

MISAEI MOYA MÉNDEZ

EDICIÓN

Y CRÍTICA

TEXTUAL

LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN
LITERATURA ACADÉMICA
ENSAYO DE INVESTIGACIÓN



Esta obra de la Editorial Universitaria Samuel Feijóo ha sido evaluada y aprobada para su publicación por pares académicos especializados con grados científicos de doctores (PhD), mediante un proceso de arbitraje a ciegas.



© Misael Moya Méndez, 2011

© Sobre la presente edición: Editorial Feijóo, 2020

ISBN: 978-959-312-419-5

EDICIÓN : Miriam Artilles Castro / **EDITORIAL FEIJÓO:**
Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas,
Carretera a Camajuaní, km 5 ½, Santa Clara, Cuba

ÍNDICE

PREÁMBULO | 5

LAS INTERVENCIONES DEL EDITOR SOBRE LA
OBRA LITERARIA | 8

LA CRÍTICA TEXTUAL O TEXTOLOGÍA | 25

Orígenes. Definición. Ubicación dentro de la
praxis editorial actual | 25

Sus tradicionales «cuatro tareas» | 28

Determinación o reconstrucción del texto
auténtico | 29

Datación del texto | 32

Determinación o identificación del autor | 34

Presentación de la edición crítica | 42

Desafíos de la edición crítica a la luz del
siglo XXI | 47

APÉNDICE

De Villaverde a Carpentier: la edición crítica en
Cuba | 53

*El Camino de Santiago: una radiante
experiencia* | 59

El caso de José Martí o la edición crítica
como ejercicio de investigación multidis-
ciplinar | 62

BIBLIOGRAFÍA | 75

PREÁMBULO

Han pasado más de diez años desde que recibí la visita imprevista del escritor santaclareño Arístides Gil, al que entonces no conocía. Contrariado, me explicó su problema: el original del libro de cuentos que me pedía leer se había presentado en algunos concursos, pero en todos sin éxito. Pese a ello, el escritor veía en aquellas páginas valores más allá de los que, comúnmente, todo padre suele siempre ver en un hijo.

Y por descontado que los tenía.

Días después, cuando nos volvimos a encontrar, le pregunté si había sido propósito suyo provocar en el lector, vencido el volumen, aquella extraña mezcla de pesimismo, desasosiego y desencanto derrotista que había sembrado en mí. Hay que apuntar que no por transitoria aquella sensación podía ser desestimada: era la misma que el texto provocaría en cualquier otra persona, con la desventaja de que si se trataba del lector especializado de un concurso literario, podía

devaluar la obra en un acto tal vez no lo suficientemente razonado.

Negó que tal efecto psicológico obedeciera a alguna premeditación suya, y hasta manifestó asombro. Para mí, el responsable era un ordenamiento fallido de los relatos, y le propuse disponerlos de manera tal que siguieran una curva ascendente en lo que a felicidad y optimismo concernía, sin que afectáramos el concepto general de su creación. Un final con algo más de confianza en el futuro y en los valores del ser humano: eso era lo que necesitaba. Accedió. Meses después, *Al final del camino* veía la luz dentro de la Colección Pinos Nuevos...

Pasaron alrededor de dos años, y un buen día, desempeñándome en un tribunal de trabajos de curso en mi universidad, tuve la grata sorpresa de leer el acercamiento de un estudiante de Letras al libro de marras: uno de los aspectos que destacaba era una «organización eficaz de los cuentos por parte del autor». Sonreí para mis adentros. No es que ese día me convenciera de cuán anónimo suele ser el trabajo de los editores (esa es la lección primera que nos transmite el gremio): ese día comprendí la trascendencia histórico-literaria y lingüística de las actuaciones de un editor. Los críticos e investigadores rara vez sospechan que buena parte de los fenómenos que analizan, de los detalles sorprendentes que descubren a diario en la literatura y de los méritos que atribuyen a una determinada figura autoral,

han sido contribuciones intelectuales de ese otro importante coautor de la obra.

Es cierto: ubicados en el contexto de la primera edición de un original literario, como afirma Daniel García, experimentado especialista cubano, «el primer crítico de un libro es el editor, en el sentido de que es quien aplica al texto la lectura valorativa que determinará su destino» (2008: 48). Pero, como sostiene otro de nuestros grandes expertos, Esteban Llorach, la «gran labor» de un editor consiste en «hacer que los libros excelentes por su contenido y forma permanezcan en nuestros corazones» (2008: 15). Así las cosas, con la primera edición de muchas obras literarias ni siquiera termina el trabajo editorial con sus textos: empieza una larga historia de ediciones en cadena, cuyas problemáticas individuales, en contextos ricos y complejos, tienden a definir y a perfeccionar las prácticas de una vital disciplina filológica que será el centro de las presentes páginas: la crítica textual, conocida también como *textología*.

LAS INTERVENCIONES DEL EDITOR SOBRE LA OBRA LITERARIA

Los actos de intervención y modificación que sobre la literatura de Occidente ha ejercido una instancia ajena a la del creador original —llámesele convencionalmente *editor*¹—, cimientan toda una tradición histórica que, en cierta medida, ha hecho las veces de «fundamento de Derecho» a lo largo de dos grandes períodos: antes y después de Gutenberg. Sus prácticas milenarias perfilaron un *modus operandi* a la vez que aportaron un legado cultural invaluable.

Mucho antes de la trascendental invención de la imprenta, ya era habitual que las obras literarias resultaran modificadas. La traducción y la copia fueron los primeros actos propiciadores,

¹ Denominamos *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 (cfr. Scarpit, 1958), sino al especialista que ha cuidado de la edición, o sea, al profesional que ha

motivos frecuentes para la introducción de comentarios que constituyen el origen de la llamada *anotación de textos*, labor que entonces no se realizaba mediante notas marginales ni al pie de página, sino con añadidos internos, hoy día difíciles de filtrar.

Vale recordar que a la actualidad no ha llegado un solo manuscrito clásico autógrafo, ni siquiera uno copiado en vida de su autor. Editores romanos como Ático (contemporáneo de Cicerón), los Sossi (que vivieron en tiempos de Horacio) y Trifón (de la época de Quintiliano) formaron parte de un organizado comercio librero que funcionaba a partir del sistema de copia al dictado: un lector dictaba a un número determinado de escribientes (llamados *librarii*) la obra de moda de un autor muy solicitado. Esos copistas eran generalmente esclavos, sin dominio alguno de la lengua latina dada su condición de extranjeros, razón por la cual eran muy naturales las equivocaciones o yerros de diversa índole, que se siguieron reproduciendo —e incrementando— con el paso de los siglos:

dispuesto un texto para las prensas por medio de evaluaciones literarias y de revisiones ortográficas, ortotipográficas, léxicas, morfosintácticas, pragmáticas y de otros tipos (concepto más próximo a la realidad filológica; cfr. Blanco, 1996), cuyas funciones, a lo largo de los siglos, ha sido cumplida por actores diversos: componedor, redactor, corrector, editor...

La corrección de los códices corrió [...] a cargo de los copistas y amanuenses, quienes enmendaban los manuscritos según sus conocimientos e intuiciones particulares, y, al multiplicarse las copias, se fueron alejando cada vez más del original. Un cierto Salustio del siglo IV nos asegura que ha corregido el texto de Apuleyo. Por el año 400, un tal Niceus corregía en Roma un ejemplar de Juvenal del que derivan los manuscritos medievales. En el año 402, Trifoniano anota en Barcelona un manuscrito de Persio. Cierta humanista veneciana confiesa que, para hacer legible la primera década de Tito Livio, ha tenido que acudir a su *ingeniolum*. Bosio, obispo de Como, copia un texto del *Brutus* de Cicerón y hace constar que lo renovó. (Herrero, 1965: 32)

Pero estas prácticas editoriales no han sido exclusivas de la Antigüedad, como tampoco lo fueron del Medioevo ni de los tiempos nuevos que trajo, con la tecnología de la imprenta, la Modernidad. Convivimos con estas y otras prácticas «agresivas», sin las cuales en la literatura no cabría siquiera la existencia del concepto de *clásico*.²

² «Los clásicos son esos libros que nos llegan trayendo impresa la huella de las lecturas que han precedido a la nuestra, y tras de sí la huella que han dejado en la cultura o en las culturas que han atravesado» (Calvino, 1992: 15).

Los clásicos han enfrentado, por siglos, modificaciones en el aspecto propiamente literario y compositivo, pero también en el lingüístico. Son frecuentes las abreviaciones con el propósito de «proporcionar al público el conocimiento de obras clásicas sin gran pérdida de tiempo» y las adaptaciones dirigidas al uso escolar o al consumo juvenil: las ediciones juveniles de los *Viajes de Gulliver*, por ejemplo, suelen reproducir, únicamente, las dos primeras partes del texto (cfr. Belic, 1983: 194-195); asimismo, en pocos países los adolescentes han podido leer la saga íntegra de *El Corsario Negro*, de Emilio Salgari: en su lugar, han visto la luz numerosas versiones «arregladas» al caso. Desde otra perspectiva, no resulta raro encontrar versiones editoriales en prosa de poemas grecolatinos, con todas las adaptaciones textuales que el vuelco de estructura lingüística se ve obligado a introducir al efecto; como tampoco entraña una dificultad adquirir ediciones del *Cantar de mio Cid* o del *Libro del Conde Lucanor* reescritas en español moderno.³

La inmensa mayoría de los lectores actuales—incluidos los escritores mismos, muchos filólogos y lingüistas—creen estar leyendo, a veces, el *Quijote* original de Cervantes. Ignoran que además de ajustes ortográficos y tipográficos, los ha sufrido, y bien grandes, en lo que a puntuación

³ Véanse, a tal efecto, sus respectivas ediciones en la Serie Clásicos Modernizados, de la empresa editorial Alhambra (Madrid).

respecta. Cuando, en 1605, se publicó *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, cada capítulo constituía un solo párrafo. Sin embargo, en el primero de estos capítulos las ediciones actuales comprenden nueve. Y solo en el penúltimo de esos párrafos se advierten diecinueve modificaciones (introducción de raya en el inicio del diálogo/monólogo; aperturas y cierres de interrogación, exclamación y comillas; sustitución de dos puntos por punto y seguido, sin olvidar que su delimitación se debe a la introducción de dos puntos y aparte). Durante todo el cuarto de milenio que media entre la edición príncipe de 1605 y la que publicó el dramaturgo Juan Eugenio de Hartzenbusch en 1862, en la obra cumbre de la literatura española podía apreciarse en cada capítulo, desde el punto de vista gráfico, el aludido aspecto monoparrafal; y desde el punto de vista semántico, cientos de inconvenientes para el lector promedio.

De modo similar, entre la edición de 1584 y la de 1770 de la obra de Fray Luis de León titulada *De los nombres de Cristo*, no se apreciaron puntos y aparte; valga decir: no existió arquitectura del texto en párrafos. Para colmo, en estas obras los diálogos solían sumergirse en el texto y no tenían marcas que los introdujeran, delimitaran ni distinguieran del narrador y de otros personajes (cfr. Millán, 2005). Algunas de estas prácticas sobrevivieron siglos en muchos contextos, pero se fueron superando paulatinamente. De hecho, hace décadas que a la obra cimera de las letras

cubanas (*Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde) se le introdujo la raya para solucionar los entuertos que para muchos lectores suponía la coma al inicio y al final de las acotaciones del narrador en el diálogo en discurso directo (véase el cuadro que sigue).

Primer diálogo de *Cecilia Valdés*

Puntuación en la edición príncipe

—Sigue hasta la calle de lo Empedrado, dijo el caballero en tono imperioso, más bajo, apoyando la mano izquierda en la silla de la mula de varas, y espera inmediato a la esquina. En caso que diese la ronda contigo, di que perteneces a D. Joaquín Gómez y que aguardas sus órdenes. ¿Entiendes, Pío?

—Sí, señor, contestó el calesero; quien desde que empezó a hablar su amo tenía el sombrero en la mano.

Puntuación en las ediciones posteriores

—Sigue hasta la calle de lo Empedrado —dijo el caballero en tono imperioso, más bajo, apoyando la mano izquierda en la silla de la mula de varas—, y espera inmediato a la esquina. En caso que diese la ronda contigo, di que perteneces a D. Joaquín Gómez y que aguardas sus órdenes. ¿Entiendes, Pío?

—Sí, señor —contestó el calesero; quien desde que empezó a hablar su amo tenía el sombrero en la mano.

Todas estas han sido modificaciones, transformaciones, alteraciones... pero, en fin, *adecuaciones* salidas de las manos de generaciones sucesivas de editores.

Mientras que el investigador e historiador requieren tomar en cuenta el contexto de creación de la obra literaria a la cual se acercan, para el editor el aspecto relevante es el contexto, el público al cual va dirigida la edición que prepara. No es casual que un editor reciente del *Quijote* declare someter el texto «a una profunda reelaboración de carácter ortográfico, adaptándolo al público mayoritario al que esta edición va dirigida» (Pérez López, 2005: 25).

Lo cierto es que las intervenciones del editor sobre la obra literaria abarcan diversos grados y en muchos casos hasta se pueden considerar actos de cocreación. Valga mencionar que en la práctica editorial cubana es representativa la labor de Domingo del Monte como editor y corrector de Heredia, en cuya obra introdujo importantes ajustes, unos con el consentimiento expreso del poeta, otros a partir de las licencias que este tuvo a bien conferirle (cfr. Fernández de Castro, 1938). Pero también en Cuba se cuenta con experiencias mayores, como las del editor Eduardo Heras León, quien reconstruyó, sobre la base de un original totalmente ilegible, la comedia *A tigre, zorra y bulldog*, de Joaquín Lorenzo Luaces, y en otra oportunidad armó, mediante dos versiones diferentes, la novela *El negro que se bebió la luna*, de Luis Felipe Rodríguez; ambos, «verdaderos trabajos de creación» (Soler, 2002: 6).

Otro ejercicio nacional meritorio fue la gestión del título *Evitemos gazapos y gazapitos*,

cuyos dos tomos no solo compilan los comentarios sistemáticos de José Zacarías Tallet en sus secciones del periódico *El Mundo* y la revista *Bohemia*, sino que ofrecen ciento veinticinco comentarios nuevos, aportados por el editor Fernando Carr Parúas con el visto bueno del autor, imprescindibles para solucionar un problema de carácter técnico editorial que en su momento se presentó y amenazaba con retardar y complicar la terminación de la obra (cfr. Carr, 2010: 1-5). De aquella fraterna producción textual «a cuatro manos» derivaría el compromiso posterior del editor para mantener viva, fallecido Tallet, la popular sección en *Bohemia*; claro ejemplo de cómo el ejercicio de la edición se debe entender como una puerta siempre abierta a la *producción* del saber, aunque muchos —de pensamiento medieval— aún lo supongan comprometido exclusivamente con su *reproducción*.

Podría incluso ofrecer el relato didáctico de una experiencia personal. Los días 5 y 6 de enero de 1998 asistí en calidad de editor a un evento científico que se desarrolló como segundo en una serie de tres; todos en el mismo espacio, temáticamente próximos y, como se podía esperar, también con un público en gran medida compartido. Esa rara circunstancia impidió marcar de la mejor manera, en su momento, el inicio y final de esa segunda actividad. Al transcribir las cintas grabadas y comenzar la versión escrita de aquel evento surgido en circunstancias de oralidad, ese

particular problema trascendía y afectaba la imagen del acontecimiento: único de los tres que publicaría sus memorias.

Con un material tan rico desde el punto de vista intelectual como el que se había reunido en sus dos días de sesiones —verdadero objetivo de la publicación—, correspondía al editor salvar el aspecto fenomenológico que, a fin de cuentas, nada modificaba el valor de aquellas páginas. Fue entonces que el editor devino periodista: a través de la inserción de un «Primer reporte» su voz suple por medio de la crónica breve, pero vivaz, lo que fuera un confuso acto de «inauguración»; otro reporte aprovecha un debate surgido inesperadamente tras la sesión final del evento para presentarlo como su «original colofón». Ya para evitar que el lector sospechara de aquella rara intromisión externa en los «límites» del evento cualquier tipo de irregularidad, otro reporte, insertado en mitad del evento, comenta la presentación de una importante revista durante uno de los recesos.

Esas tres intervenciones periodísticas en forma de reportes, a las que nada podría objetarse dada la veracidad del contenido informativo que reproducen —firmadas siempre por «El editor»—, anularon la más mínima sospecha de fallo organizativo; en su lugar, propiciaban aceptar aquella voz externa como una novedosa manera —hasta cierto modo, agradable— de ofrecer las memorias del encuentro con muchos de sus matices

(cfr. Moya, 1999). Ante los gajes del oficio o los imprevisibles accidentes circunstanciales, el editor, como se aprecia, salva el tesoro intelectual puesto en sus manos por medio de un ejercicio de indiscutido carácter *creativo*.

Hasta dónde las situaciones contextuales y los públicos determinan sobre las ediciones, puede comprobarse con el caso de la política editorial de la ex Unión Soviética entre 1920 y 1950, etapa durante la cual los clásicos rusos eran publicados, oficialmente, en cuatro tipos de ediciones: las dirigidas a la *intelligentsia*, las destinadas al proletariado, las ediciones para niños y las realizadas para las minorías regionales (cfr. Lauro Zavala, 1994: 53).

Vale retornar a la idea —antes expresada— de que al hacer pública por vez primera una obra literaria, comienza una muy particular vida del texto. Serán factores determinantes no solo las voluntades lingüística y(o) literaria de sus editores, sino también el ejercicio técnico de los talleres tipográficos. En unas relaciones parecidas a las presentes, Wolfgang Kayser (1972: 34) se ampara en situaciones clásicas de la historia literaria para expresar:

entre el lector y el autor se han interpuesto varias personas. Primero, hay que contar con el que ha modernizado la ortografía. Ciertamente para la verdadera comprensión de la obra, así como para la investigación teórica, la ortografía es, en general, de poca

importancia. Más importancia tiene la puntuación. Una coma sustituida por un punto, y otras modificaciones análogas, introducidas por el último editor para facilitar la lectura, pueden alterar el significado de una frase. Puede ir aún más lejos el comprensible deseo del editor, al intentar aligerar la lectura de una obra y conservarla viva, y quizá este deseo le lleve a sustituir por formas y palabras corrientes otras anticuadas, que el público de hoy ya no entiende.

Puede ocurrir también que en el trabajo de composición tipográfica se haya sustituido erróneamente alguna palabra, poniendo el tipógrafo, por ejemplo, en vez de «Phebe», para él desconocida, «Phebo», el dios del sol, o en vez de «filho de Maia», «filho de María». Estas alteraciones las encontramos ya en la segunda impresión de la obra maestra de la literatura portuguesa, *Os Lusíadas*. Fácil es imaginarse lo que ocurrió cuando, más tarde, otro impresor tomó como base esta edición, introduciendo nuevos errores y alteraciones. La falta de comprensión y la abundancia de ideas (mal expresadas) contribuyen igualmente a la corrupción de los textos. En el caso de *Os Lusíadas* las averías causadas fueron tales que en 1921 se comprobó que «casi no hay estrofa que no haya sufrido alguna alteración».

Todas estas vicisitudes de la profesión, ligadas a las prácticas sistemáticas de interpretar, modi-

ficar y adaptar los textos literarios según épocas históricas, públicos y contextos culturales, son la razón de que, en un momento determinado, las ediciones más actuales difieran notoriamente de la edición príncipe, es decir, del supuesto original literario. Es entonces cuando se justifica, incluso con las literaturas modernas, una labor de crítica textual encaminada al restablecimiento del texto y a su edición crítica; ejercicio en el cual toda la actividad, de la *recensio* a la *emmendatio*, debería centrarse en la cuestión de la fidelidad al autor; aunque no siempre será así.

Siendo esta la categoría de trabajo editorial en la cual, por excelencia, todo elemento original (de contenido informativo, de código lingüístico, de tipografía o grafémica) debería ser respetado, hay que apuntar que hoy día puede seguir otras orientaciones; por ejemplo: «la edición crítica puede tener como objetivo implícito proponer al lector la aplicación de determinados códigos de lectura» (cfr. Lauro Zavala, 1994: 45-54). Para nada sorprende, entonces, que no en una edición ordinaria, sino en una reciente edición crítica de *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, su editora declare modernizar, entre otros aspectos, «la ortografía y la puntuación» (Rodríguez Cáceres, 2003: 102).

Haya sido su objeto la mayor fidelidad al autor o la propuesta para una lectura específica de una determinada obra literaria, esta categoría de trabajo editorial —la edición crítica— producirá

siempre un texto denso, portador de elementos pretextuales, paratextuales, metatextuales y contextuales; resultado del estudio de las dimensiones genética, textual y hermenéutica de la obra.

Ahora bien, no deberá verse la edición crítica —última fase del ciclo completo de la textología— como el objetivo único de la crítica textual. Esta es una disciplina que contemporáneamente ha resuelto también otros problemas interesantes, y muchas de sus tareas se tienen que desarrollar a veces de manera parcial y hasta fragmentada en la edición ordinaria.

En fechas recientes, quien escribe estas páginas enfrentó dos ediciones en las cuales fue preciso acudir a técnicas de la textología. El fallecimiento de la inestimable Celia Hart en un accidente de tránsito, exigió una labor editorial protagónica para resolver diversos problemas asociados a lo que sería la segunda edición, ampliada, de *Haydée del Moncada a Casa*, libro que ya conocían muchos lectores extranjeros y se haría llegar ahora a los cubanos:

- a) La autora tenía el empeño de incorporar nuevos textos a esa segunda edición, pero, más allá de mencionar cuáles podrían ser estos materiales, no tuvo tiempo de entregar a la casa editora un segundo original en regla ni una memoria o índice que sirviera de guía.
- b) La naturaleza híbrida del volumen impedía discernir con claridad un ordenamiento defi-

nitivo para los textos. Estaba claro que los criterios temático o cronológico no podrían resultar absolutos. También era evidente que en la edición original los materiales no habían sido propiamente editados, es decir, sometidos a estudio, revisión y completamiento; de allí, algunas imprecisiones históricas que habían sobrevivido y la ausencia de muchas notas aclaratorias imprescindibles (sobre todo para otra posible reedición en el extranjero) que hubo que elaborar, previa investigación en numerosas fuentes.

- c) Tenía dos versiones, de extensiones bastante diferentes, de un mismo texto, y debido a la imposibilidad de datar definitivamente ambos documentos para determinar si había sido voluntad autoral reducir o ampliar el proyecto primigenio, hubo que optar por la «construcción» de una nueva versión, a medio camino entre la una y la otra, resultado de un cotejo paciente, así como de valoraciones y ensayos de redacción.
- d) Fue preciso preparar otra vez la publicación de un texto surgido, muchos años atrás, en circunstancias de oralidad (una charla grabada); transcribir el manuscrito autógrafo de una epístola y adaptar las licencias propias del contexto de su escritura (la cárcel) y del destinatario original (la familia) en una nueva versión, más actualizada también desde el punto de vista de la puntuación.

- e) Fue aconsejable dar títulos nuevos a un par de textos para hacerlos mucho más significativos dentro del conjunto, y dividir en secciones nuevas la estructura central del volumen.

El trabajo desarrollado permitió ofrecer al público lector una obra a la altura de su contenido nostálgico pero vibrante, histórico y trascendente, propio de su filiación al testimonio y la crónica, a la vez que rendir un merecido tributo a su autora.

La otra experiencia personal fue motivar la reconstrucción del poema de un autor también fallecido: Leoncio Yanes. Por un error durante los procesos de edición-impresión, años atrás, omitieron accidentalmente un verso en una de sus décimas, y en ninguno de los ejemplares consultados existía corrección manuscrita alguna; tampoco se halló entre la papelería del poeta ninguna versión íntegra. La autora de la compilación, Mariana Pérez, creyó ver dos opciones: la primera, publicar una sola de las dos estrofas (décimas) que formaban el poema; la segunda, publicar ambas y colocar una nota al pie para advertir al lector que la omisión de un verso no era un problema de la antología actual. Fue cuando le sugerí, en mis funciones de editor del libro, una tercera opción: completar la estrofa con un verso prestado, procedente de otra décima del propio Yanes. Motivada ante la tercera posibilidad, se dio a la responsable tarea de investigar toda la

poesía del autor para seleccionar aquellos versos que mejor se prestaran al efecto, hasta decidirse por el más adecuado. La reproducción del verso entre corchetes (por ser una adición externa) y la inserción de la nota correspondiente, al pie, completaron el breve, pero fructífero ejercicio de textología (véase cuadro, página siguiente).

Como se puede apreciar, la instancia que, hablando en términos de *escritura*, podríamos denominar *productor del texto* es, la mar de las veces, una entidad colectiva, y con el tiempo crecerá en la misma medida en que la obra resista, felizmente, las modas, tendencias y escuelas, y trascienda como literatura viva a sucesivas épocas, airoso ante diversidad de públicos. Comprender esta particular circunstancia garantizará un entendimiento mejor de las funciones del editor y de su responsabilidad intelectual, elevada y eterna.

ZUNZÚN

1984

I

Zunzún. Detalle. Suspiro
del monte cuando amanece,
que se va, desaparece
y regresa en raudo giro.
Perla, esmeralda, zafiro,
diamante susurrador,
[en la luz, en el color,]*
armonioso y continuado.
Verso de amor escapado
del poema de una flor.

II

Pequeño trompo oscilante
en rápido movimiento,
que se mantiene en el viento
con destreza impresionante.
Pico fino y penetrante
que zigzagueante tremola
del jazmín a la amapola,
y nervioso y temblador
toma el néctar de la flor
sin lastimar la corola.

* Por un error de impresión, en su momento la primera décima vio la luz con solo nueve versos. La pérdida del original nos ha obligado a acudir a la técnica textológica de reconstruir la estrofa, en este caso con un verso prestado de la novena décima de su «Poesía y amor» (*Donde canta el tocoloro*, p. 92).

FUENTE: Leoncio Yanes: *Búscame en el horizonte*, p. 30,
Ediciones Sed de Belleza, Santa Clara, 2008.

LA CRÍTICA TEXTUAL O TEXOLOGÍA

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 tradujo 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. 1).

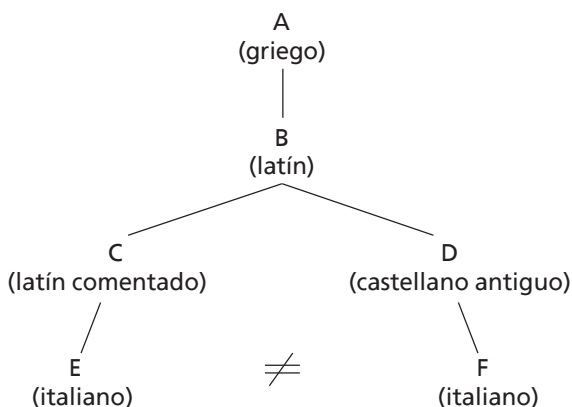


Figura 1. *Stemma*. Situación hipotética

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.

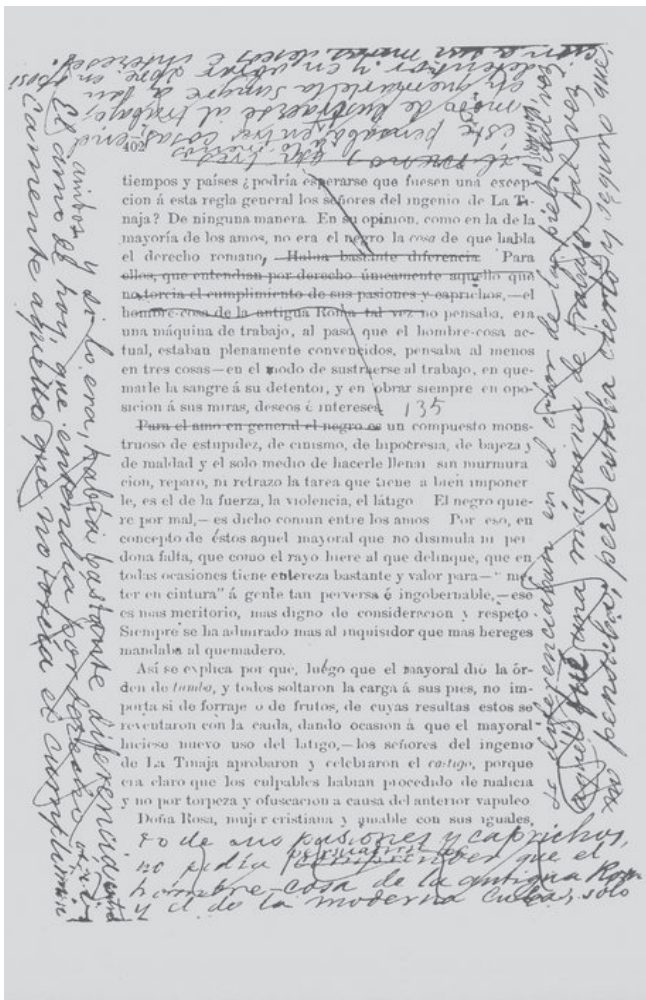
Desde un punto de vista esencialmente práctico, la textología puede explicarse más fácilmente

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 solo 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 Belic 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.) Solo 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 acerca 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 también 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 sugieran 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 —solo 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 versión editorial, 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. L. 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 una seria y trascendental responsabilidad del editor, la prostitución de saberes altamente especializados, el fomento involuntario de los problemas de 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 inepcias 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 críticas en 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.

APÉNDICE

De Villaverde a Carpentier: 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, 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 solo 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 representativa que elegí como ámbito referencial 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 xvii, no fue hasta 1839, en pleno xix, que se dio a conocer y se incorporó al panorama de la literatura cubana activa.

En el grupo de las obras originales del 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 apreciadas 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 apprehenderse, 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 solo 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 gráfi-

cos, 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

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 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).

*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 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

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 exce-

- 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.

lente artículo suyo titulado «Del hombre y su tiempo. (Problemas 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 supe la necesidad de leer a conciencia el texto de este autor, extremadamente explicativo y profundo, socializador de una experiencia imprescindible.

- c) Otro problema: el volumen elevadísimo de textos.
- d) Otro más: el hecho de que el propio Martí dejó un «testamento literario» en el cual ofrece algunas pautas —muy pocas, pero significativas— 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 precisar 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 expe-

riencias—, 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 dimanen» 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 solo 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 intuí 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 establecer 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 Améri-*

ca, de Nueva York (publicación que Martí llegó además a dirigir durante más de un año y donde participara no solo 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 solo 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 gran-

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

des 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 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 (1839): *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.)

- BLANCO, Teté (1996): «Teté Blanco propone» (Sección «Opinión Autorizada»), *La Revista del Libro Cubano*, 1(1): 30-33; Prolibros, Instituto Cubano del Libro, La Habana. ISSN: 1026-0765.
- 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.
- CARR PARÚAS, Fernando (2010): *El libro primero de los gazapos*, 348 pp., Editorial de Ciencias Sociales, La Habana. ISBN: 978-959-06-1202-2.
- 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.
- 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 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.

GIL ACEJO, Arístides (2000): *Al final del camino*, 91 pp., Editorial Letras Cubanas, La Habana. ISBN: 959-10-0510-5.

HART, Celia (2005): *Haydée del Moncada a Casa*, 2ª ed., aumentada, 141 pp., Editorial Capiro, Santa Clara, 2009. ISBN: 978-759-265-194-4.

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.

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.)

- 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.
- 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.
- 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 cons-*

ciente, 173 pp., RBA Libros, S. A., Barcelona, 2006. ISBN: 84-7871-773-0.

MOYA MÉNDEZ, Misael, ed. (1999): *Memorias del III Taller de Pensamiento Cubano «Historia y Destino»*, 105 pp., versión editorial y ed. al cuidado de Misael Moya Méndez, Ediciones Capiro, Santa Clara. ISBN: 959-7035-41-3.

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».)

MOYA MÉNDEZ, Misael (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.

MOYA MÉNDEZ, Misael (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.

MOYA MÉNDEZ, Misael (2009): *Expedición al mundo de la errata*, 158 pp., Ediciones Sed de Belleza, Santa Clara. ISBN: 978-959-229-125-6.

MOYA MÉNDEZ, Misael (2010): «Protagonismo del editor en los procesos de gestación y transmi-

sión 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.

MOYA MÉNDEZ, Misael (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.

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.

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.)

RODRÍGUEZ LÓPEZ, 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.

RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2003): «Nuestra edición», en Alfonso de Valdés: *La vida de Lazarillo 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.

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.

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 (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.

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>

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.

VILLAVERDE, 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.

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.

*Esta obra se terminó de editar
el 21 de febrero de 2020*