

PUESTA EN TEXTO Y PUESTA EN LIBRO

LA LECTURA COMO PRÁCTICA CREADORA Y ACTIVIDAD PRODUCTORA DE SIGNIFICADOS

«Un gran maestro o un gran crítico debe hacer florecer el deslumbramiento del lector. No trata de decirnos qué debemos amar y odiar, sino que rodea el texto con una serie de preguntas que, con suerte, permiten que la obra se abra un poco más. Podemos argumentar nuestro desacuerdo, hacerlo más rico o interesante, pero es imposible votar sobre la calidad.»

Steiner

Cuando se habla de “lectura”, es conveniente especificar a qué tipo de lectura nos referimos.

Según María Hortensia Lacau, la “**lectura en profundidad**” es “la que va más allá de la letra de los libros y nos convierte en habitantes de mundos nacidos del hombre creador”.¹

Se puede leer sólo la letra escrita (lectura denotativa) o desentrañar lo que subyace en el texto; aquello que no está dicho con palabras pero que, de alguna manera lo expresa; no en forma explícita, pero sí, implícita. Es lo que llamamos una “lectura connotativa” o “leer entre líneas”. El lector interroga al texto sobre lo que el texto no dice, pero que de alguna manera llega al lector. Aunque muchas veces, esta significación no fue la que el autor quiso darle, pero ni aun él puede interferir en esa íntima relación que se establece entre el lector y su lectura. En el momento mismo de su publicación, el texto deja de pertenecerle al escritor y pasa a ser del lector. El lector tiene la libertad de apropiarse de lo escrito.

Entonces cada texto tendrá tantos significados como lectores y, desde un mismo lector, según los diferentes momentos en que es leído, tantos significados como lecturas realice de ese mismo texto: “Diversos ángulos de enfoque de un mismo tema y obra, desde diversos lectores”.²

El texto literario tiene la particularidad de brindar múltiples lecturas y su calidad literaria está directamente vinculada a este plural de lecturas. Esta característica permite la relectura del texto, de la misma forma que la música se escucha muchas veces o un cuadro se contempla repetidamente. Cuando el mismo texto es leído con diferentes estados de ánimo o a distintas edades, puede ofrecer diversas interpretaciones y es esta multiplicidad de lecturas la que le da mayores valores literarios y lo mantiene vigente a través del tiempo.

Pero un texto tiene un aspecto formal -dado por su estructura, lenguaje y estilo- y un contenido.

Cuando el lector sólo capta el argumento, su lectura es mucho más superficial que la de aquel que también tiene en cuenta el aspecto formal.

¹ *Didáctica de la lectura creadora* (p. 20).

² *Op. Cit.* (p. 73).

Los editores toman decisiones -acerca de la materialidad del libro o de su contenido- que organizan la lectura que de ellos debe hacerse.

La calidad del soporte, tipografía, diagramación, ilustraciones y paratextos (solapas, contratapa, notas, etc.) o la proximidad de otros textos, modifican el significado original.

Estas decisiones, tomadas por el “fabricante” del libro, la mayoría de las veces está orientada a ganar un mayor mercado. Se ajusta a las leyes del *marketing* que, para asegurarse la venta, tratan de adaptarlos a las capacidades de lectura de los compradores.

Surgen de esta manera las adaptaciones, recortes, censura, textos abreviados, anotados, etc.

Por otra parte, toda lectura remite a saberes previos que se actualizan en el acto de leer y que resignifican la obra, muchas veces, sin ajustarse a los propósitos editoriales o a las intenciones del autor.

Para que pueda comprenderse mejor lo expuesto, mencionaré una serie de ejemplos.

ILUSTRACIONES:

BARTHE, Raquel M. Audaz como un oso / Raquel M. Barthe ;ilustraciones de Oscar Rojas. -- Buenos Aires : Guadalupe, 1991. -- 96 p. : il. ; 19 cm. -- (Colección el mirador. Serie el balcón). – ISBN 950-500-244-7.

BARTHE, Raquel M. Audaz como un oso / Raquel M. Barthe ;ilustraciones de Jorge Blanco. -- 2a. ed. -- Buenos Aires : Guadalupe, 1994. -- 96 p. : il. ; 19 cm. -- (Colección el mirador. Serie el balcón). – ISBN 950-500-244-7.

Además del cambio de ilustraciones, la primera edición, en la contratapa, sugiere su lectura “desde los 10 años”; sugerencia que se omite en la segunda edición.

Estas diferencias en la “fabricación” del libro cambió la franja etaria de lectores. En el primer caso fue comprado y leído por niños desde los 8 años, quienes disfrutaron de la acción y aventura que ofrecía el contenido. Pero alejaba a los lectores de más de 10 años porque lo consideraban (por su aspecto) “para nenitos”. Así me lo expresaron alumnos de un 7° año EGB que lo habían leído obligados por la maestra. No obstante, reconocieron que, después de leerlo, lo habían considerado apropiado para ellos, aunque no lo hubiesen elegido si no hubiera sido por la necesidad escolar. Ellos accedieron a otros niveles de lectura, desentrañando una problemática propia de la preadolescencia, con la cual se identificaban.

ADAPTACIONES, RECORTES, CENSURA, TEXTOS ABREVIADOS:

COOK, Whitfield. *Violeta* / Whitfield Cook ; adaptación y traducción de Ángela Simoni de Fuentes ; ilustraciones de Aniano Lisa. – 3ª ed. – Buenos Aires : Atlántida, 1977.

COOK, Whitfield. *Violeta* / Whitfield Cook. – 2a ed. – Buenos Aires : Acme, 1980.

En mi infancia había leído esta novela en la versión editada por Acme, colección Robin Hood y, como pertenecía a mis lecturas preferidas, cuando mi hija tuvo 10 años, se la quise comprar. Lamentablemente, me dijeron que estaba agotada y, más tarde, conseguí la versión de la Biblioteca Billiken.

Y este es otro ejemplo de “puesta en libro”, ya que lo que figura como adaptación y traducción es una “versión libre” encubridora de una verdadera censura que modifica

notablemente el significado del texto y la interpretación que cualquier lector pueda realizar. Otras veces, la censura se esconde en lo que los fabricantes de libros llaman “versión abreviada”.

Cuando lo releí, mis pre-saberes me remitieron al recuerdo que yo tenía de la novela y mi comprensión no se modificó demasiado. Sin embargo y pese a los años transcurridos, empecé a notar que algo había cambiado. Yo sabía que Violeta era hija de padres divorciados y que sus hermanos no eran de la misma madre, pero, ¿dónde estaba escrito? Entonces volví a leerlo buscando las pistas que me llevaran a estas conclusiones y... ¡no estaban!

Era obvio que los chicos de la nueva generación no podían saberlo y la decisión del editor modificaba el significado del texto, condicionando la interpretación del mismo. Lo que se anunciaba como “adaptación” encubría una censura porque, evidentemente, a algún sector de la sociedad no le convenía mostrar una imagen de familia como la de Violeta.

Finalmente conseguí aquella versión leída en mi infancia y pude confrontar ambas. Los resultados fueron muy concretos y reveladores: la novela de 219 páginas estaba comprimida en sólo 125. Pero esta reducción no respondía a una síntesis o resumen, donde la esencia del contenido permanece inalterable.

Cada capítulo comienza con un acápito en primera persona, firmado por la protagonista: versión de Robin Hood, “La vuelta al Eden”, “*A nosotros, los niños, nos trastorna mucho eso de cambiar de madres. ¡Es como para volverse locos! Violeta Meadows Granden*”; versión Billiken, “Violeta y su padre”, “*Soy una niña precoz, ¡Ahí reside todo mi encanto! V. M. Granden*. ¿Es posible que la traducción cambie tanto el título del capítulo como el texto del acápito?

Ya en el inicio la novela explica de qué manera está constituida la familia de Violeta: “Para hacerse cargo de lo complicado que era esto, diremos que la pollada número uno estaba compuesta por Violeta y sus dos hermanos, Sydney y Bruce, los hijos de la segunda señora Granden. La pollada número dos comprendía Evelyn, Arturo y Susie, que eran menores, e hijos de la *tercera* señora de Granden. (p. 10)”. Y todo el capítulo abunda en explicaciones de los conflictos que trae que el padre esté por casarse nuevamente con Lily, la primera señora Granden. También Violeta explica a Lily: “Y ahora papá es soltero otra vez, salvo que todos nosotros vivimos con él en ocasiones. Por lo general no todos juntos como ahora”; “¡Ah, claro, sí! Está Donald también. Pero Donald es diferente, Viene a ser hijo del marido actual de mi mamá y de una esposa anterior. En realidad, no tiene parentesco con papá. Lo que pasa es que una vez lo enviaron por error con la pollada número uno; y automáticamente, ha vuelto a venir con ellos siempre. ¿Lo ha entendido todo bien? (p. 13)”.

Ahora veamos cómo lo explica la versión Billiken: “Para que los lectores entiendan diremos que la tía Ester era hermana del señor Granden y desde que él se había quedado solo se ocupaba de atender a la familia, formada además por Violeta, Sydney, Bruce, Evelyn, Arturo y Sussie (p. 6)”. En cuanto a la explicación de Violeta a Lily: “Un año después nacimos Sydney y yo. Somos mellizos. Dos años más tarde llegó Bruce y unos cuantos más tarde y sucesivamente Evelyn, Arturo y Sussie”, “Ahora papá vive con la tía Ester y conmigo. Casi todos estamos pupilos en colegios, pero de vez en cuando pasamos unos días con él”. En lo que se refiere a Donald se lee: “Sí, hoy está Donald también. Pero él no tiene nada que ver con nosotros. Estudia junto con Sydney y Bruce. Y como una vez se coló en una visita y nadie protestó, sigue viniendo. ¿Entiendes? (p. 9-10)”.

Y el primer capítulo finaliza cuando el médico se retira, luego de haber diagnosticado sarampión en algunos de los niños.

Curiosamente, en la versión Robin Hood el primer capítulo se extiende con la llegada de Crystal, la tercera señora Granden y, más tarde, Carlota, la segunda señora Granden con su marido y una serie de enredos ocasionados por la presencia de todos.

Si analizamos todo lo expuesto y lo confrontamos, es fácil darse cuenta de la diferencia entre la puesta en texto y la puesta en libro.

PROXIMIDAD DE OTROS TEXTOS:

RODARI, Gianni. Cuentos por teléfono. -- Barcelona : Juventud, 1998. -- ISBN 84-261-5559-6.

GOLDBERG, Mirta. Viento en popa 3. -- Buenos Aires : Aique, 1992. -- ISBN 950-701-070-X.

Durante 1998 tuve oportunidad de presenciar una experiencia de lectura en una escuela primaria. El proyecto se denominaba “Chicos grandes leen a chicos chicos” y alumnos de 7° año EGB leyeron el cuento *Uno y siete*, de Gianni Rodari, a alumnos de 3°.

Como observadora, debía mantenerme fuera de la situación de lectura para poder evaluarla con sentido crítico.

Previamente a la lectura se mencionó el título del cuento y el autor, pero se omitieron los datos bibliográficos para poder ubicar el libro al cual pertenecía el cuento seleccionado.

Luego de la lectura se esperaba un “intercambio de opiniones”, pero los alumnos se mostraron cohibidos y ansiosos por contestar las preguntas realizadas por las maestras, tratando de adivinar las respuestas que ellas deseaban escuchar. Y ellas guiaron las respuestas de manera que los chicos dijeron exactamente aquello que deseaban oír; en ningún momento emitieron opiniones ni juicios propios.

Las tres preguntas iniciales fueron: “¿Les gustó? ¿Qué entendieron? ¿Cuál es el mensaje del cuento?”

Fueron preguntas puntuales, en general dirigidas al nivel de lectura literal (textual o denotativo), que apuntaban a la interpretación que los adultos habían hecho, sin admitir otros criterios. No se logró que los nenes expresasen lo que sintieron o lo que pensaban.

Por otro lado, preguntas tales como el color del pelo de Jean, de la piel de Pablo o qué es una brocha gorda, aunque sean contestadas correctamente, no implican una comprensión y una lectura profunda del texto.

Se realizó una segunda lectura y, permanentemente, las maestras hicieron hincapié en la igualdad de los siete personajes que eran uno. Se confundió **igualdad** con **uniformidad** y no se destacaron las diferencias como algo valioso y personal ni el derecho a ser distinto. No se trabajó sobre el respeto, la tolerancia y la aceptación de las diferencias que hacen a los “individuos” y la “integración institucional” pasó a ser una “masificación institucional”. No hubo otras hipótesis de lectura que enriquecieran e hicieran crecer al lector, aunque los señaladores que obsequiaron portaban el lema “leer es crecer”, que quedó transformada en una frase hecha y vacía de contenido.

Conocía el cuento en su libro original (*Cuentos por teléfono*). Mis pre-saberes me remitían a la fantasía que desborda toda la obra de Rodari y quedé extrañada por el significado tan diferente del que yo le había dado. Entonces indagué acerca del libro del cual habían extraído el cuento. Se trataba de un libro de lectura que comienza con el tema de la identidad. Los títulos de los textos contiguos fueron esclarecedores: *Parecidos y diferentes* (diversidad); *Cada uno es como es* (alteridad); *Yo soy yo* (identidad) y otros textos relacionados con esta temática.

De esta manera, la proximidad de otros textos había condicionado a los docentes-lectores para la interpretación del cuento.

La vecindad de otros textos también puede contaminar la lectura cuando se trata de antologías. En estos casos, si todos los autores son consagrados y entre ellos hay un nombre desconocido, será leído con buena predisposición, otorgándole el mismo juicio valorativo que la los demás.

Por el contrario, puede suceder que el libro sea una publicación colectiva, pagada entre todos sus autores. En estos casos no hay selección y cualquiera puede llegar a la edición. Todos son desconocidos y muchos de ellos pueden carecer totalmente de capacidad y esta contigüidad contamina el criterio del lector, a quien le resultará difícil mantener la objetividad y un juicio crítico sobre la obra, distinguiendo algún talento oculto.

PARATEXTOS:

SACCOMANNO, Guillermo. *El buen dolor*. -- Buenos Aires : Emecé, 1999. – ISBN 950-04-1997-1.

En la solapa se puede leer una breve biografía del autor, acompañada por su foto. Antes de comenzar la lectura del libro, ya sabemos cuál es su obra, los premios obtenidos y que es colaborador en un importante diario argentino. Además, coordina un taller literario. Estamos, por lo tanto, ante un escritor consagrado. La novela puede gustarnos o no, pero se descarta que es una obra de calidad.

La contratapa nos reseña el argumento y nos explica la estructura de la novela, adelantándonos que es un “tríptico” y que está escrita con una “cortante economía de lenguaje” y que se trata de un “libro bello y despiadado, que es a la vez la narración de una historia y la imposibilidad de narrarla”.

Luego de estos paratextos, la interpretación de la historia está predeterminada y al lector le queda menos libertad para otorgarle significado.

SOPORTE MATERIAL:

Tomemos cualquier autor y tratemos de guiarnos por la materialidad del libro para emitir un juicio crítico acerca del texto leído.

Un libro con una edición lujosa, tapa dura con cubierta, encuadernación cosida, papel de buen gramaje, ilustraciones a todo color, etc., no sería digna de un mal escritor. Por lo tanto, el aspecto físico del libro-objeto ya nos está predisponiendo positivamente a la lectura que iniciaremos.

De igual manera sucederá si la edición es ordinaria, abrochada, sin lomo, con pocos blancos, tipografía muy pequeña, papel de gramaje liviano y baja calidad, etc. La predisposición se torna negativa desde el primer contacto con el objeto-libro.

DÍAZ MINDURRY, Liliana. *La estancia del sur*. -- Rawson : Dirección de impresiones oficiales, [198-]

DÍAZ MINDURRY, Liliana. *Pequeña música nocturna*. – Buenos Aires : Planeta, 1998. – ISBN 950-0114-X.

He tomado dos libros de esta autora como ejemplo de lo planteado.

El primero, a pesar de ser una obra premiada y editada por importantes instituciones, resulta desagradable tanto a la vista como al tacto y estas sensaciones se trasladan a la valoración y significación del texto.

El segundo libro, es una edición respaldada por un reconocido sello editorial que todos los años organiza un premio literario importante. El libro cuenta, además, con un diseño y diagramación impecables, una faja que le otorga jerarquía y solapas que agregan información adicional, conjuntamente con todos los demás paratextos.

El contacto físico con el libro condiciona favorablemente al lector para iniciar la lectura.

EDICIONES ANOTADAS:

Este tipo de ediciones guían la lectura a través de notas a pie de página, donde un crítico literario analiza y comenta la obra, párrafo por párrafo, sin dejar nada a la libre interpretación del lector.

Esta “puesta en libro” modifica, incluso, la intención del escritor.

INTROMISIÓN DEL EDITOR

Un caso clarísimo es el del escritor argentino Roberto Arlt..

Las correcciones realizadas por los editores, en este caso particular, fueron hechas después de su muerte del autor y, por lo tanto, con la imposibilidad de consultarlo y de que éste aprobara las modificaciones. Es decir, que el editor se arrogó el derecho de modificar el texto, juzgando que era inapropiado o “incorrecto”.

Por ejemplo, *Los siete locos*, novela que recibió el 3º premio Municipal de Literatura en Mayo de 1930, fue editado en vida de Roberto Arlt por las editoriales: Latina, en 1929; Claridad, en 1930 y, nuevamente, editorial Claridad, en 1931. También *Los lanzallamas* fue editada por Claridad en 1931. Estas mismas obras fueron editadas por Futuro en 1950 y Losada en 1958.

Dice Ana María Zubieta en la Nota filológica preliminar a *Roberto Arlt- Los siete locos Los lanzallamas*.³

“Roberto Arlt no hizo correcciones sobre estos textos sino que ellas fueron impuestas por otras manos en las primeras ediciones aparecidas después de su muerte (...) Se verifica así un proceso de corrupción de los textos que afecta diversos niveles”. pág.XXXIV

Algunos ejemplos en *Los siete locos*:

“Más tarde recordó que por un instante ⁴ se le había ocurrido (que ni por) preguntarse quién podría haberlo denunciado.” pág. 9

“En torno de la mesa movíanse dos mucamas, además del (del chófer) chauffeur⁵ y un árabe vendedor de ligas y perfumes.” pág.11

³ *Roberto Arlt – Los siete locos ; Los lanzallamas / Roberto Arlt ; edición crítica Mario Goloboff coordinador. -- 44ª ed. -- Buenos Aires : Sudamericana, 2000. -- (Colección Archivos).-- ISBN 2-914273-02-9.*

⁴ La corrección revierte el sentido del texto.

⁵ En ambas obras siempre aparece en francés y casi nunca encodillada.

“Súbitamente el remordimiento le enrigidecía el alma,(...) (le entristecía) pág. 16

“(...)le hablás a la gente del cuarto sello y del caballo amarillo...claro... la gente tiene que creer que estás loco porque esas cosas no las conoce ni por las tapas”⁶. (no las conocés ni) pág. 19

En *Los lanzallamas*:

(...) Dios arroja contra sus ojos visiones de caseríos, (caseríos poblados) templados al rojo cobre, (...)”pág.315

(1) Nota del Comentarista (...) ⁷ pág. 324 (Comentador)

“Si le molesta la conversación, cambiamos⁸ de tema.”
pág. 329 (cambiemos)

“(...)cuyo mérito fue el ser envasado⁹ hace cien años.”
pág. 331 (es el haber sido envasado)

“Mujeres y hombres te lamerían dichosos las manos”pág.
340 (te besarían)

EL COLABORADOR SECRETO

Es casi imposible persuadir a un editor de que no es nadie William Hazlitt Sobre los editores, 1819.

En 1969, el escritor canadiense Timothy Findley viajó a Nueva York para trabajar con su editor norteamericano en las pruebas de su segunda novela, *The Butterfly Plague* (La plaga de la mariposa). Aunque a los editores canadienses aún no les impresionaban los esfuerzos de ese actor convertido en escritor, la ilustre editorial estadounidense Viking había visto en él una notable promesa. El editor a quien fue asignado el libro de Findley era Corlies M. Smith, apodado Cork (Corcho), quien había trabajado en las cartas de James Joyce. Si bien La plaga de la mariposa, crónica de una decadente familia de Hollywood sobre el fondo de la Alemania nazi, había gustado mucho a Smith, un aspecto de la novela lo tenía insatisfecho: quería saber el "significado" de las mariposas de la historia, e insistió mucho a Findley para que lo aclarase de manera explícita en su texto. Joven, inexperto y temeroso de contrariar a una editorial a la que tanto necesitaba, Findley se sometió a la sugerencia. Corrigió la novela para explicar el sentido de las mariposas y la novela apareció, como se había acordado, bajo el sello Viking.

Lo más extraordinario de esta anécdota es que a la mayoría de los lectores norteamericanos no les parecerá nada extraordinaria. Hasta el narrador más inexperto sabe que, si quiere publicar un manuscrito, éste deberá pasar por las manos de unos profesio-

⁶ Nuevamente se revierte el sentido. Aquí el personaje habla de la gente y no se refiere a su interlocutor.

⁷ Es ésta, una palabra ligada a la profesión de Art como periodista.

⁸ Hay en general en estas correcciones un rechazo a la forma coloquial, que es arbitrario y altera la modalidad verbal del texto.

⁹ El mismo ejemplo que el anterior. Hay infinidad de correcciones de modalidad verbal, que el corrector realiza en forma arbitraria.

nales conocidos como "editores", a quienes las editoriales emplean para leer los libros ofrecidos y recomendar los cambios que consideren apropiados. [...] Dada la notoria cautela con que se refieren a su oficio, los escritores rehuyen hablar de esta ayuda obligatoria salvo en términos generales, o bien hablan de ella sólo en privado. En la literatura contemporánea abundan tanto los ejemplos de rechazo como los de recuperación, pero los escritores prefieren mantener estas intervenciones en secreto, y hacen bien. Al fin y al cabo una obra narrativa pertenece al autor y así debe verse. El escritor (y los editores concuerdan en ello) no tiene por qué hacer públicos los remiendos y costuras que dejó la colaboración. Todo escritor quiere ser el padre único de su criatura. [...] El reconocimiento de la profesión de editor no es tan antiguo ni difundido como podría suponer el público anglosajón. En el resto del mundo su papel es prácticamente desconocido: incluso en Inglaterra apareció casi dos siglos y medio después de la introducción de la imprenta. La primera mención que el *Oxford English Dictionary* hizo de editor como "aquél que prepara la obra literaria de otro" data de 1712; pero Joseph Addison, en su periódico *The Spectator*, ya se refería así a quien trabajaba sobre materiales que el autor hubiera dejado incompletos. El "editor" entendido como "persona que trabaja con el autor en el arreglo de una obra de ficción" no apareció en la historia hasta mucho después, con las primeras décadas del siglo XX. Antes sólo se encuentran alusiones dispersas al consejo editorial: las sugerencias de Erasmo a Tomás Moro sobre su Utopía; Charles Dickens como editor de la revista *Household Words*, haciendo a Wilkie Collins observaciones sobre la trama de un cuento, y algunas pocas más.

Para encontrar a un editor en el pleno sentido contemporáneo hay que esperar a los años veinte, cuando en Nueva York surgió una figura que se haría legendaria: Maxwell Perkins, editor de Scott Fitzgerald, Ernest Hemingway, Erskine Caldwell y Thomas Wolfe. Todas las versiones coinciden en que Perkins era un editor generoso, siempre ansioso de respetar lo que consideraba las intenciones del autor -aunque su impulso samaritano nos ha impedido saber cómo eran los manuscritos de Thomas Wolfe antes de que él les diera forma publicable-. Con Perkins, los editores obtuvieron respeto y un santo patrono. [...] Para el lector común, la tarea precisa de un editor constituye un misterio. En un folletito firmado por varias manos, *Autor & Editor: a Working Guide* (Autor y editor: manual de trabajo, 1983), Rick Archbold, un destacado editor free lance canadiense, intenta elucidar la cuestión de este modo: "Los editores tienen varias funciones, que varían en número según el tamaño y complejidad de la editorial. Pueden comprar derechos para publicar libros que se proyecten, vender derechos subsidiarios, desarrollar planes de promoción y comercialización, escribir solapas o contracubiertas... supervisar la producción y leer pruebas. Y, por supuesto, editan". Esto no es de mucha ayuda. Fuera de las áreas especializadas como las del libro de texto, el libro técnico o las revistas, ¿qué hace exactamente un editor cuando dice que está "editando"?

Al menos una parte de la tarea, a veces realizada por un "revisor de originales", consiste simplemente en corroborar datos, supervisar la ortografía y la sintaxis, de acuerdo con las normas oficiales, y hacer preguntas de sentido común del tipo: "¿Se ha dado cuenta de que en la página 21 el personaje tiene quince años y en la 34 tiene dieciocho?" Gane lo que gane un editor, probablemente nunca será suficiente para pagar el inacabable e ingrato proceso de revisión.

No obstante, por necesario que sea, este aspecto cotidiano de la edición puede ser potencialmente pernicioso. Sabiendo que un editor va a inspeccionar el texto, acaso algún escritor tienda a descuidar la afinación precisa, ya que de todos modos el editor lo afinará según su oído profesional. En la época en que se sometía a los criterios de Perkins, Thomas Wolfe se limitaba a dejar en el suelo las páginas sin corregir a medida que avanzaba el manuscrito para que el linotipista compusiera y el editor cortara y pegara.

[...] Así pues, parte aceptada de la tarea del editor es revisar originales. Pero a cierta altura de la historia, probablemente antes de los tiempos de Maxwell Perkins, el editor sorteó la brecha entre el examen de la ortografía y el examen del contenido y empezó a cuestionar el sentido de las mariposas. Subrepticamente, pasó a ser responsabilidad del editor el contenido de la obra.

Al respecto, en *Editors on Editing: An Inside View of What Editors Really Do* (Los editores hablan de la edición: la tarea de los editores vista desde dentro, compilado por Gerald Gross), el editor, librero y autor William Trag dice: "Un editor de libros competente y trabajador tiene que leer. Tiene que haber leído desde la primera infancia. Tiene que leer sin parar. La lujuria que despierta la letra impresa es biológica; es una necesidad visceral e intelectual; la pulsión debe estar en los genes".

En resumen, un editor tiene que ser un lector.

Nada más cierto. Los editores deben hacerse cargo de su función o dedicarse a otra cosa. Pero, ¿hay quien pueda leer independientemente de sus inclinaciones? Porque está claro que, para justificar la intrusión en un texto virgen, el editor no puede ser José Ristas, que se deleita con los finales felices, ni Lola Lacrimosa, que prefiere los finales tristes. El editor debe ser una especie de idea platónica de lector; debe encarnar la Lectura misma; debe ser un Lector.

No obstante, ¿puede siquiera el Lector ideal ayudar a un escritor? Como todo lector sabe, la lectura es un acto de responsabilidad compartida. Pero suponer que ese acto mutuo nos permite conocer la meta que el escritor se propuso, meta que la mayoría de las veces no ha descubierto él mismo, es una necedad o una arrogancia. Parafraseando a otro autor, un libro es lo que es. Que el escritor haya logrado o no lo que intentó, que incluso supiera qué estaba intentando, es un misterio imposible de develar, aun para el escritor mismo. Si la pregunta resulta inadecuada es a causa de la riqueza y la ambigüedad que entrañan los auténticos logros de la literatura. Cuando un crítico le señaló a Cesare Pavese un tema metafísico en una de sus obras, el novelista italiano respondió: "No digo que eso no esté en el libro. Sólo digo que yo no lo puse".

Cuando los editores tratan de adivinar la "intención" de un autor (ese concepto retórico inventado por Santo Tomás de Aquino en el siglo XIII), cuando interrogan al autor sobre el significado de cierto pasaje o la razón de cierto acontecimiento, están dando por sentado que una obra literaria puede reducirse a una serie de reglas o explicarse en una sinopsis. Ese empobrecimiento, ese ejercicio reductivo es de hecho una amenaza, ya que (como hizo Findley) el autor podría hacer caso y trastornar el delicado equilibrio de la obra. En su madurez, más experimentado, menos temeroso de contrariar al editor, Findley se rebeló. En 1986 decidió borrar la explicación. La nueva versión de *La plaga de la mariposa* fue publicada por Viking Penguin.

Con todo, la amenaza no es universal. La edición entendida como "búsqueda de la intención del autor" es una práctica casi exclusiva del mundo anglosajón, y mucho menos habitual en el Reino Unido que en Norteamérica. [...] ¿Por qué Estados Unidos es el invernadero de los editores? Sugiero que la respuesta está en la trama mercantil de esa sociedad. Como los libros deben ser mercancía vendible, hay que contratar a expertos que aseguren el rendimiento comercial del producto. [...] Desafortunadamente ha empezado a propagarse la influencia norteamericana. En Alemania y Francia, por ejemplo, el director de colección, que hasta ahora se limitaba a elegir los libros que deseaba publicar, hoy se sienta con los escritores a discutir sobre lo que éstos están escribiendo. A veces el escritor se planta en sus trece y rehúsa seguir con el juego. Pero pocos tienen el coraje o el peso literario de Graham Greene, que cuando su editorial norteamericana le sugirió que cambiara el título de una novela (*Viajes con mi tía*), respondió con un telegrama de ocho palabras: "Más fácil cambiar de editorial que cambiar de título".

Hay casos en que el propio escritor, necesitado de aclararse sus propias intenciones, busca el consejo profesional de un editor. El resultado es una colaboración peculiar. Respecto de lo que quizá sea el caso más famoso de edición en la historia de la poesía moderna, las enmiendas de Ezra Pound a *La tierra baldía* de T. S. Eliot, Borges comentó que en la carátula tendrían que haber figurado los dos nombres, porque si un autor permite que alguien le cambie un texto, ya no es el autor; es uno de los autores, y la colaboración debe reconocerse como tal.

Entre los muchos versos que Pound tachó (y cuya supresión Eliot aceptó) estaban éstos, hoy ausentes del poema para siempre: "Algo que sabemos será el alba,/ -una oscuridad diferente fluía sobre las nubes/ y allí derecho, enfrente de nosotros/ donde mar y cielo debían reunirse/ vimos una línea, una línea blanca, una larga línea blanca,/ un muro, una barrera, hacia la cual avanzábamos".

De *La tierra baldía*, publicada con las enmiendas de Pound, se ha dicho que es "el mayor poema de la lengua inglesa"; y, sin embargo, yo extraño esos versos y me pregunto si, de no ser por la intervención de Pound, Eliot no los habría dejado. [...] Se ha contado muchas veces la historia de cómo Coleridge soñó el "Kubla Khan" bajo los efectos del opio y cómo, al despertarse, se sentó a escribir y fue interrumpido "por una persona de Porlock que venía por negocios", perdiendo así el final del extraordinario poema. Las editoriales del mundo anglosajón emplean a personas de Porlock para funciones profesionales. Muchas de ellas son inteligentes y hacen preguntas que estimulan la escritura; algunas distraen; otras ahuyentan la vaporosa confianza del autor; unas pocas destruyen la obra en medio del proceso creativo. Todas interfieren, y lo que yo objeto es su manipulación compulsiva de un texto ajeno.

Tal vez sin editores tendríamos a menudo textos erráticos, incoherentes, reiterativos y hasta ofensivos, llenos de personajes con los ojos verdes un día y negros al día siguiente (como *Madame Bovary*); llenos de errores históricos, como el descubrimiento del Pacífico por Cortés (como en el soneto de Keats); llenos de episodios mal hilvanados (como en el *Quijote*); con atropellados finales (como en *Hamlet*) o comienzos torpes (como en *Tienda de antigüedades* de Dickens). Pero puede que con editores -con la constante y hoy inevitable presencia de editores sin cuyo nihil obstat difícilmente se publica un libro- nos quedemos sin algo fabulosamente nuevo, algo tan incandescente y único como un fénix, algo indescriptible porque aún no ha nacido pero que, de nacer, no admitirá colaboradores secretos.

Por Alberto Manguel
LA NACIÓN LINE / 12-09-2001

CONCLUSIONES:

El editor, el docente, el bibliotecario, ¿son lectores creativos y profundos, capaces de reflexionar acerca de lo leído y emitir un juicio crítico? ¿Cuáles son sus lecturas personales?

Y en el caso de la Literatura Infantil y Juvenil, cuando el adulto se transforma en un "mediador" y se habla de "formar lectores", ¿qué tipo de lectura promueve?

Y al utilizar el término "formar", ¿se tiene en cuenta que para que un lector sea crítico, reflexivo y valorativo, esa formación debe realizarse "de adentro hacia fuera"? ¿Estamos preparados para ayudarlos a lograrlo? ¿Es el bibliotecario un verdadero mediador?

Y, ¿qué sucede cuando es la biblioteca, la escuela o el bibliotecario, el docente quienes realizan la "puesta en libro", ya sea desde la sugerencia o recomendación, su

oralidad (gesto, entonación, pausas, etc.) o a través de fotocopias, interfiriendo los procesos de apropiación? Y en la universidad, en la misma carrera de Edición, ¿no se estudia acaso con fotocopias? ¿Y no están permitidas también en las bibliotecas, donde ya no se toman apuntes?

Raquel M. Barthe
9 de noviembre de 2007

BIBLIOGRAFÍA:

ARLT, Roberto. *Los siete locos ; Los lanzallamas*

BARTHE, Raquel M. *Audaz como un oso* / Raquel M. Barthe ; ilustraciones de Oscar Rojas. -- Buenos Aires : Guadalupe, 1991. -- 96 p. : il. ; 19 cm. -- (Colección el mirador. Serie el balcón). -- ISBN 950-500-244-7.

BARTHE, Raquel M. *Audaz como un oso* / Raquel M. Barthe ; ilustraciones de Jorge Blanco. -- 2a. ed. -- Buenos Aires : Guadalupe, 1994. -- 96 p. : il. ; 19 cm. -- (Colección el mirador. Serie el balcón). -- ISBN 950-500-244-7.

CHARTIER, Roger. *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna* / Roger Chartier ; versión española de Mauro Armiño. -- Madrid : Alianza, 1994. -- ISBN 84-206-2755-0.

COOK, Whitfield. *Violeta* / Whitfield Cook ; adaptación y traducción de Ángela Simolini de Fuentes ; ilustraciones de Aniano Lisa. -- 3ª ed. -- Buenos Aires : Atlántida, 1977.

COOK, Whitfield. *Violeta* / Whitfield Cook. -- 2a ed. -- Buenos Aires : Acme, 1980.

DÍAZ MINDURRY, Liliana. *La estancia del sur*. -- Rawson : Dirección de impresiones oficiales, [198-]

DÍAZ MINDURRY, Liliana. *Pequeña música nocturna*. -- Buenos Aires : Planeta, 1998. -- ISBN 950-0114-X.

GOLDBERG, Mirta. *Viento en popa 3*. -- Buenos Aires : Aique, 1992. -- ISBN 950-701-070-X.

LACAU, María Hortensia. *Didáctica de la lectura creadora*. -- http://www.libronauta.com/CO_FichaLibro.asp?IDI=987-1077-22-X

RODARI, Gianni. *Cuentos por teléfono*. -- Barcelona : Juventud, 1998. -- ISBN 84-261-5559-6.

RODARI, Gianni. *La gramática de la fantasía : introducción al arte de inventar historias*. -- Barcelona : Argos Vergara, 1984. -- ISBN 84-7178-642-7.

SACCOMANNO, Guillermo. *El buen dolor*. -- Buenos Aires : Emecé, 1999. -- ISBN 950-04-1997-1.