

00424
14



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**EL CORRECTOR DE ESTILO, UN INTERMEDIARIO
ENTRE EL ESCRITOR Y SUS LECTORES.
UNA EXPERIENCIA EN IMPRESORES ALDINA, S.A.**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
P R E S E N T A :
ISMAEL BAHENA PÉREZ

DIRECTORA DE TESIS: CARMEN AVILÉS SOLÍS



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

CIUDAD UNIVERSITARIA,

JUNIO DE 2003

1



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

*A mis padres: Ismael Bahena y Margarita Pérez,
por ser fuente de mis valores e inspiración para concluir esta etapa de mi vida.
Gracias por seguir creyendo y confiando en mí, por no haber
perdido nunca la esperanza, gracias por ser siempre los mejores padres*

*A Margarita y a Miguel Ángel, mis queridos
hermanos, por ser claros ejemplos del papel
de un profesional comprometido consigo
mismo y con su trabajo*

*A Leobardo, porque con tu afán
de superación sembraste en mí el deseo que hoy
culmina con este trabajo; gracias por demostrarme
que nunca es tarde cuando se trata de crecer, de ser mejor*

*A Aseneth Silvia, por instarme a cada segundo a superarme,
por estar detrás de todo esto, por ser mi guía, por impulsarme
siempre hacia adelante, por tu invaluable apoyo económico.
Gracias por haberme visitado aquel 16 de septiembre*

*A Ana Villalpando, Margarita Lara, Ma. de Lourdes
García, Jacqueline Rodríguez y, desde luego, Adriana Zarco,
por su amistad, porque finalmente, queridas amigas,
algo de ustedes está impreso aquí*

¿Sabes qué es el libro?

*El libro es
lumbre del corazón,
espejo del cuerpo,
confusión de vicios,
corona de prudentes,
diadema de sabios,
honra de doctores,
vaso lleno de sabiduría,
compañero de viaje,
criado fiel,
huerto lleno de frutos,
revelador de arcanos,
aclarador de oscuridades.
Pregúntale y te responderá,
mándale e irá de prisa,
llámale ya acudirá presto,
y siempre te obedecerá con facilidad.
Hazlo tu amigo
y nunca te arrepentirás.*

Codex miscellaneus, texto del siglo XI.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	7
PRIMER CAPÍTULO	
1. DE GUTENBERG A MICROSOFT	
1.1.- EL HOMBRE DEL MILENIO	11
1.2.- DE LA ÉLITE A LAS MASAS	11
1.3.- LA CONTROVERSI	12
1.4.- LA BIBLIA DE LAS 42 LÍNEAS	13
1.5.- DE ORFEBRE A PRENSISTA	14
1.6.- LOS PROBLEMAS ECONÓMICOS	14
1.7.- EL LEGADO DE GUTENBERG	15
1.8.- FUST Y SCHÖEFFER COMERCIALIZAN LIBROS	15
1.9.- LA NATURALEZA DE LOS PRIMEROS TEXTOS	15
1.10.- LA PRENSA TRASPASA FRONTERAS	16
1.11.- LA EDAD DE ORO	19
1.12.- LOS INCUNABLES O PALEOTIPOS	20
1.13.- LAS LLAMADAS GOFRADAS O PRIMERAS ENCUADERNACIONES	21
1.14.- ALDO MANUCIO, LA <i>CURSIVA</i> Y LOS ALDINOS	22
1.15.- EL PAPEL DEL LIBRO EN LA REFORMA LUTERANA	24
1.16.- CLAUDIO GARAMOND	26
1.17.- LA IMPRENTA Y SU LLEGADA AL NUEVO MUNDO	27
1.18.- EL LIBRO EN LA COLONIA	30
1.19.- EL MERCADO DE LIBROS EN LA NUEVA ESPAÑA	31
1.20.- LOS PRIMEROS LIBROS Y SU ROL EDUCATIVO EN LA NUEVA ESPAÑA	32
1.21.- EL COLEGIO JESUITA DE SAN FRANCISCO JAVIER	33
1.22.- LAS CARTILLAS Y SU FUNCIÓN SOCIAL	35
1.23.- EL LIBRO Y SU INFLUENCIA EN LA EDAD DE LA RAZÓN	36
1.24.- LA LITOGRAFÍA	39
1.25.- EL LIBRO EN EL MÉXICO INDEPENDIENTE	39
1.26.- LAS PRIMERAS ORGANIZACIONES DE IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS	40
1.27.- LA SEGUNDA REVOLUCIÓN	43
1.28.- MERGENTHALER Y LA LINOTIPO	44
1.29.- LA LINOTIPIA EN MÉXICO	45
1.30.- LA COMPOSICIÓN MECÁNICA	46
1.31.- LA COMPOSICIÓN AUTOMATIZADA	47
1.32.- PERFECCIONAMIENTO DE LAS PRENSAS	48

1.33.- LA PRODUCCIÓN LITERARIA EN SERIE	49
1.34.- EL LIBRO SE MASIFICA	49
1.35.- LA EDICIÓN EN EL MUNDO (UN PANORAMA GENERAL)	51
1.36.- LA EDAD ELECTRÓNICA	52
1.37.- LA FOTOCOMPOSICIÓN Y LA AUTOEDICIÓN EN LA ERA DE LA COMPUTACIÓN	53
1.38.- EL ESPACIAMIENTO	54
1.39.- A MANERA DE COLOFÓN	56

SEGUNDO CAPÍTULO

2.- EL CORRECTOR DE ESTILO, SU PAPEL EN EL PROCESO EDITORIAL Y FACTORES QUE LO DETERMINAN

2.1.- ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA CORRECCIÓN DE ESTILO	58
2.2.- ¿QUÉ DEBEMOS ENTENDER POR CORRECCIÓN?	61
2.3.- EL ESTILO Y SUS PROPIEDADES O CUALIDADES	62
2.4.- EL CORRECTOR DE ESTILO	65
2.5.- HABILIDADES, APTITUDES Y CARACTERÍSTICAS DEL CORRECTOR DE ESTILO	68
2.6.- RELACIÓN AUTOR-EDITOR	75
2.7.- FACTORES QUE DETERMINAN EL DESEMPEÑO PROFESIONAL DEL CORRECTOR DE ESTILO (POLÍTICAS EDITORIALES)	78
2.8.- PARTICIÓN DE PALABRAS	80
2.9.- CORNISAS	81
2.10.- LAS PÁGINAS PRELIMINARES	81
2.11.- DEL NÚMERO DE EDICIÓN	83
2.12.- EL COLOFÓN	83
2.13.- LOS CALLEJONES	84
2.14.- DE LA TIPOGRAFÍA	84
2.15.- LÍNEAS VIUDAS	85
2.16.- EL COLGADO	85
2.17.- EL PUNTO Y LAS COMILLAS	85
2.18.- OTRAS POLÍTICAS	86

TERCER CAPÍTULO

3.- EL PROCESO EDITORIAL, EL CASO DE IMPRESORES ALDINA, S.A.

3.1.- BREVES ANTECEDENTES DE IMPRESORES ALDINA, S.A.	88
3.2.- EL PROCESO DE EDICIÓN EN IMPRESORES ALDINA, S.A.	88
3.3.- RECEPCIÓN DE ORIGINALES	89

3.4.- REVISIÓN DE ORIGINALES	93
3.5.- FORMACIÓN DEL TEXTO EN CÓMPUTO	94
3.6.- REVISIÓN Y CORRECCIÓN DE PRUEBAS MECÁNICAS	96
3.7.- CORRECCIÓN EN PANTALLA	101
3.8.- "ARMADO" DEL LIBRO	102
3.9.- FOTOGRAFÍA (PROCESO DE FOTOLITO)	102
3.10.- FORMACIÓN DE NEGATIVOS	104
3.11.- TRANSPORTE A LA PLANCHA	106
3.12.- IMPRESIÓN	108
CONCLUSIONES	109
BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA	112

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Al momento de iniciar esta investigación nunca imaginé que resultara tan agradable y tan apasionante el desarrollo de la misma. Principalmente, porque una parte del trabajo puso en evidencia mi desconocimiento del tema, pues, aunque me he desempeñado profesionalmente en el ámbito de la corrección de estilo y a pesar de haber estado muchos años en contacto de manera directa o indirecta con los procesos editoriales, nunca como esta vez les di el valor y la atención que merecen.

Para poder entender mejor el desarrollo de este trabajo, debo decir que lo dividí en tres secciones o capítulos que a continuación describo:

El primero y más extenso, denominado *De Gutenberg a Microsoft*, muestra un panorama histórico del desarrollo del libro, primero en Europa y, consecuentemente, en América, de manera particular en México. De este capítulo podría decir muchas cosas, pero adentrarme en ellas representaría dejar muchas más fuera de este comentario. El capítulo es muy versátil, pues aborda la historia del libro desde diversos ángulos:

Históricamente, muestra de qué manera la producción de libros comenzó a hacerse mecánicamente, resaltando la polémica que existe en torno a quién fue el verdadero inventor de la imprenta; tan controversial este asunto, como el de su llegada a México.

Otra de las perspectivas del capítulo es la que permite ver cómo la humanidad fue descubriendo el poder penetrador de este instrumento transmisor de conocimientos y la forma en que influyó y determinó el comportamiento de las sociedades desde el siglo XV hasta la época actual.

El capítulo se detiene en tales aspectos, pero también fue enriquecido con otros datos curiosos entre los que destaco aquellos ocurridos principalmente durante la época Colonial en la Nueva España o incluso en el México Independiente.

Aborda la historia del libro y cómo su forma de producirlo obligó a los trabajadores de las artes gráficas en México a sindicalizarse, se hace especial énfasis en el surgimiento de la máquina de linotipo y el desplazamiento que debiera sufrir tras la aparición de las computadoras personales.

El capítulo, sin duda, ofrece un panorama muy general pues no es su propósito entrar en detalles, sobre todo porque la historia del libro va más allá de los últimos 500 años, por eso es importante resaltar que este apartado sólo hace mención al libro impreso; de lo contrario, habría sido necesario remontarse muchos siglos atrás para no dejar de lado el desarrollo del libro hecho a mano, por no hablar ya de los primeros vestigios gráficos de la humanidad.

Finalmente, el capítulo ofrece un esquema general del proceso de producción literaria para poder entender posteriormente el momento preciso en que se inserta la tarea de corrección de estilo, aspecto abordado en el capítulo dos.

El segundo apartado denominado *El corrector de estilo, su papel en el proceso editorial y factores que lo determinan*, pretende resaltar la importancia de la corrección de estilo en el proceso de producción de libros, pues como se verá, un libro que presenta anomalías no se puede considerar como una obra completa.

El propósito es dejar en claro el rol del corrector de estilo, qué cualidades y habilidades debe poseer para desempeñarse como tal en la industria editorial, cuáles son sus aptitudes y de qué manera su actividad se ve directamente influenciada por las políticas empresariales.

Aquí, se deja al descubierto la gran cantidad de factores a los cuales el corrector de estilo debe prestar atención cotidianamente y por qué es importante que cualquier obra sea revisada por un corrector de estilo antes de meterse a prensa.

En esta misma sección se pone de manifiesto la importancia de que el autor de un libro permanezca en constante contacto con el corrector de estilo con el único fin de que su obra se publique lo más limpia posible.

Sin duda, la redacción de este capítulo implicó la posibilidad de escribir libremente acerca de mi experiencia y contacto profesional con la palabra escrita y muy particularmente como corrector de estilo. Resultó de gran satisfacción.

Por último, el capítulo tres: *El proceso editorial, el caso de Impresores Aldina, S.A.*, me dio la oportunidad de verter mi experiencia particular en esta empresa, estudio del caso donde he podido abreviar de la experiencia de gente consagrada en el ámbito de la corrección de estilo y la manera en que sobre la práctica se combina con el resto de los procesos editoriales.

El caso particular muestra mi trabajo cotidiano en la empresa y los factores a los cuales debo de atender y me exigen especial cuidado para lograr que el libro se publique lo más perfecto posible.

Quiero concluir resaltando lo apasionante del tema, pues a lo largo de la investigación pude acceder a sitios y lugares que despertaron y alimentaron, poco a poco, más y más mi interés, independientemente de aquél por obtener mi título profesional.

CAPÍTULO 1

DE GUTENBERG A MICROSOFT

1. DE GUTENBERG A MICROSOFT

1.1. EL HOMBRE DEL MILENIO

En su constante afán por entender el mundo que le rodea, la humanidad ha tendido a medir, cuantificar, calcular y cualificar la dimensión de sus logros. Esta "afición" se ha hecho patente en prácticamente todas las áreas de la ciencia y el conocimiento; particularmente, durante el último siglo el hombre ha determinado y calificado a "lo mejor" de los rubros del conocimiento. Así, en una ambición innovadora, surgen conceptos tales como "la mujer del año", "el invento del siglo" o hasta "la boda de la década" o "la serie mundial", incluso, la "pelea del siglo". Sin embargo, existen definiciones cuyo origen es mucho menos frívolo y superficial; hacia julio del año 2001, la UNESCO encontró al "hombre del milenio", extendiendo los límites anuales, quinquenales o incluso centenarios.

Lo más probable es que hace 550 años, Johann Gutenberg ni siquiera imaginara que con su propio invento estaría *escribiendo* irónicamente las páginas más importantes de la historia de la humanidad.

Por su extraordinaria contribución a la expansión de la cultura y el conocimiento, este singular hombre de origen alemán nacido hacia el año 1400 en la ciudad de Maguncia, fue nominado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura como "el hombre del milenio", corroborándose así la valoración de su invento como la contribución más decisiva en el ámbito de la transmisión del conocimiento y la cultura.

1.2. DE LA ÉLITE A LAS MASAS

Hasta la época de Gutenberg, el privilegio de leer a los grandes filósofos griegos y poder acercarse a los textos bíblicos había sido exclusivo de las clases dirigentes, básicamente eclesiásticas y políticas. Por un lado, no todas las personas de la Europa de entonces sabían leer y, por otro, la forma de hacer libros se constreñía a lo que los amanuenses de principios de la Edad Media pudieran medianamente hacer por reproducir los textos en manuscritos.

Tradicionalmente se ha atribuido a Gutenberg la invención de la imprenta, esta máquina que permitió acelerar el proceso de reproducción de libros, sin embargo, su mérito no radica precisamente en la invención del aparato; más bien en la invención de los llamados tipos móviles, mismos que posibilitaron la producción de libros en grandes cantidades a un precio accesible para un creciente número de personas, dando pie a un progresivo avance intelectual que las clases dirigentes ya no pudieron reservarse para sí.

Sin saberlo, este personaje estaba sentando las bases para llevar la cultura y el conocimiento a cada vez más y mayores grupos de personas.

Pero, ¿fue Gutenberg realmente el inventor de este extraordinario avance tecnológico?

En medio de graves problemas económicos y totalmente endeudado, Gutenberg trabajó en la invención de esta máquina y su método que, por su relativa "facilidad", permitiría "acelerar" los procesos de impresión, mismos que, hasta entonces, habían sido caracterizados por la lentitud en la reproducción de textos a mano.

1.3. LA CONTROVERSIA

Algunos estudiosos del tema como Albert A. Sutton aseguran que más de 400 años antes de que en Europa se realizara la primera impresión bajo el "novedoso" sistema, en China, particularmente un hombre llamado Pi Sheng, había hecho ya el descubrimiento empleando tipos fabricados en arcilla cocida.

En su obra *Concepción y confección de un periódico*,¹ Sutton explica que los chinos ensayaron con tipos hechos de estaño y de madera, los cuales, primeramente, eran tallados en una plancha o bloque para posteriormente ser serrados y colocados en una caja.

Estos tipos Sutton los diferencia, y los denomina "tipo-palabra" y no "tipo-letra", y ésta, explica, fue la razón que llevó al fracaso al sistema. Asimismo, detalla que medio siglo antes que los chinos, los coreanos ya imprimían libros con tipos de metal fundidos, sin embargo, éstos tampoco estaban separados, por lo que el perfeccionamiento del sistema se le atribuye a los impresores europeos.

Aun en el pequeño círculo de impresores europeos existe una gran controversia en torno a la invención del tipo móvil y una gran cantidad de países de Europa se atribuye la aportación. Tal es el caso del holandés Janzoon Coster, de Haarlem, de quien se dice, comenzó a imprimir con tipos móviles hacia 1430, sin embargo, de él sólo se conocen fragmentos impresos, ninguno de los cuales lleva ni su nombre, ni la fecha, ni el lugar en que fueron realizados. Esta conclusión es compartida por algunos teóricos como Svend Dahl, quien en su obra *Historia del libro*,² atribuye a Coster la posibilidad de haber impreso con tipos móviles y (en la página 98 de la citada obra), menciona, incluso, que Gutenberg pudo haber visto impresos de Coster expuestos en la fiesta de Aquisgrán en 1440, aunque asegura que el alemán nada de importancia aprendió del holandés.

¹ Sutton, Albert A., *Concepción y confección de un periódico*, Madrid, Ed. Rial, S.A., 1963.

² Dahl, Svend, *Historia del libro*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pág. 98.

Si bien es cierto que Gutenberg inventó los tipos móviles, también lo es que fue él mismo quien ideó la construcción de una máquina de fundición práctica para la producción de estos tipos concretando la tarea y posibilitando el empleo efectivo del método. Fue así como, hacia mediados del siglo XV, existieron talleres en los que se recopilaban por decenas y aun por centenares, los manuscritos más solicitados, tales como libros de horas o pñados y obras para la enseñanza elemental. De aquí la posibilidad de que los contemporáneos de Gutenberg no vieran en la reproducción mecánica de los textos sino una cómoda innovación técnica, útil sobre todo para la multiplicación de los textos más comunes. Efectivamente, al hacer la imprenta mucho más accesibles los textos, les aseguró una fuerza de penetración con la cual no podían compararse, mucho menos competir, las limitaciones de la producción manual.

Finalmente, la historia atribuye a Gutenberg la invención de los tipos móviles de metal fundido en matrices, lo cual representa la "fundación" del proceso de impresión, por lo menos, tal y como se conoció hasta muy avanzado el siglo XX, a principios de la década de los años noventa.

1.4. LA BIBLIA DE LAS 42 LÍNEAS

El "lujo" de la lectura estaba reservado a las clases privilegiadas del siglo XV, era pues, comprensible, que el tipo de libros que se imprimieran fuera de carácter religioso, como ya se dijo anteriormente, ya que el poder de la Iglesia en aquella época era de gran importancia.

Mención aparte merece la llamada Biblia de las 42 líneas. Se trata de un singular libro impreso en latín con tipo de texto semejante a la escritura manual de los monjes. Posee 1300 páginas en tamaño de 12 por 17 pulgadas con texto a dos columnas; cada una de ellas con 42 líneas de alto, factor al cual se le atribuye su nombre. Este texto, conocido también como la Biblia Mazarina —debido a que la primera copia fue encontrada en la biblioteca del cardenal francés Mazarino— es señalada también como el primer libro impreso; su fecha de terminación está mencionada en una nota al final que precisa la rubricación del texto el 14 de agosto de 1456.

Aunque ni ésta, ni ninguna de las obras de Gutenberg lleva su nombre, ni proporciona ningún tipo de información acerca de sus actividades, Svend Dahl,³ menciona que los historiadores han jugado un papel fundamental en lo que actualmente se sabe acerca del inventor alemán, pues reconocen en algunos registros públicos —tales como las actas de un juicio que aún se conservan, en las que se habla del plomo, de una prensa, y de varias matrices, y donde uno de los testigos se refiere a ellas como "de cosas relativas a la impresión"— fuentes valiosas de información relacionada con las persecuciones legales de las cuales

³ Dahl, Svend, *op. cit.*, pág. 95.

fue víctima Gutenberg por la acumulación de deudas en que incurrió para financiar sus investigaciones en el arte de imprimir.

1.5. DE ORFEBRE A PRENSISTA

Aunque formaba parte de una familia burguesa de Maguncia, donde nació a principios del siglo XV, algunos teóricos como Dahl, piensan recibió aprendizaje como grabador o como orfebre, pero, a causa de las contiendas que devastaron su ciudad natal hacia 1420, Gutenberg, junto con las antiguas familias burguesas y grupos de artesanos, abandonó la ciudad.

Existen algunos registros que aseguran que hacia 1434 Gutenberg residía en Estrasburgo, donde formó una sociedad con tres hombres, quienes le adelantaron dinero a cambio de que aquél les transmitiera sus "artes y habilidades", muy posiblemente esas "artes y habilidades" fueran relativas a la imprenta, pues cuando uno de los socios murió, dejando una deuda pendiente con Gutenberg, acudieron las partes en 1439 a un proceso del que resultaron las actas anteriormente mencionadas.

Se desconoce el avance del invento de Gutenberg hacia esa fecha, pero sí se sabe que permaneció en Estrasburgo hasta 1444.

1.6. LOS PROBLEMAS ECONÓMICOS

En 1448, Gutenberg vivía nuevamente en Maguncia y un año más tarde consiguió del comerciante Johann Fust un préstamo de 1600 florines en dos exhibiciones, a fin de adquirir herramientas y material necesario para lo que se supone sería su Biblia de 42 líneas.

Tiempo después, Gutenberg y Fust, su socio capitalista, tuvieron algunos desacuerdos, por lo que el primero, devolvió la mitad de los préstamos con los intereses y parte de su material pasó a manos del segundo. Luego de entregar su equipo a Fust, Gutenberg consiguió más préstamos y estableció otra prensa, donde imprimió aproximadamente 50 libros y panfletos hasta antes de 1468.

Años después, la situación en Maguncia fue precaria, y se acentuó con ocasión del conflicto entre el anterior arzobispo y su sucesor, el conde Adolfo de Nassau, entonces la ciudad fue conquistada y saqueada en 1462 por las tropas del conde. La situación económica de Gutenberg mejoró cuando en 1465 obtuvo un empleo en la corte del conde Adolfo y, con ello, el privilegio de la exención de impuestos. Tres años después, en 1468, Gutenberg murió y fue enterrado en una iglesia franciscana que fue derruida posteriormente.

1.7. EL LEGADO DE GUTENBERG

De los impresos atribuidos a Gutenberg no existe alguno con su nombre o indique la fecha de impresión. Svend Dahl⁴ precisa que solamente el examen de los tipos utilizados, y gracias a criterios históricos y cronológicos, pueden atribuirse con probabilidad ciertos impresos a su taller.

Finalmente, el legado de este personaje no se reduce a la invención de una máquina o un instrumento, sino al hecho de haber podido hacer alcanzable la cultura y el conocimiento a un número cada vez más grande de personas, privilegio que, hasta nuestros días se ha cumplido cabalmente.

1.8. FUST Y SHÖEFFER COMERCIALIZAN LIBROS

Entre 1455 y 1460 funcionaban en Maguncia varios talleres de impresión, el más importante de ellos fue el de Fust y Schoeffer. Una vez que Fust recuperó el material de Gutenberg, decidió montar un taller de su propiedad; para ello, se asoció con un ex trabajador del alemán, de apellido Schöeffer.

Durante su asociación, que duró aproximadamente 11 años, (1455 a 1466), Fust y Schöeffer produjeron más de 100 libros; el más famoso de ellos fue el *Psalterio*, que apareció en 1457, con el privilegio de ser el primer libro fechado, firmado e impreso en colores.

Para esa época, estos impresores ya se preocupaban por comercializar con los libros, y se dirigían a los estacionarios⁵ de las ciudades universitarias para distribuir su producción. Fust y Schöeffer vendían libros en Francfort, Lubeck y Angers, y no tardaron en abrir una tienda en París. Algunos estudiosos del tema como Lucien Febvre,⁶ señalan que desde un principio, los impresores y los librerías trabajaron con fines lucrativos, tal fue el caso de estos impresores.

Febvre menciona que los librerías del siglo XV no se comprometían a costear la impresión de sus libros si no estaban seguros de poder despachar un número suficiente de ejemplares dentro de un plazo razonable.

1.9. LA NATURALEZA DE LOS PRIMEROS TEXTOS

No es raro, pues, que con la aparición de la imprenta resultara una circulación mayor de los libros que habían alcanzado fama y reputación durante la época de

⁴ Dahl, Svend, *op. cit.* pág. 95.

⁵ *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua*, 19ª. ed., T. III: Estacionario.— ... El que, según los estatutos de la Universidad de Salamanca, daba los libros en la biblioteca...

⁶ Febvre, Lucien, *La aparición del libro*, México, 1ª. ed., Utcha, 1962.

los manuscritos. Al multiplicar esos textos, la imprenta realizaba una labor al mismo tiempo de amplificación y de selección; lo cual explica la naturaleza de los libros "fabricados" durante el siglo XV. Las obras religiosas y, naturalmente, un gran número de ediciones de la Sagrada Escritura destacaban como mayoría entre los impresos. Este hecho resulta lógico en una época en que la generalidad de los lectores eran clérigos. Entonces no es azaroso lo mencionado líneas arriba respecto a la Biblia de las 42 líneas de Gutenberg. Durante todo el siglo XV, las ediciones del mismo texto fueron innumerables.

Algunos autores como Hain y Copinger⁷, enumeran 109 y 124 ediciones latinas, respectivamente; junto a ellas figuran las traducciones del texto íntegro de la Biblia: once en alemán, tres en bajo alemán, cuatro en italiano, una en francés y otra en español, flamenco o bohemio, sin contar sus versiones parciales, como las del Apocalipsis, los Salmos o el Libro de Job.

Paralelos a los textos sagrados, y en número mayor, aparecen los libros indispensables para la celebración del culto, para el rezo de los sacerdotes y de los laicos. Asimismo, la cantidad de breviarios y de misales fue enorme, pues era común que miembros del clero solicitaran los servicios de un tipógrafo, precisamente, para imprimir tales obras en localidades donde no funcionaba ninguna prensa.

A lo anterior se deben agregar los libros de horas en los que las personas legas, lo mismo grandes señores que burgueses, encontraban el texto de sus oraciones cotidianas. Estos libros, que desde la época de los manuscritos se copiaban y coloreaban en serie, absorbieron desde el siglo XV las actividades de gran número de imprentas y más aún durante el siglo XVI.

Mucho más débil aparece el número de impresiones de los grandes clásicos de la filosofía y de la teología medievales, que sólo interesaban a un público limitado, conformado por maestros y estudiantes de las universidades, entre los cuales destacan los alumnos parisinos.

1.10. LA PRENSA TRASPASA FRONTERAS

Cuando Maguncia fue saqueada por Adolfo de Nassau en 1462, éste prohibió el negocio de la impresión, lo cual favoreció la dispersión por el resto de Europa, de las personas que vivían del oficio. Algunos de ellos, quienes habían aprendido el arte tanto del mismo Gutenberg como de Schöeffer, abrieron sus propios establecimientos, permitiendo la difusión del nuevo arte de manera acelerada por el resto del continente.

Dos de aquellos impresores: Conrad Sweynheim, de Maguncia, y Arnold Pannartz, de Praga, llegaron a Italia y hacia 1464 establecieron una prensa en

⁷ Febyre, Lucien, *op. cit.*, pág. 267.

Subiaco, que fue la primera en abrirse fuera de Alemania, y usaron en ella una letra gótica para la impresión de sus obras. Su primera publicación fue un Donatus, o gramática latina, seguida por otros cuatro volúmenes. Luego trasladaron su prensa a Roma, en donde continuaron asociados hasta finales de 1473. Su producción alcanzó las 52 obras distintas y fueron ellos quienes popularizaron e impulsaron el libro impreso en la península itálica. Al respecto, Svend Dahl⁸ señala que, según registros de estos mismos impresores, elaboraron un total de 36 obras con un total de 12,475 volúmenes, esencialmente de clásicos latinos. Asimismo, emplearon un nuevo tipo: el romano, que, al contrario del gótico, estaba inspirado en la letra humanística, basada en la minúscula carolina.

El siguiente país europeo en contar con imprenta fue Suiza, cuyo primer libro fechado fue producido en Basilea, en 1474, por Berthold Ruppel. Se cree que el primer taller de imprenta fue abierto en 1467 en esa ciudad, la cual, formaba parte de Alemania en aquella época.

El nuevo arte llegó a Francia en 1470, cuando se estableció una prensa en París, gracias a los esfuerzos de Johann Heynlin, rector y bibliotecario de la Sorbona, y Guillaume Fichet, profesor de filosofía y retórica. Ellos introdujeron a tres impresores alemanes en la tarea, que consistió, básicamente, en la producción de libros para el uso de los estudiantes universitarios.

Los primeros libros holandeses fechados y firmados fueron producidos por Gerardus Leempt y Nicolaus Ketalaer, en Utrecht, en 1473. También la imprenta llegó al actual territorio de Bélgica, donde la primera prensa fue establecida en la ciudad de Alost en 1473, por Johann de Paderborn, llamado también John de Westfalia.

Cerca de ahí, en la ciudad de Brujas, se imprimió el primer libro en lengua inglesa, producido por William Caxton, un rico comerciante, y Colard Mansión, un joven impresor que aquél había contratado como socio.

En 1469 Caxton abandonó la administración de una gran compañía comercial en Brujas, para convertirse en secretario y consejero de finanzas de la duquesa de Borgoña, y así pudo dedicar más tiempo a la traducción e impresión de obras literarias. Su primer libro, que entre los pueblos de habla inglesa del mundo se convirtió en un hito, fue una traducción del *Recueil des Histoires de Troies*, de Le Fevre; se imprimió alrededor de 1475.

Las primeras producciones de prensa en español se cree que tuvieron la forma de una Indulgencia, que fue publicada por el cardenal Rodrigo Borgia, en virtud de una bula papal, fechada el 5 de marzo de 1473. El nombre del impresor y el lugar de la publicación no se conocen, aunque la opinión más extendida es que los primeros impresores de España y Portugal fueron alemanes errantes, que llevaron

⁸ Dahl, Svend, *op. cit.* pág. 106.

el conocimiento del nuevo arte a la Península Ibérica, como lo hicieron en otras partes de Europa.

El último país europeo importante en establecer la imprenta fue Inglaterra, en donde la primera prensa se montó cerca de la Abadía de Westminster, en las afueras de Londres, hacia 1476, a cargo de William Caxton, que llevó su equipo al país materno desde Brujas, en donde él y Mansión habían producido las Historias de Troya el año anterior. Animado por el éxito de su primera aventura, Caxton se dedicó a suministrar a su pueblo libros en inglés, y con éstos, presentó la mejor literatura de su época. Su producción fue de un centenar de libros, muchos de los cuales fueron traducciones propias. Entre los libros más conocidos que salieron de su prensa destacan las obras de Chaucer, incluyendo los *Canterbury Tales*, un volumen de 374 páginas, que apareció en 1478; la *Morte d'Arthur*, de Malory; las *Chronicles of England, The Golden Legend* y *Myrrour of the World*. La última de éstas, que apareció en 1471, fue el primero de los libros de Caxton que contenía ilustraciones grabadas con planchas de madera. Los grabados fueron bien recibidos, puesto que *The Golden Legend*, impresa en 1483, contenía 70.

William Caxton no fue un impresor refinado, a él le interesaba más el contenido de los libros y su amplia distribución que la tipografía artística y la perfección técnica. Sin embargo, su contribución a la literatura inglesa y a la ilustración de las masas, fue de gran importancia.

Cuando Caxton murió en 1491, el negocio pasó a manos de su jefe de taller, Wynkyn de Worde, que continuó la labor de impresión en el mismo inmueble, usando los mismos tipos que Caxton empleara en vida.

Durante el siglo XV, la imprenta se estableció también en varios de los más pequeños países de Europa, y al final del siglo se habían producido grandes cantidades de libros.

Antes del año 1500 se publicaron en Venecia 2,835 libros; 925 en Roma; 751 en París; 526 en Estrasburgo; 530 en Colonia y 130 en Londres. La mayor parte de ellos lanzaron un promedio de 300 ejemplares por edición. Así, menos de 50 años después de la impresión del primer libro en Alemania, había crecido una industria floreciente, y su importancia para la humanidad aumentó al paso de los años.

Varias familias de impresores europeos siguieron la tradición de sus fundadores y se hicieron famosos. La más distinguida entre ellas fue la familia de Estienne —tres generaciones de padres e hijos que imprimieron en París y Ginebra de 1502 a 1664—, y los Didot, que destacaron en Francia durante el siglo XVIII. Colard Mansión, los Plantins y la casa de Elzervir ganaron renombre en los Países Bajos.

1.11. LA EDAD DE ORO

Muchos de los libros impresos más antiguos son de valiosa importancia artística, particularmente porque para su elaboración, los impresores se basaron en la tradición de los manuscritos medievales, tal como los hicieron originalmente.

De acuerdo con estos manuscritos, grababan los tipos, imitaban exactamente la confección de las páginas y cuando en algunos detalles no era posible echar mano de la imprenta (tales como la elaboración de iniciales y otras ornamentaciones), se apoyaban en viejos métodos y dieron cabida al trabajo en paleta de los iluminadores. Fue así como los impresores lograron trasladar, con asombrosa apariencia y belleza, del códice de pergamino medieval al libro impreso. Pienso que éste puede ser considerado como un primer intento tipográfico por hacer del libro no sólo un difusor del conocimiento, sino una obra de arte en sí mismo; esta forma de trabajo continuó en el siglo XVI, durante el cual siguieron apareciendo más y más talleres de imprenta por toda Europa.

La primera mitad del siglo se caracterizó por su excepcional prosperidad económica, época también del humanismo y fue el período en el que el libro se reveló como una gran industria, manejada, incluso, por poderosos capitalistas.

La Edad de Oro del libro se distinguió por ser una etapa de tráfico de libros, sobre todo porque esta actividad adquirió la categoría de gran comercio internacional con familias como los Froben, los Koberger, los Birckmanos y los Aldos, entre otros; todos ellos grandes libreros que contaban, a lo largo y ancho de Europa, con relaciones suficientes de negocios.

Esta forma de negociar con libros hizo que la industria se concentrara en los grandes centros universitarios y comerciales de la época, sin verse interrumpida la aparición y surgimiento de pequeños talleres. El fenómeno fue particularmente significativo en los Países Bajos, incluso antes de la era de Plantin. Amberes, por ejemplo, era una muy importante ciudad de intercambio comercial en pleno crecimiento, que a fines del siglo XV seguía a Denverter en la jerarquía de los centros tipográficos, y pronto ocupó el primer lugar. Los editores de esta ciudad trabajaron inicialmente para satisfacer las exigencias de una clientela de comerciantes y ricos burgueses, que no eran pocos, proporcionándoles libros piadosos y novelas caballerescas ilustradas, ya fuera en flamenco o en francés, sin embargo, pronto comenzaron a exportar libros de obras inglesas, con lo que Amberes no tardó en ejercer una verdadera hegemonía en todos los Países Bajos. Ejemplo de ello es que, de un total de 133 tipógrafos establecidos en dicha región, entre 1500 y 1540, 66, o sea, casi la mitad, lo estaban en Amberes, y de unos 4000 libros entre las fechas indicadas fueron impresos en esta ciudad 2254, es decir, más de la mitad.

Por otra parte, en los países germánicos, donde existían entre el Rhin y el Elba ciudades opulentas, residencia de una burguesía culta y acomodada, la industria

del libro no cesó de desarrollarse a fines del siglo XV y durante el primer cuarto del XVI.

Estrasburgo, en particular, pronto se convirtió en un centro de excepcional importancia. Ya en la centuria anterior, Adolfo Rush (1466-1489), había sufragado una gran cantidad de obras y había ampliado sus negocios con el comercio del papel. Las prensas de Estrasburgo se hicieron famosas por la calidad de sus publicaciones que eran solicitadas en todas partes; Gruninger, por ejemplo, vendió una edición entera de mil ejemplares a Schonsperger, célebre impresor de Ausburgo; mientras, el impresor Juan Schott ejecutaba trabajos para libreros de Leipzig, de Viena y de Milán.

No menos importancia tuvo la ciudad de Basilea, donde libreros como Amerbach, desplegaron gran actividad, y junto a él, varios editores divulgaron el empleo del tipo romano y crearon la letra itálica, inspirada en la aldina, asimismo, imprimieron caracteres griegos.

Algunos editores como Froben, para grabar orlas en las portadas, bandaletas, iniciales y las ilustraciones de sus libros, recurrieron a otros artistas grabadores como Urs Graf, Hans y Ambrósio Holbein; correctores suyos fueron Bonifacio Amerbach, su cuñado y Beato Renano.

En la mayoría de las grandes ciudades de Alemania las prensas desarrollaban entonces una actividad febril. La antigua casa maguntina de los Schöeffer funcionó mucho tiempo. Pedro Schöeffer, el hijo, amigo de Ulrico de Hutten, imprimió ahí los escritos de éste. El material que poseía —más tarde adquirido por Froben— era numeroso.

Entre tanto, en Nuremberg, donde los Koverger continuaban produciendo una gran cantidad de libros, Jerónimo Holtzel desplegó gran actividad hasta 1532 y aparecieron nuevos talleres tipográficos muy importantes; por último, en una imprenta más modesta Jerónimo Andreae utilizó un cierto tipo en cursivas: *Fraktur*, que había hecho grabar y con el cual imprimió los *Triumphwagen* y los escritos teológicos de Durerro. Ya para el comienzo de la reforma luterana, eran numerosos los centros tipográficos en Alemania.

1.12. LOS INCUNABLES O PALEOTIPOS

Los primeros libros impresos se llaman *incunables* (del latín *cunabulum*, que significa cuna), porque datan, por decirlo así, de la infancia del arte de la imprenta. Es común también llamarlos *paleotipos* (impresión arcaica). Dahl⁹ establece una diferencia entre ambos, al precisar que el término *paleotipos* puede ser aplicado a todos los impresos antiguos, mientras que los incunables son aquellos libros

⁹ Dahl, Svend., *op. cit.* pág. 116.

impresos antes del año 1501. En algunas regiones europeas como Escandinavia, el período incunable, según Dahl, se prolongó algunos años más: hasta 1550.

Por medio de una detallada comparación entre las formas y tamaños de los diferentes caracteres, los estudiosos han logrado establecer el lugar de origen de muchos de los incunables que no contienen información de dónde y cuándo fueron impresos. Abundan las pequeñas variantes que, tras una detallada inspección, permiten caracterizar los tipos más antiguos; así como en los manuscritos pueden distinguirse las diferentes características de las escuelas de copistas, aun dentro de una misma clase de escritura, de igual forma, las letras de los antiguos impresores muestran pequeños distintivos que permiten su diferenciación, aunque todas correspondan, bien al tipo gótico o a la letra romana.

Cuando las imprentas se transformaron en talleres fijos, ocurría con frecuencia que un impresor sucedía a otro en el uso de los tipos o las matrices de éstos; es por ello que no se pueden atribuir a Gutenberg todos los impresos hechos con su material.

1.13. LAS LLAMADAS GOFRADAS O PRIMERAS ENCUADERNACIONES

Con el desarrollo de la imprenta inició una nueva época para los libreros y se abrió también una nueva etapa en la historia de la encuadernación, pues se comenzó a ver esta actividad como una industria con una organización especial.

En el siguiente siglo a la invención de la imprenta fue común que los impresores encuadernaran también sus producciones; esta actividad era aún más usual en las grandes imprentas pero, por lo general, fue personal especializado el que se dedicó a esta tarea. Dahl¹⁰ menciona que Ratdolt, Caxton y Koberger, entre muchos otros, ya empleaban encuadernadores, dentro o fuera de sus talleres.

Cuando los libros impresos llegaron a ser más numerosos y más baratos en su producción, ocurrió lo mismo con los métodos de encuadernación; entonces se buscó realizarla en frío, y no bajo el sistema de hierros pequeños, cuya impresión era tarea lenta, detallada y exigía especial esmero.

Hacia el último tercio del siglo XV, en Holanda, ya se realizaban encuadernaciones en las cuales la decoración de toda una tapa se grababa en una plancha de metal, que con una prensa de troquel se imprimía sobre la mencionada tapa de una sola vez. Este proceso se realizaba con mayor rapidez a un costo mucho más económico que las estampadas con hierros pequeños, razón por la cual se generalizó en este país, mientras que en Alemania tardaron más años para empezar a usarse a gran escala.

¹⁰ Dahl, Svend, *op. cit.* pág. 118.

Después de que se introdujo la imprenta, la encuadernación dejó de ser una ocupación para monjes o para los encuadernadores adscritos a las universidades, y se convirtió en un oficio de corte civil y, desde finales del siglo XV, se conservan los nombres de muchos de ellos en las leyendas que forman parte de la decoración, tal es el caso de Lübeck, Heinrich Coster, cuya marca proclama: "Hainz Coster te encuadernó", o el de Erfurt, Johan Fogel, de quien consta el empastado de dos ejemplares de la Biblia de las 42 líneas.

Los encuadernadores ambulantes llevaron este oficio de Holanda, a Francia e Inglaterra. Las encuadernaciones realizadas en la imprenta de Caxton se encuentran decoradas con pequeños hierros, mientras que sus sucesores practicaron el gofrado con grandes progresos artísticos.

1.14. ALDO MANUCIO, LA CURSIVA Y LOS ALDINOS

Aldo Manucio, o como más tarde se hizo llamar: Aldus Pius Manutius, había estudiado griego y latín y escrito pequeños manuales gramaticales en ambas lenguas, por lo que contaba con toda la formación humanística cuando, hacia 1490, comenzó sus actividades como impresor y editor en Venecia, con el fin de publicar ediciones críticas de los clásicos. El primer libro salido de su imprenta fue la edición de 1495 de una gramática griega; se habían impreso con anterioridad libros griegos en Italia, pero mientras éstos copiaron la caligrafía de los manuscritos clásicos, Aldus introdujo unos caracteres griegos tallados siguiendo la escritura griega común de la época, con numerosas abreviaturas.

El primer libro latino impreso por Aldus fue el *Diálogo sobre el Etna*, de Pietro Bembo (1495), compuesto en caracteres romanos, que posteriormente sirvió de modelo para tipos franceses, entre otros, los de Garamond.

Al principio, Aldus dio a sus libros el formato común de folio o cuarto, pero con una edición de Virgilio de 1501 rompió con esta tradición y se dedicó a imprimir clásicos en un *formato* reducido, comúnmente llamado *octavo* —que Sven Dahl¹¹ reconoce como un formato de bolsillo—.

Por otra parte, Aldus usó unos caracteres totalmente nuevos, que se acoplaban muy bien a las reducidas dimensiones de las páginas de sus libros. Este tipo copió la cursiva manuscrita humanística, y fue, como la romana de Aldus, tallada por Francisco Grifo, de Bolonia.

Puede ser más bien considerada como una variedad de la romana, ligeramente inclinada hacia la derecha, y se llama *cursiva*; la misma que se ha mantenido hasta nuestros días, aunque actualmente se utilice para distinguir palabras sueltas o líneas en un texto en romana.

¹¹ Dahl, Svend, *op. cit.* pág. 122.

De esta forma, cuando se habla de *aldinos*, se hace referencia particularmente a estas pequeñas ediciones de clásicos impresas en *cursiva*, de las que Aldus, con el paso del tiempo, publicó muchas, entre ellas, 28 *ediciones principes*; es decir, primeras ediciones impresas directamente sobre manuscritos antiguos inéditos.

Fue gracias a estas pequeñas y prácticas ediciones de Aldus como pudieron los clásicos, y con ellos toda la cultura humanista, alcanzar una mayor difusión, nunca antes vista hasta esa época, y los *aldinos*, con su atractivo emblema editorial —un delfín enroscado en una ancla— en la portada, se hicieron tan populares, que pronto surgieron algunos imitadores.

Especialmente en Lyon se produjo una gran cantidad de *falsos "aldinos"*, incluso con la marca editorial contrahecha. Los *aldinos* fueron utilizados, principalmente, por los jóvenes estudiosos, y muchos de ellos, han sufrido deterioro y son ahora de extrema rareza.

Su fama fue producto de su formato, el nuevo tipo de cursiva, la impresión impecable, la calidad del papel, y del esmero empleado en la versión correcta del texto, es decir, del trabajo científico consagrado a ellos. Una obra filológica de estupendas dimensiones fue también la edición de los textos de Aristóteles que Aldus publicó completamente en griego en cinco volúmenes en folio, entre 1495 y 1498.

La letra cursiva no es la única aportación de Aldus al arte del libro. Si puede hablarse en la historia de un período *aldino*, se debe a que ese impresor, aunque no fuese el único, empleó con especial sensibilidad un *estilo arcaizante* diferente al de los libros de Ratdolt, tanto en las iniciales como en las orlas y cabeceras con las cuales ornamentó sus obras.

Mientras la ornamentación de Ratdolt fue realizada principalmente en blanco sobre fondo negro, la *aldina* está dibujada exclusivamente en perfiles sin relleno del fondo, en un estilo más ligero y luminoso que se adapta mejor a los caracteres romanos y griegos que los de Ratdolt, más oscuros y abultados.

Dahl¹² reconoce que cada una de las cabeceras e iniciales de Aldus constituye una pequeña obra maestra, ya sea que muestre solamente los entrelazados de una planta o se le hayan añadido máscaras grotescas u otros atributos antiguos, o bien se trate de lacería de influjo oriental.

Además, afirma el teórico, nunca alcanzó Aldus mayor excelencia que en la edición de 1499 de la novela alegórica del dominico Francesco Colonia *Hypnerotomachia Poliphili*, que describe la riqueza del arte clásico.

El libro contiene cerca de 170 grabados de pura línea y noble estilo clásico, relacionables con la pintura de Mantenga, que consiguen un efecto muy original.

¹² Dahl, Svend, *op. cit.* pág. 125.

Pero, por muy atractivas y poéticas que sean estas ilustraciones y las correspondientes cabeceras y viñetas, es especialmente, la correlación entre ellas y entre éstas y el texto, lo que coloca tan alto a este libro, considerado todavía hoy por muchos como el más perfecto salido de una imprenta.

Junto a la imprenta de Aldus se encontraba un taller de encuadernación que permitía la venta de sus libros terminados; este proceso editorial de Aldus, cuya mayoría se realizaba en piel de cabra del norte de África (marroquí), es una de las primeras en mostrar claros trazos de la antes citada influencia del arte de la encuadernación islámica, y debido a su gran difusión contribuyó a dar a conocer la técnica del dorado.

Aldus empleó al comienzo sólo el estampado en frío, pero más adelante sus empastados llegaron a usar, las más de las veces, además de marcos y hierros estampados en frío, arabescos o líneas entretejidas en torno al centro, donde el título del libro se muestra impreso en oro con caracteres romanos.

Siempre hay, en la decoración del exterior una sobriedad análoga a la empleada en las cabeceras y viñetas del interior del libro. Técnicamente hablando, los forros de Aldus muestran también influencia oriental: en vez de las tapas de madera de uso general, empleó, tomándolo de modelos de encuadernaciones orientales, una plantilla de cartón, material de menos solidez que las recias tablillas, pero mucho más ligero y conveniente a los formatos reducidos de Aldus.

Las placas de madera fueron desplazadas del empastado hasta el siglo XVIII. Se conservan todavía muchos volúmenes de los siglos XV y XVI cuyas tablillas, probablemente por economía, se encuentran sólo parcialmente recubiertas de cuero pero, poco a poco, el uso del cartón, mucho más práctico, se fue imponiendo y, con frecuencia, se emplearon *maculaturas* como cartón: pliegos de libros rotos o inutilizados, pruebas, impresos sueltos, fragmentos de manuscritos en pergamino, etc., de forma que en las cubiertas realizadas de este modo es posible encontrar fragmentos de obras desconocidas.

1.15. EL PAPEL DEL LIBRO EN LA REFORMA LUTERANA

A finales del siglo XV, se hacía evidente y necesaria una reforma de la Iglesia; el egoísmo de sus altos dignatarios y la convicción que tenían de ser invulnerables, eran las principales causas que demoraban un movimiento reformista. Por otra parte, la avaricia, la corrupción y la ignorancia eclesiástica iban en aumento.

Así, el proceso de "purificación" de la Iglesia de Cristo se aplazaba; después de todo, la monarquía pontificia era la única arma con la que se lograba poner fin a los desórdenes de la época en que se desarrolló el gran cisma, y los concilios que se reunieron durante el siglo XV y principios del XVI, fracasaron en sus intentos de reforma, poniendo a la Iglesia al borde de la desunión.

Entre los escritos de los humanistas laicos y aun eclesiásticos de la segunda mitad del siglo XV, abundaban severas acusaciones contra los clérigos, las órdenes religiosas y hasta la Curia Romana; la corrupción en la Iglesia aumentaba y con ella, los ataques hacia ella misma, acusándola de ignorancia y desmoralización, ataques que fueron soportados con benevolencia.

La literatura anticlerical de principios del siglo XVI era abundante y los clérigos hasta la aplaudían, y mientras no se incurriese en error teológico, la Inquisición no se inmutaba. Los humanistas, conocedores de las consecuencias, llegaban hasta los límites que el Santo Oficio permitía.

A la artesanía modesta del libro pertenece la mayor parte de la literatura producida por la Reforma. La lucha iniciada por Lutero en 1517 contra la Iglesia de Roma fue augurio de grandes conmociones que dejaron huella en la historia del libro. Una gran cantidad de folletos circuló durante esos años por Alemania y sus países vecinos, convirtiéndose en una de las armas más eficaces del nuevo movimiento.

Algunos autores como Dahl¹³ comparten incluso, la idea de que la rápida victoria de la Reforma tuvo como condición la invención de la imprenta, en aquellos breves escritos, con frecuencia provocativos, no se atendían aspectos estéticos como la decoración de los libros, sino más bien el contenido. Estos, eran textos que el mismo Dahl define como "literatura de circunstancias", que debía ser vendida a precios muy bajos para poder cumplir con su misión propagandística.

El papel que se empleaba en aquella época empeoraba en calidad y algunos de los caracteres más utilizados comenzaban a tomar dimensiones similares a las del viejo tipo gótico, grabados de madera gastados se empleaban en todas las impresiones y el trabajo fue adquiriendo una apariencia artesanal. Salvo la confección de biblias y algunas otras excepciones, éste era el aspecto de la gran masa literaria impresa durante la Reforma, sin embargo, para algunos teóricos como Dahl, la misma Reforma propició la democratización del libro hasta entonces desconocida y cuyos efectos resultaron incalculables.

Dahl afirma, incluso, que los esfuerzos actuales encaminados hacia la educación popular encuentran sus orígenes en la preocupación del luteranismo por la vida espiritual del hombre medio.

Gracias a la "literatura de circunstancias", se hacían del conocimiento de la gente las actividades de los reformadores, las controversias que sostenían, los progresos de la herejía y las providencias tomadas para reprimirla.

Otros teóricos del libro como Lucien Febvre¹⁴ otorgan a este tipo de impresos una importancia similar a la del actual cartel y aseguran: "Si se quiere medir la

¹³ Dahl, Svend, *op. cit.*, pág. 139.

¹⁴ Febvre, Lucien, *op. cit.*, pág. 307.

influencia ejercida entonces por la imprenta y el papel representado por los anuncios y pasquines, pensemos, por ejemplo, en nuestros carteles de hoy."

El mismo Febvre no repara en decir que en la base de cada uno de los grandes episodios de la Reforma existió un pasquín y precisa:¹⁵ "... cuando Lutero decidió iniciar la guerra contra el tráfico de las indulgencias, el acto que señaló los comienzos de la guerra fue, más que los sermones, cuyo contenido rápidamente pasa y se olvida, el edicto que, el 31 de octubre de 1517, colocó el reformador en la puerta de la capilla de los agustinos de Wittenberg".

Los pasquines no eran sino hojas fijadas clandestinamente durante las horas de la noche en los muros, las puertas de las iglesias y de las cocheras; las cuales contenían ataques contra la misa o injurias dirigidas al Papa; también era común ver publicadas en ellos las medidas tomadas contra la herejía.

Desde un punto de vista personal, considero que éste es quizá el primer momento de la historia en que la imprenta resulta ser incómoda al poder y el impreso como tal se incoa como instrumento de profundo poder penetrador.

1.16. CLAUDIO GARAMOND

Hacia 1530, cuando un parisino de nombre Claudio Garamond se lanzó dentro del negocio, prácticamente había un grabador de tipos en cada imprenta. El de Garamond sigue siendo uno de los nombres más sonados en el arte editorial. Los diseñadores actuales recurren constantemente a las modernas versiones de sus tipos. Sin embargo, a este grabador francés se deben dos cosas particularmente importantes: el establecimiento de la primera empresa independiente de fundición de tipos y su colaboración en hacer populares los caracteres romanos por todo el continente europeo.

De hecho, hay quienes afirman que la letra garamond se debe principalmente a Jean Jannon: "Se cuenta que Jannon modificó el ojo de los tipos dibujados originalmente por Claude Garamond y, probablemente, estuvo influido por Geoffry Tory y Nicholas Jenson."¹⁶

Una de las partes críticas del grabado de tipos era lograr que los ojos, es decir, la parte del tipo que entra en contacto con el papel, quedaran a la misma altura. Dado que cada impresor fundía sus letras de acuerdo con sus propias necesidades técnicas, las imprentas no podían intercambiar materiales entre ellas.

La incursión de Garamond como fundidor independiente fue el primer impulso destacado para que la altura del tipo comenzara a reglamentarse. Por otra parte, las letras del francés, junto con las de otros grandes tipógrafos de la época,

¹⁵ *Idem.*

¹⁶ Karch, R., *Manual de las artes gráficas*, México, Ed. Trillas, 1987, pág. 47.

colaboraron para que la imprenta siguiera distanciándose de la caligrafía, convirtiéndose en un arte muy distinto.

1.17. LA IMPRENTA Y SU LLEGADA AL NUEVO MUNDO

Como se ha visto, no se puede hablar de la historia del libro independientemente de la historia de la imprenta; están íntimamente ligadas y su aparición en América, concretamente en México, resulta tan controversial como lo fue en Europa.

Menos de un siglo después de la invención de la imprenta, la primera prensa que llegó a América fue establecida en la Ciudad de México aproximadamente en el año de 1539 y se atribuye a Juan Pablos el título de primer impresor de América, aunque algunos autores como José Torre Revello,¹⁷ le atribuyen el privilegio a Esteban Martín, incluso afirma que su primera obra impresa fue la *Escala espiritual para llegar al cielo*, de San Juan Clímaco.

Tras diversos debates respecto a la ubicación de la primera imprenta de América, se ha llegado a la conclusión histórica de que ésta se estableció en lo que actualmente se conoce con el número 10 de la calle Licenciado Verdad, esquina con la calle de Moneda, en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Dejando de lado el debate, tanto de la ubicación, como del primer impresor de América, lo que sí se sabe, es que fue el virrey don Antonio de Mendoza quien estableció en la Nueva España la primera imprenta en el citado inmueble, el cual, a la fecha, ha tenido los más variados usos y propietarios.

Por cierto, es de mencionarse que en la actualidad, el edificio donado a la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), lejos de ser un edificio que muestre su historia, abre sus puertas a otros hechos que si bien no le son extraños, resultan de relevancia histórica ajena a este estudio y cuenta con una placa en su exterior que sólo hace mención al hecho de haber albergado la primera imprenta, mientras que en el interior sólo existe la réplica de una prensa donada por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) como breve homenaje a lo que fuera en sus orígenes.

Volviendo a la historia, probablemente el establecimiento de esta imprenta no sería tan importante si no se tratara de la primera que se abrió en el Nuevo Mundo y, tras la polémica de quién haya sido el primer impresor que trabajara en el citado local, se consensó que fue el ya citado Juan Pablos (Giovanni Paoli), enviado a esta ciudad por Juan Cromberger, un destacado impresor de Sevilla, España, para abrir una sucursal de su oficina principal. Se dice que la primera obra de la prensa de Juan Pablos fue la impresión de cartillas o libros primarios para la educación de los niños.

¹⁷ Torre Revello, José, *El libro, la imprenta y el periodismo en América (durante la dominación española)*, 1ª. ed., facsimilar, México, UNAM, 1991, pág. 139.

Algunos autores como Sutton,¹⁸ precisan que el más antiguo libro impreso de América es la *Breve y más compendiosa doctrina Cristiana*, de 1539. Al respecto, señala que, a pesar de haber sido demostrada su autenticidad, no se sabe de la existencia de copias y, como en el caso de Gutenberg en Europa, ha sido discutida la pretensión de ser Juan Pablos el primer impresor en el Nuevo Mundo, aunque para este autor, no se ha establecido ninguna prueba aceptable en contrario.

Por otra parte, el mismo Torre Revello¹⁹ afirma que el 12 de junio de 1539, Juan Cromberger firmó con Juan Pablos un contrato para establecer un taller de impresión en la Nueva España; explica que por una de las cláusulas del mismo, Pablos se comprometía a estampar en los libros, que éstos eran impresos en casa de Cromberger, como se ejemplifica a continuación:

Breve y más compendiosa doctrina cristiana en lengua mexicana y castellana, que contiene las cosas más necesarias de nuestra sancta fe católica, para aprovechamiento destes indios naturales y salvación de sus ánimas, con licencia y privilegio. (colofón:) A honra y gloria de Nuestro Señor Jesu-Christo, y de la Virgen Santísima, su madre, fue impresa esta doctrina cristiana, por mandato del señor don fray Juan de Zumárraga, primer obispo desta gran ciudad de Tenuchtitlán, México desta Nueva España, y a su costa, en casa de Juan Cromberger, año de mill y quinientos treinta y nueve.²⁰

De esta manera, Juan Pablos dio cumplimiento a la citada cláusula de su contrato con Cromberger.

Antes de morir, Juan Pablos pasó a ser propietario del taller y hacia 1548 ya anotaba en el colofón de la *Doctrina* hecha por los padres dominicos:

Fué impresa en esta muy noble ciudad de México, en casa de Juan Pablos.²¹

Antes de proceder a la tirada de cualquier libro, Juan Pablos solicitaba previamente la respectiva licencia al obispo.

Una Real Cédula en Talavera, del 6 de junio de 1542 confirmaba a la viuda e hijos de Juan Cromberger el privilegio exclusivo por diez años, para ejercer el arte de imprimir en la Nueva España, con lo que se monopolizó no sólo la imprenta, sino la venta exclusiva de libros con un cien por ciento de ganancia.

¹⁸ Sutton, Albert., *op. cit.* pág. 29.

¹⁹ Torre Revello, José, *op. cit.* 139.

²⁰ *Ibid.*, pág. 141.

²¹ *Ibid.*, pág. 142.

De la época de la imprenta de Juan Pablos (1539) a finales del siglo XVI, se sabe que en la capital de la Nueva España se imprimieron 174 obras y otras 58 sin fecha o de dudosa existencia.

A Juan Pablos se le atribuye también la impresión, en 1542, de la hoja volante más antigua que se conoce; se trata de la "Relación del terremoto de Guatemala", en la que se narra el movimiento de tierra que sacudió los días 10 y 11 de noviembre de 1541 aquella ciudad centroamericana.

Los impresos más antiguos que se conocen, salidos de los talleres de la Ciudad de México, están elaborados con letra gótica y antes de finalizar el siglo XVI se usaba el tipo romano, con sus diversas variantes, alternando en algunas ocasiones ambos tipos de letras. Siguiendo el procedimiento de los incunables españoles, de emplear diversas viñetas para la confección de portadas, se acostumbró en México, durante el siglo XVI, elaborarlas con cierto arte y fueron tiradas a dos colores: negro y rojo, que eran los más comunes en aquella época.

Citado por Torre Revello,²² Luis G. Urbina, a quien el primero define como un ilustre poeta y escritor mexicano, asegura que si bien la bibliografía mexicana del siglo XVI "está llena de dos géneros de libros: de los que enseñan religión y moral, y de los que examinan lenguas indígenas" no es raro encontrar entre ellos, libros devotos, escritos en las lenguas indígenas habladas en la Nueva España, pero a mediados del siglo XVII ya "eran muchos y variados los libros de literatura y de historia".²³

Se tienen noticias que demuestran que ya desde el año de 1501 comenzaron a llegar a América libros procedentes de Europa; entre ellos, destacaron los envíos proveídos por la Casa de la Contratación de Sevilla y resaltaron siempre las obras de índole religioso y catequista, pues la finalidad con que se facilitaban las mismas a los misioneros, era la conversión de los naturales de las nuevas tierras descubiertas y conquistadas. Tal vez, este hecho sea otro en la historia del libro donde éste jugó un papel fundamental en el desarrollo de la humanidad, pues a pesar del espíritu prohibicionista con que se comenzó a legislar en América, ya se consideraba pues, al libro, como un instrumento cuyo "mal" manejo podría resultar no grato a las clases en el poder.

Fue en el año 1550 cuando se ordenó a los oficiales reales de la Casa de Contratación de Sevilla, que los libros remitidos a América debían especificarse detalladamente, es decir, precisar los nombres de los autores y los títulos.

²² *Ibid.*, pág. 145.

²³ Torre Revello, José., *op. cit.*, tomado de Urbina, Luis G., *La vida literaria de México*, Madrid, 1917, pág. 47.

Torre Revello,²⁴ detalla una relación de obras enviadas al nuevo continente entre 1523 y 1600, destacando clásicos como Santo Tomás de Aquino y San Agustín, por mencionar algunos; y aclara que la omisión de libros de teología, liturgia, mística, ascética, hagiografía y catequesis y todo lo referente a la religión católica es deliberada, pues estas obras no sólo se permitieron pasar a las Indias en todo momento, sino que incluso su fomento y difusión estaban ordenados por regias disposiciones.

Tanto los libros llegados a América desde principios del siglo XVI, hasta aquellos que se comenzaron a imprimir en el nuevo continente, eran de carácter religioso, por lo cual, no se debe olvidar que independientemente de cuál fuera el fin, religioso o educativo, los propósitos se concentran en uno sólo: la plena evangelización de los habitantes de las Indias, así como la sujeción de éstos a la ideología.

Roberto Zavala Ruiz, en su obra *El libro y sus orillas*,²⁵ confirma que los primeros libros hechos en México tenían formatos muy bien cuidados, contaban con portadas en dos tintas, lo que era muy usual en aquella época; se decoraban con símbolos religiosos traídos directamente de Europa, etc.

Asimismo, precisa que a finales del siglo XVI en la capital de la Nueva España existían nueve prensas tipográficas.

1.18. EL LIBRO EN LA COLONIA

Durante la época colonial, la Real Audiencia fue la encargada de conceder o denegar los permisos para imprimir, razón por la cual, y ya desde entonces, los libros no circulaban con libertad.

Por otra parte, las embarcaciones arribadas a los puertos americanos, eran supervisadas primeramente por los censores de la Santa Inquisición, quienes "cuidaban" las "buenas conciencias" evitando las "contaminaciones ideológicas" que podían esparcirse a través de las lecturas no autorizadas llegadas clandestinamente al Nuevo Mundo. Esta tarea encontraba su origen en el hecho de que lo que realmente le importaba a los censores, era defender la fe católica y los intereses "espirituales" del gobierno real. Estas inspecciones eran mejor conocidas como **visitas** y como ya se dijo, se practicaban en los puertos de arribo de las embarcaciones europeas cuando la Corona y la Iglesia se vieron amenazadas por el movimiento reformista luterano.

²⁴ Torre Revello, José, *op. cit.*, pág. 208.

²⁵ Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas. Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y pruebas* (tesis profesional), México, UNAM, FCPyS, 1989.

1.19. EL MERCADO DE LIBROS EN LA NUEVA ESPAÑA

En el siglo XVI el mercado de libros en la Nueva España comenzó a tener gran importancia. En esta época, la venta se practicaba entre particulares, haciendo que los libros pasaran de mano en mano, del vendedor al intermediario y de éste al comprador, por lo que, el destino final de los textos no era necesariamente una librería, sino más bien las bibliotecas de los conventos.

Algunas de ellas eran tan ricas y famosas como la de San Pablo, cuyo prestigio se debe a su fundador, fray Alonso de la Veracruz. La misión de muchos de los libros que llegaban al Nuevo Mundo era también ocupar los anaqueles de las bibliotecas o librerías de los colegios fundados por los padres misioneros de las distintas órdenes religiosas, que por entonces, ya empezaban a surgir, tal como la jesuita de San Francisco Javier, como se verá más adelante en este estudio.

Otras bibliotecas importantes de esta época fueron la del Colegio de San José de los Naturales (1527), abierto por fray Pedro de Gante; la del Imperial Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco (1536), perteneciente a la orden franciscana y que es considerada hasta hoy como la primera biblioteca académica de las Américas;²⁶ todos estos colegios y muchos más estaban urgidos de material impreso para iniciar su obra educativa y evangelizadora en los nuevos territorios.

Frecuentemente, estos libros también tenían como destino final las manos de algunos miembros de la Iglesia como fray Juan de Zumárraga y fray Alonso de la Veracruz, ambos, fundadores de bibliotecas y figuras fundamentales de la cultura novohispana.

Asimismo, algunas de las obras que llegaban a la Nueva España terminaban en bibliotecas particulares como la de sor Juana Inés de la Cruz y la de Carlos de Sigüenza y Góngora, ambas con ricos acervos.

Por otra parte, según Zahar Vergara, ya para esta época se sabía de personas que tenían tienda propia donde, junto con otras mercancías, vendían textos; se trataba de comerciantes establecidos que ofrecían al libro un lugar fijo de venta.

1.20. LOS PRIMEROS LIBROS Y SU ROL EDUCATIVO EN LA NUEVA ESPAÑA

En la sociedad novohispana se daba importancia a la capacidad de leer, sobre todo porque la lectura ayudaba en el aprendizaje del catecismo y en la formación moral de los cristianos.

²⁶ Miguel Mathes. *Santa Cruz de Tlatelolco*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1982, pág. 44, citado por Zahar Vergara, Juana, *Historia de las librerías de la Ciudad de México, una evocación*, México, Ed. Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas de la UNAM, 1ª. ed., 1995, pág. 8.

Para muchos de los habitantes de la Nueva España, la instrucción básica consistía en los rudimentos de la lectura, a la par de la doctrina cristiana, mientras que no se le otorgaba tanta importancia a la conexión tan directa entre la habilidad para escribir y el aprovechamiento de la enseñanza religiosa, es decir, resultaba más importante saber leer que saber escribir. Las prácticas pedagógicas de la época, tanto en América como en Europa, establecían que se enseñara primero a leer y que sólo después de adquirida esta capacidad se instruyera en la escritura y la aritmética; por eso, debido a las prioridades sociales y a los métodos educativos en el México novohispano, era mayor el número de personas que aprendían a leer que las que aprendían a escribir.

Hacia la década de 1770, se introdujeron cambios en los sistemas de enseñanza y algunos maestros mexicanos empezaron a desarrollar nuevos métodos y cartillas para la alfabetización. Además del interés por mejorar la enseñanza, a fines del siglo XVIII, existían mayores estímulos para leer y escribir. Aparecieron dos formas nuevas de literatura: los periódicos, con noticias internacionales y locales, anuncios e informes de acontecimientos raros y curiosos; y los pronósticos, que eran folletos de información relativa al clima, con predicciones astrológicas sobre temas de salud, educación y ciencia; estos impresos ofrecían mayor cantidad y variedad de lecturas y ampliaban, más allá de lo religioso y lo moral, los temas y contenidos de las publicaciones.

Asimismo, a principios del siglo XIX surgieron otras motivaciones, ya fueran cívicas o políticas, para que la gente aprendiera a leer. Según la Constitución de Cádiz, de 1812, el ejercicio del derecho al voto estaría reservado para los ciudadanos que supieran leer y escribir.

Por otra parte, el aumento en el número de periódicos y folletos referentes a la insurgencia y a los acontecimientos políticos sirvió como estímulo para que el público se informara sobre la guerra y acerca de las posibles maneras de constituir un nuevo gobierno.

1.21. EL COLEGIO JESUITA DE SAN FRANCISCO JAVIER

Retrocediendo un poco en el tiempo, es de mencionar que, para efectos de la evangelización, durante los siglos XV y XVI, llegaron a la Nueva España diversas órdenes religiosas: dominicos y franciscanos, entre otras. Una de estas órdenes fue la llamada Compañía de Jesús, fundada por San Ignacio de Loyola.

Hacia 1572, bajo autorización de Felipe II se estableció en el pueblo de Tepotzotlán, la mejor conocida como orden de los frailes jesuitas. Para efectos de este trabajo es importante mencionar el hecho, pues durante la presente investigación, se descubrió que ahí aún existe, a manera de exhibición, una biblioteca jesuita de la época Virreinal.

Esta biblioteca es un ejemplo de colección jesuita de libros, los cuales eran empleados por maestros y estudiantes del Colegio de San Francisco Javier, y hoy, en el siglo XXI, da testimonio del tipo de obras que se leían en la Nueva España.

Consta de 4000 volúmenes relacionados con aspectos tales como teología (estudio de Dios y de las cosas divinas); derecho canónico (disposiciones emitidas por la Iglesia Católica); patristica (estudio de los padres de la Iglesia); lecturas piadosas (libros de santos, breviarios y libros de oración), hagiografía (vidas de los santos), moral, literatura pastoral, ciencias naturales, medicina, etc., cuenta con tratados de la Sagrada Escritura y algunas obras de autores jesuitas que fueron utilizadas para la recta formación de los novicios. Asimismo, es posible encontrar textos de clásicos como Platón y Aristóteles, entre otros.

Las obras se hallan escritas en latín, español, francés, italiano y portugués, y fueron impresas en Alemania, Francia, Italia y Bélgica, que, como se mencionó al principio de este capítulo, fueron los centros de mayor actividad editorial desde los inicios del libro impreso hasta y durante la época del Virreinato novohispano.

La colección contiene obras en diversos tamaños conocidos como in-folio, in-4º, in-8º, in-16º, etc., de acuerdo con el número de dobleces del pliego de papel para confeccionarlos, ya fuera en 2, en 4, en 8, etc. Los forros de estos libros son básicamente de pergamino y piel, mientras que sus interiores están hechos de papel traído de Europa, por lo que resultaba un insumo muy caro.

Durante el Virreinato, se denominaba "librería" al lugar donde se concentraban los libros de uso interno de los conventos. Ya entonces era común el robo de textos, por lo que, se les colocaban marcas de fuego que se hacían con un hierro al rojo vivo, generalmente en el canto superior e inferior; a veces sólo se trataba de símbolos o leyendas manuscritas, aunque muchos de ellos eran el emblema de la orden o el colegio al que pertenecían.

A la fecha, se aprecia una placa en la entrada del sitio en la que se lee:

*HAI EXCOMUNIÓN
RESERVADA A SU SANTIDAD
CONTRA CUALQUIERA PERSONAS
QUE QUITARE, DISTRAJEREN, O DE OTRO QUALQUIER MODO
ENAGENAREN ALGUN LIBRO,
PERGAMINO, O PAPEL
DE ESTA BIBLIOTECA,
SIN QUE PUEDAN SER ABSUELTAS
HASTA QUE ESTA ESTÉ PERFECTAMENTE REINTEGRADA.*

Una de las características de estos textos, es que cuentan con lo que entonces se denominaban reclamos, que no eran sino una repetición de la última palabra de la esquina inferior derecha en la esquina superior izquierda de la siguiente página, lo cual facilitaba la lectura y hacía relativamente sencillo saber o descubrir si le faltaban o no páginas a los libros.

Ya en otra parte de este estudio hemos hablado de los sistemas que la Iglesia Católica empleaba para evitar que llegaran a América los textos prohibidos, incluso, al interior de estos conventos, en las bibliotecas o librerías de los mismos, existía un prefecto que, entre sus obligaciones, se encontraban las de contar con un índice de libros prohibidos para evitar que hubiera allí alguno de ellos y prestar libros única y exclusivamente con licencia por escrito del superior.

La biblioteca y el Colegio de San Francisco Javier existieron como tal en Tepotzotlán, hasta 1914, año en que los jesuitas lo abandonaron definitivamente y a partir de 1964, por instrucciones del presidente Adolfo López Mateos, alberga al Museo Nacional del Virreinato.

Durante la época Virreinal las bibliotecas no eran sólo una fuente de estudio y de satisfacción intelectual, sino una vía de reconocimiento y prestigio para sus propietarios. Se establecieron, además de la biblioteca del Colegio de San Francisco Javier, muchas otras, famosas por su acervo. Por ejemplo, entre los franciscanos, se tuvo conocimiento de la del Colegio de Santiago Tlatelolco, la del Convento de San Cosme y las de los colegios de San Fernando y San Francisco, en la Ciudad de México; además, numerosos sabios e intelectuales novohispanos tuvieron sus propias colecciones de libros, tales fueron los casos de las pertenecientes a fray Juan de Zumárraga, Antonio de Mendoza, Alonso de Sosa, Carlos de Sigüenza y Góngora, Juana de Asbaje, Juan José de Eguiara y Eguren; muchas de las obras que integraron estas colecciones hoy forman parte del acervo de la Biblioteca Nacional.

1.22. LAS CARTILLAS Y SU FUNCIÓN SOCIAL

Continuando con el rol social de los primeros libros, durante toda la época Colonial la mayoría de las personas que aprendían a leer utilizaba un solo texto: la Cartilla, y el método llamado "deletreo".

La Cartilla era un librito de 16 páginas, de muy reducido tamaño. En la época de los Reyes Católicos se publicó la primera cartilla y en 1542 se imprimió otra que siguió en uso por más de dos siglos y medio, hasta principios del siglo XIX.

La de 1542 se aprovechó por muchos años debido a que en 1583 el rey, para ayudar a la construcción de la catedral de Valladolid, concedió a dicha iglesia el privilegio exclusivo por tres años para imprimirla; el privilegio se renovó en 1593, en 1598 y en 1739. Debido al monopolio, esta versión de 1542 continuó en uso, tanto en España como en América, por muchas décadas más.

Existía, además, otro privilegio real para la impresión de cartillas en la Nueva España, concedido al Hospital Real de Indios de México por cédulas de 1553 y 1556. El hospital no ejerció el privilegio y las cartillas se importaron de Valladolid hasta 1635, fecha en que la imprenta de Francisco Salvago y Bernardo Calderón, de la Ciudad de México, recibió del virrey el privilegio para publicar una cartilla, con la condición de que se otorgara una limosna al Hospital de Indios, ya "dueños" del privilegio real, Salvago y Calderón debían, asimismo, hacer gratuitamente para el gobierno las impresiones de despachos del real servicio.

Según Pilar Gonzalbo (*Historia de la lectura en México*), al morir Calderón, su viuda, Paula Benavides, continuó en 1641 publicando la cartilla, que era copia casi exacta de la de Valladolid; sus herederos conservaron el privilegio hasta aproximadamente 1731, pagando entonces 800 pesos anuales al Hospital.

En 1741 el rey ordenó por cédula real, que el Hospital de Indios administrara directamente el privilegio para que obtuviese mayores utilidades, entonces el Hospital optó por otorgar el privilegio al mejor postor en un remate público que se efectuaba cada tres años.

El número de imprentas interesadas en ejercer el privilegio fue creciendo y los 50 pesos dados como limosna al Hospital en 1635 se convirtieron hacia 1750 en 1125.

A partir de 1783, la imprenta de Pedro de la Rosa, de Puebla, siempre obtuvo el contrato, realizando un pago de 900 a 3000 pesos anuales; el privilegio del Hospital para imprimir las cartillas perduró hasta la Independencia, cuando fue desaparecido por la libertad de prensa. Para costear el precio del privilegio, la imprenta tenía que publicar varios miles de cartillas cada año.

Algunos autores afirman que en la actualidad, es muy difícil encontrar ejemplares de cartillas, ya que, en su momento, éstas pasaron de mano en mano entre los niños y se destruyeron; como costaban poco dinero, no era usual que se guardaran, por el contrario, si se maltrataban, se tiraban y se compraban nuevas.

En su *Historia de la lectura en México*, Gonzalbo menciona que de acuerdo con algunos ejemplares de cartillas que aún se conservan, éstas contenían en sus primeras cuatro páginas el alfabeto escrito, primero en minúsculas y luego en mayúsculas, seguido de las vocales y luego por once renglones apretados de las sílabas de dos letras; enseguida, otro párrafo de renglones comprimidos, con sílabas de tres letras.

El resto de la cartilla, es decir, de las páginas 5 a 16, presentaba oraciones y puntos de la doctrina cristiana como el Padrenuestro, el Avemaría, el Credo, los Diez Mandamientos, los Cinco Mandamientos de la Iglesia, los Sacramentos, obras de misericordia, virtudes y cómo ayudar a misa; dato curioso es que todo esto se publicaba sin separar las palabras en sílabas.

Incluir en la cartilla oraciones y conceptos religiosos como textos para la lectura, concordaba con la idea de que el objetivo primordial para aprender a leer era contribuir a la formación religiosa de la población en la Nueva España.

Éste ha sido un esbozo de la forma en cómo los primeros libros en México influyeron y determinaron el comportamiento de la población, mediante un acercamiento a su contribución al desarrollo cultural de las clases populares de la época.

1.23. EL LIBRO Y SU INFLUENCIA EN LA EDAD DE LA RAZÓN

Desde las dos últimas décadas del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, se gestó en Europa una nueva actitud del hombre ante la vida y la naturaleza, particularmente, entre la segunda Revolución Inglesa de 1688 y la Revolución Francesa de 1789. Las raíces de la Edad de la Razón se encuentran en los constantes esfuerzos de las capas burguesas por acceder al poder y por imponer la hegemonía estructural del modo de producción capitalista dentro del sistema económico general. Esta nueva actitud, mejor conocida como la Ilustración, dio prioridad a la razón y a las ciencias. La observación y la experimentación permitieron confrontar lo que hasta entonces se había considerado como verdad absoluta o creencia universal.

Evidentemente, esta nueva forma de pensar y concebir la razón humana tuvo una gran influencia en América, y, entre 1750 y 1800, se introdujo en la Nueva España la filosofía de la Ilustración, la cual promovía una nueva concepción de la sociedad, del Estado y del individuo. Resulta obvio discernir que la llegada de estas nuevas ideas fuera a través de las obras de sus pensadores (Rousseau, Voltaire y Diderot), plasmadas en libros, poniendo en entredicho los mecanismos del Santo Oficio por reprimir y contener la introducción y circulación de "obras prohibidas" que durante la segunda mitad del siglo aumentó y, con ello, el número de lectores, quienes ya no eran sólo eclesiásticos, sino también militares, miembros de la aristocracia, funcionarios y profesionistas de la clase media.

Resulta entonces irónico que la Santa Inquisición, responsable de implantar las medidas necesarias contra la invasión de "ideas heréticas y sediciosas", fuera, en otro momento, la institución dentro de la cual se comenzara a gestar su aceptación.

De la fe en la razón nació la confianza en la capacidad del hombre para dominar al mundo y, poco a poco, se perfeccionaron los laboratorios, los jardines botánicos, los observatorios y los instrumentos científicos; el racionalismo que promovía la Ilustración, se hermanó con los procesos políticos, surgiendo así el Despotismo Ilustrado, corriente que favoreció a los monarcas la concentración en sus manos del poder que hasta entonces habían compartido con la Iglesia y con otras corporaciones.

Al mismo tiempo, los déspotas ilustrados promovieron todas aquellas empresas que les permitieran enriquecer los conocimientos que se tenían sobre la geografía y los recursos naturales y humanos de los territorios y pueblos que gobernaban.

Los primeros pensadores ilustrados de la Nueva España surgieron a fines del siglo XVII. Uno de los personajes más destacados fue Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), quien fungió como maestro en la Real Universidad de México. Curioso por naturaleza, Sigüenza sumó a esta inquietud su deseo de estudiar y explicar racionalmente los fenómenos de la naturaleza. Entre los criollos ilustrados destacan también José Antonio Alzate y Ramírez (1737-1799), quien fuera el más prolífico hombre de ciencia. Se valió de la palabra escrita en la prensa periódica para dar a conocer sus conocimientos y acercarse a toda clase de lectores. Sus publicaciones más destacadas fueron: *Diario Literario de México*, *Asuntos Varios sobre Ciencias y Artes*, *Observaciones sobre la Física, Historia Natural y Artes útiles* y las *Gacetas* (Gazetas) de Literatura de México.

Durante el siglo XVIII, otros sabios novohispanos siguieron el ejemplo de Sigüenza, resultando de especial importancia las investigaciones y trabajos de Juan Ignacio Castoreña y Ursúa (1688-1733), Juan José de Eguiara y Eguren (1695-1763), Juan Francisco de Sahagún (¿-1761), Francisco Javier Alegre (1729-1788), Francisco Javier Clavijero (1731-1787), José Antonio de Alzate (1737-1799), entre muchos otros.

Estos ilustrados dedicaron su vida al conocimiento y la recopilación de noticias sobre las riquezas y grandezas de la Nueva España, y todos ellos reconocieron el territorio y las propiedades de sus productos naturales; dibujaron mapas y redactaron compendios de información geográfica; estudiaron los monumentos y otros vestigios del pasado indígena, al que consideraron tan importante como el de los griegos o los romanos. A través de libros, folletos y artículos periódicos, difundieron sus hallazgos, descubrimientos y reflexiones, así como los de otros científicos del mundo, con el fin de colaborar en la Ilustración y educación en la Colonia.

En la Nueva España, la Real Universidad adoptó una actitud defensiva y de desconfianza hacia las nuevas ideas, a pesar de que muchos sabios ilustrados habían egresado de ella o impartían cátedra en sus aulas. El rechazo se explica porque los principios educativos de la Universidad estaban basados en la escolástica, doctrina que proclamaba como universales los conocimientos heredados del mundo greco-romano.

Líneas arriba mencioné a Juan Ignacio Castoreña y Ursúa, quien fuera un claro ejemplo de criollo ilustrado. Hacia 1722 editó la *Gaceta de México*, una publicación en forma de libro que incluía noticias de Europa y de las provincias de la Nueva España, así como conocimientos útiles y observaciones de diversas ciencias y disciplinas científicas, tales como la medicina, la arqueología, la botánica, la mineralogía, la astronomía y las matemáticas.

Por su parte, José A. de Alzate y Ramírez fundó diversas publicaciones periódicas que tenían por objeto "decir la verdad y con ello abrir los ojos de sus contemporáneos", algunos de estos ejemplos son el *Diario Literario de México*, *Observaciones sobre la Física, Historia Natural y Artes Útiles*, *Asuntos Varios sobre Ciencias y Artes* y la *Gaceta de Literatura*.

Otras publicaciones continuaron con la tarea de difundir los avances científicos y tecnológicos: el *Mercurio Volante*, de J. I. Bartolache, y el *Semanario Económico*, de Juan W. Barquera. Lo mismo hicieron científicos e impresores diseminados en las provincias y ciudades del Virreinato de la Nueva España. Irónicamente, repito, muchas de estas publicaciones serían motivo de debate en los claustros universitarios.

Entre las ideas renovadoras surgieron "los avanzados" escritos económico-sociales de los obispos San Miguel y Abad y Queipo, en los cuales, se muestran las causas que mantenían a castas e indios en situación degradante. En estos textos aparece un análisis del latifundio y los efectos distorsionadores que había creado en el cuerpo social y se hace una revisión de casi todos los problemas económicos y sociales que frenaban el desarrollo de la Colonia. En los documentos de Abad y Queipo ya se habla de la necesidad de suprimir la infamante situación de las castas y darles un estatuto libre, así como la conveniencia de acabar con la legislación paternalista que protegía a los indios, dividir las tierras comunales y permitir la mezcla y el contacto directo de éstos con las otras etnias como medios para asegurar la incorporación al "progreso".

Hacia finales del siglo XVIII y principios del XIX, las zonas del Bajío y Michoacán eran las áreas que experimentaban más crecimiento económico, por tanto, en ellas se concentraba la mayor cantidad de criollos y se albergaban los focos más avanzados de renovación intelectual, por lo cual, no es coincidencia que fuera ahí donde se gestara el movimiento independentista.

Las ideas renovadoras en el Nuevo Mundo no sólo influyeron en el pensamiento de los criollos de la región, sino que resultaron un factor determinante que encontró sus orígenes en los libros de la época procedentes de Europa; la circulación de estas ideas culminó con una serie de cambios sociales que modificaron no sólo la geografía, sino la política de todo el mundo.

1.24. LA LITOGRAFÍA

La litografía es un método de impresión que se basa en el principio de que el agua y el aceite o grasa no se mezclan. El término proviene de dos palabras griegas: *lithos*, piedra y *grafia* (escribir sobre piedra). Alrededor de 1798, el alemán Aloys Senefelder descubrió accidentalmente que si hacía un dibujo sobre piedra caliza con un lápiz graso y luego humedecía el resto de la piedra, la tinta que aplicaba a

ésta se pegaba solamente a las manchas hechas por el lápiz; si colocaba luego una hoja de papel sobre la piedra, la tinta retenida se transfería al papel.

Con el tiempo, la piedra fue reemplazada por láminas de aluminio, zinc o metales acerados. Todas estas delgadas hojas pueden ser arrolladas alrededor de los cilindros de una prensa moderna, algo que desde luego, no era posible con una piedra. En la técnica de impresión litográfica, un cilindro de la actual prensa "offset" lleva la chapa, que absorberá tinta solamente en sus partes grabadas; luego se imprime la tinta sobre un segundo cilindro hecho de goma o caucho. La goma, a su vez, reproduce sobre el papel, que está adherido a un tercer cilindro, la impresión recibida.

Finalmente, este es el principio que rige aún en las prensas offset y son precisamente éstas las se usan actualmente en muchas imprentas; tal es el ejemplo de Impresores Aldina, S.A., caso práctico motivo de esta investigación.

1.25. EL LIBRO EN EL MÉXICO INDEPENDIENTE

En el siglo XIX, el papel de la imprenta resultó también determinante, no sólo durante el movimiento de independencia sino, posteriormente, aun en el Imperio de Iturbide, e incluso a lo largo de los siguientes noventa años.

Como ya se mencionó, no se puede hablar de la historia del libro independientemente de la historia de la imprenta, por ello; es importante mencionar que la libertad de imprenta fue asunto cotidiano a lo largo del siglo XIX, pues durante su transcurso, ésta se vio constantemente restringida o liberada, según el gobierno en el poder del que se tratara.

Los ataques de un bando o de otro durante el período de consolidación de la nación mexicana, fueron habituales y el papel que las imprentas jugaron fue destacado, ya que en ellas se realizaban los tirajes de las publicaciones encargadas de sacar a la luz pública la postura de cada una de las facciones en pugna.

Nuevos periódicos, pasquines y folletos aparecían cotidianamente mostrando la posición de los grupos, incluso, la historia de México registra el cierre de algunos de los establecimientos responsables de publicar información contraria a los intereses gubernamentales, tal fue el caso del negocio del señor Torres, en cuya oficina, hacia 1836, se había impreso una diatriba intitulada *Proceso de Santa Anna*, razón por la cual fue embargado su taller y él, enviado a Veracruz y encerrado en el Pontón.²⁷

Ya en el México Independiente, el presidente Vicente Guerrero, decreta ciertos límites a la libertad de imprenta en aras de apaciguar las constantes

²⁷ Riva Palacio, Vicente, *México a través de los siglos*, T. VIII, México, Ed. Cumbre S.A., 17ª. ed., pág. 106.

sublevaciones y en este tenor, corrió la historia de las publicaciones periodísticas de este período.

A mediados de la década de 1820, la prensa aumentaba la publicación de periódicos, en los que la gente se interesaba más o menos, según su opinión e inclinación; en Veracruz se editaba por ejemplo, *El Mercurio*, que en sus inicios fue redactado por el español Ramón Seruti, emigrado y partidario de la democracia.

Periódicos como *El Amigo del Pueblo* y *La Voz del Pueblo*, opositores al gobierno o *El Siglo XIX*, *Diario del Gobierno* y *Monitor Constitucional*,²⁸ a favor de la política ministerial, entre muchos otros, son ejemplos de cómo los periodistas e incluso los políticos de la época y la población común, conocieron el poder de penetración con que ya para esa época contaban no sólo los libros y periódicos, sino la imprenta en general.

Hacia 1840, se publicaban en la República Mexicana aproximadamente 37 periódicos, todos ellos se realizaban prácticamente, al igual que los libros, bajo los mismos esquemas técnicos que usara Gutenberg cuatrocientos años antes.

1.26. LAS PRIMERAS ORGANIZACIONES DE IMPRESORES Y TIPÓGRAFOS

Desde la época de la República Restaurada (1867-1876), existían en México asociaciones de trabajadores denominadas mutualidades o sociedades de socorros mutuos. Su propósito era ayudarse entre sí en caso de enfermedad de los asociados; sufragar gastos de defunción o auxiliar económicamente a la familia del fallecido.

Estas agrupaciones se integraban por artesanos o trabajadores independientes, y funcionaban más como instituciones de beneficencia que como proyectos de reivindicación laboral, ya que sus tareas se constreñían a sufragar necesidades inmediatas de apoyo económico y fraternal.

Francisco Tapia, en su obra *Grito y silencio de las imprentas*²⁹ menciona que una de las primeras sociedades mutualistas de México se constituyó el 14 de marzo de 1845; se trataba de la Sociedad Tipográfica de Auxilios Mutuos y Préstamos.

Dato curioso para efectos de esta investigación, es el hecho de que muchas de las mutualidades existentes durante el siglo XIX optaron por la protección del trabajo artesanal, el cual se veía amenazado constantemente por el paulatino cambio y la llegada de nuevas tecnologías en los procesos productivos, no sólo en el campo editorial, sino en diversas ramas de la producción nacional. Tal fue el caso, cuando la tradición de los artesanos urbanos dio énfasis a su carácter gremial a fin

²⁸ Riva Palacio, Vicente, *México a través de los siglos*, T. VII, México, Ed. Cumbre S.A., 17ª. ed., pág. 384.

²⁹ Tapia Ortega, Francisco, *Grito y silencio de las imprentas*. UAM Xoch., 1ª. ed., México, 1990, pág. 11.

de contrarrestar las consecuencias que implicaba la introducción de nueva maquinaria como la linotipo en la planta productiva del país.

La estructura organizativa de las mutualidades comprendía dirección y gestión, así como mecanismos de elección y revocación de sus miembros directivos; entre ellas, se facilitaban equipo o intercambiaban experiencias en el terreno de la organización y de la ayuda mutua. Por ello, era común que, según el perfil de los artesanos, unos acudían a las mutualidades para conseguir empleo, mientras otros lo hacían para buscar materias primas o incluso para contratar mano de obra.

Hacia 1882 existían en la Ciudad de México aproximadamente cien mutualidades³⁰ que agrupaban a más de cincuenta mil socios activos, ello representaba una sexta parte de la población total capitalina, demostrando así que en la urbe habitaba una gran cantidad de familias dependientes del trabajo artesanal.

Los trabajadores de las artes gráficas no fueron la excepción y tras varios intentos por crear una organización mutualista a nivel nacional, finalmente, el 19 de marzo de 1882, se anunció en el periódico *El hijo del trabajo* el nacimiento de la Unión Tipográfica; se trataba de una sociedad de impresores impulsada por los trabajadores de la Tipografía Literaria, empresa propiedad del periodista Filomeno Mata; semanas después, la citada publicación confirmaría la existencia de dicha organización. La Unión Tipográfica tenía como propósito crear una base económica sólida, con la cual adquiriría equipo y los huelguistas, dado el caso, contarían con un lugar seguro de trabajo, pero éste no sería todavía el intento definitivo de organización de los trabajadores gráficos mexicanos.

El 21 de marzo de 1909 un tipógrafo de nombre Carlos Gracidas presidió una gran agrupación nacional, se trataba de la Unión Linotipográfica de la República Mexicana (ULRM). Además de Gracidas, participaron como fundadores, Filiberto Meza, uno de los primeros en manejar linotipos en México, introducidos al país por las compañías estadounidenses Mergenthaler y National Paper and Type Co., y el cajista Fernando Laux, entre otros.

Aproximadamente diez años antes (entre 1896 y 1899), la nueva tecnología, es decir, la máquina de linotipo había sido introducida en las principales imprentas del Distrito Federal. La primera de ellas en comprar linotipos en México fue la editora del periódico en inglés *The Two Republics*, le siguieron las casas Hoeck, *El Imparcial*, *El Tiempo* y el taller La Europea.

Poco antes de la caída del Porfiriato, concretamente el 2 de mayo de 1911, un grupo de tipógrafos familiarizados con la lucha por los derechos de los trabajadores y con la organización del gremio de impresores, bajo la dirección de Amadeo Ferrés, un anarquista español expulsado de su país natal, fundó la Confederación Tipográfica de México (que para efectos de ese estudio

³⁰ *Ibid.*, pág. 14.

denominaremos "la Confederación"), organización que, posteriormente, fuera una de las columnas principales de la Casa del Obrero Mundial.

En aquel entonces, los trabajadores de las imprentas eran considerados los "obreros de la inteligencia"³¹ debido a la naturaleza de sus labores, además de que eran transmisores de todo tipo de ideas y su cúmulo de información los hacía parte de la "élite"³² vanguardista de la clase trabajadora.

La Confederación, al igual que la ULRM tenía perspectivas de unificar al resto de la clase trabajadora. Se trataba de un amplio proyecto que las circunstancias políticas del país permitían, pues la dictadura de Porfirio Díaz daba sus "patadas de ahogado".

Amadeo Ferrés fue el primer secretario del interior de la Confederación y pretendía unificar al resto de los trabajadores de todas las ramas productivas del país; el momento era propicio, pues a mediados de 1911, la clase política en el poder se dedicaba más a defender los pocos reductos de "legitimidad" que le quedaban ante el surgimiento del Maderismo, que a detener la inminente organización del gremio de impresores.

Entre los tipógrafos había para entonces un fuerte sentimiento de lucha y solidaridad gremial, lo cual facilitó las tareas organizativas.

Luego de la ULRM, la Confederación fue de lo más avanzado de su época. Agrupaba a gran parte de los tipógrafos de la Ciudad de México; funcionaba como cooperativa y se caracterizaba por no ser un instrumento de lucha contra el gobierno ni contra el gran capital.

En los dos primeros meses creció rápidamente. En ese período se adherían de 15 a 20 socios cada semana, por lo que llegó a contar con 500 afiliados. Había representantes de las imprentas más importantes, y no distinguía entre las de capital nacional y las de capital extranjero.

El 8 de octubre de 1911, la Confederación publicó por primera vez *El Tipógrafo Mexicano*, que era una publicación quincenal que tiraba dos mil ejemplares por edición. Con el tiempo, la Confederación creció y luego cambió su nombre al de Confederación Nacional de Artes Gráficas (CNAG). En tanto, a Amadeo Ferrés, quien irónicamente había sido su principal fundador, los trabajadores confederados de *El Imparcial* le exigían su renuncia porque no estaban de acuerdo con su desempeño ante el cargo.

En tres ocasiones se aplazó tal decisión hasta que el mismo Ferrés dimitió en agosto de 1913, cuando un pequeño grupo de afiliados logró la adhesión de la CNAG a la recién formada Casa del Obrero Mundial. De esta manera se perfilaba

³¹ *Ibid.*, pág. 60.

³² El entrecomillado es de quien escribe estas líneas.

ya el proceso de sindicalización formal de la clase trabajadora de las artes gráficas en la República Mexicana.

1.27. LA SEGUNDA REVOLUCIÓN

Como se vio al principio de este trabajo, la prensa de impresión de Gutenberg era una máquina muy simple hecha de madera que contaba con una platina³³ para imprimir.

Aun cuando algunos teóricos³⁴ ya ubican la aparición de la estereotipo en Estados Unidos hacia la segunda década del siglo XIX, los inventos y avances tecnológicos llegaron siempre más tarde a México, razón por la cual aún, en 1840, como ya se dijo anteriormente, en nuestro país se seguían imprimiendo libros y periódicos bajo los esquemas "tradicionales".

La máquina de estereotipo fue tal vez el segundo gran avance tecnológico después de la invención del tipo móvil, que revolucionó a la industria editorial; pues de ser sólo una prensa de carro y platina, se avanzó hacia un sistema más complejo que sustituyó a la platina por un cilindro.

Este cilindro era giratorio y tomaba las hojas de papel, las sostenía firmemente en torno de su circunferencia y las colocaba sobre un carro de tipos móviles. El cilindro y el carro movable eran impulsados con vapor, lo que ofrecía mayor rapidez a este método de impresión. Las placas curvas de estereotipia fueron perfeccionadas y usadas por primera vez en 1860, en Estados Unidos, y hechas para acoplarse a lo que tiempo después se llamaría cilindro portaplancha, contraparte del cilindro de tipos. De esta forma, los estereotipos de páginas de periódico completas podían girar a grandes velocidades, imprimiendo sobre el papel mientras giraban.

Al mismo tiempo, otro gran adelanto surgía en el campo editorial, se trata de la prensa rotativa; ésta constaba de un cilindro que debía mantener los tipos en su lugar en torno de su circunferencia y conforme rotaba, los tipos se entintaban; en tanto, otro cilindro rotativo sostenía las hojas de papel, las oprimía contra los tipos y después las soltaba.

El proceso de fijar las piezas individuales de tipos en su lugar sobre el cilindro era tedioso e impedía operar las prensas a su máximo, por lo que, para ser totalmente eficaces, las prensas rotativas a base de placas de estereotipo tenían que mejorar en dos aspectos básicos: 1) hacer posible la alimentación de un rollo continuo de

³³ Platina. --- mesa ancha y fuerte (generalmente de hierro, bronce o cinc) donde se imponen y acuñan los moldes. También se llama mármol. // Superficie plana de la máquina de imprimir donde se coloca la forma. Tomado de: Martínez de Sousa, José, *Diccionario de tipografía y del libro*, Madrid, Paraninfo, 2ª. ed., 1981.

³⁴ Turnbull, Arthur T., y Baird, Russell N., *Comunicación gráfica. Tipografía, diagramación, diseño, producción*, México, 4ª. reimp., Ed. Trillas, 1999, pág. 28.

papel en lugar de hojas sueltas, y 2) facilitar la impresión simultánea en ambos lados del rollo de papel.

El desarrollo de las prensas aumentaba, mas no a la par del progreso de la tipografía, pues éste iba quedando cada vez más a la zaga, ya que, incluso a fines del siglo XIX (1890), la mayoría de la tipografía se colocaba todavía a mano.

Los esfuerzos por superar este freno en la producción editorial tuvieron un éxito modesto, pues la composición manual presentaba tres problemas: 1) el tiempo y el esfuerzo que implicaba la obtención del almacén del taller de las piezas de tipo y colocarlas en líneas; 2) el tedioso problema de espaciamiento entre letras y palabras para que las líneas terminaran alineadas del lado derecho, y 3) la distribución de los tipos de nueva cuenta al almacén.

1.28. MERGENTHALER Y LA LINOTIPO

La solución a los problemas de la estereotipia llegó con la introducción al campo editorial de la máquina de linotipo, inventada por Ottmar Mergenthaler, un relojero alemán radicado en Baltimore, U.S.A., hacia la década de 1880.

Una vez que la patentó, en 1884, el inventor impulsó la fabricación industrial de linotipos a partir de 1886, bajo la firma de su propio apellido. Así, en pocos años expandió su mercado mediante agentes reclutados entre los tipógrafos convencidos de la eficiencia del aparato.

El proceso adaptativo de esos nuevos operarios en el manejo y uso de los linotipos demandaba habilidades diferentes. La tradicional composición manual se hacía especialmente de pie, frente a las cajas. En cambio, la composición linotipográfica combinaba las funciones de un mecanógrafo sobre un doble, triple o cuádruple teclado alfabético-numérico, según manejara una o varias fuentes, con sus respectivas matrices para mayúsculas y minúsculas, más las correspondientes cursivas y negritas.

Además, las habilidades de los operarios debían estar familiarizadas con las funciones mecánicas del ajuste manual de moldes espaciadores para obtener el tamaño exacto de la línea. En muchos casos, todos los trabajos ajenos al control de los teclados de estas máquinas y sus ajustes mecánicos, recaían en los denominados ayudantes de linotipo, quienes debían permanecer al tanto de la alimentación del plomo sobre el depósito de fundición, la revisión constante del mecanismo realimentador de matrices a la fuente y el manejo y revisión de los lingotes recién fundidos.

El linotipo se basó en un nuevo principio, la fundición de líneas completas de tipografía, inyectando metal fundido para tipos en moldes de bronce. El operador o linotipista trabajaba en un tablero similar al de una máquina de escribir; a medida

que activaba las teclas, los moldes, llamados matrices, una por cada carácter, iban cayendo en la línea, con cuñas expandibles entre las palabras.

Cuando una línea de matrices y cuñas de esparcimiento estaba por alcanzar la longitud adecuada, se hacían expandir las cuñas y la línea alcanzaba su longitud total. Después se trabajaba con el metal fundido, tras lo cual un mecanismo devolvía las matrices para su almacenamiento. Cada línea estaba formada por tipos nuevos, en contraste con los tipos colocados a mano usados una y otra vez; algo que representó un logro.

Al linotipo siguieron otras tres máquinas de fundición de tipos con metal caliente. El intertipo, introducido en 1913 en Estados Unidos, similar al linotipo en aspecto y funcionamiento, y al igual que éste era una máquina para fundir líneas. El monotipo, que apareció por primera vez en 1898 en la Unión Americana, tomó su nombre del hecho de que fundía letras individuales en lugar de lingotes de líneas. Y el tipógrafo Ludlow, introducido en 1909 en el vecino país del norte, mismo que producía cantidades mayores de tipos en una línea. Todas estas máquinas de fundición con metal caliente todavía eran comunes a mediados de la década de 1980.

No fue sino hasta que se empezaron a popularizar las máquinas de fundición de tipos cuando se introdujo una medida estándar para éstos. Los tipos de un fundidor no podían mezclarse con los de otro; los materiales de espaciamento (es decir, los materiales para colocar entre las líneas de tipos) variaban en amplitud.

La introducción del sistema de puntos logró la uniformidad de los materiales y facilitó la aceptación de las nuevas máquinas. Este sistema también ha tenido aplicación en la medición de los materiales de fotocomposición.

1.29. LA LINOTIPIA EN MÉXICO

A México llegaban las noticias de nuevos inventos que marcarían definitivamente el desarrollo industrial de la nación durante el siglo XX, primero a través de simples comentarios de extranjeros recién arribados al país, tal fue el caso del cinematógrafo y el fonógrafo; luego, los mexicanos comprobarían la existencia de tales invenciones como atracciones en carpas o teatros, incluso en casas comerciales o en instituciones que adquirían la novedad.

Las primeras máquinas de linotipo que llegaron a México lo hicieron aproximadamente en 1896, cuando algunas de las nacientes empresas periodísticas como *El Imparcial*, de Rafael Reyes Spíndola, adoptaron la nueva tecnología, tal y como se mencionó en el apartado referente a *Las primeras organizaciones de impresores y tipógrafos*.

Esta máquina de composición tipográfica podía hacer, en pocos minutos, líneas completas de longitud variable con texto justificado por ambos márgenes. El

adelanto era notable, ya que con ésta, se dejaba de componer manualmente el texto con base en caracteres individuales. Desde la invención de la tipografía hasta finales del siglo XIX, el proceso se efectuaba únicamente mediante el lento y dificultoso procedimiento manual, reuniendo en el componedor tipos de metal tipográfico sueltos o movibles previamente fundidos, y dispuestos según un orden convencional en los cajetines de las cajas tipográficas.

Para efectos de esta investigación, es importante mencionar que la máquina de linotipo se empleó en Impresores Aldina, S.A. hasta 1994-1995, cuando se desechó ese equipo para adquirir los nuevos ordenadores o computadoras para la formación o composición de páginas.

1.30. COMPOSICIÓN MECÁNICA

La composición mecánica evidentemente utiliza máquinas, y puede realizarse en caliente o en frío. En caliente, cuando compone y funde los caracteres en metal de aleación tipográfica, mediante matrices adecuadas. Destacan dos sistemas de composición en caliente: el linotípico que hace las líneas en una sola pieza o lingote y el monotípico que las hace con tipos sueltos; ambos entregan la composición exacta y precisa, al cuerpo y medida deseados, con espaciado uniforme y en líneas justificadas.

La composición mecánica en frío prescinde totalmente del metal y también se divide en dos secciones: la fotocomposición, sistema de gran alcance en calidad y cantidad, y la dactilocomposición, de importancia menor.

Los equipos fotocomponedores, según sus modalidades y generaciones, utilizan matrices planas en filme o película, o bien, generan electrónicamente caracteres digitalizados —mediante tubo de rayos catódicos o rayo láser— de acuerdo con los datos numéricos almacenados en la memoria del ordenador. Con estos equipos y distintos procesos, se obtienen textos de gran calidad en película o papel fotográfico dispuestos para insolar planchas con destino a la impresión offset.

Mucho de lo anterior toma sentido cuando comprendemos lo que Jorge Villar en su obra *Las edades del libro*³⁵ entiende como la Edad Mecánica del libro, refiriéndose precisamente a esta época, en que la "maquinización" hizo posible que el libro llegara a las multitudes.

El libro de multitudes, dice, fue el logro máximo de la Edad Mecánica de la edición y se trató de la última consecuencia, y la más destacada, de aquella maquinización editorial que sustituyó a la Edad Manual del libro desde el Renacimiento. También fue la causa que explicó buena parte de las

³⁵ Villar, Jorge, *Las edades del libro*, Madrid, Ed. Debate, 1ª. ed., 2002, pág. 200.

transformaciones que sufrió la edición contemporánea durante el siglo XX, concluye Villar.

1.31. LA COMPOSICIÓN AUTOMATIZADA

Con las primeras componedoras mecánicas se alcanzó una velocidad media de 6000 a 8000 letras por hora —la composición manual, según la habilidad del operario, se mantuvo alrededor de las 1500—; con la Monotype, a base de banda perforada, se consiguió un máximo de 9000 a 11000 caracteres por hora, cifras alcanzadas también por las linotipias más perfeccionadas. En cambio, el TTS para accionar linotipias —a partir de 1932— logró las cifras de 20000 a 30000 letras por hora.

Sin embargo, la etapa más notable, y definitiva de la automatización en el campo de la composición, comenzó en 1960 con la introducción de los ordenadores o computadores electrónicos, en los que se basan todos los sistemas modernos de automatización.

El teclado perforador kilométrico, que proporcionaba cinta sin justificar, permitía al ordenador reelaborar la cinta mezclando las correcciones y haciendo una nueva cinta justificada apta para accionar las componedoras. Mediante el ordenador se reclamaban y pasaban por la pantalla correctora los textos almacenados en cintas magnéticas o en discos flexibles magnéticos.

La cinta perforadora, codificada y justificada por el ordenador, podía aplicarse y se aplicó a la composición en caliente, en linotipias muy perfeccionadas, pero el proceso mecánico y la fundición del metal condicionaban el proceso electrónico que, prácticamente, ya no pone límites a la velocidad.

Entonces, la automatización en la composición tiene su aplicación realmente adecuada y cabal sólo en el sistema de composición fotográfica electrónica o fotocomposición, sobre todo en los equipos fotocomponedores de trabajos editoriales de la segunda y la tercera generaciones. Los primeros son de mando electrónico y funcionamiento mecánico, y los segundos trabajan con ordenador y tubo de rayos catódicos, sin emplear matrices sino memorias almacenadoras de datos; y se ha de mencionar la cuarta generación que utiliza el rayo láser.

La fotocomposición totalmente automatizada alcanza una velocidad prácticamente ilimitada, pudiéndose componer más de 20 millones de caracteres por hora, a razón de varios millares por segundo.

Existen otros dos procesos de impresión importantes además de la tipográfica. Los tres son adaptaciones comerciales de lo que originalmente fueron técnicas de las artes gráficas en el campo de las bellas artes. La tipografía es una adaptación de la elaboración de copias múltiples a partir del grabado en madera. Los otros dos métodos se exponen a continuación.

La "litografía" viene del griego y significa "escritura en piedra"; y quedó especificada en el apartado denominado *La litografía*. La técnica fue desarrollada en 1789, pero la primera aplicación comercial práctica, la litografía directa, se hizo alrededor de 1890, cuando una lámina de zinc reemplazó a la piedra como transportadora de la imagen.

Después, la litografía tomó su nombre más común: impresión en offset. Cuando las prensas directas se encontraban funcionando se observó que, ocasionalmente, aparecía una imagen perfecta sobre el cilindro de impresión al dejar de alimentar papel y que después aparecía con sorprendente claridad al reverso de la hoja siguiente. Esto dio origen a la idea de un cilindro cubierto con una capa de caucho que recibiera la imagen de la placa para "calcarla" sobre el papel. Tres cilindros integran la prensa de offset: el de la placa, el de mantilla y el de impresión.

1.32. PERFECCIONAMIENTO DE LAS PRENSAS

Desde 1900 se han realizado muchas mejoras en las rápidas prensas de imprimir. Se han inventado nuevos elementos auxiliares para eliminar el riesgo de la rotura del papel y garantizar un registro más adecuado. Además, se han ido desarrollando los accesorios de plegado y corte, de forma que su velocidad de trabajo se acomodase a la velocidad cada vez mayor de las grandes ediciones.

También se ha logrado facilitar la operación de entintado con objeto de asegurar la buena impresión de las páginas a una sola tinta, así como la introducción del color sin perder por ello la velocidad de tirada. Actualmente las prensas cuentan con un sistema continuo de alimentación de tinta que mantiene, así, un color uniforme, a través de las distintas velocidades de la máquina; la alimentación de tinta está regulada en proporción directa a la velocidad del aparato. No se producen oscilaciones y el sistema en conjunto proporciona la continuidad.

Otra característica destacada es la nueva disposición en la tensión de las planchas, las cuales se mantienen circulares bajo tensión constante, lo que evita cualquier oscilación o desahogo de las planchas en los cilindros e impide la pérdida de producción en grandes tiradas a velocidades límite.

Estos y otros adelantos³⁶ han favorecido la disminución de averías mecánicas, reducido la potencia necesaria para el desarrollo de la tarea de impresión, garantizado una mejor lubricación y, en general, aseguran la maquinaria contra cualquier desperfecto.

³⁶ Sutton, Albert A., *op. cit.*, pág. 243.

1.33. LA PRODUCCIÓN LITERARIA EN SERIE

Paralelo a todos estos cambios tecnológicos en las artes gráficas, también se gestaban cambios en la forma de laborar de los escritores, quienes en el siglo XIX ya trabajaban por contratos, algo que mejoró sus condiciones y les permitió incursionar en el campo de la edición, optimizando así sus beneficios.

En la práctica, estos autores crearon fórmulas narrativas que facilitaron su producción en serie e idearon sistemas novelescos similares, mediante escenas comunes y tipos literarios y se especializaron por temas. Es decir, estos escritores no fueron prolíficos sólo por su creatividad, sino también por necesidad económica, eso explica que muchos de ellos publicaran por capítulos en prensa sus creaciones.

Para Jorge Villar,³⁷ lo anterior representa una profesionalización de los escritores, principalmente en Europa, desde principios del siglo XIX, porque éstos, se ciñeron a las reglas industriales de la sociedad emergente. Es decir, produjeron más en menos tiempo a cambio de un salario regular, lo cual puso a su alcance un ritmo de vida que los acercó a un tipo de "escritura febril". Estos creadores se convirtieron rápidamente en figuras públicas cuyo propósito era aumentar su popularidad entre el público lector. En muchos de los casos recurrieron a conferencias que dictaban en giras organizadas que en ocasiones los llevó a cruzar océanos y visitar diversos continentes.

Otro de los recursos de estos autores decimonónicos fue echar mano de las versiones teatrales; la exhibición pública de sus obras acrecentó el interés del público por sus creaciones, por eso algunos escritores tuvieron compañías de teatro que representaban las novelas que ellos mismos escribían y adaptaban.

1.34. EL LIBRO SE MASIFICA

Por otra parte, el precio accesible de las obras en el mundo, las grandes tiradas y la búsqueda del mayor número de público, descubrieron el carácter del libro como un producto cultural de masas y el incremento de lectores que se produjo gracias a la escolarización impidió que su precio aumentara al ritmo de las cifras de producción.

Este tipo de obras se mantuvo a un precio muy bajo gracias a este gran público escolarizado, que fue el que compensó los gastos de fabricación. Con el libro de multitudes se facilitó el acceso a la lectura a personas que, en muchos de los casos, habían permanecido hasta entonces ajenas a ella.

³⁷ Villar, Jorge, *op. cit.*, pág. 204.

En su citado libro, Villar³⁸ menciona que las obras de masas también cambiaron la escala de la edición. Ello se debió, dice, a que la tirada inicial se hizo más elevada y necesitó de más dinero para su desarrollo, lo cual generó una cadena de grandes inversiones en forma de mayores anticipos, tiradas y promociones. Las campañas de publicidad y los contratos con los autores aumentaron mucho los gastos de producción. Por ello, la publicidad se limitó en principio a las campañas de difusión de las obras, autores y editoriales. Estos nuevos costes se compensaron a menudo con la venta de los derechos de adaptación audiovisual de los libros.

Los premios literarios se mostraron después como estrategias de venta más efectivas, incluso, dice Villar, algunos creadores aceptaron el patrocinio publicitario de marcas que incluyeron entre las páginas de sus obras.

Las ventas y beneficios del libro de bolsillo se dispararon de tal manera que surgieron grandes casas de edición. Estas editoriales tan poderosas trabajaron de forma habitual sobre la base de catálogos fijos. Las colecciones temáticas reflejaron esta circunstancia y contribuyeron a una uniformidad mayor de los contenidos; en México, tal fue el caso por ejemplo, de la Editorial Porrúa, que, incluso a la fecha, cuenta con colecciones como la famosa *Sepan Cuántos* que incluye a los grandes clásicos, entre muchos otros; otro ejemplo son sus colecciones jurídicas o la denominada *Leyes y Códigos de México*, por citar algunos. Fue entonces cuando se fortaleció la visión del libro como un objeto material, apto para el consumo colectivo.

Las editoriales más poderosas fueron menores en número, pero mayores en tamaño y programaron catálogos que minimizaron sus riesgos en la medida de lo posible. Por eso invirtieron en libros por suscripción, clubes de venta por catálogo y *best-sellers* que interesaron más al gran público.

Fue así como la edición se convirtió en un sector económico en el siglo XX. Vemos, según dice Villar³⁹, cómo se trató de una industria que desarrolló técnicas de venta y tecnologías que aumentaron su ritmo de creación de productos para obtener mayores beneficios.

1.35. LA EDICIÓN EN EL MUNDO (UN PANORAMA GENERAL)

Jorge Villar, en su obra *Las edades del libro*,⁴⁰ señala que la concentración y la internacionalización del libro fueron dos eslabones más de la cadena de cambios que se iniciaron en Europa desde el siglo XVI.

³⁸ *Ibid.*, pág. 207.

³⁹ *Ibid.*, pág. 210.

⁴⁰ *Idem.*

La construcción de un mercado global para la edición, explica, se concretó luego de la Segunda Guerra Mundial. Este comercio internacional de libros también partió de un intercambio desigual entre países independientes que se debió a que la colonización contemporánea preservó zonas geográficas de privilegio editorial, incluso tras el proceso de descolonización.

Norteamérica, Europa Occidental, así como China, Japón y las repúblicas de la antigua Unión Soviética fueron los mercados que más se beneficiaron de esta circunstancia, mientras que los países más pobres del mundo, carecieron de lecturas incluso a finales del siglo XX. Este desequilibrio comercial del que habla Jorge Villar, posibilitó la aparición de un G-8 de la edición mundial: Estados Unidos, China, Inglaterra, Japón, Alemania, Francia, España e Italia fueron los ocho países editoriales más poderosos y que produjeron el mayor número de obras literarias de forma anual.

La consolidación final de estas potencias editoriales se produjo durante la Guerra Fría; la Unión Soviética y Estados Unidos contribuyeron al aumento de la producción mundial de libros a través de sus campañas de propaganda cultural logrando que las producciones baratas de pequeño formato se multiplicaran desde 1945.

Esta producción mundial de libros se cuadruplicó entre 1955 y 1994 y el número de títulos publicados en el mundo pasó de los 269,000 al 1,000,000 en números redondos en el citado periodo.

Estados Unidos se convirtió en uno de los centros mundiales de producción de libros a partir de la década de 1970; la caída de la Unión Soviética favoreció ese liderazgo editorial durante las últimas décadas del siglo XX.

Siendo escasos los países que rigieron los destinos del intercambio editorial en el mundo fueron muy pocos los idiomas que se utilizaron en la edición internacional a partir de 1950: chino, inglés, español, francés, portugués, ruso y japonés fueron las lenguas en que más libros se publicaron.

1.36. LA EDAD ELECTRÓNICA

Para Jorge Villar,⁴¹ a partir de la última década del siglo XX se puede hablar de una edad electrónica del libro que consistió en la adaptación progresiva de la industria a una sociedad de la información. Las empresas editoriales, dice, se transformaron en empresas multimedia que se especializaron en la gestión de contenidos.

Los editores iniciaron el camino de esta especialización profesional al menos en la Edad Moderna. El impresor "orquesta" del Renacimiento se convirtió en

⁴¹ *Ibid.*, pág. 213.

empresario editorial, mismo que comenzó a delegar sus responsabilidades en otros profesionales que se especializaron en labores concretas durante los siguientes siglos. Fue así como el editor se centró en tareas ejecutivas durante la Época Contemporánea. Éstas, explica Villar,⁴² consistieron sobre todo en la negociación de los derechos, la creación de catálogos y el seguimiento comercial de las obras. Los editores actuales organizan textos, formatos y líneas de producto, es decir, se transformaron en gestores culturales que coordinan las tareas de composición, impresión y diseño de las portadas.

Las editoriales dejaron de ser talleres y alcanzaron la calidad de empresas que modificaron la información a contenido y los editores pasaron a engrosar las filas del núcleo de profesionales que integraron los creadores, productores y difusores de bienes culturales. Todos ellos formaron parte de esa nueva capa social que adquirió una fuerza considerable a finales del siglo XX; la edición pasó a ser una industria cultural que pronto se integró al concepto de medios de comunicación de masas.

El proceso de concentración mundial que se produjo desde los años ochenta preparó a las editoriales para un último salto económico y tecnológico. Estas empresas del libro organizaron su trabajo de manera que aumentara su producción y se redujeran sus costes y tecnificaron sus medios de venta. Igualmente, invirtieron parte de sus beneficios en la aplicación de tecnologías de edición que facilitaron su adaptación a ese modelo de sociedad de la información; así, el modelo de comunicación de masas anunció el inicio de una posible Edad Electrónica para la industria del libro en el siglo XXI, según Jorge Villar.

Finalmente, todos los cambios que experimentó la edición a lo largo de su historia sirvieron para que el libro ocupara el lugar que le corresponde dentro de las estructuras económicas, tecnológicas, políticas, sociales y culturales de nuestra sociedad.

1.37. LA FOTOCOMPOSICIÓN Y LA AUTOEDICIÓN EN LA ERA DE LA COMPUTACIÓN

Durante los últimos años se ha avanzado de manera extraordinaria en el mejoramiento de las técnicas de fotocomposición y autoedición; el primero en desaparecer del proceso fue el plomo, como se verá a continuación.

Hace ya unas décadas, algunas empresas comenzaron a producir plantillas de letras transferibles. Se trataba de películas de plástico translúcido con caracteres impresos por detrás, acomodados alfabéticamente. El trabajador seleccionaba una letra y, tras colocar la plantilla sobre el original, tallaba la película con la punta de un lápiz hasta que la letra se adhería al papel. Esta técnica tuvo gran éxito, sobre

⁴² *Ibid.*, pág. 214.

todo si se trataba de letreros cortos o carteles, sin embargo, era difícil controlar los espacios entre los caracteres, por lo que pretender formar una serie de renglones justificados era prácticamente imposible.

Gracias a las máquinas de fotocomposición como las que se mencionaron en el apartado denominado *La composición automatizada* y las letras transferibles, la impresión de textos finalmente pudo hacerse prescindiendo de la tipografía metálica ordinaria en la que el plomo jugaba un papel preponderante. Ahora, los caracteres podían componerse pegando trozos de papel fotográfico en una cartulina —tanto en el caso de letras como en el de ilustraciones—. En consecuencia, las prensas litográficas comenzaron a sustituir con más frecuencia a las tipográficas.

En la autoedición, las mejoras más importantes se manifestaron a través de la supresión de pasos; cabe recordar que en la tipografía ordinaria el original se construía directamente en la galera.

Por otra parte, al tocar el papel, la tinta se extiende a lo largo de las fibras debido al fenómeno de capilaridad. Esto hace que algunos rasgos muy finos parezcan más gruesos, lo cual resulta especialmente notable en los remates y en los contornos internos de algunas letras muy delicadas. Ya se hacían correcciones en los tipos de metal: se adelgazaban algunos rasgos, se ampliaban los contornos internos, los fustes se hacían ligeramente cóncavos, etc., además de que en las décadas más recientes se ha afinado también la manufactura de los papeles, haciéndolos en muchos casos muy lisos y poco absorbentes, ideales para recibir los detalles finos que exige el mercado contemporáneo de los impresos.

Con las máquinas de fotocomposición equipadas con tubos de rayos catódicos ya no se usaban matrices ópticas, por lo que no estaban expuestas a problemas tan graves de aberración. En vez de estar impresos en una banda plástica, los caracteres eran sucesiones de puntos y espacios (bits) grabados en discos magnéticos. A través de un "mapa de bits" (del inglés bitmap) primario y algunos algoritmos, la computadora podía producir letras en muchos tamaños.

1.38. EL ESPACIAMIENTO

Algunos autores como Jorge De Buen encuentran en el espaciado entre las palabras una "verdadera piedra de toque" para los diseñadores editoriales, ya que, para él, en torno al correcto manejo de los espacios se puede reconocer la capacidad de un compositor tipográfico competente: el buen espaciado hace que el escrito parezca estar hecho "de la misma materia y cumpla cabalmente su función como medio de comunicación puro". Todo diseñador editorial debería ser un perito y un virtuoso del espaciado, agrega este autor, porque este asunto es motivo en todas y cada una de las páginas impresas de un libro.

Espaciar significa, según Martínez de Sousa,⁴³ "poner espacios entre palabras en una línea, entre letras de una palabra o entre líneas en una composición cualquiera".

Jorge De Buen, por su parte, señala que entre las palabras debe dejarse el espacio más corto posible, apenas lo suficiente para que los vocablos se distingan como piezas individuales. El resultado debe ser una "tipografía compacta" donde los espacios entre los vocablos no se aprecien al primer golpe de vista, sino hasta que el lector concentre su atención en el texto, para luego asimilarlos de manera inconsciente:

Las razones para la tipografía compacta están basadas en la experiencia óptica: el medio cuadratín, como se usaba en la antigüedad, tiende a separar excesivamente las palabras, haciendo difícil la comprensión. Da como resultado una página inquieta, nerviosa, salpicante de nieve. Las palabras, en el renglón, están frecuentemente más próximas a los vecinos de arriba y abajo que a los de la izquierda y la derecha.⁴⁴

En la composición ordinaria o manual, el oficial tipógrafo colocaba las palabras en el componedor separándolas con espacios gruesos, es decir, la tercera parte del cuadratín. Si se quedaba corto, agregaba más espacios entre las palabras, y si se excedía, cambiaba los gruesos por medianos. Las letras individuales se fundían en lingotes de anchuras determinadas, digamos, en octavos o dieciseisavos de cuadratín, para que las operaciones arrojaran cantidades fáciles de manejar. De esta manera podía garantizarse un largo de línea perfectamente calibrado.

Supongamos que un oficial está usando letras de 12 puntos en una línea de 24 picas. Si un renglón de 10 palabras, ya separadas con sus espacios gruesos, mide 21 picas con 10 puntos (21;10), el oficial, para justificar la línea, inserta nueve blancos adicionales con una anchura total de 2;2, o, lo que es lo mismo, 28 puntos. Esto equivale a ocho espacios medianos, de tres puntos cada uno, y uno grueso, de cuatro. Así, era responsabilidad del cajista el colocar el espacio ancho en el lugar más favorable; o mejor aún, completar el renglón con una o más sílabas de la siguiente palabra para conseguir separaciones más compactas.

La dificultad de ajustar las líneas con espacios de diferentes dimensiones, como en el caso del ejemplo (ocho medianos y un grueso), comenzó a superarse a partir de la composición en caliente y quedó finalmente en el olvido gracias a las técnicas fotográficas. El cuadratín se dividió en fracciones cada vez más finas: dieciochoavos (M/18), treintaseisavos (M/36), cincuenta y seisavos (M/56) y así, sucesivamente. Actualmente, la tecnología Truetype, normal en muchos sistemas de computadoras, aunque permite el uso de una matriz variable, recomienda que las fracciones se fijen en M/2048.⁴⁵

⁴³ Martínez de Sousa, *op. cit.*, pág. 98.

⁴⁴ Tschichold, Jan., *The form of the book*, pág. 102, citado por De Buen, Jorge, *Manual de diseño editorial*, Ed. Santillana, 1a. ed., México, 2000, pág. 192.

⁴⁵ De Buen, Jorge, *op. cit.*, pág. 192.

Gracias a estos avances tecnológicos, el diseñador editorial puede ahora determinar los espacios con cierta libertad, limitado solamente por la capacidad del programa con el que edite los textos. Todo esto se traduce en mayor facilidad para conseguir la justificación.

Otro de los grandes avances en la edición de libros en lo que se denominó era de la computación, es la salida al mercado de programas de redacción y los procesadores de palabras, elementos que, por ejemplo, facilitan la labor de consulta de diccionarios pero que traen consigo cierta dependencia de la electrónica. En vez de recurrir al diccionario de sinónimos que "todos llevamos dentro", dice Roberto Zavala Ruiz⁴⁶ basta con oprimir un botón del ratón para que aparezca en la pantalla de nuestra computadora personal una lista de sugerencias y entonces poder elegir el término más preciso. Sin embargo, comparto con Zavala Ruiz:⁴⁷ "Ha de recordarse a cada paso, cada vez que alguien mueva el 'ratón' de su computadora, la necesidad de valerse de esos medios como extensión de nuestros sentidos; nunca como sustitutos."

Hoy por hoy, otro recurso muy importante para justificar o ajustar cualquier renglón sigue siendo la división silábica, por lo que el formador debe permanecer pendiente del paso de sílabas de una línea a otra que automáticamente hace la computadora que cuente con software como el Page Maker, aunque, como se menciona en el siguiente capítulo, el programa no siempre hace la separación correcta, lo cual exige especial atención por parte del corrector. Sin embargo, Jorge De Buen⁴⁸ menciona que por regla general, debe evitarse la aparición de más de tres guiones consecutivos al final de las líneas; por ello, el formador o diseñador editorial deberá ponderar cuál de los males es el menor: permitir la aparición de una línea abierta o recurrir a un guión extra.

Este autor sugiere que para dividir adecuadamente una palabra al final del renglón, el formador o diseñador editorial debe contar con algunas nociones de gramática y, aunque muchos de ellos se niegan a dividir las palabras, los programas de diseño gráfico incluyen algoritmos para hacerlo en los distintos idiomas.

1.39. A MANERA DE COLOFÓN

La edición de libros, como muchos de los procesos de producción mundiales, ha sufrido diversos cambios desde que su elaboración se comenzó a hacer mecánicamente en el siglo XV; este breve resumen es sólo eso: una aproximación a la historia, y no pretende sino ofrecer un panorama general de su evolución.

⁴⁶ Zavala Ruiz, Roberto, *op. cit.*, pág. 211.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ De Buen, Jorge, *op. cit.*, pág. 163.

Sin duda, la computación ha hecho lo suyo; aquí solamente he mencionado algunos de los aspectos en que más palpablemente se ha percibido su influencia pero, sin temor a equivocarme, creo que éstos representan sólo el principio pues el uso de computadoras va en aumento y, hoy por hoy, no se puede prescindir de su empleo en prácticamente ninguna rama de la producción.

Por otra parte, la misma evolución en la computación facilita el surgimiento de nuevas herramientas, lo cual nos obliga a analizar que lo que hace tan sólo unos años era novedoso e innovador, hoy puede resultar obsoleto; creo que debemos estar preparados para conocer de nuevas maravillas, no sólo en el largo plazo, sino en el mediano y hasta en el corto, muy corto plazos.

CAPÍTULO 2

EL CORRECTOR DE ESTILO, SU PAPEL EN EL PROCESO EDITORIAL Y FACTORES QUE LO DETERMINAN

2- EL CORRECTOR DE ESTILO, SU PAPEL EN EL PROCESO EDITORIAL Y FACTORES QUE LO DETERMINAN

Hasta este momento, nos hemos adentrado en la historia del libro, sobre todo desde la Edad Media hasta nuestros días; tenemos ya un panorama escueto del papel que el libro ha desempeñado en el desarrollo de la humanidad, particularmente en Europa y en México. Hemos tenido un acercado al aprendizaje de la forma en que este importante medio transmisor de conocimientos ha evolucionado y, con él, su propio proceso de elaboración, casi desde que se hacía a mano, hasta el actual uso de software para su fabricación.

Poco nos hemos detenido en ciertos pasos del proceso editorial que, no por el hecho de ser sólo una parte de éste, y de que su aparición y desarrollo no se hayan realizado a la par de la evolución misma del libro, resultan menos importantes.

En la actualidad, algunas de estas etapas de la edición de libros son tan apasionantes como la elaboración misma de toda una obra.

Me refiero, en particular, a la corrección de estilo.

2.1. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DE LA CORRECCIÓN DE ESTILO

No ha sido muy fácil determinar el momento histórico en que surge la corrección de estilo, pero ha sido una constante encontrar que a lo largo de la historia del libro, siempre, de alguna manera, se ha puesto algo de cuidado especial en la edición del mismo.

Por ejemplo, autores como Svend Dahl⁴⁹ ya hablan de que en la biblioteca de Alejandría se empleaba, para escribir las obras en rollos, una caña gruesa y hueca, cortada a manera de pluma afilada. Explica que en aquella época la escritura se hacía solamente con letras capitales, ya que las minúsculas griegas surgieron durante la Edad Media. En estos rollos, dice, lo común era que los escribas copiaran los textos pero sin separar las palabras entre sí, algo que, obviamente dificultaba la lectura.

Lo que sí se practicaba desde entonces, era señalar el final de un período con un rasgo conocido como *paragraphos*, que se colocaba al comienzo de la última línea del período; esta palabra se sigue utilizando hoy para indicar las partes del texto.

Dahl menciona que la escritura de manuscritos era una caligrafía especial que aprendían los escribas, aunque naturalmente cada uno de ellos imprimía en ella su individualidad.

⁴⁹ Dahl, Svend, *Historia del libro*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, pág. 27.

Tal vez el primer indicio histórico de corrección aparece cuando los escribas que producían los manuscritos literarios comenzaron a formar parte de una élite de "profesión importante", asegura Dahl, y, desde luego, no se trataba de personas de escasa educación y, una vez que éstos terminaban su trabajo se procedía a hacerse el de corrección del texto, ya fuera por el mismo amanuense o por un *corrector*, quien enmendaba los errores de aquél e incluso escribía al margen observaciones críticas para la interpretación del texto; a estas anotaciones se les conoce con el nombre de *escolios*. Asimismo, era común que el corrector, con signos especiales llamara la atención a sus observaciones estilísticas.

Otro factor que no se puede dejar de lado es, desde luego, el aspecto de la puntuación; en este sentido, Roberto Zavala Ruiz⁵⁰ asegura que por lo menos hasta el siglo VII los escritores o amanuenses ignoraban la puntuación, toda vez que las palabras se escribían una tras otra, coincide con Dahl.

Zavala Ruiz explica que el primer signo de puntuación que se empleó fue el punto y su significado variaba según el lugar que ocupara: colocado al pie de una letra equivalía a una coma de la actualidad; si se ubicaba a media altura indicaba la media pausa, lo que conocemos hoy como dos puntos o punto y coma y, por último, si se ponía en la parte superior de una letra significaba punto final.

El autor afirma que este sistema de signos convencionales se le atribuye a Aristófanes de Bizancio, quien lo inventó aproximadamente dos siglos antes de Jesucristo. Algo que también es cierto, afirma Zavala Ruiz, es que hasta el siglo IX de nuestra era todas las palabras se separaban con un punto situado a la misma altura, pues únicamente cumplía la función de señalar inicio y término de los vocablos.

Sin embargo, dice Zavala Ruiz, ya en el siglo VIII se empezó a representar con comas lo que habían sido puntos inferiores y hubo que esperar ocho siglos más para acercarse al sistema de signos que hoy conocemos. En el siglo XVII se agregaron las separaciones en párrafos, o sea, el punto y aparte, así como el punto y coma y el paréntesis. Durante el siglo XVIII nacieron los puntos suspensivos y en el XIX aparecieron la raya o guión largo y los corchetes o paréntesis cuadrados. Citando a Rufino Cuervo, Zavala Ruiz menciona que la puntuación actual es el resultado de un largo proceso evolutivo cuyo comienzo se ubica en el siglo XVI.

Por su parte, el autor español Jorge Villar, quien en su obra *Las edades del libro*,⁵¹ al hablar de la edad mecánica del libro señala que una vez que los editores se convirtieron en empresarios (siglo XVI) nació una nueva división del trabajo al interior de estos talleres privados denominados imprentas, y surgieron roles como

⁵⁰ Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas. Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y pruebas* (tesis profesional), México, UNAM, ICPyS, 1989, pág. 193.

⁵¹ Villar, Jorge, *Las edades del libro*, Madrid, Ed. DEBATE, 1ª. ed., 2002, pág. 201.

el del copista, que era el encargado de obtener copias que desde luego ya no elaboraba de forma manual, sino mecánica. En este mismo apartado, Jorge Villar menciona que los correctores fueron trabajadores provenientes de la docencia y del alumnado universitario de la época, aunque el corrector de pruebas y el encuadernador, dice Villar, no siempre trabajaron en el taller. No obstante, agrega, los impresores modernos adquirieron de forma progresiva una cultura bibliográfica que los habilitó como correctores internos de textos.

Si se comparan ediciones recientes de obras clásicas con las publicadas hace un siglo o más, dice Zavala Ruiz, se advertirá que las puntuaciones varían considerablemente, lo cual, explica, se debe a que los editores introdujeron su propio estilo en autores reconocidos de la antigüedad, por lo que a muchos de ellos los conocemos hoy a través de plumas ajenas.

Para Zavala Ruiz los logros obtenidos en la puntuación aún no alcanzan su pleno desarrollo, ya que entre el pensamiento de un escritor y su expresión escrita sigue habiendo "mermas", ya sea porque todavía no se afina lo suficiente el sistema de signos, o bien porque los usuarios no hemos obtenido de él el mayor provecho; aparte, concluye, de la distancia entre palabras y conceptos y entre palabras y cosas. "Puntuar correctamente, pues, sería ajustar lo más posible lo escrito a lo pensado, cerrar distancias entre autor y lector, eliminar ambigüedades involuntarias", finaliza.

Reconocido el rol histórico del corrector, en este capítulo pretendo acercarme al conocimiento de su papel en el proceso editorial de libros, sus habilidades, aptitudes y características, así como los factores que determinan su desempeño profesional.

Resulta conveniente señalar que no siempre un escritor de libros es un buen escritor de ellos (aludiendo en otras palabras a lo que Zavala Ruiz menciona más elegantemente), y es precisamente en este momento en donde el corrector de estilo encuentra su razón de existir, pues su función es clarificar, hacer fluido y "entendible" el lenguaje de una obra literaria.

Para Ario Garza Mercado,⁵² por ejemplo, un libro que presenta anomalías no puede considerarse como una obra completa, pues los errores en su redacción, organización y hasta en su formación, revelan al lector cierta ignorancia del tema por parte del autor y falta de seriedad en la edición en lo que respecta al impresor.

Desde un punto de vista personal, considero que si el libro muestra errores de edición, de sintaxis y de redacción, difícilmente cumplirá cabalmente con la función para la cual fue creado, es decir, permanecerá en duda su lugar como fuente de conocimientos.

⁵² Garza Mercado, Ario, *Manual de técnicas de investigación*, México, El Colegio de México, 5ª. reimp., 1976.

Partiendo de este principio se deduce entonces que, la labor de corregir el estilo en una obra, resulta de gran importancia en la edición de libros. Es por ello que he considerado esencial definir el concepto de corrección, desde la más simple de las concepciones.

2.2. ¿QUÉ DEBEMOS ENTENDER POR CORRECCIÓN?

Para la Real Academia Española de la Lengua, el concepto de corrección es el siguiente:

"Corrección. (Del lat. *correctio*, -onis.) f. Acción y efecto de corregir o de enmendar lo errado o defectuoso. // 2. Calidad de correcto, libre de errores o defectos y persona de conducta irreprochable // 3. Represión o censura de un delito, falta o defecto. // 4. Alteración o cambio que se hace en las obras escritas o de otro género para quitarles defectos o errores, o para darles mayor perfección. // 5. *Ret.* Figura que se comete cuando, después de dicha una palabra o cláusula, se dice otra para corregir lo precedente y explicar mejor el concepto. ..."⁵³

El diccionario nos muestra varias definiciones pero, sin duda, es la especificada en el punto 4 la que para efectos de este estudio nos interesa.

El concepto nos acerca ya a la idea de lo impreso, pues la definición habla de alteraciones o cambios en obras escritas; por tanto, es necesario aproximarnos más al concepto, por lo que, algunas definiciones de especialistas contribuirán a aclarar más lo que es la corrección.

A continuación, muestro la definición que acerca de la corrección ofrece uno de los estudiosos del tema más reconocidos.

Por ejemplo, para José Martínez de Sousa, autor español especialista en temas de comunicación, la corrección es una operación que consiste en suprimir las equivocaciones que contengan el original o las pruebas, por lo cual denomina *corrección de estilo* a los cambios efectuados en el original y corrección tipográfica a todos aquellos cambios efectuados en las pruebas.

Asimismo, define a la corrección como un conjunto de rectificaciones de un original o de erratas de una prueba, por lo que, según este autor, se puede hablar de un original "muy corregido" o de pruebas con poca o mucha corrección.

El punto en el que convergen estas dos definiciones, es sin duda en el que se refiere al hecho de eliminar o suprimir errores o equivocaciones. Por lógica, debemos suponer que esta labor la deberá realizar un experto en corrección, es decir, un corrector, sin embargo, en el ambiente de las artes gráficas existen

⁵³ *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, Madrid, 1981, T. II, pág. 368.

diversos tipos de correctores, aunque para efectos de este estudio, atenderemos básicamente al corrector de estilo.

2.3. EL ESTILO Y SUS PROPIEDADES O CUALIDADES

Las cosas se complican cuando entendemos que la corrección motivo de esta investigación, no puede ser separada del concepto de estilo.

Para Martín Vivaldi, el estilo es, en sentido subjetivo, lo peculiar y diferencial de un escritor; el sello muy personal que define a un autor. Objetivamente, dice Vivaldi, estilo es lo característico del habla en general o de un género literario o artístico... Agrega que en un sentido muy general, podría decirse que el estilo es la materia prima, el molde en que se vierte un modo de ser junto con un modo de concebir la vida.

Citando a Albalat, Vivaldi dice que el estilo "es la manera propia que cada uno tiene para expresar su pensamiento por medio de la escritura o de la palabra", en tanto, el mismo Vivaldi precisa que esta definición no es del todo exacta, pues se confunden dos conceptos distintos: *estilo* y *manera*.

En un estudio intitulado *El arte: temas y precisiones* relacionado con el estilo, Gil Tovar, define al estilo como "el sello del espíritu del artista sobre las formas que origina" e insiste en darle al estilo su carácter de personalísimo que no puede ser traspasado. "Lo que sí se traspasa —dice— es la manera, mero sistema de hacer formas. Queremos decir que sería absurdo de todo punto el que un pintor se dijera: (voy a pintar ahora en el estilo de Picasso). Otra cosa sería: (Voy a pintar a la manera de Picasso). Porque si estilo es la expresión de un carácter, mal puede producirse faltando ese carácter."⁵⁴

Siguiendo el significado de estilo de Albalat, Martín Vivaldi precisa que para aquél, el estilo es el "arte de captar el valor de las palabras y de las relaciones entre las mismas", sin embargo, tras mostrar diversas definiciones, Albalat concluye que: "El estilo es el esfuerzo por medio del cual la inteligencia y la imaginación encuentran los matices, las relaciones de las expresiones y de las imágenes, en las ideas y en las palabras o en las relaciones entre unas y otras."⁵⁵ Dado el peso con que Gonzalo Martín Vivaldi cuenta en el medio como teórico del estilo, me gustaría abreviar en lo que para él son las cualidades del estilo, que resume en cuatro básicamente (él mismo señala más), aunque existen autores que retomaré más adelante y que hablan de algunas cualidades más, como M. L. Metz.

Para Vivaldi, estas cualidades son:

⁵⁴ Vivaldi, Gonzalo Martín, *Curso de redacción*, La Habana, Ed. Pueblo y Educación, 7. ed., 1975, pág. 253.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 254.

CLARIDAD.— que es la expresión al alcance de un hombre de cultura media. La claridad alude a un pensamiento diáfano y a conceptos bien “dirigidos”, así como a una exposición limpia, o sea, con correcta sintaxis y vocabulario o léxico al alcance de la mayoría: “ni precisionista ni excesivamente técnico”. Y abunda: “Un estilo es claro cuando el pensamiento del que escribe penetra sin esfuerzo en la mente del lector.”

Detalla que el secreto de la *claridad* no consiste solamente en que las ideas sean claras, es necesario que la construcción de las oraciones responda al orden lógico-psicológico estudiado y que las palabras no sean rebuscadas.

CONCISIÓN.— que la define como una virtud a través de la cual el autor puede emplear solamente aquellas palabras precisas para expresar lo que desea.

En este caso resulta interesante una aclaración que Vivaldi hace en este sentido, pues curiosamente estamos acostumbrados a entender por texto denso a aquel que se hace pesado.

Por el contrario, para Vivaldi un *estilo denso* es aquel en que cada línea, cada palabra o cada frase están “preñadas” de sentido, por el contrario, aclara, lo opuesto es la vaguedad, la imprecisión, el exceso de palabras o lo que vulgarmente, dice, se denomina *retórica*.

SENCILLEZ.— se refiere a *escapar* de lo enrevesado, de lo artificioso, de lo complicado, de lo “barroco”. La sencillez la define recurriendo a su contraparte: lo *enrevesado*. Asimismo, explica que un escritor vanidoso casi nunca es sencillo en su expresión. La sencillez, afirma, es el sello de la verdad.

NATURALIDAD.— es decir, no escribir de un modo conceptuoso, sino “decir naturalmente lo natural”.⁵⁶ Explica que el hombre sencillo se expresa con naturalidad cuando adapta el estilo —la forma— al fondo. Precisa Vivaldi que escribir naturalmente es procurar que las palabras y las frases sean las propias, las que el tema requiere. O sea, escapar de la afectación, del rebuscamiento y concluye que lo contrario de lo natural es lo *artificioso*.

Anteriormente cité a Metz⁵⁷, quien comparte junto con Vivaldi la idea de que el estilo debe tener ciertas cualidades como la claridad y la concisión, aunque el primero las define como virtudes, y el segundo como condiciones, compartiendo otras tales como la *originalidad* y la *precisión*, definiéndolas:

ORIGINALIDAD.— es, dice, una condición esencial del estilo y para alcanzarla, el escritor debe rehuir las frases hechas y ceñirse a las palabras naturales y crear

⁵⁶ *Ibid.*, pág. 257.

⁵⁷ Metz, M. L., *Redacción y estilo, una guía para evitar los errores más frecuentes*, México, Ed. Trillas, 5ª. reimp., 1999.

sus propias expresiones. Agrega que el uso de las locuciones produce un estilo "incolore, impersonal... neutro".⁵⁸

Citado por Metz, A. Albalat, comenta que "es más fácil escribir con el estilo de todo el mundo que tener un estilo propio".⁵⁹

PRECISIÓN.— Metz explica que el dominio del *léxico* y de la *puntuación* son aspectos que llevan al dominio de la precisión.

LÉXICO.— Una de las causas más comunes de la oscuridad del estilo es el desconocimiento de la palabra precisa para expresar una idea. El mal escritor tiene que suplir con continuos rodeos, paráfrasis y redundancias la carencia de léxico; como no conoce el término apropiado, busca el que tiene más a la mano y lo recarga con complementos para que llegue a expresar el concepto que él quiere...⁶⁰

PUNTUACIÓN.— aludiendo a Vivaldi la define como "la respiración de la frase".⁶¹

Regresando al concepto mismo de estilo, me llama la atención que Metz define el conocimiento de éste como una *ciencia del estilo*⁶² (y que al parecer comparte esta forma de pensar con Martín Vivaldi) "la cual se ocupa de la investigación crítica y analítica de las principales cualidades que debe reunir el estilo y, por extensión, de los principales defectos que han de evitarse o vicios de estilo".

Citando a John Middleton Murry, Ario Garza Mercado señala que el estilo tiene sentido como "peculiaridad personal, como técnica de exposición y como la más alta conquista de la literatura"; de esa misma obra, cita que el estilo es la "facultad de exponer lúcidamente una secuencia de ideas" y agrega, a título personal, que "el estilo depende de la observancia de reglas lógicas, preceptos gramaticales y normas de composición". Comparte de alguna manera la forma de pensar en este sentido de Ana Sylvia Villegas Carvallo, autora en quien más adelante profundizaré.

Aludiendo a diversos autores, Garza Mercado destaca varias recomendaciones de éstos en torno al estilo, tales como escribir con corrección, precisión y claridad, empleando un lenguaje personal, directo y simple, y expresarse con naturalidad, conservando el tono del lenguaje escrito.

Asimismo, sugieren no exagerar, y concentrarse en el uso de sustantivos y verbos imprimiendo coherencia, unidad y continuidad a todo lo escrito, a través de párrafos y frases apropiados(as).

⁵⁸ *Ibid.*, pág. 114.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 118.

⁶¹ *Ibid.*, pág. 129.

⁶² *Ibid.*, pág. 107.

Precisan que limitar la extensión del escrito a las necesidades de la exposición haciendo de cada párrafo una unidad que atraiga la atención del tópicos son aspectos de gran utilidad. De igual forma, conceder a cada una la importancia que merece y usar sistemáticamente los tiempos verbales, son rubros que no pueden desdarsearse.

Garza Mercado y autores citados, coinciden en que se debe preferir el uso de cláusulas y párrafos cortos empleando la forma activa de los verbos, así como su forma positiva y aplicar adecuadamente las cifras si el texto las requiere.

Por su parte, la doctora Guillermina Baena, en su obra *Redacción práctica*,⁶³ comparte con Gonzalo Martín Vivaldi algunas reglas prácticas de redacción y estilo, entre las que destacan, por ejemplo, el empleo de la palabra exacta, propia y adecuada como una regla fundamental del estilo.

En estas reglas, en las que también alude a las de redacción, comenta que el estilo es algo que también "se pega", es decir, para Baena, éste se puede adquirir, por ejemplo, a través de la lectura de los grandes maestros de la literatura y califica a esta actividad como una herramienta eficaz para la tarea de escribir. Sugiere, asimismo, tener muy en cuenta que, aun cuando la puntuación no tiene reglas absolutas, ésta representa la "respiración de la frase".

2.4. EL CORRECTOR DE ESTILO

Ana Sylvia Villegas Carvallo define al corrector de estilo o editor como el profesional encargado de preparar, siguiendo criterios filológicos, un texto ajeno por publicarse. Otros como Ramos Martínez,⁶⁴ definen al corrector de estilo sólo como un revisor de originales, y afirma que falsamente se le denomina *corrector de estilo*. Profundizando en su definición, precisa que la idea de "falsamente" proviene del hecho de que el estilo es algo tan personal de cada autor, que resulta imposible corregirlo. Y va más allá, pues, a pesar de reconocer que esta objeción no es nueva, pues desde hace tiempo se ha cuestionando la exactitud de la denominación, reafirma que el estilo es algo incorregible a un autor, y, aparte de la propiedad o impropiedad de tal denominación, esta labor no es misión del corrector de estilo ni de nadie. Sin embargo, concluye: sea o no afortunada, la verdad es que dicha definición cuenta con la aprobación general y es usada comúnmente.

En tanto, Roberto Zavala Ruiz⁶⁵ señala que aunque no es exacta la expresión *corrector de estilo*, ésta se ha impuesto "a fuerza de uso y a falta de otra mejor", y coincide con el español Martínez de Sousa al asegurar que el estilo es algo

⁶³ Baena, Guillermina, *Redacción práctica*, México, Editores Mexicanos Unidos, S.A., 8ª. reimp., 1995.

⁶⁴ Ramos Martínez, R., *Corrección de pruebas tipográficas*, México, 1ª. ed., UTEHA, 1963, pág. 37.

⁶⁵ Zavala Ruiz, Roberto, *op. cit.*, pág. 350.

personal que "nadie puede enmendar" y concluye: "el corrector de estilo se encarga de corregir los originales y de prepararlos para la imprenta".

Martínez de Sousa define la corrección de estilo como la operación que efectúa el corrector sobre el original. Asegura que en ella influyen dos factores de gran importancia: el fondo y la forma, lo cual quiere decir que el corrector de estilo no es sólo responsable de uno de éstos, sino de los dos al mismo tiempo. Precisa que el fondo, es decir, el sentido, la trama o argumento, la ilación o el contexto, es la parte más importante de este trabajo. El corrector de estilo debe seguir fielmente el desarrollo del argumento, sea éste literario, científico o artístico, a fin de evitar irregularidades o contradicciones. Si se trata de una traducción, afirma, ésta debe reflejar fielmente el original extranjero. Agrega que íntimamente ligada al fondo se encuentra la forma, o sea, el modo de expresar, la grafía de las voces; en una palabra: la gramática.

Entonces, un corrector de estilo deberá ser aquel profesional encargado de combinar los elementos anteriormente citados con su habilidad y sensibilidad para detectar anomalías en el texto, con el único fin de ofrecer un producto literario de calidad, tanto tipográfica como sintáctica al lector, es decir, calidad en forma y en fondo.

Aludiendo al párrafo anterior, ya se comienza a hablar de un "profesional encargado de..." algo; sin embargo, en este sentido, es de llamar la atención, el hecho de que hacia la década de los años sesenta, el autor Ramos Martínez, citado por Martínez de Sousa,⁶⁶ y comentado ya con anterioridad, define al corrector de estilo como una persona revisora de originales y minimiza su labor precisando: "... falsamente se le denomina *corrector de estilo*. Decimos falsamente, porque el estilo es algo tan personal de cada autor, que es imposible corregirlo"⁶⁷ y agrega: "La objeción no es nueva, pues desde hace tiempo se vienen propugnando unos y otros sobre la exactitud de la denominación", e incluso, señala: "... no es misión del corrector de estilo ni de nadie" corregir a un autor.

Contrario a esta última observación, para efectos de esta investigación, se tomó la opinión del señor Jorge Muñoz Sánchez, jefe del Departamento de Edición y Formación de Impresores Aldina, S.A., caso práctico del presente trabajo.

Muñoz Sánchez asegura por su parte, que es perfectamente corregible el estilo de un autor, pues no por ser autor de un libro, necesariamente éste se encuentra bien escrito.

A nivel personal, y, dado que ésta es la labor de quien escribe en Impresores Aldina, S.A., comparto totalmente la opinión, pues reconozco que si bien los autores a los que por mi experiencia he corregido, son generalmente verdaderos

⁶⁶ Martínez de Sousa, José, *Diccionario de tipografía y del libro*, Ed. Paraninfo, S.A., España, 2ª. ed. pág. 63.

⁶⁷ *Idem*.

profesionales de sus áreas, no necesariamente han redactado muy bien sus obras.

Curiosamente, en su *Diccionario de tipografía y del libro*, Martínez de Sousa, citando el número 41 del 16 de febrero de 1963, del *Boletín Oficial del Estado* (pág. 2687), menciona lo que para mí es una obstinación por minimizar la actividad del corrector de estilo definiéndolo como un técnico encargado de preparar originales para su composición, "velando por la pureza del idioma", con lo cual, a juicio personal, pretende "redimir" al corrector de estilo, pues la mencionada publicación reconoce que éste debe "poseer amplios y perfectos conocimientos gramaticales y tipográficos".

Ramos Martínez abunda en su *revisor de originales* y, aun cuando él mismo califica de esta manera al *corrector de estilo*, no está muy conforme con su propia definición, pues: "no parece del todo adecuada, por cuanto esta labor —que puede efectuar el corrector de estilo, no cabe duda— es más propia del corrector tipográfico. ("Original, 3.º)". Martínez de Sousa toma como oficial el hecho de que el corrector de estilo "prepara originales", pero reconoce que éste es un concepto amplio en el que también entra la corrección meramente gramatical (podríamos decir *literaria*) como la preparación tipográfica del original.

Finalmente, Ramos Martínez, citado por Martínez de Sousa, concluye que para él lo más adecuado sería denominar a nuestro corrector de estilo como *corrector literario*, denominación que, según palabras de Martínez de Sousa, ya es usada, desde entonces (1981), por algunos.

Por todo lo anterior, es preferible dejar de lado la opinión de este autor, aunque, muy digna de tomarse en cuenta, pues no deja de ser una persona, sin duda, concedora del ramo, y que me permite confrontarlo con otros autores con los que comparto más su opinión.

Dejando de lado la definición que hace Ramos Martínez, quien, a juicio personal, insisto, minimiza la labor de corrección, se hace necesario que el corrector de estilo cuente con ciertas habilidades, facultades, aptitudes y características muy necesarias para su correcto desempeño como tal, pues como en toda labor profesional, el corrector de estilo no puede ser una persona improvisada.

2.5. HABILIDADES, APTITUDES Y CARACTERÍSTICAS DEL CORRECTOR DE ESTILO

En este sentido, resulta interesante destacar la cantidad de habilidades, aptitudes, facultades y características con las que, según diversos autores, es necesario que cuente un corrector de estilo.

Algunos como Arthur Plotnik,⁶⁸ en *Los elementos de la edición, una guía moderna para escritores y periodistas*, son prolijos en sus definiciones, sin embargo, resulta de gran interés, pues, desde mi punto de vista, es sumamente detallada su apreciación acerca de lo cuidadoso que el corrector de estilo debe ser ante una obra.

En su capítulo denominado *La Agonía y la Agonía*, Plotnik se adentra en el maravilloso mundo de la corrección de estilo, que él denomina edición.

Primeramente, asigna esta cuidadosa labor, según su grado de dificultad a diferentes miembros de una redacción, por ejemplo, en un periódico, y precisa que a los correctores de estilo les puede ser asignado un original sin pulir, mientras que los editores en jefe, los jefes de redacción y decanos, se deberán involucrar en aquellos casos en que la historia o el autor sean bastante importantes.

En este sentido difiero de la opinión de Plotnik, pues la tarea de corregir un estilo implica tanta responsabilidad, que no se puede diferenciar entre un autor u otro, pues toda publicación conlleva la misma carga de responsabilidad; comparto con él, sin embargo, que un corrector de estilo principiante no cuenta con la experiencia necesaria para pulir un original cuyas características y estructura resulten complejas.

En esos términos, trato de entender lo que Plotnik asegura, ya que considero no debería existir una diferenciación entre autores, pues, como ya mencioné, toda publicación exige un grado de responsabilidad; determinar si un autor es más o menos importante creo que es algo que no corresponde al corrector de estilo.

Continuando con la concepción de Plotnik acerca de los cuidados en la corrección de estilo, él sugiere que, una vez hecha ésta, el editor se plantee una serie de cuestionamientos útiles para concluir si el proceso se ha llevado a cabo correctamente.

Por ejemplo, propone que el editor debe plantearse preguntas relativas a si se ha sopesado cada frase y oración del original para determinar si el significado del autor se transmitirá correctamente al lector, o si se han evaluado cada una de las correcciones que se propone hacer, comparándolas con ventajas de la voz y la presentación de originales por parte del autor.

Sugiere que se medite en la efectividad de cada frase hasta los límites de su oído gramatical, y después "más allá", teniendo a la mano varias guías modernas de uso común. Agrega que se debe cuestionar si se han estudiado todas las posibles áreas de errores numéricos, de hechos o de juicio como para asegurar que, en la medida de sus conocimientos y de su investigación, ese original mecánico

⁶⁸ Plotnik, Arthur, *Los elementos de la edición, una guía moderna para editores y periodistas*, México, Ed. Publigráficas, S.A., 1ª. ed., 1989, pág. 44.

(mecánico es una palabra mía) es exacto y está listo para "inmortalizarse" en letras de imprenta. Aconseja esforzar la vista en busca de errores tipográficos y transcripciones o empastelados (esta obra consultada data de 1989, en aquella época era común que con el empleo del linotipo se empastelaran las matrices de impresión); hoy, gracias a las nuevas formas de hacer un libro, prácticamente ese problema ha desaparecido.

Por otra parte, señala que el editor debe estar consciente de haber revisado y corregido sus propias correcciones y las de sus correctores, precisa que se debe "hundir" en todos los detalles de las notas de pie de página, de las tablas y de los apéndices hasta quedar marcadas todas las plecas de un cuadratín, medio cuadratín y subíndices; asegurarse de que haber cerrados todos los paréntesis y se han uniformado todas las abreviaturas y palabras en letra cursiva o si se ha estudiado el aspecto legal de cada frase citada, de cada comentario difamatorio, de cada razón social, de cada argumento y atribución, ya aparezcan en las notas de pie de página, epígrafe, dedicatoria, cabeza o en el texto principal.

Asimismo, propone haber retrocedido para considerar el impacto del todo, así como el de las partes, "sintonizando el oído" para descubrir las alusiones sobre sexismo, racismo, etnocentrismo y cualquier otra terminación en ismo que pueda minar las intenciones del autor y enajene al lector sin pretender hacerlo.

Aconseja cuestionarse si se han proporcionado, siempre que se requiera, todos los embellecimientos editoriales para el texto, título, subtítulo, encabezados, notas del autor, notas editoriales, informaciones complementarias, ampliaciones, viñetas e instrucciones para el diseñador o si se han aclarado con el autor, si es política de la publicación, todas las correcciones y adiciones importantes.

De igual forma, Plotnik reconoce que por mucho tiempo que se tenga para esta tarea, es prácticamente imposible lograr todo lo anterior. Asegura que una corrección consumada requiere un equipo de cuando menos dos personas: un editor que haga un trabajo de profundidad, y, lo que él mismo denomina un editor de "control de calidad" responsable de hacer una verificación del esfuerzo de colaboración del autor y del primer editor.

Por otra parte, es de llamar la atención lo que el autor español Martínez de Sousa entiende como *misión del corrector*, aunque, a juzgar por lo que escribe, pienso que más que una *misión*, Martínez de Sousa pretende dar el peso suficiente a la labor del corrector de estilo y asegura que ésta (la corrección) es "una labor difícil, comprometida y lenta".

Pienso que primeramente, concibe al corrector de estilo como un ser humano, pues éste no es infalible y admite: "Debe tener a mano varias obras de consulta (toda clase de diccionarios, comenzando por el de la Academia), aparte de una amplia cultura que le capacite para la delicada labor a que se dedica".

Es muy importante considerar la opinión de este autor, ya que es totalmente compatible con la del Jefe del Departamento de Edición y Formación de Impresores Aldina, Jorge Muñoz Sánchez, pues éste asevera, como el citado autor, que si bien el corrector de estilo debe conocer de "ciertas ramas de la ciencia", no deja de ser vulnerable a tener también ciertas deficiencias, mismas que se logran "solventar" no sólo con base en la experiencia, sino en la "abreviación" previa que del tema del libro a corregir realice el corrector de estilo.

Siguiendo esta línea, me parece interesante abundar en lo que Martínez de Sousa continúa diciendo dentro de su apartado relacionado con la *misión del corrector de estilo*. Ahí, el autor hispano acaba por reconocer que éste no es indefectible, pues le otorga el derecho de la duda, al afirmar: "el corrector de estilo no deberá corregir directamente algo que cree equivocado, pero cuya solución no se le alcanza; lo mejor será señalar el párrafo, línea o palabra para una posterior consulta con el autor, traductor o jefe de ediciones de la editorial".

El mismo autor previene acerca de que el corrector de estilo deberá apuntar en un papel todos los nombres de personajes, geográficos, etc., que vayan apareciendo durante la revisión de la obra a corregir, a fin de conocer y reconocer su grafía exacta cuando se repitan.

Durante mi experiencia en Impresores Aldina, S.A., he observado que muchos de los autores de libros, principalmente de materias o temas relacionados con el Derecho, anexan a sus obras un glosario de palabras, siglas o términos más comunes dentro del libro, a fin de hacer la lectura de su texto más sencilla y fluida. Por ejemplo, algunos autores que escriben sobre Derecho Bancario deciden abreviar BMV (Bolsa Mexicana de Valores) o LIC (Ley de Instituciones de Crédito), por poner sólo dos ejemplos. Sin embargo, aun cuando este glosario tiene una función práctica directa al lector, resulta de gran utilidad para el corrector de estilo, pues desde el principio, a juicio del autor, ya se encuentran bien definidos ciertos conceptos que para él resultan de relevante importancia o destacables para el conocimiento y entendimiento preciso de su obra, reduciendo márgenes de error o interpretación por parte de quien realiza la corrección.

Así, el corrector de estilo debe ceñirse a las observaciones del autor, y su labor deberá ser además, la de unificar a lo largo de toda la obra las siglas o abreviaturas.

Líneas arriba mencioné que al corrector de estilo no corresponde decidir si una obra es más o menos importante y de alguna manera Martínez de Sousa lo confirma al asegurar dentro de su concepto de *misión del corrector de estilo*: "por poco importante que pueda parecer una obra (ninguna obra carece de importancia a la hora de proceder a corregirla)"; el corrector de estilo deberá tener muy presente la grafía de los nombres como se mencionó anteriormente, y no sólo esto, sino muchos detalles más como a continuación se menciona.

Al revisar el *Diccionario de tipografía y del libro* que Martínez de Sousa escribió hacia 1981, encontré que muchas de las tareas específicas del corrector de estilo no han variado considerablemente. Por ejemplo, el autor español menciona que el corrector de estilo debe comprobar la ilación correcta de los folios de las páginas, sin embargo, él mismo, nunca especifica el momento preciso en que esta revisión se debe llevar a cabo.

Con base en el conocimiento adquirido, considero que esta revisión deberá hacerse una vez que el original del autor ha sido "convertido" a texto en Page Maker y se encuentre impreso en lo que en Impresores Aldina se denomina como primeras pruebas.

Se trata pues, de una primera impresión de la obra completa, que se realiza en el área de formación, con el propósito precisamente de que el corrector de estilo pueda revisarla; se trata de un acercamiento muy real a la forma en que la obra quedará impresa en definitiva y visualmente permite al corrector de estilo verificar lo que Martínez de Sousa nos dice al referirse a la ilación correcta de los folios de las páginas, los números de los capítulos, párrafos, apartados, etc. En este caso, la revisión de primeras pruebas ofrece una visión global de la estructura de la obra y ayuda a evitar errores tales como que el *Capítulo XXI* sea efectivamente el *Capítulo XXI* y no el *Capítulo XXIII*.

Continúo y abundo en la obra de Martínez de Sousa porque considero, engloba mucho de lo que sobre la práctica realiza verdaderamente el corrector de estilo.

Refiriéndose a las traducciones, este autor menciona que es conveniente tener a la mano el libro original en lengua extranjera, ya que a veces se presentan dudas que sólo este original puede resolver al momento, principalmente en lo relacionado a fechas, grafías de ciertos nombres, ubicación de una llamada de cita o nota, etc.

Aunque en Impresores Aldina, S.A. no es factible acceder al original en idioma extranjero, sí resulta muy probable contar con la edición anterior, por ejemplo, cuando se trata de algún libro de la colección *Sepan Cuántos* de la Editorial Porrúa, principal cliente de la empresa.

Publicar la decimoséptima edición de *La ciudad antigua* de Fustel de Coulanges, que cuenta en sus interiores con una gran cantidad de palabras en griego y/o en latín, implicó forzosamente contar con el original de la edición anterior: la decimosexta. Primero, para verificar que cada una de las grafías de la nueva edición estuviese correctamente escrita y segundo, para que cada una de las palabras en estas lenguas apareciera dentro de la obra en el lugar preciso.

Lo anterior viene al caso porque para efectos de una edición de esta colección, es usual que en Impresores Aldina, S.A., se escanee la edición anterior, lo cual implica riesgos en la forma en que el escáner "interpreta" cada una de las grafías de la obra, incluso del castellano.

Errores usuales en estos casos se presentan cuando el escáner interpreta: "comisa", en lugar de "cornisa" o cuando algún defecto del papel lo transcribe en punto o en coma, alterando de esta manera el significado no sólo de la oración, sino muchas veces hasta del párrafo.

Continuando con Martínez de Sousa, quien en su obra⁶⁹ abunda en la *misión del corrector de estilo*, menciona que éste debe indicar, a través de los signos adecuados, los tipos de letras que deben emplearse en cada caso, ya se trate de versales, versalitas, negritas, cursivas, etc., así como la partición correcta de algunas palabras, las porciones de texto que hayan de ir de cuerpo menor; yo agregaría muchos otros en los que abundaré en el apartado correspondiente del capítulo 3 de esta investigación denominado *El proceso editorial, el caso de Impresores Aldina, S.A.*, y que hacen referencia a supresión y orden de letras, palabras o hasta frases, inserciones de puntos, comas, dos puntos, correcta e incorrecta acentuación, apertura o cierre de espacios, etc.

Del mismo modo, Martínez de Sousa profundiza, dentro de su *misión del corrector de estilo*, en la metodología que debe emplearse, sobre la práctica cotidiana para hacerse constar las anotaciones y observaciones del corrector de estilo; algo en lo que también abundaré en el capítulo 3 de este trabajo.

El autor español menciona que entre las obligaciones elementales del corrector de estilo está la de comprobar todas las voces cuya definición desconozca, cuidar la acentuación y puntuación; rectificar frases de dudoso sentido, sustituir; escribiéndolas con toda la letra, las abreviaturas que en imprenta se consideran incorrectas; señalar las mayúsculas y minúsculas de acuerdo con un criterio racional, suprimiendo el exceso de versales cuando no haya razones para su uso.

Asimismo, menciona que cuando una obra contenga abreviaturas, ya sean científicas, técnicas, matemáticas, etc., el corrector de estilo tendrá la obligación de uniformarlas de acuerdo con un criterio acertado, consultando para ello cuantas obras sea preciso a fin de asegurarse de que tal menester se efectúa correctamente.

Líneas arriba mencioné lo que algunos autores de libros hacen en relación a sus glosarios de abreviaturas. En este sentido, dice Martínez de Sousa, el corrector de estilo deberá tener especial cuidado en la unificación de todo detalle, de manera que en casos iguales o similares las resoluciones adoptadas sean las mismas.

Lo anterior viene al caso cuando por ejemplo, algún autor decide denominar LIC a la Ley de Instituciones de Crédito, pero si en el cuerpo del texto repentinamente emplea para la misma denominación Ley de Inst. de Cdto., será obvio que el corrector de estilo deberá unificar el criterio de empleo de la abreviatura, de acuerdo al glosario de abreviaturas que suelen emplear algunos autores.

⁶⁹ Martínez de Sousa, José, *op. cit.*, pág. 64.

Martínez de Sousa continúa diciendo que el corrector de estilo nunca debe tomar a mal la consulta de diccionarios u obras adecuadas cuantas veces sea preciso, y, explica que dicha acción no significa incultura, sino todo lo contrario.

Siguiendo esta línea, pienso que el corrector de estilo debe tener la suficiente capacidad para reconocer el papel que juega cada palabra en una frase y curiosidad bastante para conocer su significado cuando lo desconozca.

Se trata básicamente de saber buscar, ya sea en un diccionario común de la lengua española, que obviamente resulta imprescindible para la labor de corrección, o en uno de sinónimos, cuando se ha detectado que el autor repite palabras en una sola oración, incluso, en muchas ocasiones, se hace necesario consultar un diccionario sobre verbos y sus conjugaciones. Pienso que éstos son los más comunes, aunque, dependiendo de la naturaleza de cada libro, se pueden consultar diccionarios especializados, aquellos relativos a términos jurídicos y/o contables, financieros o de lengua inglesa y francesa o incluso, llega a ser muy útil algún diccionario de latín-español, español-latín.

Algunos autores como Guillermina Baena escarban más y sugieren que el empleo de un buen diccionario, así como uno etimológico y otro de sinónimos son herramientas que no deben de faltar nunca en la mesa de trabajo de un escritor, y, por lo tanto, de un corrector de estilo.

Mención aparte merece Roberto Zavala Ruiz cuando, en su obra *El libro y sus orillas*, cita a Bulmaro Reyes Coria, quien resume la corrección de estilo en tres puntos:

- 1.- Eliminar las faltas de ortografía.
- 2.- Esclarecer párrafos oscuros.
- 3.- Dar uniformidad a la obra.

Más adelante, Zavala Ruiz explica, en relación al primer punto, no hay mayor dificultad, ya que con una lectura cuidadosa se advertirán y podrán corregirse las faltas ortográficas, incluidos los errores "mecanográficos", tales como omisiones, repeticiones e inversiones de letras que pudieran haberse escapado al autor.

En cambio, dice, *esclarecer párrafos oscuros* implica diversas tareas complejas. Una de ellas, asegura, consiste en puntuar adecuadamente el escrito, sin olvidar que se debe buscar la corrección, mas no "ajustar a nuestro estilo el del autor", pues si éste emplea frases largas, "largas y limpias han de quedar", mientras que si el texto peca de laconismo, bastará con sugerir al autor modificar "esos pasitos de gorrión" para darle mayor fluidez al escrito.

Agrega que toda duda sobre el sentido deberá ser resuelta en coordinación con el autor, punto que retomará más adelante en este trabajo, así como las fechas, nombres y, en general, todos los datos imprecisos y dudosos.

En esta misma obra señala que la ilación, la estructura interna de la obra, forma parte de la corrección, más la responsabilidad última no es del corrector, sino del autor, tal y como se verá más adelante. Sugiere al corrector hacer observaciones pero no es propio tomar decisiones que no le corresponden.

Refiriéndose a la uniformidad deseable, asegura que ésta comprende también varios aspectos, ya que tiene que ver con las grafías de nombres, sean de personajes, de lugares, de organismos e instituciones, etc. Conviene siempre decir, llevar registro de ellos, así como de aquellas palabras que pueden escribirse de dos o tres maneras, y con el uso de mayúsculas o minúsculas, de cursivas, versalitas, versales, negritas, etc. Explica que el corrector de estilo debe cuidar la uniformidad en la presentación de notas, fichas bibliográficas, cuadros, figuras, etc. Agrega que dentro de la uniformidad se incluye también el estilo editorial, es decir, la adecuación a las normas tipográficas de la casa editorial, punto en el que, bajo el rubro de *Factores o políticas que determinan el desempeño del corrector de estilo*, retomaré más adelante en esta investigación.

Zavala Ruiz menciona que además de estas actividades, el corrector de estilo debe ocuparse de otras tales como:

- 1.- Revisar que el material esté completo y cumpla con ciertos parámetros.
- 2.- Hacer la anotación tipográfica o marcaje que se requiera; punto que se tratará con más detalle en el capítulo 3 de este trabajo.
- 3.- Eliminar las faltas de concordancia, coordinación y, en general, de sintaxis.
- 4.- Comprobar la correspondencia de llamadas y notas, tanto en texto como en cuadros, así como de los datos bibliográficos en notas y bibliografía.
- 5.- Eliminar cacofonías, extranjerismos innecesarios, frases hechas, repeticiones inútiles, y advertir al autor de los excesos verbales o arrebatos líricos.
- 6.- Señalar al margen, con lápiz rojo, la colocación de cuadros, figuras y demás materiales gráficos de la obra.
- 7.- No dejar dudas pendientes. Para conseguirlo, sugiere consultar diccionarios, enciclopedias, obras del mismo tema y, desde luego, al autor mismo, incluso, cuando sea posible, al traductor.

Zavala Ruiz precisa que la corrección de estilo es un trabajo de limpieza, ordenamiento y sistematización, que exige cualidades específicas (como las anteriormente expuestas en este mismo apartado). Exige además, por parte del corrector, una cultura amplia y profunda, así como ser lo bastante obsesivo para volver sobre el original tantas veces sea necesario a fin de auxiliar al autor en la consecución de su mejor prosa.

Retomando la *misión del corrector de estilo*, Martínez de Sousa, citando los versos de Echegaray puestos en boca de Magdalena, dice: "...pero fuerza es respetar/ del autor el pensamiento".

Finalmente, Roberto Zavala Ruiz, en *El libro y sus orillas*, advierte algo que me parece sumamente interesante, cuando menciona: "los correctores deben ser lo suficientemente sensibles para advertir cuándo lo correcto ha perdido esa calidad, cómo la va perdiendo, y viceversa, cuándo y cómo se vuelve correcto lo que hasta ayer (es un decir) se condenaba".⁷⁰

2.6. RELACIÓN AUTOR-EDITOR

Lo anterior, pues, me lleva a reflexionar acerca de cuáles son los límites de operación y actuación del corrector de estilo, algo que, pienso, debe responder más a criterios de forma, compartiendo la opinión de Jorge Muñoz Sánchez; entiéndase esto en cuestiones gramaticales, tal vez ortográficas y tipográficas, mientras que el autor debe ocuparse únicamente de los asuntos de fondo en su obra.

De hecho, considero que recaemos en la relación afable y permanente que el corrector de estilo debe mantener con el autor, ya que el primero tiene la obligación de centrar y concentrar sus sentidos en lo leído y revisado, a fin de encontrar cualquier posible(s) anomalía(s) y, una vez descubierta(s) comentar todas y cada una con el autor, a fin de llegar a un consenso; pero, compartiendo opinión con Jorge Muñoz Sánchez, el corrector de estilo debe concretarse a sugerir, y respetar la opinión del autor, pues siempre es éste quien tiene la última palabra.

Sobre la práctica en Impresores Aldina, S.A., el equipo de correctores de estilo usualmente llega a un consenso sobre el empleo de ciertas palabras y su forma de acentuarlas, dependiendo de la obra: (policíaco o policiaco; período o periodo; en seguida o enseguida, etc), pero se trata de cuestiones ortográficas que se comentan con el autor, aunque, las pláticas con éste van más allá. Más adelante, en el apartado referente a *Factores que determinan el desempeño profesional del corrector de estilo (políticas editoriales)*, retomaré este asunto.

El autor es la figura central en cualquier asociación editorial. Su primera responsabilidad es enviar al editor la última versión del manuscrito original y conservar otra para él. El original que el autor entrega debe contener las cuartillas numeradas y el número de ilustraciones especificadas previamente. Cualquier cambio considerable que repercuta en la extensión preacordada de la obra tiene que ser autorizado por el editor, quien, al mismo tiempo, consultará el presupuesto del proyecto para saber si dichos cambios proceden.

⁷⁰ Zavala Ruiz, Roberto, *op. cit.*, pág. 347.

Si el autor incorpora a su manuscrito cualquier material original creado por otro, es su obligación solicitar de aquella persona un permiso por escrito que lo autorice a usarlo. Algunos autores como E. Martín aseguran que el manuscrito final tiene que venir acompañado de todos los permisos necesarios.

E. Martín comenta que una de las preguntas más frecuentes de los autores es acerca del tiempo que tomará la producción de su libro, sin embargo, explica que esta cuestión no cuenta con respuesta, pues mucho de ello depende de la extensión del manuscrito, así como de su complejidad y su claridad, ya que cualquier texto largo y complicado, forzosamente exigirá más tiempo de producción.

En Impresores Aldina, S.A., se comparte la opinión con E. Martín en el sentido de que una de las formas en que el autor puede ayudar al editor para que su obra salga en el menor tiempo posible, es entregando a éste un original completo, final y legible, con la sentencia de que la regla se concretará mientras el autor se apegue a los criterios editoriales y no solicite ningún cambio durante las etapas de producción.

E. Martín sugiere que antes de proceder a la edición del manuscrito, el autor y el editor deben convocar a una junta con el impresor a fin de acordar ciertos puntos que resultan de gran interés para la calidad de la obra.

Propone que algunos de los temas a tratar con el autor en esta *junta de producción* giren en torno a asuntos tales como supresión o aumento de páginas del texto original o si se eliminarán o agregarán ilustraciones y con éstas sus pies, el tono del lenguaje, cancelación de sumarios, ejercicios, problemas, bibliografías, etc., cuál será su colocación o ubicación definitiva en la obra, observaciones especiales acerca del índice de materias o en relación al índice general, o al glosario, acerca de si los títulos de capítulos y secciones corresponden a sus colocaciones, dónde deben aparecer las llamadas y las notas bibliográficas, si se hará un apéndice para notas y otro para bibliografías o readaptar el prefacio o si aumentará alguna mención y si están completas las leyendas de la portadilla y de la página legal, etc.

En esta *junta de producción* deberá cerciorarse el editor de que sean entregados completos los permisos de reproducción y definir si en la obra habrá recuadros con pantallas y cuáles serán los conceptos en negrillas, cuáles en cursivas, cuáles en versales y cuáles en versalitas.

Asimismo, se verificará que las ilustraciones estén completas, con sus pies o si habrá que conseguir otras; se definirá si se requiere la colaboración de un diseñador gráfico y si el editor tiene que ser fiel al diseño original o puede readaptarse.

Por otra parte, para E. Martín el autor debe revisar la edición final de su manuscrito y poner atención a ciertos tópicos, tales como asegurarse de que el

editor, inadvertidamente, no haya introducido algún error de contenido en el texto; pero tomando en cuenta que si malinterpretó lo que se decía, es porque probablemente la lectura original no es tan clara como debiera.

Del mismo modo, explica, el autor deberá responder a todas las dudas y considerar cuidadosamente las sugerencias que haga el editor en cuanto a cambiar el orden de las cosas, eliminar o extender el material o reordenar la sintaxis de las oraciones; podrá el autor hacer sus cambios y correcciones directamente en lo que en Impresores Aldina, S.A. se denomina *primeras pruebas* y evitar al máximo volver a escribir el libro en esta etapa, ya que de lo contrario, el programa de producción se verá alterado.

El editor revisará las adiciones y cambios y pondrá al tanto al corrector encargado en cuanto a si las modificaciones son lo suficientemente sustanciales como para demorar el programa. Asimismo, advertirá al autor que ésta es su última oportunidad para hacer cambios preferenciales, aumentos o eliminaciones en el texto, ya que, después de esta etapa sigue el proceso de fotolito, en el que resulta muy costoso hacer cambios. Si el autor descubre en la etapa de tipografía que es necesario hacer cambios, el costo de éstos se tomará como "alteraciones del autor", aparte de que el programa de retrasará considerablemente.

2.7. FACTORES QUE DETERMINAN EL DESEMPEÑO PROFESIONAL DEL CORRECTOR DE ESTILO (POLÍTICAS EDITORIALES)

Líneas arriba mencioné que dentro del concepto de uniformidad propuesto por Roberto Zavala Ruiz, se engloba el llamado estilo editorial, que no es sino la adecuación de la obra que se va a publicar, de conformidad con las normas tipográficas de la casa editora.

Tal situación comprende, entre otras cosas, el uso de abreviaturas, familias y series, sangrías, colgados, etc., el empleo de la numeración en fechas, unidades y cantidades en general, así como la incorporación o el rechazo de neologismos, la preferencia o no de las palabras simplificadas; la forma de disponer títulos, subtítulos, epígrafes, citas, índices, cuadros, etc.

Por otra parte, Jorge De Buen, en su *Manual de diseño editorial*,⁷¹ habla de la existencia de un diseñador en la empresa editorial, el cual, una vez resuelto el "entramado" (se refiere a un análisis general de la obra que permita jerarquizar párrafos), éste deberá tomar muestras representativas de los párrafos, previamente clasificados de acuerdo con el grado que les corresponde, a fin de determinar la forma de cada muestra, comenzando por el texto mismo.

De Buen agrega que de estas muestras se podrá definir el tipo y tamaño de letra, color, espaciamiento, anchura de las columnas, etc.; señala que a partir de las

⁷¹ De Buen, Jorge, *Manual de diseño editorial*, Ed. Santillana, 1ª. ed, México, 2000, pág. 34.

unidades establecidas, el diseñador podrá aumentar los tamaños de los espacios o escogerá letras de mayor magnitud o espesor para los títulos. Del mismo modo, dice, tendrá la facultad de reducir los espacios o los tipos para las notas y otros párrafos de "rango inferior".

Asimismo, comenta que resulta contraproducente excederse en la creación de grados (refiérese a grados de importancia de los párrafos), ya que un texto que se ha "desmenuzado" en exceso, resulta tan indescifrable como otro que apenas haya sido organizado; la abundancia de divisiones, afirma, obliga al diseñador a concebir demasiados títulos o párrafos diferenciados, lo cual afecta "terriblemente" la estética de la obra.

De Buen resume en tres pasos la labor de análisis preliminar:

- 1.- Desenredar la estructura de la obra, después de haberla entendido íntegramente.
- 2.- Establecer los rangos, en número reducido, pero suficiente para que la obra muestre una organización clara y su manejo resulte fácil al lector.
- 3.- Valorar la calidad de los estímulos presentes en el manuscrito y prever si con el manejo editorial es posible dar alicientes editoriales.

De Buen observa que los resultados del estudio preliminar se hacen manifiestos en las publicaciones bien compuestas, ya que de esta manera el lector tendrá la capacidad de juzgar, en una rápida mirada, si el trabajo de organización ha sido exitoso.

El citado autor concluye que los libros limpios, ordenados, contruidos de manera que los valores editoriales estén en consonancia con el texto, son libros que "invitan" a ser leídos. En cambio, finaliza, cuando las cosas no funcionan bien, el lector tropieza constantemente con el editor.

A nivel personal y con base en la experiencia en Impresores Aldina, S.A. difiero de este autor en el punto 2, ya que considero que no es precisamente función de la casa editorial determinar cuáles son los párrafos que requieren ser resaltados y cuáles no, o valorar cuáles serán los títulos y/o subtítulos de la obra; esto considero, corresponde al autor de la obra determinarlo en su original, el mismo, como ya dije anteriormente, que deberá entregar a la casa editorial y del cual, debe poseer también una copia.

Todo lo anterior viene al caso básicamente por dos razones:

La primera es porque, de acuerdo con el título del presente trabajo, todas estas cuestiones, llamemos políticas editoriales "obligan" de alguna manera a hacer del libro una obra de arte en la que el editor juega un papel sumamente importante

debido a que de sus políticas editoriales dependerá que el resultado final sea una obra que, en palabras de Jorge De Buen "invite" a ser leída.

Sobre la práctica, en Impresores Aldina, S.A., la implementación y correcta aplicación de las políticas editoriales recae directamente en el jefe del Departamento de Edición y Formación, señor Jorge Muñoz Sánchez, quien supervisa que los correctores de estilo permanezcan atentos a todas estas políticas.

Luego, tras estas disertaciones, se deduce entonces que el corrector de estilo sí puede ejercer una función clarificadora entre el autor y el lector, ya que, como hemos visto, por una parte, aquél atenderá a una serie de situaciones relacionadas con el manejo de la palabra impresa, pero también aportará todo su potencial para que las políticas editoriales se reflejen en un trabajo final que "invite" a ser leído.

Segunda, estas políticas editoriales, en el caso práctico de Impresores Aldina, S.A., han sido históricamente establecidas en coordinación, entre el jefe del mencionado departamento y el cliente.

En Impresores Aldina, S.A., el cliente principal es la Editorial Porrúa, quien, en palabras del señor Muñoz Sánchez "ha dejado a nuestro total arbitrio muchas cosas" siendo raras las ocasiones en las que el señor Porrúa solicita "no meter la mano". Sin embargo, para efectos de esta investigación, tomaré como ejemplo las políticas editoriales de este cliente.

Comenzaré por resaltar los tres tipos básicos de caja que Editorial Porrúa prefiere sean manejados en sus libros:

La denominada *jurídica chica*, que atiende a medidas de 24 por 40 cuadratines.

La llamada *jurídica grande*, de medidas 28 por 44 cuadratines.

Y la correspondiente a su línea de productos Sepan Cuántos, cuyo formato de caja es siempre el mismo.

Cabe mencionar que, no por manejar estos tres tipos básicos se reduce a ellos, existen otros tamaños de caja que varían de acuerdo con la obra de la que se trate. Como mencioné anteriormente, me ceñiré a lo que por experiencia en Impresores Aldina, S.A. he debido poner en práctica mayormente.

2.8. PARTICIÓN DE PALABRAS

En Impresores Aldina, S.A. es obligación del corrector de estilo, no sólo conocer la forma correcta de dividir las palabras, sino, junto con ello, evitar algunos de los errores tipográficos más graves.

Al concluir la lectura de cada uno de los renglones de cada párrafo, el corrector de estilo deberá atender a que la última sílaba no quede "mal" cortada o que su continuación en la siguiente línea no resulte "ofensiva".

Por tratarse de libros relacionados con el Derecho, que son los que más se editan en Impresores Aldina, S.A. es muy común que una de las palabras más usuales sea por ejemplo "artículo", con la cual se debe tener especial cuidado porque aun cuando está bien separada así: artí-culo, no resulta tipográficamente correcto.

Por tanto, es política editorial separar esta palabra así: artícu-lo, o bien, ar-tículo.

Podríamos enlistar diversos ejemplos, pero éste resulta uno muy claro acerca de lo que esta política editorial pretende evitar. Otros casos para ilustrar serían las palabras: estre-pitosamente, Be-teta, res-piración, Aga-pito y cor-neta, entre muchos otros.

Resulta curioso que aun con el empleo del software Page Maker para la formación de libros, se deba recurrir todavía a la partición de palabras. El hecho encuentra respuesta, toda vez que, a pesar de tratarse de un software especializado, es precisamente esta especialización la que le permite separar las palabras. Muchas veces resulta necesaria la partición de éstas, en razón de "ganar" una línea al final de la página o "perder" una línea, según sean los requerimientos de formación. El objetivo final es alterar lo menos posible el texto ya elaborado, sobre todo cuando se está trabajando en una segunda edición o subsecuente.

2.9. CORNISAS

Otra de las políticas editoriales de mayor relevancia en Impresores Aldina es la correspondiente al correcto uso de las cornisas en los libros.

En este sentido, existen diversas formas correctas de colocar las cornisas; de entrada, las cornisas impares, es decir, aquellas que visualmente son leídas primero, o las cornisas de la derecha, deberán, por política, llevar impreso el nombre de la obra, centrado, mientras que las opuestas, las del lado izquierdo o cornisas pares, deberán tener impreso el nombre del autor, también centrado.

Es común que las cornisas impares lleven impreso el nombre del capítulo o la palabra "prólogo" si la obra lo incluye; en este caso; la cornisa par, tendrá impreso el nombre de la persona que halla prologado la obra. Algunos casos especiales, por ejemplo, tratándose de leyes, la Editorial Porrúa exige que las cornisas de su colección Códigos y Leyes de México contengan esta leyenda en las páginas pares, mientras que en las impares la leyenda deberá ser la correspondiente al nombre de la ley específica de que se trate.

2.10. LAS PÁGINAS PRELIMINARES

Otra de las políticas editoriales con las que más cuidado debe tener el corrector de estilo en Impresores Aldina, S.A. es la relacionada con todo lo que deben contener las llamadas páginas preliminares de las obras.

Primeramente, estas páginas deben ser numeradas en romanos; se trata básicamente de la portadilla, la denominada "página V", así como lo que debe aparecer en la "página VI", mejor conocida como página legal. Es política entonces que las primeras dos páginas, las correspondientes a los números romanos I y II, sean generalmente páginas blancas, aunque a veces suele haber excepciones.

La página III corresponderá siempre a la portadilla, que contiene exclusivamente el nombre de la obra.

La página IV será siempre blanca, salvo en aquellos casos en que el autor requiera que esta página contenga algún tipo de información especial. A veces ésta resulta de gran utilidad cuando se trata de "ajustar a pliegos", o el autor desea incluir su fotografía.

La página V, junto con la página VI contienen, por política, requisitos de orden legal básicamente.

La página V incluye también el nombre de la obra, el nombre del autor y, si éste así lo desea, una síntesis de su trayectoria profesional (no currículo), así como el logotipo de la Editorial Porrúa, y si se trata de alguna coedición, entonces aparecerá al mismo nivel, del lado opuesto al primer logotipo, la imagen gráfica de la segunda institución directamente involucrada en la coedición. En Impresores Aldina, S.A. es común publicar coediciones entre la Editorial Porrúa y la Universidad Nacional Autónoma de México, particularmente con el Instituto de Investigaciones Jurídicas. En esta página deberá aparecer también el número de edición de la que se trata y al pie de la página, la leyenda "Impreso en México", así en español como en inglés.

La página VI, la denominada página legal, es aquella que contiene básicamente los derechos de autoría, así como el comúnmente llamado I.S.B.N. o International Standard Book Number (número internacional uniforme para los libros), que es un número asignado por el INLE y que está integrado por una serie de números del 1 al 9 más la letra X (en sustitución del 10), separados por guiones.

El primer grupo de dígitos se refiere al país de edición, no de impresión; el segundo grupo es la clave de la editorial y puede estar integrada de 1 a 4 dígitos; el tercer grupo de números es el que identifica a cada libro, según la materia y en función de las normas de clasificación de la UNESCO, que, según E. Martín, cuenta con 23 grupos de materias.

Es muy importante que el corrector de estilo de Impresores Aldina sepa que existen diversos factores determinantes del ISBN, ya que éste varía no sólo por libro, sino por el número de edición del que se trate, incluso por el tipo de forro final que llevará.

Para ejemplificar lo anteriormente expuesto, tomaré el caso de la segunda edición de *Rebelión en la granja* de George Orwell con Editorial Porrúa:

ISBN 970-07-1694-5	Rústica
ISBN 970-07-1837-9	Tela

En donde 970 es el número que corresponde a la República Mexicana
07 es el número correspondiente a la Editorial Porrúa
1694 es el número de clasificación otorgado por la UNESCO a este tipo de publicaciones.

Y como se puede observar, el número de ISBN varía dependiendo del tipo de forro con que la obra vaya a ser encuadernada.

El número de ISBN debe figurar en la misma página que el depósito legal, es decir, en la contraportada o página VI también conocida como página de derechos o reverso de la portada.

Por su parte, el depósito legal afecta a libros, folletos, periódicos, revistas, estampas y, en general, a toda publicación que sale a la luz, es una inscripción precedente al pie de imprenta que indica ya se ha efectuado el depósito legal.

En esta misma página aparece, como ya mencioné, el pie de imprenta, se trata de una inscripción que contiene el nombre del establecimiento gráfico, también es llamado pie de impresión y con éste se hace constar, asimismo, el lugar y año de la impresión, el nombre del editor o de la editorial y su domicilio, los cuales deben aparecer del mismo modo al pie de la portada y en la cubierta o forro.

2.11. DEL NÚMERO DE EDICIÓN

Dentro de las páginas preliminares de los libros, concretamente en la página V, se debe incluir la edición que se está trabajando. Por política editorial, se debe anotar el número de la edición correspondiente en ordinales: primera edición, segunda, tercera... etc.; a partir de la decimoprimera, hasta la decimonovena, el número deberá escribirse seguido, sin separación; a partir de la vigésimo primera, se escribirá separada infinitamente. Ninguna se deberá acentuar, salvo la decimoséptima.

2.12. EL COLOFÓN

Aunque algunos autores como Martínez de Sousa mencionan que una obra puede o no incluir colofón, en Impresores Aldina es una política el incluir éste al final del libro.

Se trata de un breve texto que a modo de comentario se coloca al final siendo la última parte impresa de toda la obra; se debe ubicar siempre en página impar, aunque sobre la práctica y con el propósito de ajustar pliegos, no siempre resulta factible esta ubicación en Impresores Aldina; en este caso se flexibiliza la política.

Es común que el colofón se componga en versalitas, aunque también puede ir en versales y minúsculas y adopta distintas formas, algunas de las más usuales son las de base de lámpara o jarrón de Medicis.

Pudiera parecer que cada uno de los detalles anteriormente mencionados son insignificantes pero son asuntos menester a los cuales el corrector de estilo debe estar siempre alerta.

2.13. LOS CALLEJONES

Una de las políticas editoriales a las que el corrector de estilo debe permanecer atento es, a la figura tipográfica denominada "callejón", que consiste en concluir dos o más líneas con la misma palabra.

Cuando este hecho, netamente tipográfico se presenta, el corrector de estilo debe solicitar al formador que componga las líneas de tal manera que la(s) palabra(s) repetida(s) no coincida(n) al término de las líneas.

También es común evitar que las líneas terminen en guión por más de dos renglones.

2.14. DE LA TIPOGRAFÍA

E. Martín define a la tipografía como el proceso de composición e impresión utilizando elementos "en relieve"; otros, como Jorge De Buen, hablan del tipo como cada uno de los bloques metálicos que, en alguna de sus caras tiene grabada una letra o signo invertido y en relieve. Precisa que, al signo impreso se le llama *carácter*.

El primer autor explica que se denominan así indistintamente, tanto los caracteres planos obtenidos por proceso de fotocomposición, hasta los rotulados, como los tipos de metal en relieve.

Hecha la aclaración, cabe mencionar que Martínez de Sousa define cuatro clases de caracteres:

1. Comunes.— son los que se emplean en la composición de libros, periódicos, revistas, etc. Se subdividen en redondo, cursivo, negrillas, versalitas, versales y minúsculas.
2. Titulares.— los que, como su nombre lo dice, sirven para componer títulos, encabezamientos, inscripciones, etc.
3. De escritura.— son los caracteres que imitan la escritura manual o la caligrafía clásica.
4. De fantasía.— también llamados historiados, son aquellos que están adornados con rasgos, figuras, etc.

Las nuevas tecnologías, llamemos computadora u ordenador, ponen al alcance prácticamente de cualquier persona un software básico (Word o Corel Draw o Page Maker, etc.), entre los que se puede encontrar una gama infinita de caracteres, tipos o fuentes.

En Impresores Aldina es política emplear básicamente la denominada Times New Roman o la Nebraska y, dependiendo del tipo de texto que se deba formar o componer, su interlineado varía, ya se trate del interlineado en el cuerpo del texto o el interlineado empleado para una transcripción o para una nota al pie, incluso el interlineado en títulos o capítulos.

2.15. LÍNEAS VIUDAS

Es política de Impresores Aldina, S.A., que durante el proceso de formación o composición se lleve un control de viudas, es decir, evitar al máximo que al final de página aparezca una sola línea.

Lo correcto en la empresa es que aparezcan cuando menos dos líneas y éste es uno de los factores a los que el corrector de estilo en Impresores Aldina, S.A. debe prestar atención, aunque no es un error común que se escape al formador.

Del mismo modo debe evitarse que al inicio de una nueva página se observe una sola línea.

2.16. EL COLGADO

El colgado es el espacio que el formador debe dejar antes de comenzar a introducir el texto en una página, casi siempre cuando se inicia alguna sección o capítulo del libro. Este colgado es la distancia que "cuelga" de la cabeza del libro al lugar en que aparece el primer título. En Impresores Aldina, S.A. los colgados más comunes son los de 6 u 8 cuadratines. Los colgados en algunas páginas pueden llegar a ser hasta de 12 cuadratines.

A fin de verificar estas medidas, una de las herramientas más importantes que debe tener a la mano el corrector de estilo es el tipómetro, que es una regla dividida en ciceros y puntos, a veces también en centímetros y milímetros que sirve para medir material tipográfico.

Para comprender más el tipo de herramienta que es el tipómetro, debemos entender que el cicero es una unidad de medida por la que se rige todo el material empleado en imprenta. Su longitud es de 12 puntos, lo que equivale a 4,5126 milímetros en el sistema Didot. Contrario a lo deseado, esta medida no está unificada internacionalmente, ya que, por ejemplo, en Estados Unidos, aun contando con 12 puntos, equivale a 4,2177 milímetros, y es la misma que rige en México.

2.17. EL PUNTO Y LAS COMILLAS

Una de las políticas editoriales de mayor importancia es la relacionada con el correcto uso del punto dentro o fuera de comillas.

Si antes de abrir comillas existen dos puntos (:), la letra inicial dentro de las comillas deberá ser mayúscula, en consecuencia, el punto final deberá estar dentro de las comillas.

Si por el contrario, no existieran los dos puntos (:) y sólo se abrieran las comillas en medio de un párrafo, el punto final deberá aparecer fuera de éstas.

Todas las anteriormente mencionadas son las políticas que en Impresores Aldina, S.A. determinan el trabajo del corrector de estilo, es decir, representan aspectos de tal importancia que no pueden ser pasados por alto; en estas políticas sin duda, interviene tanto el trabajo de aquél, como del formador, pero es siempre el primero quien tiene la última palabra. En este sentido, cabe mencionar que la responsabilidad del corrector es aun superior a la del formador, pues, aunque éste debe permanecer atento a cualquier aspecto que determine la formación de la página y del texto, será aquél quien observe la conveniencia o inconveniencia de cualquier variación, no sólo de política, sino de cualquier otro asunto que tenga que ver directamente con la estética de la página, del texto mismo y, desde luego, de su gramática.

2.18. OTRAS POLÍTICAS

En Impresores Aldina, S.A. existen otras políticas que sobre la práctica se aplican pero que ya no determinan el desempeño del corrector de estilo, pero de las que no está por demás que conozca; tal es el caso de los lineamientos que se deben seguir para el tipo de papel y forro que se deben emplear, dependiendo el número de páginas del libro.

Por ejemplo, es política que si un libro rebasa el número de 700 páginas, entonces el papel que se empleará será el llamado cultural de 60 gramos, mientras que para los libros de menos de 700 páginas, el gramaje del papel será de 75 grs.

Sin duda, todas las políticas son trascendentales y considero que no se puede determinar cuáles son más o menos importantes, pues el libro es una obra en conjunto, producto del trabajo de manos especializadas en cada uno de los procesos que intervienen en su elaboración; lo que sí es cierto, es que el corrector de estilo, independientemente de los aspectos que deba cuidar, son el conocimiento de la ortografía y de la gramática dos factores fundamentales en su quehacer.

CAPÍTULO 3

EL PROCESO EDITORIAL, EL CASO DE IMPRESORES ALDINA, S.A.

3. EL PROCESO EDITORIAL, EL CASO DE IMPRESORES ALDINA, S.A.

Hasta este momento, la presente investigación nos ha introducido en el extraordinario mundo del libro, desde un punto de vista histórico y general en el primer capítulo y nos ha acercado a una de las etapas del proceso de edición de libros más interesante y compleja como la corrección de estilo.

Ahora, corresponde hacer una breve reseña acerca del procedimiento de edición de libros en la actualidad, particularmente en Impresores Aldina, S.A., de donde se ha tomado toda la experiencia vertida en el presente estudio.

3.1. BREVES ANTECEDENTES DE IMPRESORES ALDINA, S.A.

La Imprenta Aldina, Rosell y Sordo Noriega, S.A. de C.V. se fundó el 6 de diciembre de 1940 por Pedro Robledo Galguera y Luis Rosell Barbosa. Hacia 1942, el señor Robledo se retiró del negocio y lo vendió al señor Sordo Noriega.

El establecimiento debe su nombre al impresor italiano del siglo XVI Aldo Manucio, quien como se vio en el primer capítulo, fue el inventor de la letra cursiva y el primero en concebir a los clásicos en libros "de bolsillo" mejor llamados libros o ediciones aldinas.

El inmueble actual se encuentra ubicado en la colonia Del Valle y desde 1967, el señor José Alonso Sordo Gutiérrez es el director general. En palabras del directivo, la empresa "busca mantener una línea de libros bien hechos, con categoría, y, sobre todo, fomentar la cultura a través del libro..."

3.2. EL PROCESO DE EDICIÓN EN IMPRESORES ALDINA, S.A.

Teóricamente existe una amplia gama de técnicas, procedimientos o métodos para procesar un libro desde la recepción del original hasta la encuadernación, sin embargo, para efectos de esta investigación, abordaré la metodología que en Impresores Aldina, S.A. se lleva a cabo, es por ello que, en el protocolo de la misma dividí el proceso de la siguiente manera, aunque sobre la marcha éste se ha visto modificado en algunos de sus pasos:

- 1.- Recepción de originales
- 2.- Revisión de originales
- 3.- Formación del texto en cómputo
- 4.- Revisión y corrección de pruebas mecánicas
- 5.- Corrección en pantalla
- 6.- Fotografía (proceso de fotolito)

- 7.- Formación de negativos
- 8.- Transporte a la plancha
- 9.- Impresión
- 10.- Encuadernación
- 11.- Acabado

3.3. RECEPCIÓN DE ORIGINALES

Antes de entrar de lleno a esta primera etapa del proceso, considero prudente dejar en claro el concepto de original.

Hablar de original es referirse al conjunto de hojas manuscritas, impresas o mecanografiadas que sirven de modelo para, de ahí, obtener una exacta reproducción de ellas, afirma Martínez de Sousa;⁷² en él, el autor expone el objeto materia del libro, complementa E. Martín, quien al mismo tiempo diferencia entre el original literario y el original gráfico, entendiendo al primero como el texto manuscrito consignado por el autor a un editor y al segundo como el conjunto de fotos, dibujos e ilustraciones que se sobreentiende, complementarán al original literario.

Este autor como muchos otros, han detallado la forma en que un escritor debe presentar el original de su libro a la editorial que se lo publicará y en su obra *Cómo se hace un libro*, E. Martín⁷³ establece las condiciones bajo las cuales debe ser presentado.

Menciona que el original debe estar mecanografiado, sugiere entregarlo por duplicado y hasta por triplicado, en hojas sueltas de papel fácilmente manejable y del mismo tamaño —folio, holandés o mejor aún UNE A4: 210 X 297 mm—.

Precisa que las hojas deben estar escritas por una sola cara y a doble espacio, con el texto centrado (entiéndase mejor como texto justificado), con márgenes iguales a ambos lados, o cuando menos con un margen a la izquierda de dos a tres centímetros, para facilitar la lectura y poder hacer alguna corrección si fuera necesario.

Asegura que es conveniente que las hojas contengan el mismo número de líneas para hacer posible el cómputo o cálculo aproximado de la extensión del libro impreso, en caso de que interese saber este dato de antemano.

Comenta la conveniencia de que la totalidad de las hojas sea presentada dentro de una carpeta o fólder.

⁷² Martínez de Sousa, José, *Diccionario de tipografía y del libro*, España, Ed. Paraninfo, S.A., 2ª. ed., pág. 205.

⁷³ Martín, Euniciano, *Cómo se hace un libro*, España, Edebcé, 1983, pág. 44.

Es muy importante, dice, que todas las hojas del mismo original estén numeradas o foliadas progresivamente para facilitar el trabajo y llevar un mejor control en caso de extravío o trasapelamiento.

Martín señala que es de gran importancia que la numeración de la última hoja sea precedida de la conjunción y para indicar que en ella finaliza el original.

Para este autor, es importante que el original se presente íntegro, es decir, conteniendo todo el texto del libro (aunque se utilicen dos o más cuerpos) y también el llamado pliego de principios: páginas de portadilla, portada con logotipo o marca, de propiedad con el signo © y demás detalles de los derechos de edición, prólogo, etc., que se escribirán en hojas aparte, aunque, si bien es cierto, algunos pormenores debe agregarlos o completarlos el editor o el impresor, tales como el ISBN, el Depósito Legal, etc.

Los estadillos, tablas y notas, sobre todo si son numerosos, sugiere Martín, deben estar escritos en hojas aparte al igual que las leyendas y pies de figuras, las cuales, comúnmente siguen un camino distinto del texto, pues se componen de cuerpos y series de caracteres diferentes. Pero su colocación en el original, en medio del texto, debe estar indicada con el número respectivo; las notas, si no son abundantes, pueden colocarse en el original en su lugar al pie de página, haciendo que la llamada en medio del texto y la notación al principio de aquellas se correspondan exactamente (lo normal es indicarla con un número volado), y convenientemente señalizadas pues se componen de cuerpo distinto. También es usual el empleo de uno o dos o hasta tres asteriscos.

El índice, afirma Martín, ha de ser entregado también por el autor junto con el original del texto, aunque sin los folios de las páginas, lógicamente, pero hace hincapié en que este índice debe reproducir exactamente los títulos y subtítulos que aparecen a lo largo de toda la obra —utilizando, tal vez, la Clasificación Decimal Universal (CDU), u otra numeración convencional— cumpliendo así una función importante, como esquema del libro, con el propósito de que al preparador o programador técnico, llamemos formador, le sea más fácil detectar gradual y adecuadamente cada elemento: títulos y subtítulos de distintos grados, texto principal y secundario, para su correcta composición o formación.

E. Martín explica que cada capítulo del texto debe iniciar en hoja aparte, y los apartados o subtítulos se separarán conveniente y uniformemente del texto que los precede y del que les sigue. Las sangrías o entradas de los párrafos deben ser siempre iguales, en caso de que se les requiera.

Si el libro tuviera partes, dice, y fueran precedidas de portadillas, el texto de cada una de éstas se escribirá también en hojas aparte, aunque no suele hacerse así en la práctica.

Por su parte, títulos y subtítulos, que van en línea independiente, no necesitan nunca punto final, agrega.

Con relación al texto, es importante uniformar la puntuación y la acentuación, las palabras que pueden escribirse de distintas maneras, asimismo, dice, las mayúsculas de uso facultativo, las siglas, las abreviaturas adoptando la forma convencional o la normalizada, de modo que la misma palabra aparezca siempre igual en todo el texto, notas, índice, etc.

Para E. Martín es importante que los autores conozcan, cuando menos, lo básico de los signos de corrección utilizados internacionalmente en las Artes Gráficas, tales como el subrayado con una línea recta para indicar texto en cursiva, una línea ondulada para señalar que el texto debe componerse en negrita, etc.; más adelante abundaré en el empleo de estos signos, sobre todo en el apartado correspondiente a *Revisión y corrección de pruebas mecánicas*.

Otras muchas normas, dice E. Martín, podrían escribirse y todas resultarían útiles para la correcta presentación de los originales, a fin de expresar mejor los deseos del autor, emplear los variados recursos que ofrece la imprenta y facilitar el trabajo de la composición o formación. Por ejemplo, explica, los caracteres de cursiva, versales o mayúsculas, versalitas, negritas, etc. tienen un empleo específico, o en el caso de las cantidades, mismas que deben escribirse con letras o números según los casos y separarse en grupos con distintos elementos; los paréntesis, la raya, el guión, las comillas, etc., tienen un uso correcto y se colocan de modo determinado según el oficio que desempeñen, concluye.

Martínez de Sousa menciona que en la actualidad (1981, fecha de su obra consultada), ya no se admite el original manuscrito, lo común, dice, es presentarlo mecanografiado, sobre todo si se trata de una obra original o de una traducción; el original debe presentarse impreso si se trata de una nueva edición, precisa. En la actualidad, el concepto "mecanografiado" ha sido suplido por el concepto de "capturado", toda vez que ya es de uso común el empleo de procesadores de palabra para presentar cualquier tipo de texto.

E. Martín señala que los originales mecanografiados deberán estarlo a doble espacio, por una sola cara y en tamaño folio normal u holandesa, con amplios márgenes tanto laterales como de cabeza y pie, a fin de que el corrector de estilo y el revisor del original puedan hacer fácilmente sus correcciones o indicaciones. Generalmente, dice, las hojas mecanografiadas tienen 30 líneas y 70 pulsaciones por línea, lo cual promedia un total de 2,100 pulsaciones por página.

Agrega que el escritor o traductor debe señalar, sea a máquina o a mano, todos los signos que puedan indicar al linotipista (entendamos hoy formador) cómo se han de componer las palabras, sobreentendiendo que toda palabra que no lleve señal alguna deberá ir en redondo, un subrayado simple en cursiva, doble subrayado en versalitas y triple subrayado en versales, etc.

Martínez de Sousa concluye que, trátese de un autor o de un traductor, ambos deberán corregir el estilo de su original imprescindiblemente, lo cual no significa que los correctores de estilo de la editorial no deban de hacerlo.

He presentado dos opiniones de expertos en la edición literaria y, dado que Impresores Aldina, S.A., es el caso práctico del presente trabajo y abrevadero de la mayor parte de mi experiencia, describiré algunos de los factores en los cuales, bajo los esquemas de experiencia adquiridos y sobre la práctica, se emplean y coinciden con el pensamiento de estos autores y cuáles no, o cuáles hoy ya resultan obsoletos.

Efectivamente, hablar del original es hablar del documento que el autor presenta ante la editorial para ser reproducido en letras de imprenta. Lo constituye el conjunto de hojas debidamente transcritas en computadora u ordenador, foliadas para evitar su pérdida y traspapeleos que se reflejarían en pérdida de tiempo y errores graves de edición. Si estas hojas integrantes del original no van foliadas, es muy importante que el original se presente en algún tipo de encuadernación, por simple que ésta parezca.

En Impresores Aldina, S.A es muy importante que este original se presente físicamente, pero al mismo tiempo se debe hacer en otro dispositivo, entendamos disquete, que permita su fácil manejo en la computadora, no sólo para efectos de formación, sino de corrección.

Dado que el empleo de la computadora es hoy de uso común, y se encuentra al alcance de prácticamente cualquier persona, lo normal es que el original se presente en hojas del denominado tamaño carta (214 X 278 mm.), el cual es muy parecido en dimensiones al tamaño A4 (210 X 297 mm) propuesto por E. Martín.

Actualmente, las hojas del original deben seguirse presentando transcritas por un solo lado y con el texto justificado, estandarizando así los márgenes izquierdo y derecho, mientras que las cabezas y pies los ofrece automáticamente el procesador.

Lo ideal es que el original se presente siempre transcrito y en disquete, aunque en la práctica suele suceder que solamente se entrega el texto impreso, siendo necesario capturarlo para facilitar su formación en Page Maker, que es el software que en Impresores Aldina, S.A. se emplea para formar el texto de acuerdo con las políticas editoriales de las que ya se habló en el capítulo 2 de esta investigación.

Por otra parte, compartiendo la opinión con los autores mencionados, el original debe presentarse íntegro con tantos anexos y apéndices como lo requiera y utilizando tantas carpetas o folders como la extensión del trabajo exija, así como el llamado pliego de principios: páginas de portadilla, portada con logotipo o marca, de propiedad con el signo ©, etc. En la práctica, Impresores Aldina, S.A. solicita a Editorial Porrúa los números de I.S.B.N. que requiere, mientras que ésta se encarga de los depósitos legales.

Todo lo anteriormente señalado es aplicable a aquellos casos en los que se trata de una primera edición; si se habla de una subsecuente, la presentación del original suele variar. En estos casos, se debe presentar un ejemplar de la edición anterior, y, sobre él, señaladas por el autor, las modificaciones, adecuaciones, actualizaciones o comentarios de que va a ser objeto el escrito; pueden referirse a extensiones o supresiones al texto original. Es común que el autor haga "pegotes" en la parte donde desea que se agregue texto; si así fuera, los "pegotes" deberá entregarlos también en disquete. Asimismo, empleando los signos universales de corrección marcará breves supresiones o adiciones de letras y/o palabras.

De la presentación correcta del original depende, en gran medida, el resultado final de la edición del libro, ya que, en él debe especificarse muy claramente cuáles son los apartados, los títulos y subtítulos, así como los distintos grados de éstos; y tener bien diferenciados los párrafos o textos principales de los secundarios a fin de facilitar su formación.

En los casos de títulos y subtítulos, éstos, como dice E. Martín, deben ir en línea independiente y no requieren de punto final.

El original pues, es un "ensayo" muy parecido, muy cercano a la forma final que tomará el libro, por lo menos en cuanto a su armado. Su adecuada presentación es importante para alcanzar los niveles de calidad no sólo literaria, sino también de impresión y edición que interesan tanto al autor como al editor y al impresor, algo que, finalmente, se reflejará en un libro que "invite" a ser leído.

3.4. REVISIÓN DE ORIGINALES

Una vez que el original ha sido recibido en la imprenta, el primer paso es someterlo a una revisión muy general en la que el jefe del Departamento de Edición y Formación juega un papel importante, ya que en esta revisión procederá a observar las condiciones generales de la obra y determinar las características que se le otorgarán al libro.

En Impresores Aldina, S.A., es este el momento en que se debe apreciar si el texto contiene títulos y subtítulos, transcripciones, notas, páginas falsas, colgados de texto al inicio de capítulos, etc., y se le asignan las características finales a cada uno de esos elementos. Es aquí cuando se determina el tipo de letra que se empleará para la formación de la obra y sus interlineados.

Es común, entonces, que en la primera página del original se hagan anotaciones tales como:

Texto en Nebraska	11/13
Transcripciones en Nebraska	9/10
Notas al pie	8.5/10
Colgado:	12 cuadratines

Lo cual significa que para el texto general de la obra se empleará el tipo de letra Nebraska de 11 puntos y 13 puntos para el interlineado; si el libro incluye transcripciones, entonces éstas usarán el mismo tipo Nebraska, pero para diferenciarlas del texto, se disminuirá el tipo a 9 puntos con interlineado de 10 y para el caso de las notas, tipo de 8.5 puntos con interlineado de 10 puntos. El nombre de cada uno de los capítulos comenzará 12 cuadratines abajo del nivel del margen superior de la caja, etc. Estas anotaciones las realiza el jefe del citado departamento con el propósito de que el formador conozca de ellas y aplique los estilos correspondientes en Page Maker durante la formación del libro.

En esta revisión que realiza el jefe del departamento hace algunas otras anotaciones útiles a lo largo del proceso y que deben permanecer presentes para echar mano de ellas en el momento en que sea necesario. Este sería el caso de solicitar al autor que envíe el texto correspondiente a la cuarta de forros o esperar la llegada del prólogo, etc.

En este momento de revisión se aprovecha también la ocasión para revisar que el disquete o disquetes que acompañan al original lleguen en buen estado y no falte alguno de ellos; y si así fuera el caso, entonces es el momento propicio para solicitar lo faltante al autor o a la Editorial Porrúa, según sea el caso.

Finalmente, se debe verificar que todas las hojas del original se encuentren integradas en él y no falten capítulos o índices, ilustraciones o anexos, etc.

3.5. FORMACIÓN DEL TEXTO EN CÓMPUTO

Hecha la revisión anterior, llega el momento en que el original, junto con el disquete se llevan al área de formación, en donde como el mismo nombre lo dice, se le dará la forma al texto, de acuerdo con las indicaciones anotadas en la primera hoja del original.

Como ya mencioné en otro apartado, el uso del software Page Maker resulta el más útil para formar el texto.

Casi todos los programas de computadora dedicados al trabajo editorial, como el Page Maker, Corel Draw, Ventura y Quark Xpress, entre otros, tienen la capacidad de emplear el lenguaje Postscript para enviar la información a las impresoras. En su *Manual de diseño editorial*,⁷⁴ Jorge De Buen explica que este lenguaje fue creado con el propósito de comunicar computadoras con impresoras sin necesidad

⁷⁴ De Buen, Jorge, *Manual de diseño editorial*, Ed. Santillana, 1ª. ed, México, 2000, pág. 58.

de recurrir a un equipo intermedio que descifre la información. Precisa que es gracias al Postscript y a otros lenguajes similares que el trabajo editorial puede hacerse desde una computadora personal.

En 1984, Adobe, la compañía estadounidense de programación creadora del Postscript, lanzó al mercado el Page Maker. El sistema, explica De Buen, tuvo gran éxito y se difundió rápidamente; agrega que los creadores del Page Maker, es decir, los ingenieros de Adobe, lograron una importante simplificación aritmética mediante el retorno a la pica chicago, que equivale precisamente a 1/72 de pulgada, lo cual fue bien recibido en un mundo en el que las computadoras se habían ya convertido en herramientas imprescindibles en prácticamente todos los campos del conocimiento y en donde su aplicación resultó favorable en todas las áreas, desde las financieras, hasta las Artes Gráficas. La pica chicago devolvió al sistema inglés la coherencia entre las medidas de las letras y los papeles, al tiempo que aceleró la obsolescencia de los viejos sistemas tipográficos. Paradójicamente, la popularidad de los programas de computadora diseñados en Estados Unidos está provocando, en algunos lugares de Europa y de América, la sustitución del sistema didot por el sistema de pica.

Dejando de lado las especificaciones técnicas del Page Maker, pues no es propósito de esta investigación adentrarse en éstas, sino conocer de manera general sus bondades para la práctica del diseño editorial en Impresores Aldina, S.A., corresponde mencionar que este software facilita mucho la tarea de formación. A través del preestablecimiento de estilos para cada una de las especificaciones que requiere la obra, se van aplicando éstas al cuerpo del texto que requiera de dichas especificaciones y, conforme se avanza en la formación de cada parte del texto en el orden en que se encuentra capturado, la paginación se va generando automáticamente.

Generalmente, el original presentado por el autor en disquete viene capturado en el programa Word que emplea Windows, por lo que una vez que la información del disquete es "bajada" de éste al disco duro de la computadora, entonces aparece en pantalla pero sin formación alguna, por lo que se hace necesario "convertirla" a Page Maker para que, una vez convertida se pueda dar inicio a la formación definitiva.

Si se trata de una edición posterior a la primera, a la que es necesario agregar o actualizar información, es decir, cuando es preciso capturar texto nuevo, esto también se hace previamente en Word para después convertir todos los injertos o "pegotes" que el autor agregó a la nueva edición también a Page Maker y continuar con su formación.

La captura representa un riesgo en sí misma, pues aun cuando los capturistas cuentan con la experiencia y rapidez necesarias también es cierto que escapan a su control aspectos tales como los errores de "dedo" u omisión de letras, palabras o hasta párrafos, función que, finalmente, debe supervisar el corrector de estilo. El proceso de captura será un factor determinante en el costo final del libro, pues ello

implica tiempo y mano de obra del capturista, que desde luego se refleja en tiempo de formación y, evidentemente, de corrección de estilo.

Una vez que la obra ha sido formada totalmente en Page Maker, el formador procede a imprimir en impresora láser el juego denominado primeras pruebas en papel de color amarillo o mejor conocido como cultural. Cuando el formador imprime las primeras pruebas debe percatarse de que el libro se imprima totalmente, o sea, desde sus páginas preliminares (es decir, aquellas cuya foliación es romana), hasta la última página del índice (cuando el índice se ubica al final de la obra). Es obvio que el índice no aparecerá numerado, ya que aún cuando el original lleve su propia foliación, al convertir el texto a Page Maker y formarlo, toda esta paginación ha sufrido grandes alteraciones. La numeración y adecuada elaboración del índice se hace primeramente a mano y es labor del corrector de estilo realizarla; posteriormente, es el formador quien en Page Maker realiza las observaciones hechas por aquél.

3.6. REVISIÓN Y CORRECCIÓN DE PRUEBAS MECÁNICAS

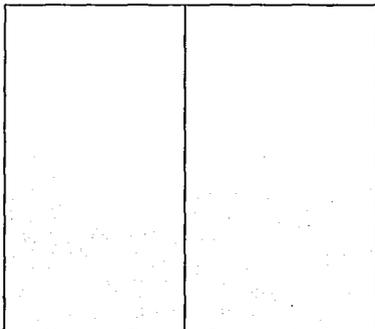
Es en este paso en donde toma sentido la labor del corrector de estilo. Ya se mencionó líneas arriba que la primera impresión que el formador obtiene luego de haber dado forma al texto, es la que en Impresores Aldina, S.A. se denomina como primeras pruebas y es precisamente sobre ellas que el corrector de estilo trabajará en la corrección del texto poniendo atención a todos los factores que en el capítulo previo he mencionado.

Las primeras pruebas representan el primer intento de acabado del libro, lo ideal es que luego de éstas se impriman las llamadas pruebas mecánicas, que es un juego definitivo que representa la totalidad del libro impreso y es el paso previo a su envío a fotolito. Sin embargo, no siempre es posible que así suceda, ya que es común que antes de imprimir pruebas mecánicas se obtenga un segundo juego denominado segundas pruebas. Esto sucede cuando las primeras pruebas han sido enviadas al autor para su revisión y visto bueno; en este envío, el autor debe estar consciente de que ésta es su última oportunidad para hacer modificaciones.

Hechos los ajustes correspondientes por parte del autor, se imprimirá el segundo juego para solicitar de él su visto bueno y una vez aceptado, se procederá a imprimir pruebas mecánicas. Sobre la práctica, éstas son las hojas definitivas que se enviarán para su procesamiento en fotolito y, a diferencia de las anteriores pruebas (primeras y segundas), las mecánicas se imprimen en papel blanco, principalmente bond (aunque también puede ser couché), ya que el proceso de fotolito, como se verá más adelante, es un procedimiento de índole fotográfico en el que el papel blanco juega un rol muy importante.

La corrección en sí la efectúa el corrector de estilo sobre las primeras pruebas o sobre las segundas, según sea el caso. La corrección, motivo de esta investigación y que se lleva a cabo en Impresores Aldina, S.A., se realiza siguiendo los

cánones internacionalmente aceptados, es decir, el corrector de estilo deberá visualizar la página a corregir como un todo susceptible de dividirse por la mitad vertical de la hoja, lo cual le permitirá entender que las correcciones que deban realizarse de la mitad de la hoja hacia la derecha, las deberá anotar sobre el margen derecho, siendo lo propio cuando se trate de correcciones que se encuentren en el lado izquierdo de la hoja.



La línea trazada al centro muestra la división imaginaria que el corrector debe suponer para hacer sus correcciones.

Una vez impresas las primeras pruebas, el formador entregará la impresión al corrector de estilo; en estas primeras pruebas se debe considerar la obra como un todo, es decir, el corrector de estilo deberá corregir desde las páginas preliminares hasta los anexos (si los hubiera) tomando en cuenta todos los factores contemplados en el capítulo dos de esta investigación, así como todos los que a continuación mencionaré.

Llegado el momento de corregir, el corrector de estilo empleará los símbolos universalmente adoptados para corregir pruebas de imprenta, tal y como se muestra enseguida. Para este efecto, tomaré como ejemplo la tarjeta de uso común en Impresores Aldina, S.A., la cual resume en 18 puntos algunas de las principales cuestiones que se deben de tomar en cuenta al corregir, además de proporcionar la gama de signos que se emplean cotidianamente para corregir sobre pruebas mecánicas.

IMPRENTA ALDINA

ROSELL Y SORDO NORIEGA, S.R.L.

OBRAERO MUNDIAL 201 — MÉXICO 12, D.F.
TELS.: 543-54-82, 543-54-83

MODO DE CORREGIR PRUEBAS DE IMPRENTA

✓ cambiar

La Imprenta "Aldina", Obraero Mundial 201, México 12, D.F., tiene mucho gusto en ofrecer a su estimada clientela, una muestra práctica de los signos universalmente adoptados para corregir pruebas de imprenta. Esto contribuirá a unificar en toda la República el modo de indicar las correcciones en las pruebas.

También hemos recopilado las principales reglas de ortografía que servirán como útil prontuario en las diferentes y frecuentes dudas que se presentan en las imprentas. Es bien sabido que el mejor aspecto tipográfico de un trabajo, queda privado de su atractivo si adolece de cuidadosa ^o corrección ortográfica.

Los autores o editores de libros, muy a menudo descuidan la ortografía, o por ligereza con que preparan el original, o por la confianza ilimitada que depositan en la persona por esa tarea de presentar nuda una imprenta al impresor a quien dejan el cuidado de su ^o impresión. Es necesario pues, que el impresor esté preparado para corresponder a esa confianza que en él se tiene.

Las palabras de explicación en letra más chica, que van a la derecha, sólo son una explicación de cómo hay que corregir. De ninguna manera hay que ponerlas en las pruebas, sino los signos solamente. Entonces, como Ud. verá, queda libre ese lado derecho para marcar los signos a ambos lados en las pruebas, como mejor acomode al corrector.

Los jefes de imprentas deben exigir que los originales se les entreguen claros. De ellos depende mucho que el público se vaya formando y que al encontrar una errata no tengan que pasar por responsables del humillante tintín: "Erratas de imprenta" sino que puedan exigir al autor que se ponga sencillamente: "Erratas" cometidas en la impresión de este trabajo.

TIPOS

Muestra de letra cursiva

Muestra de letra negra

MUEST. — VERSALES

Para indicar las clases de tipos, subrayéense las palabras de este modo.

MUESTRA DE VERSALITAS

NOTA: Al corregir las pruebas anote las erratas con sus signos, mitad a la derecha, mitad a la izquierda, partiendo del centro de la composición.

e/ añadir
o suprimir
d/ cerrar
o/ abrir

/// uniformar espacios

∩ cambio de lugar

☐ entrar línea

☐ salir línea

∩ cambio de renglón

∩ Hacer punto y aparte

☐ tipo extraño

— letra cursiva

== versales

⊖ cerrar línea

∩ abrir línea

☐ tipo extraño

— letra negra

== versalitas

Es importante mencionar que muchos de los signos que se muestran en el esquema anterior ya no son muy comunes, pues eran empleados anteriormente en función de algunos de los errores que surgieran durante la composición de los textos, por ejemplo, en aquellos casos en los que el cajista invirtiera tipos o cuando éstos se "empastelaban", o simplemente cuando el mismo cajista revolvía fuentes o tamaños de éstas.

Hoy, gracias al uso de procesadores de texto y software especializado para las artes gráficas, muchos de estos errores ya han sido eliminados y no quedan más que como testimonios de lo apasionante que resultó la edición durante la historia de la linotipo como herramienta básica para la "fabricación" de libros. Sin embargo, el capturista de la actualidad continúa suprimiendo letras, palabras o frases, los llamados "errores de dedo" siguen siendo comunes, incluso, muchas de las veces ocasionados por la misma velocidad de captura. Todavía se sigue incurriendo en omisiones o repeticiones de letras, palabras y frases o, a veces, mezclando el principio de una oración con el final de otra, etc. Es por ello que todavía muchos de los signos que se muestran en el gráfico precedente siguen tan vigentes como en la época en que la composición en caliente era la tecnología de punta para la edición de libros.

Asimismo, no se debe olvidar que en Impresores Aldina, S.A., la corrección de estilo se hace a mano, pues, de otra manera, el corrector no podría apreciar claramente algunas anomalías, tal fuera el caso si su labor la efectuara directamente frente al monitor de una terminal conectada en red.

Dentro de la corrección de pruebas mecánicas que se efectúa en Impresores Aldina, S.A., existen otros factores a los que el corrector de estilo debe poner toda su atención, por ejemplo:

1.- Cuando el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua autorice dos formas de acentuación, en Impresores Aldina, S.A., la primera será la correcta, sin declarar incorrecta la segunda.

2.- Se autoriza la simplificación de los grupos iniciales de consonantes de las palabras que empiezan con PS, MN, y GN. Ejs.: *psicología*, *mnemotecnia*, *gnomo*, que ahora, en Impresores Aldina, S.A., podrán escribirse y pronunciarse de la siguiente manera: *sicología*, *nemotecnia* y *no*.

3.- En las palabras que empiezan por la sílaba RE antepuestas a una voz que comienza con E, se deberá suprimir una de las ES, ejemplos: *reeditar*, *reemplazar*, ahora: *reditar*, *reemplazar*.

4.- En Impresores Aldina, S.A., se suprimirá el acento propio de una palabra que se una a otra para formar voz compuesta: Ej. *décimo* y *séptimo*, donde ambas palabras llevan acento por ser esdrújulas; al juntarse se escribirán: *decimoséptimo*. Se exceptúan de esta regla los adverbios que terminan en *mente*.

Ejs.: *ágil, cortés, lícito*, al unirse a la desinencia **MENTE**, se escribirán: *ágilmente, cortésmente, lícitamente*, etc.

5.- Respecto a los diptongos en Impresores Aldina, S.A. están establecidas las siguientes reglas: a) existe diptongo siempre que se encuentre una vocal fuerte tónica con una débil átona, o una débil átona con una fuerte tónica, y la acentuación ortográfica se hará como lo dispone la gramática, y b) no hay diptongo si se encuentran una vocal fuerte átona con una débil tónica, o inversamente. En estos casos, la vocal débil deberá acentuarse siempre.

6.- La combinación **UI** es diptongo siempre y llevará acento en la **I** si es la última sílaba de una palabra.

7.- Las voces terminadas en **Y** no llevan acento ortográfico.

8.- Los monosílabos verbales como *fui, fue, dio, vio, etc.*, tampoco llevan acento.

9.- En Impresores Aldina, S.A., los pronombres *éste, ése, aquél*, ya sean en singular o en plural, deben acentuarse, pero se autoriza a no hacerlo si no hay anfibología.

10.- *Aun* y *aún*. Esta partícula lleva tilde cuando significa todavía. Ej.: *Aún no ha llegado*. Cuando significa hasta, no lleva tilde. Ej.: *Aun los sordos oyen*.

11.- *Solo*. Si tiene función adverbial, puede acentuarse.

12.- Los paroxítonos terminados en **oo**, no se acentúan.

13.- Los nombres propios extranjeros se escribirán en lo general, sin ponerles tildes que no tengan en el idioma al que pertenecen, pero se acentuarán a la española cuando lo permitan su pronunciación y grafía originales. Ej.: *René*.

14.- Los nombres geográficos que ya se han incorporado al castellano siguen las reglas de este idioma. Ejs.: *Lombardía, París*.

15.- La diéresis sólo se usa para indicar que la **U** debe pronunciarse cuando forma parte de las sílabas **GÜE** y **GÜI**. También cuando por licencia poética interese dar una pronunciación que no es la usual.

16.- Los gentilicios compuestos, de pueblos que han formado uno distinto de los dos componentes se escribirán unidos. Ejs.: *hispanoamericano, checoslovaco*. Cuando no hay fusión étnica, se escribirán con guión entre los componentes. Ejs.: *franco-prusiano, germano-soviético*.

17.- En Impresores Aldina, S.A., los compuestos de formación reciente en los que entren dos adjetivos, éstos se unirán con guión. El primer adjetivo tendrá

invariablemente la forma masculina; el segundo concordará en género y en número con el sustantivo a que se aplique. Ej.: *teórico-práctico* o *teórico-práctica*.

18.- En Impresores Aldina, S.A., se modificarán las reglas que da la gramática respecto a la separación de sílabas o división de las palabras de la siguiente manera: cuando el vocablo sea claramente analizable, podrá seguirse la regla general de dividirlo por sílabas o separando sus componentes. Ejs.: *nos-otros* o *no-sotros*; *de-samparo* o *des-amparo*.

Resumiendo, en Impresores Aldina, S.A., el corrector de estilo debe llevar a cabo su tarea tomando en cuenta:

- a) La correcta utilización de los signos universalmente aceptados para la corrección, atendiendo a la división imaginaria de la página que se va a corregir.
- b) Las políticas editoriales, además de los 18 puntos anteriormente mencionados, así como todas aquellas citadas en el capítulo 2 del presente estudio.
- c) Que debe emplear todos sus sentidos en una metodología de la que pueda echar mano siempre para atender a cada uno de los detalles y cuidados que la corrección de estilo exige.

3.7. CORRECCIÓN EN PANTALLA

Una vez que el corrector de estilo ha realizado su trabajo a mano considerando los factores que ya se mencionaron, entonces ha llegado el momento en que todas sus observaciones, llámense cuestiones ortográficas, tipográficas o gramaticales, deberán ser realizadas por el formador, pero esta vez directamente en pantalla.

Lo anterior quiere decir que el formador en Page Maker debe tener también pleno conocimiento de los signos que el corrector emplea para corregir, ya que de lo contrario, no podría interpretar la corrección marcada en las primeras pruebas. En este aspecto, tanto el corrector de estilo como el formador deben trabajar conjuntamente, sobre todo cuando se trata de resolver cuestiones tipográficas o de distribución y acomodo del texto (la formación misma) o, incluso, inserción de fotografías, esquemas, diagramas o dibujos, así como de los pies de éstos, entre muchos otros factores.

Cuando el formador ya ha dado entrada a todas las correcciones que el corrector de estilo indicó en las primeras pruebas, entonces deberá proceder a imprimir nuevamente la obra, y, dependiendo de lo complejo de ésta, se imprimirán segundas pruebas o pruebas mecánicas (listas para enviarse a fotolito), es decir, en el primer caso, se volverá a imprimir la obra en papel cultural, mientras que si se trata del segundo caso, entonces la impresión se realizará en papel bond blanco o couché como ya se mencionó líneas arriba.

Cuando ya se cuenta con una nueva impresión de la obra, entonces el corrector de estilo de Impresores Aldina, S.A., deberá proceder a realizar lo que algunos autores como Martínez de Sousa denominan como la *contraprueba*, que no es sino cotejar que las correcciones marcadas por él en las primeras pruebas ya aparezcan realizadas en las segundas pruebas y, dado el caso contrario, indicar entonces al formador la corrección nuevamente. Se trata de una labor de depuración de erratas.

La mayoría de las obras que se imprimen en Impresores Aldina, S.A., ya no requieren de imprimirse en segundas pruebas, por lo que el cotejo de contraprueba se hace casi siempre en pruebas mecánicas. Ello, como ya se dijo anteriormente, depende de lo complejo de la obra y del autor de la misma.

3.8. "ARMADO" DEL LIBRO

Finalmente, cuando ha sido cotejada la contraprueba y se cuenta con las pruebas mecánicas definitivas, entonces el corrector de estilo de Impresores Aldina, S.A., debe proceder a hacer el "armado" del libro. Este proceso de armado se lleva a cabo cuando se ha elaborado una edición diferente a la primera. Cuando se ha hecho la primera edición de una obra, lógicamente todas sus páginas en pruebas mecánicas son nuevas, mientras que si se trata de una edición posterior (segunda en adelante), a fin de disminuir costos de producción, se emplean los negativos de la edición previa, razón por la cual estas hojas no se imprimirán en pruebas mecánicas, sino que para efectos del "armado", se tomarán las hojas del libro modelo correspondiente a la edición anterior.

El "armado" del libro consiste en dar secuencia numérica a las páginas, tomando las pruebas mecánicas e insertando dentro de ellas físicamente las hojas correspondientes a la edición anterior que no sufrieron modificación alguna y cuyos negativos ya existen, ya están hechos. El propósito es reducir básicamente gastos de película, que resulta uno de los insumos más caros en el proceso editorial. Es necesario que el libro "armado" se entregue así en el Departamento de Fitolito para que el formador de esa área pueda ver físicamente la versión definitiva del libro con el propósito de que cuando lo arme en negativos, él sepa cuáles de éstos ya existen y los inserte en su composición de negativos, que es la composición previa al transporte a la plancha.

3.9. FOTOGRAFÍA (PROCESO DE FOTOLITO)

Cuando el libro "armado" físicamente ya ha sido entregado en el Departamento de Fitolito de Impresores Aldina, S.A., entonces se procederá a negativar la obra. Esto quiere decir que se debe obtener el negativo de las hojas blancas o pruebas mecánicas, ya que éstas son hojas nuevas y tomar los negativos ya existentes de la edición anterior para proceder nuevamente a su formación, pero esta vez en negativos.

El proceso que se lleva a cabo en el Departamento de Fitolito de Impresores Aldina, S.A., consta básicamente de tres pasos fundamentales:

- 1.- Proceso de negativado.
- 2.- Formación de negativos.
- 3.- Transporte a la plancha.

El primer paso es un proceso netamente fotográfico que consiste en emplear una cámara especializada con el fin de "imprimir" en película fotosensible cada una de las páginas del libro, con objeto de obtener un negativo.

En Impresores Aldina, S.A., existen dos métodos para negativar: El primero de ellos es aquel en el que se emplea la mencionada cámara y sirve básicamente para obtener negativos de una página ya impresa, es decir, para obtener el negativo de una página correspondiente a una edición anterior y que ya se encuentra impresa por sus dos caras. El empleo de esta cámara permite desde su vidrio despulido enfocar la página para que el negativo obtenido resulte lo más nítido posible, e incluso, permite modificar sus dimensiones proporcionalmente. El segundo método para negativar es empleando una máquina insoladora que básicamente hace la misma función que la cámara sólo que presenta la desventaja de que dentro de ella no se puede enfocar ni se pueden modificar dimensiones.

El tiempo de exposición de la película en cada uno de los métodos citados varía; en la cámara, este tiempo es de 10 a 12 segundos por página de libro, mientras que en la máquina insoladora o marco de vacío el tiempo de exposición es de 15 segundos aproximadamente.

Independientemente de cual haya sido el método empleado, la película debe imbuirse en líquido revelador, con la finalidad de obtener sobre ella la imagen adquirida, ya sea por medio de la cámara o del marco de vacío. El tiempo que la película permanece dentro del líquido revelador varía, por lo que el encargado de fitolito debe estar pendiente del mismo, ya que, de excederse, la imagen podría velarse. Posteriormente, la película debe ser introducida en el líquido fijador, cuyas funciones son tres: a) fijar la imagen a la película; b) detener la acción del líquido revelador, y c) eliminar los residuos de plata. Finalmente, el negativo se debe lavar directamente bajo el chorro de agua para posteriormente ponerse a secar.

Con todos los negativos ordenados, en el Departamento de Fitolito se procederá a formar los negativos.

3.10. FORMACIÓN DE NEGATIVOS

Una vez que se han obtenido los negativos de las páginas nuevas y de que ya se cuenta con los de la edición anterior, entonces en el Departamento de Fitolito se procede a hacer el armado de negativos, que consiste en disponer físicamente sobre papel mandarina los negativos acomodados en pliegos de 16, es decir, el formador, debe tomar en cuenta que la plancha en la que posteriormente se realizará el transporte de negativos, tiene una capacidad máxima de 16 negativos, o sea, 16 páginas. La anterior es la razón por la cual, desde el momento de la corrección de estilo, se debe ajustar el total de páginas de la obra en múltiplos de 16, a fin de evitar desperdicio de papel. Por ejemplo:

Si la obra consta de un total de 472 páginas, su impresión se realizará en 29 pliegos y medio, por lo que el corrector de estilo deberá señalar en la primera hoja de las pruebas mecánicas lo siguiente:

$$\text{XXX} + 442 = 472 \text{ pp.} \quad (29.5/16)$$

Que se debe interpretar de la siguiente manera: esta obra cuenta con treinta páginas preliminares más cuatrocientas cuarenta y dos páginas en arábigos, lo cual hace un total de cuatrocientas setenta y dos páginas, mismas que, para su impresión, requieren de veintinueve pliegos y medio en 16°, es decir, 16 partes.

o

$$\text{XLVIII} + 608 = 656 \text{ pp.} \quad (41/16)$$

La obra cuenta con cuarenta y ocho páginas preliminares más seiscientas páginas en arábigos, haciendo un total de seiscientas cincuenta y seis páginas, las cuales requieren, para su impresión, un total de cuarenta y un pliegos en 16°, es decir, 16 partes.

Es muy importante que para la cuenta final se hayan considerado la totalidad de páginas preliminares o en números romanos, las páginas en números arábigos, incluyendo el índice, la bibliografía, las hojas blancas entre capítulos (o falsas), el colofón, así como todas y cada una de las partes integrantes del libro.

El pliego es la hoja de la tirada, correspondiente a un formato básico de papel, define E. Martín en su citada obra. Este mismo autor explica que cada uno de los cuadernillos que integran el libro, son el resultado de doblar una o más veces el pliego ya impreso.

Al momento de organizar o formar los negativos, el formador de fitolito, a través de un patrón preestablecido, debe tomar en cuenta que las páginas por pliego no las podrá formar en orden de folio; ya que, de hacerlo así, una vez doblado el pliego, el orden de los folios no coincidiría en su secuencia ascendente. Es por ello que, al momento de la formación, sea normal ver que el negativo de la página 25 aparezca junto al de la página 8, como se indica en el esquema siguiente:

FORMACIÓN DE NEGATIVOS
EN IMPRESORES ALDINA, S.A.

4	29	28	5
---	----	----	---

13	20	21	12
----	----	----	----

16	17	24	9
----	----	----	---

1	32	25	8
---	----	----	---

6	27	30	3
---	----	----	---

11	22	19	14
----	----	----	----

10	23	18	15
----	----	----	----

7	26	31	2
---	----	----	---

109-A

El esquema anexo presenta un pliego en 16°, que es el común en Impresores Aldina, S.A. El formador de fotolito deberá "casar" los folios de las páginas de acuerdo al patrón preestablecido.

Asimismo, E. Martín precisa que por la forma de las páginas el casado puede ser prolongado o apaisado, siendo el primero el común, pues normalmente los libros tienen esa forma.

Y, finalmente, según el número de hojas en que se dobla el pliego, el casado puede ser: folio, trezavo, cuarto, seisavo, octavo, diezavo, dozavo, dieciseisavo, dieciochoavo, veinticuatroavo, treintaidosavo.

De tal manera que podríamos decir que el casado en Impresores Aldina, S.A. es prolongado, dieciseisavo.

El formador de fotolito empleará pliegos estándar de papel mandarina sobre los cuales dispondrá los juegos de dieciséis negativos, de acuerdo con el patrón preestablecido; a estos pliegos les realizará dieciséis huecos o ventanas para que sobre ellos se coloquen cada uno de los negativos de páginas que se imprimirán por pliego posteriormente, de tal suerte que el número de pliegos de papel mandarina por libro deberá ser igual al número de pliegos que el corrector de estilo señaló al frente de las pruebas mecánicas de la obra. El papel mandarina sirve de base a los negativos y hace las veces de máscara contra la acción de la luz. Los negativos se colocan en su debida posición sujetándolos con cinta adhesiva, y, como ya se mencionó líneas arriba, el papel debe ser recortado de los lugares del negativo en los que se ve la imagen.

El trabajo que el formador realiza, debe hacerlo sobre una mesa de luz con cubierta de vidrio para que poder distinguir perfectamente bien los negativos.

3.11. TRANSPORTE A LA PLANCHA

Una vez formados todos los negativos de la obra que se va a imprimir, es necesario que en el Departamento de Fotolito se realice el transporte a la plancha de los negativos ya dispuestos sobre el papel mandarina.

Randolph Karch⁷⁵ señala que realizar una plancha de offset implica 5 pasos básicos:

1.- *Graneado de la plancha.* Las planchas que se emplean en la impresión en offset son, generalmente, de zinc o aluminio laminado en frío, aunque también son comunes las de acero inoxidable y otras aleaciones. Debido a que las planchas nuevas son lisas, éstas deben de ser graneadas a fin de obtener en ellas una

⁷⁵ Karch, Randolph, *Manual de las artes gráficas*, Ed. Trillas, México, 1987, pág. 264.

superficie ligeramente rugosa capaz de retener el agua y la tinta que se emplean en la prensa. En Impresores Aldina, S.A., son empleadas las planchas de zinc.

El objetivo de granear las planchas responde a varios fines:

- a) El granear proporciona una sujeción para el coloide endurecido por la luz (o imagen) que se ha de imprimir en la plancha por medio de la película en negativo (o positivo, según sea el caso);
- b) El granear suministra una base para atracción de la tinta de los rodillos entintadores de la prensa;
- c) Los pequeños valles y cimas resultado del granear proveen de apoyo a los rodillos de la prensa y a la mantilla de caucho de la prensa de offset;
- d) Estos mismos valles y cimas proporcionan depósitos para la humedad procedente de los rodillos humedecedores de la prensa, y
- e) Las imágenes de impresiones anteriores se borran por medio del granear, lo cual permite el uso por varias ocasiones de la misma plancha. El empleo de planchas presensibilizadas elimina esta operación. En Impresores Aldina, S.A., no se emplean este tipo de planchas presensibilizadas.

2.- *Limpieza y lavado de la plancha.* La limpieza tiene como objetivo eliminar cualquier residuo o materia extraña, polvo o suciedad, incluso óxido, que pudiera existir sobre la superficie de la plancha. Luego de someter por unos segundos la plancha a una solución de ácido acético y agua, se introduce bajo una fuente de agua corriente para su completo lavado.

3.- *Sensibilización de la plancha.* Este paso consiste en sensibilizar la plancha con el propósito de que la imagen que ha de imprimirse se adhiera a la mantilla de caucho de la prensa de offset, y de la cual será trasladada al papel cuando la prensa gire. Las emulsiones sensibilizadoras más comunes son a base de albúmina, bicromato de amonio, amoniaco y agua.

La máquina para emulsionar planchas y sensibilizarlas, se llama torniquete; se trata de un dispositivo con un plato giratorio instalado dentro de un armario o artesa. La plancha es colocada sobre el plato giratorio con la cara graneara viendo hacia arriba y la emulsión líquida se vierte en el centro de la plancha, mientras ésta gira. Esta acción asegura un recubrimiento uniforme de la emulsión sensibilizadora sobre toda la superficie. Posteriormente se debe dejar la plancha sobre el torniquete a fin de que seque con la tapa del aparato cerrada. Para acelerar el proceso de secado, es común que se utilice un secador eléctrico de aire.

4.- *Impresión de la plancha.* Cuando ya se ha emulsionado la plancha, se coloca encima de ella el montaje hecho por el formador, y ambas se colocan en una prensa al vacío. El negativo y la plancha quedan estrechamente oprimidos uno contra otro debido a que se saca, de la prensa al vacío, el aire que existe entre una lámina de vidrio y una mantilla de caucho. Esto asegura el estrecho contacto que se requiere para sacar una buena calidad en la plancha. Con una potente

lámpara cuya luz se dirige hacia el montaje, se logra que la imagen sea transferida a la plancha que hay debajo de aquél.

Cuando se hacen planchas de offset hueco en la prensa al vacío, el resultado es una copia en negativo. Esto hace que las partes expuestas de la plancha sean insolubles al agua, y que formen la materia de la imagen para la copia negativa. Las planchas de offset hueco están ligeramente *mordidas* es decir, la imagen queda ligeramente por debajo de la superficie de la plancha. Un revelador especial, aplicado a toda la superficie de la plancha, disuelve la imagen o partes no expuestas de la emulsión sensible endurecida por la luz. La solución que se emplea en el offset hueco *muerde* partes de la superficie graneada y forma leves hundimientos para las superficies de la imagen. Luego se añade tinta esmaltadora o laca para formar una base de la imagen.

5.- *Revelado de la plancha.* Después de que la plancha ha sido expuesta e impresionada en la prensa al vacío en unos minutos, se procede a revelarla frotando su cara graneada con tinta reveladora. Luego se lava la plancha bajo una fuente de agua corriente, y esto desprende la tinta reveladora de las superficies que no han de imprimir. Finalmente se engoma la plancha para protegerla de la oxidación.

Para poder entender el siguiente apartado, conviene recapitular este último punto. Las planchas metálicas granuladas son cubiertas con una delgada película de gelatina ligeramente sensibilizada. La imagen que ha de imprimirse se traslada a la plancha mediante un proceso fotográfico. Donde la luz brillante de un foco vela un poco la plancha, el agua es rechazada, y recibe la tinta grasa de los rodillos. La imagen grabada en estas planchas se estampa en un cilindro de goma, y de éste pasa al papel.

3.12. IMPRESIÓN

Una vez que el Departamento de Fotolito de Impresores Aldina, S.A. ha concluido la tarea de transportar a la plancha todos los negativos de una obra, entonces debe enviar las planchas generadas al área de impresión.

Las máquinas de impresión que se emplean en Impresores Aldina, S.A., son las denominadas prensas offset, que, como ya se explicó en el capítulo 1 de esta investigación, operan con base en planchas litográficas que requieren el tratamiento previo que se mencionó en el apartado denominado: *Transporte a la plancha.*

La prensa offset consta de tres cilindros principales, colocados uno sobre otro. La plancha de impresión se coloca en el cilindro superior e imprime sobre la superficie del cilindro medio, el cual está recubierto con una capa de caucho. El pliego de papel atraviesa entre el cilindro medio y el cilindro impresor de la parte

inferior para conseguir la impresión, que es dada —offset— por la capa de caucho, en lugar de ser impresa directamente en la plancha.

Los pliegos son suministrados a la prensa por un alimentador automático añadido en uno de los extremos de la máquina. Una vez que éstos han sido impresos, corren a través del cilindro impresor y un cilindro auxiliar de entrega, que los deposita en un montón al otro extremo de la máquina. Se requieren dos tiradas para imprimir el pliego por ambos lados. Es importante mencionar que aún la tecnología no cuenta con la posibilidad de imprimir un solo pliego por ambos lados simultáneamente.

Con los pliegos impresos, viene otra serie de pasos que no son motivo de esta investigación, como por ejemplo el doblado de los pliegos, el encuadernado y el refinado de la obra. Por lo pronto, el presente estudio concluye en la etapa de impresión, toda vez que en la actualidad Impresores Aldina, S.A. ya no cuenta con las prensas ni con la maquinaria con las cuales se llevaban a cabo tanto la impresión como el cosido o el encuadernado y el refinado.

Hoy, Impresores Aldina, S.A., bajo otra razón social maquila, incluso, desde la etapa correspondiente al proceso de fotolito.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

- 1.- El papel del corrector de estilo resulta fundamental en el proceso de edición de libros. Extrañamente, es una de las tareas a las que menos importancia se da en el proceso, tal vez por ignorancia o, a veces, porque los autores de libros piensan que su trayectoria, culminada en una obra, no requiere de ser revisada, sobre todo cuando la debe realizar alguien totalmente ajeno al desarrollo y preparación del libro.
- 2.- Una obra literaria que presenta anomalías por no haber sido sometida a corrección de estilo, es una obra que denota al lector falta de conocimiento y dominio del tema por parte del autor, así como descuido por parte del impresor o del editor; consecuentemente, se crean graves barreras de la comunicación que alteran la fluidez del ciclo emisor—mensaje—receptor.
- 3.- El trabajo de corrección de estilo requiere de ciertas habilidades, facultades y capacidades que se pueden adquirir pero si no se cuenta con una formación académica adecuada y no existe disposición por permanecer en constante proceso de aprendizaje, difícilmente el profesional de la corrección de estilo podrá encontrar desarrollo en un medio que exige cada vez más conocimiento y preparación.
- 4.- La labor de corrección de estilo es una tarea que no puede dejarse de lado en el proceso de edición de libros y debe llevarse a cabo con toda seriedad por profesionales preparados para ello, con aptitudes desarrolladas para comprender cada uno de los párrafos de un libro, con habilidad suficiente para entender y analizar el sentido que el autor desea ofrecer a sus lectores y, sobre todo, con un alto sentido de responsabilidad y amplia cultura general.
- 5.- El corrector de estilo debe ser un profesional curioso, paciente y comprometido con su labor intermediaria entre lo que un autor desea transmitir y el lector que espera acceder fácilmente al mensaje del autor.
- 6.- En los últimos años la edición de libros ha sido una de las áreas que más beneficios tecnológicos ha alcanzado con la aparición de computadoras y software especializado para la edición. De ser un trabajo de contacto con materiales grasos, plomo y solventes, una gran parte de su proceso ha pasado a ocupar lugar en los escritorios de las empresas editoriales.
- 7.- Esta revolución tecnológica forzó a las empresas editoriales a modificar sus plantillas laborales. El desplazamiento en los últimos años de linotipistas, auxiliares de linotipo, cajistas y rolistas, entre otros puestos, no sólo obligó a la contratación de nuevo personal más capacitado, sino a concentrar en este personal, muchas de las funciones de los primeros, pero adaptadas a las nuevas tecnologías.

- 8.- La labor de corrección de estilo ha superado buena parte de esta revolución tecnológica, pues aun con la aparición de computadoras personales, software para la edición y diccionarios electrónicos, la corrección sigue siendo necesaria. Una computadora no puede suplir el razonamiento, ni puede sugerir, mucho menos cambiar o determinar el sentido que deben tener las palabras y frases de un escrito. La computadora es sólo una herramienta más dentro del proceso y el corrector de estilo puede echar mano de ella.
- 9.- La corrección de estilo es una tarea que exige profesionalización por parte de quien la realiza; muchos profesionales versados en el uso y manejo del lenguaje pueden corregir, sobre todo si se trata de textos especializados en su área, sin embargo, el comunicador que se desempeña como corrector de estilo está obligado a conocer y emplear correctamente el lenguaje, independientemente de cuál sea el campo al que pertenezca la publicación sobre la que trabaja.
- 10.- Al momento de corregir, el corrector de estilo debe estar consciente de los factores que determinan su función; primero, porque su labor es clarificar, hacer entendible un texto; segundo, porque no puede interferir en el fondo de una obra, es decir, no puede alterar por ningún motivo el contexto que el autor pretende transmitir a sus lectores, y tercero, porque debe ceñirse a las políticas de la casa editorial para la cual presta sus servicios.
- 11.- En el caso de Impresores Aldina, S.A., la corrección de estilo es una labor que supone una estrecha relación con otras áreas del proceso editorial, concretamente, con el área de formación y fotolito, lo cual exige del corrector, expansión de sus funciones y aptitudes para lograr un producto final de alta calidad editorial.

BIBLIOGRAFÍA
Y
HEMEROGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Martín, *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Ed. Aguilar, 20ª ed., Madrid, 1982.

Ávila, Raúl, *La lengua y los hablantes*, Ed. Trillas, 11ª. reimp., México, 1987.

Beristáin, Helena, *Gramática estructural de la lengua española*, UNAM, 2ª. ed., México, 1981.

Cassany, Daniel, *Describir el escribir. Cómo se aprende a escribir*, Paidós Comunicación, 1ª. ed., Barcelona, 1989.

Ceberio, Jesús, *El País, libro de estilo*, Ediciones El País, 16ª. ed., Madrid, 2002.

Chomsky, Noam, *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, Aguilar, Madrid, 1970.

Cosío Villegas, Daniel (coord.), *Historia general de México*, T. I y II, El Colegio de México, 1ª. reimp., México, 1986.

Dahl, Svend, *Historia del libro*, Alianza Editorial, Madrid, 1999.

De Buen, Jorge, *Manual de diseño editorial*, Ed. Santillana, 1ª. ed, México, 2000.

Díaz Noci, Javier y Meso Ayerdi, Koldo, *Medios de comunicación en internet, guía de navegación*, Ed. Anaya Multimedia, S.A., Madrid, 1997.

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, Madrid, 1981.

Diccionario Enciclopédico Bruguera, Bruguera Mexicana de Ediciones, S.A., México, 1976.

Diccionario Ilustrado de la Lengua Española, Océano, Barcelona, 1994.

Enciclopedia SALVAT, diccionario, Salvat editores, S.A., Barcelona, 1971.

Febvre, Lucien, *La aparición del libro*, 1ª. ed., Uteha, México, 1962.

Garza Mercado, Ario, *Manual de técnicas de investigación*, Ed. El Colegio de México, 5ª. reimp., México, 1976.

Gomezjara, Francisco y Pérez R. Nicolás, *El diseño de la investigación social*, Ed. Fontamara, 1ª. ed., México, 1986.

Gonzalbo, Pilar, *et. al.*, *Historia de la lectura en México*, El Colegio de México, 1ª. ed., México, 1988.

González Blackaller, Ciro y Guevara Ramírez, Luis, *Síntesis de historia de México*, Ed. Herrero, S.A., 10ª. ed., México, 1971.

Grijelmo, Álex, *El estilo del periodista*, Ed. Taurus, 8ª. ed., España, 2001.

Grijelmo, Álex, *La seducción de las palabras*, Ed. Taurus, 1ª. ed, México, 2002.

Historia Universal, Salvat Editores, S.A., España, 1980.

Jackson, Hartley E., *Introducción a la práctica de las artes gráficas*, Ed. Trillas, México, 1970.

Karch, Randolph, *Manual de las artes gráficas*, Ed. Trillas, México, 1987.

Kloss Fernández del Castillo, Gonzalo, *El papel del editor. El proceso productivo en la industria editorial. Un modelo general razonado*, Ed. UAM, México.

Legislación sobre derechos de autor, Col. Porrúa de Leyes y Códigos de México, Ed. Porrúa, 15ª. ed., México, 1995.

López de Wehlen, Clara, *Museo del Virreinato, Colegio de San Francisco Javier, Tepotzotlán*, con prólogo de Eduardo Ruiz-Healy.

Martín, Euniciano, *Cómo se hace un libro*, Edebé, España, 1983.

Martín Vivaldi, Gonzalo, *Géneros periodísticos*, Ediciones Prisma, México.

Martín Vivaldi Gonzalo, *Curso de redacción*, Ed. Pueblo y Educación, 7ª. ed., La Habana, 1975.

Martínez de Sousa, José, *Diccionario de tipografía y del libro*, Ed. Paraninfo, S.A., España, 2ª. ed.

Metz., M. L., *Redacción y estilo, una guía para evitar los errores más frecuentes*, Ed. Trillas. 5ª. reimp., México, 1999.

Millán, Antonio, *El signo lingüístico*, Diseño y composición litográfica, S.A., México, 1973.

Nueva Enciclopedia Temática, Ed. Richards, S.A., R.P., Panamá, 2a. ed., México, 1964.

Peña de García, S., *No cometa más errores de ortografía*, Editores mexicanos unidos, S.A., 3ª. ed., México, 1999.

Plotnik, Arthur, *Los elementos de la edición, una guía moderna para editores y periodistas*, Ed. Publigráficos, S.A., 1ª. ed., México, 1989.

Pride, William y Ferrell, O. C., *Marketing conceptos y estrategias*, Ed. Mc Graw Hill, 9ª. ed., México, 1997.

Ramos Martínez, R., *Corrección de pruebas tipográficas*, 1ª. ed., UTEHA, México, 1963.

Ramos Soriano, José Abel, et. al., *De la escritura a la lectura. El mundo del libro en la Nueva España*, INAH, 1993.

Riva Palacio, Vicente (coord.), *México a través de los siglos*, 10 tomos, Ed. Cumbre, S.A., 17ª. ed., México, 1981.

Robredo y Rosell, *Catálogo de tipos de Imprenta Aldina*, R. y R., México, 1942.

Sánchez y Gándara, Arturo, *El arte editorial en la literatura científica*, UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, S y G Editores, S.A. de C.V., México.

Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, 4ª. ed., Losada, Buenos Aires, 1961.

Serafini, Ma. Teresa, *Cómo se escribe*, Paidós, México, 1996.

Sutton, Albert A., *Concepción y confección de un periódico*, Ediciones Rialp, S.A., Madrid, 1963.

Taborga, Huáscar, *Cómo hacer una tesis*, Ed. Grijalbo, S.A. de C.V., México, 1982.

Tapia Ortega, Francisco, *Grito y silencio de las imprentas*, UAM, Xochimilco, 1ª. ed., México, 1990.

Torre Revello, José, *El libro, la imprenta y el periodismo en América (Durante la dominación española)*, 1ª. ed. facsimilar, UNAM, México, 1991.

Turnbull Arthur T., Baird, Russell N., *Comunicación gráfica. Tipografía, diagramación, diseño, producción*, 4a. reimp., Trillas, México, 1999.

Ullmann, Stephen, *Significado y estilo*, Aguilar, Madrid, 1979.

Villar, Jorge, *Las edades del libro (una crónica de la edición mundial)* Ed. Debate, Madrid, 2002.

Villegas Carvallo, Ana Sylvia, *Manual del editor*, Subsecretaría de Educación e Investigación Tecnológicas, SEP, México, 1987.

Zahar Vergara, Juana, *Historia de las librerías de la Ciudad de México, una evocación*, 1ª. ed., Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas de la UNAM, México, 1995.

Zaid, Gabriel, *De los libros al poder*, Océano, 1ª. ed., México, 1998.

Zavala Ruiz, Roberto, *El libro y sus orillas. Tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y pruebas*, (Tesis profesional), UNAM, FCPyS, México, 1989.

HEMEROGRAFÍA

Periódico *Reforma*, 16 de junio de 1994, Suplemento Expansión, *La Imprenta Aldina*.