-100-7.
- ZAVALA RUIZ, Roberto (1991): *El libro y sus orillas. Tipografía, originales, redacción, corrección*

de estilo y de pruebas, 3ª ed. corregida, 2ª reimpresión, 397 pp., Colección Biblioteca del Editor, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 1998. ISBN: 968-36-2217-8.

ZAVALA, Lauro (1994): «La edición anotada: una red de textos especializados», en *De la investigación al libro. Estudios y crónicas de bibliofilia*, pp. 45-54, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F. ISBN: 978-970-32-4778-3.