



REVISTA DE LA UNIVERSIDAD CENTRAL
«MARTA ABREU» DE LAS VILLAS
SANTA CLARA, CUBA

No. de inscripción 81403/173
Código ISSN 0047-1542

*año 44, número 134;
octubre-diciembre, 2002*

EDITOR:

Misael Moya Méndez

EDICIÓN Y DISEÑO:

M. Moya Méndez

REDACCIÓN: *Miriam Artiles*

MECACOPIA: *Estrella Pardo*

GERENCIA: *Dagoberto Figueras y
Calixto Gómez Parets*

ASESORÍA JURÍDICA: *Josefina
Chinea Guevara*

ILUSTRACIÓN DE CUBIERTA:

*Caricatura de Nicolás Guillén
realizada por David y firmada en
1965 en París. Tomada de la
cubierta de Cuba Sí, (12); París,
1^{er} trimestre, 1965.*

**CONSEJO
DE REDACCIÓN**

Presidente:

Dr. Israel Ordenel Heredia Rojas

Secretario:

Lic. Luis M. Rodríguez Hernández

Miembros:

Dra. Aimée González Bolaños

Dra. Carmen Guerra Díaz

Dra. Gema Mestre Varela

Dr. Pablo Guadarrama González

Dr. Juan Virgilio López Palacio

Dr. Rafael Plá León

Dr. Luis Alfaro Echevarría

Lic. Misael Moya Méndez

Dr. Miguel Rojas Gómez

Dr. Edgar Romero Fernández

Dr. Manuel Martínez Casanova

Dr. Joaquín Alonso Freyre

Dr. Arnaldo Toledo Chuchundegui

Mcs. Gema Valdés Acosta

Lic. Elena Yedra Blanco

Dra. Raquel Rolando Souza

Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

© Para todos los artículos:
Editorial Feijóo, 2002

Dirija su solicitud de suscripción anual (4 números)
a EDICIONES CUBANAS, Obispo N° 527 (altos), Ciudad de
La Habana, Cuba. Teléfonos: 63-2980 y 63-1942.
Fax: 537-338943. E.mail: edicuba@cubarte.cult.cu

islas@uclv.edu.cu

DIRECCIÓN: Departamento de Letras, Universidad Central de Las Vi-
llas, Santa Clara, Cuba, CP 54830. Teléfonos: 28-1585 y 28-1068.

Impresa en Cuba. *Printed in Cuba*

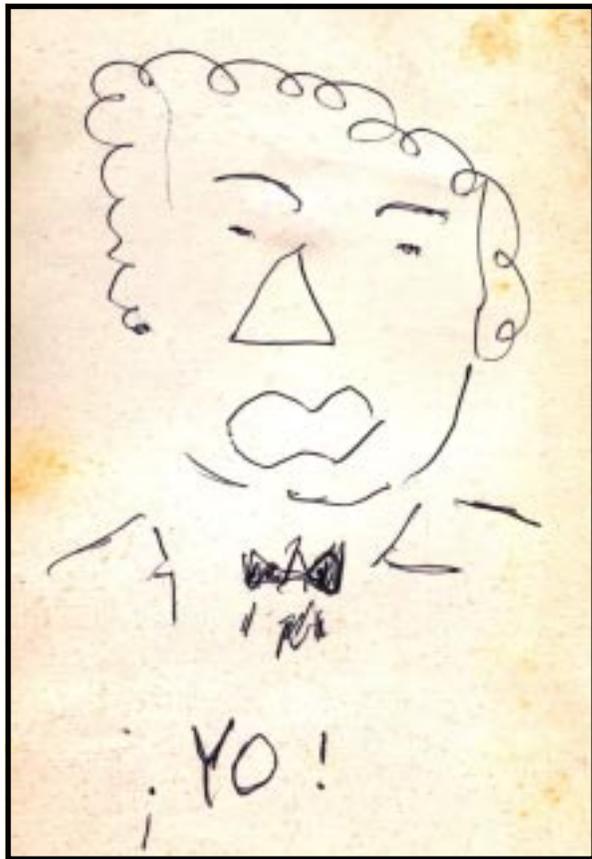
año 44, número 134; octubre-diciembre, 2002

ÍNDICE

- 5 **PRESENTACIÓN**
Arnaldo Toledo Chuchundegui
-
- 9 **Esencias volcánicas. (Testimonio de Severo Bernal acerca del paso de Nicolás Guillén por la ciudad de Santa Clara)**
Luis Machado Ordetx
-
- 36 **«...en un molde oscuro depositó su semilla de hombre»: Nicolás Guillén, sobre Alejandro García Caturla**
Juan Virgilio López Palacio
-
- 47 **La primavera de un gran poeta**
Jorge Luis Flores Silvestre
-
- 49 **Una revista de Nicolás Guillén: apuntes sobre *Lis***
Ernestina Hernández Bardanca
-
- 53 **La ciudad en la perspectiva del poeta Nicolás Guillén**
Juan M. Pons Espinosa
-
- 56 **Nicolás Guillén y México**
Amparo Sánchez Martínez
-
- 60 **Una lectura contemporánea de la poesía de Nicolás Guillén**
Luis Álvarez Álvarez
-
- 74 **«Canción de cuna para despertar a un negrito»: lectura de un poema de Nicolás Guillén**
Xiomara Francisca Núñez García
-
- 81 **«Caminando»: el poema de Nicolás Guillén, desde un análisis integrador de la textura fónica**
Mercedes Garcés Pérez
-
- 88 **La identidad cultural en la obra poética de Nicolás Guillén**
Olga García Yero
-
- 98 **Nicolás Guillén: la seducción picaresca y anómica de la voz mestiza y cubana**
Suely Reis Pinheiro
-

(Prosigue en la página siguiente)

- 108 Cuba, Brasil y Mozambique: «toda la sangre formando un río»
Magnólia Brasil Barbosa do Nascimento
-
- 120 Las lenguas africanas en Nicolás Guillén. Notas introductorias
Gema Valdés Acosta
-
- 126 Quevedo en Guillén: analogías subversivas
José Prats Sariol
-
- 143 NORMA PARA LA PRESENTACIÓN DE ARTÍCULOS A LA REVISTA
- 147 De los autores
- 149 PROMOCIÓN DEL CENTRO NICOLÁS GUILLÉN



Autocartadura de Nicolás Guillén conservada en la Biblioteca Martí de Santa Clara en un ejemplar de *El libro de las décimas* (Ediciones Unión, La Habana, 1980). En la página siguiente reproducimos la dedicatoria que la acompaña.

PRESENTACIÓN

Aunque Nicolás Guillén no ha dejado de estar presente en las páginas de Islas, es la primera vez que se le consagra un número completo. Como es evidente, no queremos dejar escapar la ocasión que nos ofrece el centenario de su nacimiento, si bien lo decisivo es que el poeta es un clásico de nuestras letras y, por tanto, un valor fundamental de la cultura nacional.

En lo que respecta a esta edición, tal vez lo más importante no sea el conjunto de artículos y notas que hemos logrado reunir, con todo y lo aportadores que puedan ser, sino el ademán que implican: el acto de contribución e impulso a una nueva etapa de lectores y, por consiguiente, de lecturas. Como todo clásico, Guillén ya no está sujeto al azaroso vaivén de las tendencias, las modas y los galardones. No siempre estará en la superficie —porque tal es una de las potestades de los clásicos—: puede permanecer oculto, quizás sumergido por algún tiempo, pero siempre inmediato como cimiento esencial, e inevitablemente acudiré al llamado de los viejos y los nuevos lectores. Cada nueva época y cada generación hacen su antología. En la obra poética de Guillén, aun la decantación más exigente tendrá por fuerza un saldo elevado. No obstante, siempre será grato recorrer la totalidad de sus textos, tanto los más circunstanciales y pasajeros, como los más permanentes. Y la razón es que

Guillén fue, en todo momento de su escritura, dueño absoluto de la expresión poética; en este sentido, es un poeta de la fruición del lenguaje —más allá de las nociones de lo agradable, lo bonito o lo complaciente—; un poeta del canto —del son, para decirlo con el nombre de ese género poético personal que lo distinguió para siempre—, lo cual abarca, por supuesto, aun sus versos más dolientes e indignados.

En su obra convergen y se transforman en inconfundible acento único, muchos caudales, multitud de voces y resonancias. Están allí asimilados, como él mismo se encarga de recordar, los grandes y primeros maestros del idioma —Manrique, Lope, Góngora, Calderón...—; también los más próximos —Bécquer, Darío...—, y luego, la formidable apertura vanguardista, sin la cual su poesía no sería imaginable—, y lo popular, que siendo raigal y auténtico, es tanto cubano como universal: la canción, la sencilla poesía popular y sus correspondientes ambientes, personajes, sentimientos (quejas, rebeldías, deformaciones), es decir, su cultura. Sin perder ni un ápice de su acentuada marca personal, su poesía se distingue por la amplia diversidad de registros (en ello muy pocos se le acercan): la muy natural gracia popular, el lirismo purísimo, el elevado tono elegíaco, la sátira, el juego —parodia, comicidad—, la protesta social y política, el erotismo sensual... Su palabra no solo es una expre-

sión que reelabora las voces populares, sino que de modo concomitante expresa ideales, sueños, sufrimientos, rebeldías y esperanzas de las masas humildes, hasta su consagración en la Revolución Cubana. Poeta del tema de la cubanía, de la formación nacional, nos lega una imagen de nuestro mundo pletórica de teluricidad, sensualidad, misterio, cargada de expectante fuerza, soterrada energía y futuridad.

Los nuevos lectores que vienen acercándose, harán posible, sin duda, el enriquecimiento significativo de su obra, tal vez en aristas insospechadas. Este número de Islas cumpliría su cometido si lograra, con este conjunto de valiosos trabajos, a la vez que homenajear a nuestro gran poeta, impulsar el acercamiento inteligente y amoroso a su poesía y, en general, a toda su creación intelectual.

Arnaldo Toledo



David
Paris

para
Carmen sin
Ibrahim.

Requero

de

NICOLAS

Julio 21-

Luis Toledo Sande

¡Eh, ratas!

(Monstruos vs. editores)

Para
mis compañeros de trabajo
en la revista Casa de las Américas,
y Ángel Orlando Ferrer Ramón,
maestro de impresores.

De las criaturas que dan título a estas notas nunca se habrá dicho lo bastante. Vale comenzar apuntando que, así como se distingue entre *error* y *horror*, debería distinguirse entre *erratas* y *horratas*. Pero pospongamos por ahora el neologismo (¿lo será?): llámeseles como se les llame, por lo general ellas causan horror. De lo que es una errata dan pálida idea los diccionarios, incluido el de la Real Academia Española en su vigésima primera edición (aún no he podido consultar la vigésima segunda): «(Del pl[ural]. lat[ín]. *errāta*, cosas erradas.) f[emenino]. Equivocación material cometida en lo impreso o manuscrito.» A esta definición, sin embargo, le corresponde el acierto de no sumarse a la tendencia general de reducir el malhadado reino de las *erratas* únicamente a los textos impresos.

Dicha tendencia obedece tal vez a que el término *errata* ha sido acuñado o acaparado por la jerga editorial o imprentera, y a que, como norma, las erratas devienen más conspicuas, aunque no necesariamente más dañinas, cuanto mayor sea la cantidad de ejemplares del escrito maleado por ellas. De hecho, pueden estar en el original del texto, y sobrevivir en la impresión de este, porque las hay difícilmente detectables. Basta, por ejemplo, que en cualquier momento se deslice una falta «con sentido» — como un cambio de *cima* por *sima*, de *rayar* por *rallar*, de *modesto* por *molesto*, o de *cizalla* por *cizaña* en contextos donde aparentemente resulte correcto cualquiera de los dos vocablos de esas parejas —, y la página llegará al público diciendo lo que no tiene que decir. No demoremos en dejarlo claramente expre-

sado: el deber de un texto no es *querer decir*, sino *decir*. Y que el original enviado a la imprenta lo haya copiado el autor no ofrece garantía de perfección: por muy sabio que sea, también el autor se equivoca, *e ignora*, y, a menudo, más que leer lo que está en el papel, lee lo que está en su mente. Es algo común entre los seres humanos, sin descontar correctores e impresores, aunque se afanen en librarse de la trampa.

Los medios de escritura tampoco garantizan por sí mismos infalibilidad. Cada uno de ellos tiene sus propias fallas potenciales. Las tienen desde los más rudimentarios —la pluma de ganso fue una invención en el camino— hasta las máquinas. Por cierto, para diferenciar lo hecho con una «vieja» máquina de escribir y lo hecho con una computadora se habla, respectivamente, de *mecanografiar* y *digitalizar*; pero con frecuencia lo antiguo, más que desaparecer, se transforma, y por ese camino pervive. El papiro se las arregla para asomar en el modo más habitual de lectura en la pantalla de una computadora, donde el texto no parece que se hojea, sino que se desenrolla verticalmente. Y no olvidemos que las hoy menospreciadas máquinas de escribir, que tan útiles han sido y pueden seguir siendo —las mecánicas sirven hasta en medio de apagones—, también se llamaron *dactilográficas*, término sustituible por *digitalográfica*. (¡La subvalorada etimología!)

Aunque las presentes líneas no insistan en ello, si a las dactilográficas les eran inherentes ciertas erratas —como una letra omitida por insuficiencia en la presión que sobre la tecla correspondiente debe hacer el dedo, elemento anatómico de donde vienen el prefijo *dactilo* y el vocablo *digital*—, a las computadoras les son inherentes las suyas: con determinados programas operacionales, basta un cambio de línea —según la conquistadora anglicación, un *enter*— para que la siguiente empiece con mayúscula, aunque esta no proceda, y si quien opera la máquina no la detecta y rectifica, la impertinencia sale airosa y alumbrona: por lo menos, sale al aire y a la luz. No hablemos de lo fácil que, sobre todo en ciertas familias tipográficas, resulta confundir *l* con *l* y *rn* con *m*; ni de las caprichosas dimensiones que a menudo adoptan los espacios entre vocablos. Y hay probabilidades de error compartidas por las dactilográficas y las computadoras, debido a una causa tan elemental como poderosa: para facilitar su uso, en el que la cos-

tumbre desempeña un papel protagónico, el teclado de las segundas mantiene esencialmente la misma distribución del alfabeto establecida para el teclado de las primeras (como también lo mantuvo el linotipo: tema para otra historia similar). A propósito, ¿decidieron los fabricantes de las primeras que también en ellas la derecha gozara de mayor ocio, o «simplemente» la distribución se calculó para el idioma inglés? Por una causa o por otra, me parece que, al menos cuando se escribe en español, la mano izquierda trabaja largamente más.

Lo ya dicho sobre los medios de escritura vale para los de impresión: ninguno por sí solo asegura la calidad que sólo pueden conseguir, con un serio empeño y preparación adecuada, las personas que realicen el *trabajo*. Ahora bien, las computadoras y el sistema de impresión al que ellas se asocian orgánicamente — la llamada indirecta u *offset*: otra vez la anglicación, jineta en hombros del dólar y de la tecnología que se expresa en la lengua aludida — pueden ser valiosos aliados en la lucha contra las erratas. De entrada, eliminan un error que por su nombre genera asociaciones deliciosas, pero que tiene un sabor horrendo: el pastel o empastelamiento, alteración del orden de las líneas. Con la computadora eso no ocurre, pero no está descartado el empastelamiento de páginas enteras si en el emplane es insuficiente el cuidado para que cada una de ellas ocupe el lugar que le pertenece. Y, mientras el empastelamiento de líneas parece desterrado gracias a la computadora y a la impresión indirecta, muy lejos del destierro está la pérdida de líneas (y de otros segmentos). No es raro que ocurra durante los reajustes de emplane, de modo similar a como se salen de su sitio — del texto — líneas de linotipo y letras de caja. Con todo, la impresión indirecta ofrece una ventaja básica: salvo que sea borrado por un accidente operacional o un defecto de la computadora, y que no haya archivo de seguridad, el texto se copia una sola vez, y sobre esa versión — a menudo la misma copia entregada por el autor — se lleva a cabo todo el trabajo editorial, corrección incluida.

Obviamente, no sucede así — estuve a punto de decir que no sucedía — en la impresión directa, donde la matriz, plomógrafo que puede tener gran tamaño, golpea directamente sobre cada uno de los ejemplares reproducidos. En ese sistema, que hace pensar con respeto en quienes lo mantuvieron o todavía lo man-

tienen vivo, dando, como en buena parte de Cuba, una gran ayuda, todo es mucho más laborioso. Para empezar, mientras no se había inventado la dactilográfica los originales llegaban manuscritos a la imprenta, y no todas las caligrafías —lo admite el dueño de una endiablada— son igualmente potables. Sobre todo, en esos manuscritos, tanto como en las copias mecanografiadas que vinieron luego, con frecuencia los cambios y las rectificaciones de apreciable envergadura obligan a rehacer grandes partes del original, o el original completo.

Pero, aunque el original llegue a la imprenta directa escrito en computadora, una vez que arranca el proceso de composición para la imprenta, en las sucesivas pruebas se desencadena un laboreo de reescritura más complejo aún que el del manuscrito. Hay que vérselas con las letras de caja y, sobre todo, con el candente linotipo, donde, para mantener la alineación de los márgenes —*justificación*, en la jerga del oficio—, cada cambio, aunque sea pequeñísimo, obliga a rehacer no menos de una línea, y a menudo varias. Basta que lo rehecho sea una sola línea para que esté latente o se consume el riesgo de errata mayor. Así, por ejemplo, corregir *cabesa* para que se lea —como Dios manda— *cabeza*, puede provocar que poco antes o después el elogio a la *pura madre* del dueño de esa testa, o a la de otra persona, quede convertido en un insulto que justificaría no menos que ira contra los responsables del error.

En la medida en que el teclado de la computadora perpetúa el de su abuela o madre añosa, de cualquiera de esas máquinas, y aun de un aporte combinado de ambas, pueden emanar ciertas metamorfosis. Es el caso de la mutación por la cual, en un trabajo sobre erotismo y pintura publicado hace pocos años en un mensuario cubano, una respetable profesora y *crítica* de artes plásticas apareció como profesora y *erótica* apreciada por numerosas promociones de alumnos y alumnas, sin que el texto precisara si por igual en ambas vertientes: enseñanza y erotismo. Este último es una condición o facultad humana que, dentro de lo normal —¿quién establece los límites?—, no resta mérito, sino que presumiblemente los da. Hasta cabe conjeturar que carecer de ella es una limitación que, lejos de resultar apetecible, merma las apetencias.

No obstante, dadas la envergadura del cambio y la poca probabilidad de que el autor quisiera malquistarse con la valiosa

profesional afectada, es pertinente conjeturar que la citada errata no es tan atribuible a él como a otras personas para quienes el texto resultara menos cercano, y de inmediato se piensa en los editores e impresores del semanario. Quien haya pasado una considerable parte de su vida ante máquinas y computadoras, no tendrá que esforzarse mucho para imaginar el proceso que remató en semejante mutación. La estrecha, contagiosa vecindad entre la *o* y la *i* en el teclado, de una parte, y, de la otra, un dedazo inoportuno debieron bastar para que *crítica* se convirtiera en *crótica*, y el parecido entre la *c* y la *e* sumarían su influjo a una operación donde la omnipresencia textual y vital de Eros se encargaría del resto. De ahí que, tratándose de máquinas de escribir — viejas o novísimas —, entre *dedismo* y *deísmo* haya tanta similitud: el dedo es todo un dios; al menos, el ejecutor de designios divinos, o diabólicos.

Abundan pruebas de que las erratas son una plaga feroz, aunque reserven margen para las sorpresas hilarantes. Son feroces hasta las más modositas, esas que no tienen fuerza para emprenderla contra lo que parezca vivo y trascendente, sino contra lo menos relevante y activo, la *ceniza*, a la que, aun así, acaban convirtiendo en *cenisa*: en nada. Para combatirlas no parece haber insecticidas, antivirus digitales ni antibióticos de índole alguna totalmente eficaces, ni divinidad o genio que los cree. Vienen a resultar algo así como un síndrome de inmunodeficiencia ante la cual, adquirida o congénita, obra del descuido o de la imperfección humana, nunca se está completamente *preservado*. Ellas son el anti, mientras que el texto, por muy atenta o avispadamente que se le cree y se le cuide, no pasa de ser el biótico vulnerable, amenazado y agredido, a veces letalmente infectado.

Lo dicho ocurre así, independientemente de que sea verdad o infundio que, después del desvelo de sus autores respectivos — cada uno por su lado revisando pruebas, y exigiendo máxima vigilia a linotipistas, cajistas y correctores —, se logró una edición de *La realidad y el deseo* que en la cubierta proclamaba ser de Luis Cerruda, y, en lo tocante al otro autor aludido, Alfonso Reyes, un libro que en su colofón se ufanaba de no tener errotas (o erritas). Nada, que quien escribió el colofón asoció naturalmente *errata* con *error*, y, al teclear — si en verdad le salió *erritas* —, el dedo se le fue a la *i*, no a la *o*. Esas noticias o leyendas corren

con tal fortuna que ya resulta difícil, por ejemplo, comprobar si es verdad, o simplemente un chiste de mal gusto, que en un texto de gran seriedad, y en el cual parece que autor y editores quisieron mantener el mayor recato expresivo, a un héroe con quien no se ha de andar bromeando se le atribuyó tener —¿oficiando qué?— *un sacerdote en la ingle*, y no un *sarcocele*... allí donde es posible, y donde tener un sacerdote puede ser más difícil aún de explicar: después de todo, el recato fue beneficioso.

Las pícaras erratas han alcanzado lo que no se le concede a la atildada corrección: la ubicuidad. Consiguen estar incluso en *Dios*, que alguna vez se ha escrito, en español, con tilde en la *o* (al nombre del autor de estas líneas le endilgan a menudo en la *i* una tilde que parece un coscorrón: de lo que no puede ni quejarse, porque otro tanto se le hace al sabio don Fernando Ortiz en su apellido, y al Arcipreste de Hita en su *Ruiz*). La acentuación gráfica es tal vez una de las áreas donde más se hace sentir en el idioma la tenacidad atávica, por lo cual aquella deviene aliada especial de las erratas. A quien durante años acentuó *instruido*, puede llevarle tiempo asumir plenamente, e incluso quedarse sin conseguirlo, la norma en virtud de la cual no debe acentuar palabras como esa.

Por muchas razones —da igual que a estas no les asista especialmente *la razón*—, tiene trazas de axioma el dicho de que puede haber errata sin texto, pero difícilmente un texto sin errata. Ya al inicio se apuntó que algunas erratas dan pie para la risa, y aún puede venir un despiste o una falta creativa y justiciera, de autor, copista o corrector, para hacernos afirmar que algunas erratas dan boca para la carcajada. Una muestra sería aquella errata —¿un puyazo del cronista, o de alguno de los encargados de la edición del periódico?— sobre la cual dio testimonio Alejo Carpentier en un magnífico monólogo cinematográfico donde rememoró con particular intensidad, y deliciosamente, La Habana de su juventud. Una ilustre dama atendió con exquisitez a los numerosos visitantes a quienes había recibido la noche anterior en su mansión, y entre todos ellos prodigó con elegante entrega su aristocrático *celo*; pero en este último, según Carpentier, la *e* terminó trocada por *u*.

Toda errata es indeseable, solo que resultan menos malignas las consecuencias de aquellas que no tuercen el sentido de la frase, y, en vez de eso, dan la posibilidad de que la imaginación

y la sabiduría del lector o la lectora detecten el sentido verdadero. En «Pedro se mudó de apartameto», nadie pasará demasiado trabajo para sentir la *n* de *apartamento*; probablemente incluso la mayoría lea *apartamento*, como es de suponer que ocurrió a quienes escribieron, compusieron y corrigieron hasta su impresión un texto así. Es algo que ocurre con frecuencia y de modo natural, de acuerdo con el grado de familiaridad o preferencia que en el «disco duro» encefálico se les haya concedido a determinadas palabras que funcionan en el contexto semántico y tipográfico de cada caso. (Por eso no utilizo como ejemplo la oración «Pedro cambió de caa», pues cabría sentir que el vacío en *caa* pudiera llenarlo la *s*, la *j*, la *l*, la *z*, o la *v*, que tan diversos significados darían a la oración —espumoso y paladeable uno de ellos, carnal y hasta más tentador otro: el que remitiría a las sucesoras de la cava Florinda—; pero no faltará quien piense más en la *c*: cada quien con lo suyo, ¿no?)

Hay erratas capaces de alcanzar implicaciones que para qué hablar. Tal sería, si realmente ocurrió, la muy comentada que en una edición de la imprenta habanera La Verónica, del poeta malagueño Manuel Altolaguirre, hizo que Emilio Ballagas apareciera confesando que sufría no un «fuego atroz», sino un «fuego atrás que me devora». Para el editor Altolaguirre constituiría, cuando menos, otra mancha en su *curriculum*, término que en este contexto escribo en latín no precisamente por pedantería clasicista, sino para evitar otras complicaciones: como la que vendría de la forma española inadecuadamente partida al final de una línea, algo similar a lo que ocurre, digamos, con el sustantivo *artículo* y el gentilicio *uropeo*. La prudencia y las concesiones a la maledicencia han convertido en norma extragramatical impedir particiones tales, que, si no obedecen a intención picaresca o malsana, pueden considerarse erráticas, aunque precisamente en el gentilicio citado la he visto plasmada en un humeante volumen de Alfaguara.

Volviendo al incidente de La Verónica, tengamos en cuenta que, para Ballagas, las consecuencias podían ser más relevantes que para su colega y editor, aunque el primero no la considerase un alfilerazo lanzado intencionalmente contra él, ni siquiera un efecto más o menos ingenuo del subconsciente de alguno de los participantes en la edición, sino un error involuntario. Según lo llegado hasta nuestros días, Ballagas —quien por su obra y por

su bonhomía merece recuerdo y aprecio mucho mayores que los que hoy de modo general parecen dispensársele — sufría reclamado a la vez por sus preferencias sexuales y por su sincero modo de entender y abrazar el catolicismo. En consecuencia, podía sentirse directa o indirectamente acusado por aquella errata, máxime en la Cuba y en el mundo de su tiempo, sobre todo si entonces él ciertamente se hallaba cerca de «un ángel de alas turbias».

En todo caso, la integridad del texto es uno de los mayores y más legítimos derechos de autor. Esa razón estaría probablemente entre las que el filólogo español Gonzalo Santonja valoró para dedicar todo un capítulo (disfrutable, por cierto) de su libro *Un poeta español en Cuba: Manuel Altolaguirre. Sueños y realidades del primer impresor del exilio* (Barcelona, 1996) al presunto incidente. Allí no se detiene a considerar la enojosa situación del autor de *Sabor eterno*, pero sí procura reivindicar a su compatriota de la fama de impresor errático que se le ha echado encima, con menoscabo de lo que la poesía cubana le debe a su labor editorial. Se ha de reconocer que él la llevó a cabo «siempre con una escasez de medios que inevitablemente habría disuadido [...] a la inmensa mayoría de sus colegas de profesión». El justo desagravio incluye el esfuerzo —sospecho que inútil— por probar, con auxilio documental y de testigos, que aquella errata no es más que un «cuento» o «cuentecillo» inventado por no se sabe quién, pero —según Santonja— salido «al público y universal mentidero de la mano de [Pablo] Neruda».

Indagando sobre el origen de tal especie, Santonja expresa: «La pregunta habría que trasladársela a quienes hasta el momento han avalado la historieta al transmitirla. Neruda, que la fijó por escrito, eludiendo las precisiones la dejó en el aire; y por ejemplo [Ángel] Augier, persuadido tanto de su certeza como de su localización en *Sabor eterno*, se quedó perplejo cuando repasamos juntos su contenido. Y así sucesivamente con unos y otros. ¿Entonces?» Entonces, cabe responder, si no apareció en una hipotética primera tirada de ese poemario que acabaría destruida en su totalidad —probablemente hundida en la Bahía de La Habana, se ha dicho—, o en otras páginas, podrá ser falsa la afirmación, obra quizás de esa forma de la homofobia que son los chistes sobre/contra los (y las) homosexuales. Pero amenaza tener «sabor eterno»: probar su falsedad no asegura que

desaparezca de la mitología asociada al chisme, y también a un determinado gracejo, como el que envuelve a cierta anécdota que se tiene como protagonizada por Armando Calderón en el espacio televisual donde él, con sus *mil voces*, revitalizaba montones de películas silentes.

De acuerdo con esa anécdota, Calderón, quien tendría en mente una exclamación próspera en el país, cometió una impertinencia involuntaria. No una cualquiera, sino algo así como una grave errata oral, inadecuada en particular para quienes — aunque lo disfrutaban personas de todas las edades — se pensaba que eran los destinatarios principales del programa: los niños y las niñas. Sin embargo, las cosas que hoy tan inocente público dice, suelen superar el *Diccionario de obscenidades* (si no existe ninguno, vendría bien crearlo: personas con mucho título universitario no intuyen el significado original de interjecciones ya tan inofensivas como *¡ño!*, o tan ruralmente sanas como *¡carray!*, porque tampoco lo perciben en las respectivas palabras básicas así abreviadas; y la ignorancia no es precisamente una virtud).

El propio Calderón, entrevistado ante las cámaras, poco antes de su muerte desmintió rotundamente la anécdota. Lo recuerdo como si hubiera sido ayer, y no voy a mediar en el asunto, pero he oído a varias personas validar la anécdota. Afirman que ellas, «con estos ojos y estos oídos que se va a tragar la tierra», estaban siguiendo la narración calderoniana cuando una proeza beisbolera de su predilecto (casi ex simio) Barrilete, le desbordó el entusiasmo al artista y lo movió a decir la célebre y cubanísima exclamación. Como ahora escribo para una revista universitaria — *académica*, piénsese lo que se quiera pensar de esa palabra —, acudo mejor a una transcripción no destinada a la actualidad, cuando todavía se leen y se oyen hasta «buenas palabras». Previendo la posibilidad de lecturas demasiado adustas, me ciño a una pudorosa versión elíptica: «¡Esto es de p..., queridos amiguitos!»

Nada impedirá — ¡menos mal! — seguir dando por cierto el eufórico desliz que se atribuye a Calderón; y hasta útil resulta que la creencia permanezca en pie, para poder echarle mano y, en circunstancias en que no le esté permitido a uno despacharse verbalmente, pero que merezcan el señalamiento, poder decir sin ser tenido como un tipo inoportuno: «¡Esto es (o está) de

queridos amiguitos!», o, sencillamente, «¡Como diría Calderón!» (¡Ah!, no confundir a este genio cubano con el español De la Barca, aquel grande que acuñó «la vida es sueño»; ni a este dramaturgo y poeta con el que aseguran que dijo que «la vida es una barca» y se nombraba Calderón de la...; es mejor que no sigamos por tan errática senda. Y, después de todo, no es raro que los genios acaben coincidiendo en aciertos fundamentales.)

A veces las erratas surgen de lo que quien escribe, copia o corrige tiene o no tiene en su magín. El desconocimiento puede hacer suponer que vocablos como *desrumbar* y *antiático* no existen, y, en consecuencia, deben sustituirse de inmediato por *derrumbar* y *antipático*. Por si las moscas, es decir, por si las erratas, cuando uso o detecto palabras que corren semejante riesgo en algún texto destinado a un proceso editorial que se confía a otras manos —mejor: a otros ojos—, hago al margen la advertencia para alertar contra presuntas rectificaciones. Al menos en Cuba, pero quizás también en otros ámbitos del idioma, *corregir* tiene una compleja polisemia: incluyendo una acepción propiciada por el hecho de que ese verbo se ha tomado como forma discreta de nombrar la acción fisiológica también nombrada *dar del cuerpo*, o sea, librarlo de lo que le sobra o es ya detrito (como las erratas son al texto, pero este a veces resulta víctima de intentos de rectificación que no consiguen sino introducirle nuevas equivocaciones: lo «corrigen»).

Lo que se tiene en mente, cualquiera que sea el grado de conciencia con que se le tenga, puede conducir a disparates. Y, como a menudo es más fácil ver la paja en el ojo ajeno que la viga en el propio, doy testimonio sobre algunas erratas de las cuales soy total o parcialmente culpable. Al editar para la revista *Casa de las Américas* una colaboración del historiador cubano Gustavo Placer Cervera, una vez escribí su nombre y otra vez lo sustituí por *Rigoberto*. El redactor de la revista me llamó la atención, y entonces me percaté de que no solamente había cometido (yo) el dislate, sino tampoco estaba seguro, en ese momento, de cuál era el nombre verdadero, aunque se trataba de un historiador conocido. Tuve que ir al original de su colaboración, y a otros textos suyos, para salir de la duda y comprobar que era (es) *Gustavo*; pero, cuando intenté rectificar, de modo mecánico hice lo contrario, y la colaboración apareció atribuida a *Rigoberto Placer Cervera*. De todo eso me di cuenta, como es habitual que

suceda en tales casos, cuando ya la revista estaba impresa; y tardé todavía más en sospechar cuál podía ser la explicación del estropicio: en mi etapa de trabajador en una microbrigada de constructores, y luego en el vecindario del edificio construido, mi subconsciente registró el nombre de un compañero a quien, con frecuencia y casi siempre con alborozo —léase *gritería*—, sus amigos más allegados llamaban por su nombre, *Rigoberto*, y su primer apellido, que es, pero en plural, el mismo de la víctima de mi errata.

Otra vez en que —como de costumbre— hacía varias cosas al mismo tiempo, me tocó, entre ellas, traducir y revisar para la propia *Casa de las Américas* estupendas páginas de Keith Ellis, quien en ellas cita obras de Eduardo Galeano, y reseñar apretadamente unos cuantos libros. Uno de ellos, *Historia del futuro que nos pertenece*, quedó convertido en *Historias del fuego que nos pertenece*. Luego me expliqué el motivo: como la bibliografía de Galeano es numerosa, y marcha en indetenible crecimiento, uno de sus títulos, *Memoria del fuego*, le prendió no candela sino candelas, en mi subconsciente, al título del volumen reseñado. Y en cierta ocasión Ambrosio Fornet envió a la revista, no recuerdo si por correo electrónico o en disquete, un texto que debía incluirse con prisa en la entrega que estaba a punto de salir para la imprenta. Quienes lo leímos en su tipografía de origen, creímos ver la Z del apellido de Juan Clemente Zenea; pero, ya impresa la revista con otra tipografía, nos saltó contra los ojos, tan dañino como una cabilla jorobada, el 2 que en la copia con que se trabajó editorialmente había usurpado el lugar de aquella letra.

Quizás ninguna otra errata en cuya construcción he participado tenga más valor creativo que la introducida, en otro número de la misma publicación, en un poema de Félix Contreras. Él nos hizo llegar el texto mecanografiado, con el título todo en mayúsculas —o en altas, para ser fiel al lenguaje de los impresores y editores—: «POMPEYO ESCALA PAREJO EN LA LÓGICA DEL TANGO». De esa eventualidad tipográfica se derivó un fruto que confirma hasta qué punto un editor debe aspirar a dominar la mayor cantidad posible de información, y, como regla de oro, desconfiar de la corrección de los textos que edita. Al copiarse, diseñarse y emplanarse el poema, el título quedó convertido, y así se mandó para la imprenta, en «Pompeyo escala parejo en la lógica del tango». Todos lo apreciamos no solamen-

te como un título impecable, sino como un acierto metafórico a la cabeza de aquel texto, dedicado a un amante de la música: en especial, a un *tangófilo* o *tangómano* (adorador del tango, aclaro, pues hace algunos años que el campo semántico de esas palabras se ha ensanchado). Pero resulta que *Escala y Parejo* no eran el verbo y el modificador que suponíamos: eran, ni más ni menos, los apellidos de Pompeyo.

Cuento estos hechos no precisamente por pasión autocrítica, sino porque las erratas son una epidemia contra la cual nadie está suficientemente armado, y ningún esfuerzo para combatir-las será excesivo. Espero que se me permita una confesión que pudiera parecer hija de la vanidad, y ciertamente es sincera, no como la actitud de algunas personas que hacen carrera de modestas y humildes, pero, si uno se les acerca y escarba someramente en ellas, pronto comprueba que, con tales humildes, los vanidosos salen sobrando, en cuanto a mantener viva la vanidad. La confesión anunciada servirá para destacar la tenacidad de las erratas y el peso de esas a cuya existencia he dado mi aporte: no han faltado quienes me atribuyan buen *ojo de editor*. Eso no es cosa de juego: en primer lugar, porque, si para algo sirve tenerlo —o tenerlos, pues con los dos veo—, es para percartarse de lo poderosas que son las erratas y otras deficiencias asociadas a ellas. Y, si la buena vista de editor resulta beneficiosa para el trabajo, el tenerla no solamente es motivo de disfrute, sino que se le padece. Viene a ser algo comparable con la meticulosidad sonora a que aspiran los especialistas en audio: el mejor concierto del mundo les resulta insufrible si le descubren una mínima falla de grabación, que acaso nadie más perciba. Así le ocurre al editor con un texto que tenga alguna errata, alguna deficiencia de impresión, de encuadernación, de lo que sea. Y si, además de editor, es autor y el texto es suyo, ni hablar.

También existe el *ojo antieditor*: el de quienes en un texto ven solamente las erratas; y si, puesto que estas se las arreglan para no ser enteramente invencibles, los editores tienen la honradez de ayudar al público lector proporcionándole, proporcionándonos, una fe de ellas —de ellas, que tan mala fe tienen—, ese otro ojo únicamente se regodea en el puñadito de faltas, mientras que las decenas o los cientos de páginas irreprochables no les dirán gran cosa. Después de todo, aunque tal no sea la intención de un modo semejante de valorar, el *ojo antieditor* resulta

útil porque contribuye a mantener viva la insatisfacción, la lucha contra las erratas. Con todo, estas son como aquel encargado de marchar detrás de los césares en las celebraciones de grandes triunfos para, entre ditirambos, introducir insultos y otros modos de recordarles — a los césares — que no eran ni divinos ni perfectos, ni, por tanto, infalibles. Algunos colegas *urbe et orbe* me testimonian haber sufrido supervisores que concentran sus esfuerzos en probar, *cuando el trabajo ya está en fase de terminación*, que a todos los demás se les han escapado pifias, pues solo a ellos — a dichos supervisores, quienes así prueban que nadie los supera en eficacia y laboriosidad — se les da la perfección. Sin embargo, a ellos se les escapan harto frecuentemente erratas que los «supervisados» detectan en otros peines. Pero hay supervisados que tienen mesura o piedad suficientes para no usar esa realidad como instrumento de riposta.

Conozco asimismo, por el contrario, el testimonio de alguien a quien le tocó ayudar en el adiestramiento de un colega que llegaría a tener altísima calificación en el trabajo editorial, pero que en los inicios de su desempeño, cosa explicable, no pocas veces resultaba víctima de las faltas: es decir, resultaban víctimas de ellas los textos que se le asignaban para trabajar. Aquel alguien devenido «maestro» se tomaba el trabajo de ir señalándoselas y, en la medida de lo posible y de su propia experiencia — ya está dicho que nunca se tiene demasiada ante las erratas —, explicarle los modos de descubrirlas diestramente. Pero quien se formaba como especialista se le acercaba luego para hacerle preguntas como la siguiente: «¿Este *corasón* lo dejaste así por algún motivo estilístico, o debe ponerse con z?» ¡Hay que tener corazón, hay que tener corazón para soportar esas cosas!, pensaría entonces el «profesor». Y humildad para reconocer la fortaleza de las erratas y lo inalcanzable de la perfección, podría añadir.

Pero la experiencia es, en toda labor, la experiencia. Y, como al inicio de estas cuartillas se reconoció al *Diccionario* de la Real Academia Española el acierto de situar a las erratas no solo en el área de la imprenta, sino en el de los manuscritos, es justo no olvidar que no siempre las equivocaciones presentes en un texto son ajenas al autor, aunque los editores se las echen encima con fe de erratas o sin ella: editorialmente, no detectar una falta equivale casi siempre a cometerla. Eso no da a los autores patente de

curso para escribir mal y dejarles el muerto de las faltas a los editores. Un autor es el primer responsable de no olvidar que más importante que *querer decir* es *decir*. Lo que se haya pensado, por ejemplo, al escribir «Juana es una mujer casada con cuatro hijos» no es suficiente para ignorar lo que de hecho sostiene esa oración: que Juana es simultáneamente cónyuge de cuatro hijos, a saber de quiénes o de qué. Sin incurrir en moralina, me limito a apuntar que lo que tal vez *quiso decirse* con esa enunciación sería, rectamente *dicho*, lo siguiente: «Juana es una mujer casada y con cuatro hijos.»

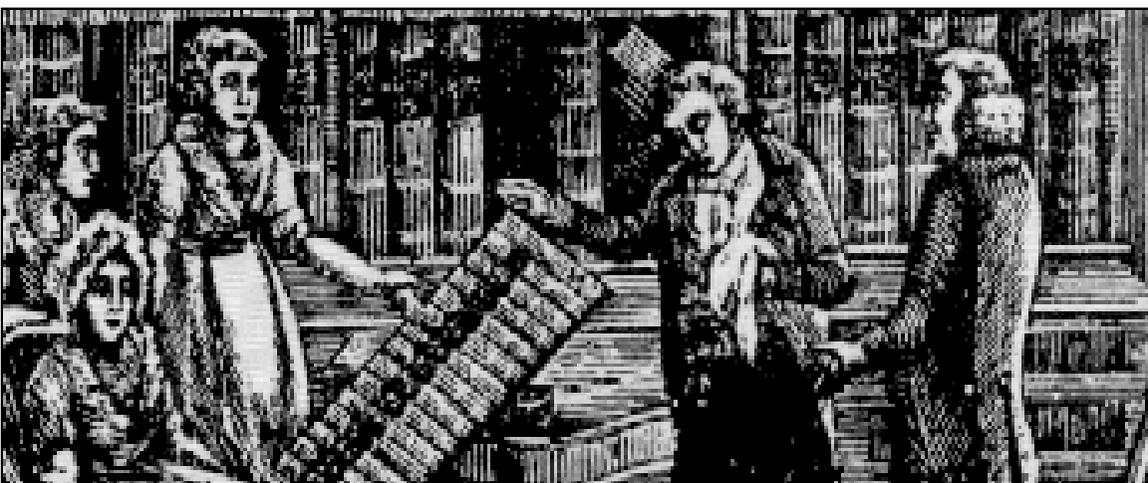
Para muestra de errores asociados a la anfibología, o, mejor, a la significación traicionada, puede acudirse a un célebre novelista que escribió algo así como que cierto personaje estaba «sentado en un sillón con los muelles salidos», lo que está lejos de aclarar si los muelles reventaban el forro de un maltrecho sillón o la piel del personaje. No todo ha de reservarse a las inferencias del lector, máxime cuando, para la precisión debida en ese caso, bastaría con escribir que el personaje estaba «sentado en un sillón que tenía los muelles salidos». Y, en relación con el valor de la experiencia, un redactor en fase de iniciación quedó maravillado de lo fácil y rápido que, en diálogo telefónico con el autor, se pudo hacer el trabajo de edición de un texto de los más relevantes escritores cubanos. Sin embargo, casi media hora costó convencer ese mismo día a un autor — tampoco doy aquí señas de identificación, ni siquiera genéricas, pues lo importante no es el santo o la santa, sino el milagro — que ya se hallaba en camino brillante, pero aún inicial. No sé qué libros o voces del otro lado del cable ayudarían a hacerle entender que, si mantenía sin cambio la oración donde había puesto a un personaje a «lavar las sábanas con orine», podía él (el autor) haber querido decir lo que quisiera, pero *no había dicho* que el personaje había lavado las sábanas que estaban meadas, sino que las había metido en una tina llena de orine y con esa excrecencia las había «lavado».

En el dominio del idioma nadie ha de sentirse con la facultad de *magister dixit*. Hace años Cintio Vitier me contó un incidente que estuvo a punto de lesionar su amistad con José Lezama Lima, y cuyo valor va mucho más allá de la broma. En tiempos en que dentro de la propia ciudad era habitual comunicarse por correo — no electrónico, sino eso: *correo* —, el autor de *Muerte de Narciso* le envió a Vitier una carta en que le hacía determinadas indi-

caciones editoriales y terminaba diciéndole: «Recuerde que tengo un dominio casi absoluto del idioma», a lo que sabiamente el destinatario contestó por telegrama: «Me atengo al *casi*.» Parece que Lezama no se había expresado tan en broma como quizás creyó Vitier, y se disgustó de mal modo: montaría, con anticadencia y todo, en una enardecida cólera. Pero ser *casi infalible* en el dominio de la lengua no resulta poco.

Por lo pronto, el autor de estos apuntes considera llegado el momento de ponerles, si no el punto final, sí el de interrupción. No se le ocurre pensar que ha hecho un abordaje exhaustivo —ni siquiera notablemente abarcador— del tema: con las erratas hay sobrada tela que cortar; y menos aún le da por creer que ha propuesto recursos todopoderosos para erradicarlas. Pero le gustaría haber contribuido a dar una somera idea —o a refrescarla para quienes la tengan cumplidamente— de hasta dónde ellas pueden llegar. En especial, le gustaría que esa idea llegara a quienes disfrutaban la lectura sin ser autores ni editores. Por lo demás, las erratas son capaces de agazaparse como sus parónimas las ratas, y, como estas, se hacen notar por sus estragos cuando menos se espera que aparezcan. Aspira, eso sí, a que este humilde texto salga publicado, en cuanto a copia y tipografía concierne —otras insuficiencias van por derecho a mi expediente—, sin ninguna fatla ●

(La Habana, 11 de agosto de 2002)



Editores en familia