

«En un lugar de la “Mancha”...» Procesos de control de calidad del texto, libros de estilo y políticas editoriales

Silvia Senz Bueno*

Resumen: El sector editorial ha sufrido en los últimos quince años profundas transformaciones estructurales, que han repercutido de forma decisiva en los procesos de producción de impresos. La concentración editorial en grandes grupos y los nuevos imperativos de productividad y competitividad que rigen las actuales políticas editoriales han dado como funesto resultado una reducción generalizada de costes y plantillas, un creciente empobrecimiento de la oferta editorial y una extrema simplificación del proceso de producción.

Excepción hecha de algunas editoriales científicas o de libro de texto, procedimientos tan necesarios como la preparación y corrección de originales, que requieren personal interno especializado, en contacto directo con el autor o el traductor, y una cierta inversión de tiempo y dinero, se realizan ya —cuando no se obvian— externamente, sin control interno alguno y sin más criterio que el que impone el libro de estilo de la casa, a menudo plagado de incongruencias y arbitrariedades.

La calidad de las obras impresas y el propio prestigio de la editorial entre sus lectores se resenten gravemente de ello, por lo que va haciéndose perentoria una actitud menos negligente entre los editores, que pasa sin duda por ingeniar y aplicar nuevos métodos de trabajo que respondan a criterios de excelencia y eficacia y por plantearse seriamente la creación de una norma estándar y un sello oficial de control de calidad de los procesos de edición, que restaure y avale la buena práctica editorial.

“In a place in La Mancha...” Text quality control processes, style manuals, and editorial policy

Abstract: In the past fifteen years, the publishing sector has undergone profound structural changes that have had a decisive impact on print production processes. The concentration of publishers through large mergers and the new demands in productivity and competitiveness that drive current publishing policies have deleteriously resulted in widespread budget cuts and staff reductions, an increasingly impoverished supply of publishers, and extremely simplified production processes.

With the exception of a few publishers of scientific materials or textbooks, processes as essential as preparing and correcting original manuscripts, which call for specialized in-house staff in direct contact with the author or translator as well as an investment in time and money, are already being performed by outsiders, if at all, with no internal control and with no guidelines other than the house style manual, which is often plagued with inconsistencies and arbitrary rules.

Because of this, the quality of printed works and a publisher’s prestige among readers are severely undermined, to the extent that it is becoming imperative for publishing houses to adopt a less negligent attitude and to come up with and apply new work methods in accordance with quality and effectiveness standards, and to seriously consider creating a norm and an official seal of quality control in editorial processes that will restore and validate good editorial practice.

Palabras clave: excelencia editorial, control de calidad editorial, procesos de edición y producción de impresos, corrección, edición, edición científica, estilo editorial, libros de estilo, políticas editoriales, concentración editorial, normalización, certificación. **Key words:** editorial excellence, editorial quality control, editing and production of printed materials, copyediting, editing, scientific editing, editorial style, style manuals, editorial policy, publishing mergers, standardization, certification.

Panace@ 2005; 6 (21-22): 355-370

Hubo un tiempo en que los responsables editoriales acometían su labor imbuidos de un inexcusable sentido del deber para con el lector y el autor y consagrados a su papel de adalides de la cultura. Caminaban por su particular Mancha, la del texto impreso, flanqueados por una hueste de fieles escuderos y pertrechados de un saber ancestral que les permitía salir airosos de cualquier avatar.

Pero llegó un día en que ejércitos de bárbaros mercenarios asolaron esa tierra rica y fértil, donde se molían las mieses de la cultura, y trocaron los molinos en gigantes, y a quienes resistieron su rampante avance, en diezmados baluartes de una misión quijotesca: preservar el arte de difundir el cono-

cimiento y seguir oficiando el culto a la belleza y las formas sublimes de representación de la palabra...

1. El arte de editar: mito, leyenda y realidad

Valga esta introducción épica como licencia retórica para empezar a adentrarnos en un terreno aún envuelto en un halo de romanticismo a ojos profanos, pero recubierto de espinas para quienes lo pisan a diario. Los que viven la dureza de la labor editorial reconocerán al instante en esos símiles caballerescos una realidad que algunos expertos y autores del medio empiezan a mostrar ya en toda su crudeza: la acelerada descomposición del delicado arte de hacer libros y el desmo-

* Editora de mesa, correctora y traductora. Sabadell (Barcelona, España). Dirección para correspondencia: silvia.senz@menta.net.

ronamiento de la cultura de excelencia y divulgación del saber que llevaba aparejada.

Durante siglos, el oficio de impresor, y el de editor luego, ha tenido —por técnica, pero también por espíritu— mucho más de arte que de oficio, de artesanía que de industria, de devoción que de negocio. Los impresos, y entre ellos los libros especialmente, se cocinaban a fuego lento, con mimo y con respeto reverencial a todos los pasos que la receta requería. Se hacía así porque los fogones y la utillería no permitían una cocción más rápida, pero también porque se amaba lo que se hacía. José Martínez de Sousa resume muy bien este sentimiento en sus memorias (*Antes de que se me olvide*, Gijón: Trea, 2005, págs. 36-38), hablando de su ingreso en un taller de cajas donde se inició como aprendiz el 1 de octubre de 1950:

Los operarios que allí trabajaban, fueran oficiales o aprendices, amaban apasionadamente lo que hacían. Trabajaban con unción. El original que se reproducía (la imprenta siempre reproduce un original, sea textual o icónico) se respetaba al detalle. En principio, el autor tenía siempre la razón, y la imprenta debía reproducir su original con total respeto a sus decisiones. Sin embargo, en algunos casos las cosas no estaban tan claras. Ante las dudas, los aprendices consultaban con el jefe de taller, hombre ducho y experimentado que siempre tenía una solución para el problema planteado. Para el caso valía también la consulta con cualquiera de los oficiales, y uno se sorprendía grandemente de lo que aquellas personas sabían, de la experiencia que demostraban, del conocimiento que tenían de todos los recovecos de la cultura... y de su inmensa paciencia para responder una y otra vez a las zozobras, a veces ingenuas, de los aprendices. Las dudas venían marcadas por la ortografía, la gramática, la ortotipografía, la tipografía, además, claro está, de la grafía de la escritura manual que intervenía en el original, enrevesada e incomprensible. Para todas ellas había siempre una respuesta acertada y convincente.

Entonces, cuando comprobé este afanoso tráfigo, comprendí por qué había elegido un oficio, por qué este oficio era el de la imprenta y por qué, dentro de ella, preferí el taller de cajas; en definitiva, por qué quería ser *cajista tipógrafo* (o simplemente *cajista* o simplemente *tipógrafo*), términos desconocidos para mí hasta ese momento. A falta de una carrera universitaria, impensable en la época y en aquellas condiciones [...], lo que más se le parecía era el noble oficio de componer libros, para lo que se necesitaba un cúmulo inmenso de conocimientos (ortografía, tipografía, ortotipografía, gramática, incluso lingüística si uno quería arrebañar todos los conocimientos que a la profesión le resultaban útiles).

Y continúa más adelante:

Cuando entré por primera vez en el taller de la escuela de artes gráficas del Hogar de San Fernando de Sevilla

me di cuenta de que entraba en un templo. Cada operario tenía su propia capilla particular en la que, a su manera, en religioso silencio, rendía culto al dios de la cultura, del bien hacer, de la obra bien empezada y bien acabada, coherente y unificada...

En efecto, desde que la imprenta naciera para facilitar la labor de los copistas y con ella se hiciera más accesible el conocimiento, la letra impresa y la propia construcción del libro han ido siempre de la mano de la noción de divinidad, de un acto sacro, de una liturgia durante siglos respetada. No es sino hasta fecha muy reciente, con la aparición de la edición digital, cuando elementos profanos y advenedizos irrumpen en esos templos de la cultura, atraídos por la rapidez y el beneficio inmediato que permite la autoedición, y convierten lo que en inicio era un proceso de transformación de los sistemas de producción material del impreso en un acelerado declive, que bien puede ocasionar la extinción de un arte secular si no se le pone freno. En un artículo aparecido en la *Revista Española de Bibliología* hace apenas ocho años (mayo de 1997), el propio Martínez de Sousa levanta acta de este hecho funesto:

Desde 1886 hasta la década de los cincuenta del presente siglo, la composición manual fue cediendo el puesto, despacio pero ineluctablemente, a la fotocomposición o composición fotográfica. Esta venía pugnando por introducirse desde 1896 [...] hasta que en torno a 1950 se hizo viable lo que después se llamó primera generación de fotocomponedoras [...]. En torno a 1984 comienza la que se conoce como quinta generación de fotocomponedoras, y precisamente en 1985 se inaugura la autoedición gracias a la feliz combinación de un programa de compaginación, el PageMaker de Adobe; un lenguaje de descripción de páginas, el PostScript, también de Adobe, y una impresora de láser, la LaserWriter, de Apple. Prácticamente en una generación, cuando más en dos, en el Viejo Continente se ha pasado de la composición manual y linotípica del texto a la autoedición, con un breve paso por la fotocomposición. Es decir, de la galaxia Gutenberg a la constelación Marconi...; un cambio tan profundo e importante, que los directamente afectados por él aún no lo han asimilado.

El ordenador, con toda su compleja tecnología, arrinconaba cualquier otro sistema de formación de páginas (composición y compaginación) y pasaba a convertirse en el centro de todas las preocupaciones de compositores, compaginadores, técnicos editoriales y editores. Los adelantos en estas nuevas tecnologías, especialmente en los programas de composición y compaginación, se dan en espacios de tiempo inverosímiles, de forma que cuando aún no se ha conseguido asimilar una versión [...] aparece otra que deja obsoleta la anterior y que obliga a una nueva puesta al día, y así sucesivamente.

[...]

La cuestión que nos preocupa no tiene [...] nada que ver con los ordenadores ni con los programas que en ellos corren. Estos nos permiten obtener sin

esfuerzo alguno verdaderos refinamientos tipográficos o bibliológicos. Un viejo tipógrafo como yo no deja de asombrarse día tras día de que sea tan fácil obtener aquello que artesanalmente era tan difícil.

[...]

Llegados a este punto, seguramente surgirá la pregunta: si todo es tan bello, tan fácil, tan maravilloso, ¿dónde radica el problema?; ¿por qué esa reticencia que parece subyacer en todo lo expuesto hasta el momento? Pues bien: el problema es el hombre, como siempre. El problema radica en que la máquina es maravillosa y los programas que en ella se utilizan son asimismo maravillosos, pero el hombre que los maneja solo sabe, desde el punto de vista bibliológico y tipográfico, eso: manejar la máquina y los programas. [...]

Tradicionalmente, la formación de un cajista, de un corrector tipográfico y de otros profesionales de la tipografía y del libro llevaba un mínimo de cinco años de aprendizaje antes de permitir que se lanzase sin paracaídas a desarrollar su oficio. Actualmente esa formación no existe prácticamente o ha quedado muy restringida. [...] A mi ver, los gremios de editores e impresores deberían tomar cartas en el asunto con mucho más interés que hasta el momento. Y, sobre todo, los gobiernos, responsables últimos de la calidad formativa de sus ciudadanos, deberían programar ciclos de formación profesional con vocación de continuidad. [...]^a

Nos encontramos, pues, en un momento delicado de la evolución de las técnicas del impreso y del escrito. [...] Hemos alcanzado [...] el grado de ignorantes ilustrados. Nos falta [...] el conocimiento humanístico; en muchos casos hemos llegado directamente al ordenador y nos hemos puesto a formar impresos sin conocer la historia de la letra, del escrito, de la imprenta, del libro. [...] La historia no nos perdonará la indiferencia hacia nuestros predecesores y el desprecio que ello supone por técnicas y procedimientos aureolados por más de cinco siglos de práctica, dedicación y estudio. [...]

Hay otro aspecto que no quiero pasar por alto: el mundo editorial. Los cambios tecnológicos, que no ha sabido asimilar, le han afectado de tal manera que, de no asentar su existencia sobre nuevas bases que sean racionales, corre serio peligro de perder el norte. Los nuevos editores pretenden ofrecer un producto competitivo no solo en el precio, sino también en la calidad, pero sin calidad. Las nuevas empresas editoriales, que han venido a ocupar el lugar dejado por las editoriales clásicas, hoy hundidas, quebradas o absorbidas por otras más fuertes, carecen de personal suficientemente formado y responsable para hacerse cargo de las tareas de edición. [...] Los equipos de especialistas que se formaban en torno al departamento de redacción (muchas veces procedentes de la universidad) se han diluido en la nada y ya no ejercen su benéfica influencia sobre el editor y, en definitiva, sobre la cultura volcada en los libros.

Y concluye este eminente bibliólogo con una frase que es un aldabonazo para las conciencias de muchos de los actuales editores:

Puede parecer un panorama desolador, pero no hay que engañarse: es, en efecto, un panorama desolador. Este panorama es el que se contempla hoy en las naciones llamadas desarrolladas, como España y otras de la Unión Europea.

Sin duda, estas palabras de alguien que conoce el libro y el sector de la edición como la palma de su mano no mueven a duda; bien al contrario, invitan a reflexión. Una reflexión, por otra parte, necesaria y que nadie que tenga como herramientas de trabajo la palabra, la letra, la tinta y el papel puede soslayar. Porque analizar las causas de esta desesperante situación, ver hasta qué punto es consecuencia de la repercusión en las políticas editoriales de un acontecimiento en principio tan feliz como la ductilización, agilización y simplificación de los procesos de producción material de impresos, es la única vía para hallar tablas de salvación a las que puedan asirse los naufragos de este barco zozobrado: los editores de vocación y sus colaboradores.

Este trabajo nace precisamente de una observación macerada de la realidad del gremio editorial, del efecto que una mala digestión de la revolución digital ha tenido en todo tipo de publicaciones y muy particularmente en las científicas, y propone al lector algunas claves para cobrar conciencia de esta dramática situación, que a menudo sólo palpa subliminalmente en párrafos mal contruidos, en gráficas discordantes, en elementos del texto o de la página que chirrían incluso a los oídos menos avezados.

Precisamente porque entendemos que no hay mejor muestra de los drásticos cambios que está sufriendo el texto impreso que aquella que es visible para cualquier lector mínimamente instruido, en los párrafos que siguen nos centraremos en describir exclusivamente aquellos procesos que condicionan la calidad del texto impreso, en desgranar las prácticas que conducen a su deterioro y en proponer métodos de trabajo que permitan ponerle coto.

2. Procesos de control de calidad del texto: métodos tradicionales, métodos ideales

Pese a los profundos cambios tecnológicos que ha padecido la producción de impresos a lo largo de su historia, los procedimientos de control de calidad han variado muy poco en sustancia. Si bien es cierto que los avances en los sistemas y herramientas de composición e impresión han permitido simplificar y acelerar algunos pasos y han supuesto importantes modificaciones metodológicas, la esencia y el objetivo de cualquier proceso de control de calidad del texto siguen siendo los mismos:

- 1) Auxiliar a un autor que presenta carencias estilísticas más o menos relevantes.
- 2) En el caso de las traducciones, dar al lector garantías de integridad y fidelidad en la traslación de un texto de un idioma a otro.

- 3) Adecuar un texto a una serie de convenciones que persiguen facilitar su lectura y comprensión al lector a quien va destinado.
- 4) Conferir al texto un nivel de corrección y depuración lingüística que lo haga más eficaz como vehículo de un mensaje.
- 5) Dar al texto, mediante la aplicación de pautas estilísticas propias de cada editorial, un sello específico que lo distinga de otros.
- 6) Generar con todo ello una imagen de prestigio y calidad ante el lector, de la que se beneficiarán tanto el propio autor como la casa editorial que hace público su trabajo.

Estas seis metas pueden fácilmente resumirse en cuatro palabras clave, que concentran la esencia del control de calidad de un texto que va a editarse y publicarse: *estilo, eficacia, excelencia y prestigio*.

Veamos con detenimiento cuál ha sido el camino tradicional para lograr estos objetivos y hasta qué punto se ha mantenido, transformado o corrompido por efecto de la revolución tecnológica e industrial que vive hoy el sector de la edición.

2.1. El control de calidad textual como garantía y marca estilísticas

En edición, y especialmente en edición literaria y especializada, la palabra *estilo* corresponde a diversas nociones, que conviene precisar:

- 1) Desde un punto de vista retórico, se entiende por *estilo* la manera peculiar de escribir de un escritor, es decir, la elección que este hace entre una serie de recursos lingüísticos y retóricos a su alcance, en razón de una voluntad comunicativa, y también estética y creativa en los textos literarios.
- 2) En el mundo del impreso se llama asimismo *estilo* a la forma particular de hacer de un taller de artes gráficas, un medio de comunicación o una empresa editorial, generalmente establecida por normas de trabajo internas de carácter preceptivo, que persiguen unificar convenciones (tipográficas, ortográficas, gramaticales...) y asentar métodos de trabajo y normas deontológicas en bien de la eficacia, la coherencia, la calidad del producto y el respeto al autor y al lector.
- 3) En edición científica y académica se denomina *estilo* al conjunto de normas de escritura científica y de presentación de trabajos, que recogen generalmente principios de ética científica, y estándares redaccionales, gráficos y terminológicos de una determinada área de conocimiento, comúnmente aceptados por la comunidad científica que la desarrolla.

Según la primera definición de estilo, podemos considerarlo un atributo presente en cualquier texto. Lo que preocupa, pues, en el proceso de control de calidad del texto no

es tanto el estilo en sí, sino sus cualidades, es decir, que la forma peculiar de escribir de un autor se revele o no competente.

La diferencia entre un estilo competente y un estilo incompetente radica en el nivel de eficacia del texto, es decir, en el grado de consecución de los objetivos que el autor se ha marcado, que a su vez depende:

- de su nivel de conocimiento del código escrito;
- de una selección y un manejo adecuados o inadecuados de los recursos del lenguaje que el autor conoce.

En función de esos conocimientos y habilidades que el autor despliega al escribir, podemos caracterizar el estilo competente como la suma de tres cualidades fundamentales:

- 1) corrección gramatical (observación de las reglas de la gramática oracional, ortográficas y dominio del corpus léxico de un idioma);
- 2) depuración estilística (manejo de las estrategias retóricas y estilísticas que permiten aportar belleza y originalidad a un texto),
- 3) y corrección textual o eficacia discursiva (dominio de las habilidades y estrategias de redacción que permiten elaborar textos adecuados a un entorno comunicativo y coherentes).

Generalmente es el propio escritor (o el propio traductor como pseudoautor) quien, consciente de sus carencias, revisa una y otra vez su obra, hasta donde se le alcanza, antes de dar el texto por definitivo. En el mundo editorial cada vez es más corriente exigir al propio autor/traductor que proporcione originales impecablemente presentados, listos para producir y que apenas precisen mejoras. Tradicionalmente, sin embargo, la editorial ha apuntalado el trabajo del autor con dos clases de apoyos encaminados a optimizar el texto y a garantizar al lector la excelencia del producto final:

- 1) la supervisión del escrito por parte de diversos profesionales especializados;
- 2) una serie de normas dirigidas a autores, personal editorial y colaboradores externos, que sirven de pauta a la hora de tomar ciertas decisiones metodológicas, redaccionales, terminológicas y ortográficas.

2.1.1. Especialistas y profesionales de la edición que comparten las carencias del escritor (autor o traductor)

La elección de los profesionales adecuados para paliar las deficiencias que manifiestan autores y traductores a la hora de escribir dependerá del tipo de impericia que demuestre el escritor, de las características formales y temáticas del propio texto y del grado de intervención que el original (texto que va a ser editado y publicado en forma de impreso) exija. Si bien hay profesionales cuya concurrencia resulta inexcusable (por más que actualmente se obvie), ciertos especialistas sólo participan en el proceso de mejora de un texto en circunstancias muy concretas.

En cualquier caso, todos ellos intervienen centrando su atención en aspectos distintos del texto y de forma encadenada, en un orden —el que presentamos a continuación— muy establecido en la práctica editorial, que refleja los pasos del proceso de creación y edición de un texto y que se ha revelado muy eficaz a la hora de acotar progresivamente los problemas que presenta un texto.

Así, el director editorial y el escritor por encargo participan, junto al autor, en la génesis del escrito.

Los revisores de concepto y de traducción y el corrector de estilo trabajan, por su parte, en la reparación del texto ya acabado (llamado en el mundo de la edición impresa *original de texto*), antes de iniciarse el proceso de composición (es decir, antes de que el original adquiera forma tipográfica).

Los correctores tipográficos rematan los errores ortográficos, léxicos y gramaticales que hayan pasado inadvertidos en pasos anteriores y revisan ciertos aspectos del texto ya compuesto, sobre pruebas tipográficas.

Y, dominando todo el proceso, el editor de mesa o redactor editorial dirige y supervisa todo los pasos de revisión posteriores a la creación de la obra y se encarga de las modificaciones más relevantes.

2.1.1.1. EL DIRECTOR EDITORIAL, DIRECTOR LITERARIO O EDITOR DE LÍNEA

El director editorial (o director literario en las editoriales literarias, o de línea en las grandes editoriales con múltiples ramificaciones por especialidad) es el responsable intelectual de una obra. En el caso de las editoriales científicoacadémicas, los directores editoriales suelen contar con el apoyo externo de especialistas en las materias que la casa publica, algunos de los cuales no sólo les aconsejan como miembros del comité editorial que decide la política de publicaciones, sino que se encargan personalmente de dirigir colecciones específicas.

Este profesional, indispensable incluso en la editorial más «minimalista», trabaja codo con codo con el autor en el proceso de redacción y reescritura, ofreciéndole sugerencias destinadas a perfilar la obra, seleccionar y organizar su contenido, mejorar su forma y adecuarla a una colección, un público y unos objetivos literarios y comerciales determinados.

Como veremos más adelante, en las grandes editoriales el director literario consagra la mayor parte de su tiempo a tareas de preedición (selección y contratación de obras y establecimiento de un plan editorial y comercial) y suele delegar en un editor de mesa o redactor editorial la responsabilidad de prestar apoyo al autor en la elaboración de su obra.

2.1.1.2. EL ESCRITOR POR ENCARGO, O «NEGRO» EDITORIAL

El «negro» editorial es probablemente el ejemplo de que ciertas leyendas del mundo cultural e intelectual no sólo existen, sino que tienen en él verdadera solera y raigambre.

Para quien aún no sepa a qué se dedica, cabe decir que es un especialista externo que ayuda al autor con conocimiento del tema que trata, pero por lo general con serias deficiencias en el dominio del código escrito y de las estrategias y técnicas de redacción, a elaborar sus escritos de forma elegante y eficaz.

Generalmente es el profesional a la sombra de autores «accidentales» o coyunturales (mediáticos): especialistas de un determinado campo del saber o celebridades que pretenden divulgar por escrito sus conocimientos y experiencias, pero que apenas se manejan a la hora de escribir. También es el autor o coautor, a menudo invisible, de fascículos y refritos de temas variados.

¡Es de esperar que su presencia en las editoriales científicoacadémicas sea nula!

2.1.1.3. EL EDITOR DE MESA, O REDACTOR-COORDINADOR-TÉCNICO EDITORIAL

El editor de mesa —profesional hoy en día no siempre presente en las plantillas editoriales— es el encargado, durante todo el proceso de preimpresión, de coordinar los pasos que se van a seguir en la edición de un texto y pautar y supervisar todas las tareas, incluidas las de corrección en caso de que estas se realicen externamente. Al mismo tiempo es la persona que verá y trabajará el original con mayor amplitud, que resolverá las dudas y los problemas (documentales, lingüísticos...) que sus colaboradores no hayan podido solventar, que consultará al editor y al autor la conveniencia de introducir modificaciones sustanciales en un texto (por ejemplo, adaptaciones culturales en una obra que pueda requerirlo, para facilitar su comprensión al lector), que tendrá, como buen conocedor de la obra y profesional tipográficamente bien formado, voz y voto a la hora de decidir el aspecto gráfico que va a darse al texto y que reunirá los conocimientos técnicos suficientes para prepararlo para composición y supervisar el trabajo del compaginador.

Si la editorial donde trabaja no recurre a un especialista externo para elaborar sus normas de estilo, es el editor de mesa (o un equipo de editores de mesa de la empresa) quien suele encargarse de redactarlas, pues nadie como él conoce las dudas y necesidades de los profesionales que intervienen en la edición de un texto ni reúne los conocimientos necesarios para elaborar una obra de referencia de estas características.

Es evidente la gran preparación y especialización que requiere un profesional de este calibre, y resulta perfectamente deducible de sus amplias competencias que ninguna editorial puede permitirse prescindir de él, pese a lo cual cada vez es más corriente su ausencia de las plantillas editoriales o el recurso a la subcontratación de este tipo de editores.

2.1.1.4. EL REVISOR TÉCNICO, O CORRECTOR DE CONCEPTO

Es la persona especializada que, en obras científicas o técnicas, se ocupa de detectar y corregir los desajustes e imprecisiones de contenido que aparezcan en el original y de adecuar el registro utilizado. Interviene especialmente en obras colectivas o sin un autor definido y en obras de traducción.

En las editoriales científicotécnicas se presupone a los autores un dominio suficiente de la materia como para hacer prescindible esta revisión en las obras de autoría. Si la obra presenta deficiencias conceptuales tan graves que hagan necesaria la intervención de otro experto, sencillamente no pasará la evaluación previa del comité editorial y de los expertos que lo asesoran y su publicación no será aprobada. Los flecos terminológicos que puedan quedar en una obra científica que

ha recibido el visto bueno para su publicación podrán ser re-
 cortados por el editor de mesa y los correctores de la empresa,
 con ayuda de las preferencias recogidas por el libro de estilo
 de la casa —siempre y cuando, claro está, el autor no haga
 prevalecer un criterio más fundamentado.

2.1.1.5. EL REVISOR DE TRADUCCIÓN

Es el profesional externo (generalmente, un traductor
 experto de la lengua en que esté el original de la obra) que
 realiza la revisión de contenido de un artículo o un libro tradu-
 cido cotejándolo con la obra original, con objeto de detectar y
 resolver problemas de fidelidad en la transferencia del estilo
 y el significado del texto de origen, de evaluar las soluciones
 adoptadas por el traductor en aspectos de difícil traslación y de
 garantizar la integridad del texto original en la traducción.

En las publicaciones científicas este papel no siempre lo
 desempeña un traductor especializado, sino un especialista con
 buenos conocimientos de la lengua origen y la lengua meta
 (es decir, un revisor de concepto), puesto que se entiende que
 los problemas de trasvase afectarán más al contenido que a la
 forma del texto.

2.1.1.6. EL CORRECTOR DE ESTILO EDITORIAL

Es el profesional del texto, con formación filológica y bi-
 bliológica y cultura enciclopédica, que se ocupa de enmendar,
 de manera coherente y unificada, las incorrecciones ortográfi-
 cas, ortotipográficas, ortotécnicas, léxicas y gramaticales, así
 como los problemas de cohesión lineal (ilación de las frases
 y los contenidos en el texto) que presenta un original, sin
 traicionar jamás las elecciones legítimas del autor, es decir,
 sin corregir ni un estilo claramente competente ni un estilo
 voluntariamente incorrecto (es decir, respetando las licencias
 poéticas), y, en el caso de originales de traducción, sin retradu-
 cir la obra bajo ninguna circunstancia.

Por tanto, el corrector de estilo no corrige propiamente el
 estilo de un escrito, sino sólo determinados errores propios
 del mal estilo, o estilo incompetente, y lo hace siempre sobre
 un original de texto —razón por la cual se le suele denominar
 también *corrector de originales*—, es decir, sobre el documen-
 to en el que consta escrita la obra del autor, esté presentado en
 papel (mecanografiado, manuscrito o impreso) o en soporte
 magnético. Este proceder obedece a una razón bien sencilla:
 las modificaciones que puede llegar a realizar un corrector de
 estilo en el original son tan amplias y profundas que, de hacer-
 se sobre la obra ya compuesta, implicarían recorridos de texto
 que obligarían a recompagnar toda la obra y que acarrearían
 un aumento de los costes y un desajuste del calendario de
 producción.

Antiguamente elemento imprescindible de cualquier plan-
 tilla editorial, el corrector de estilo es uno de los principales
 «damnificados» por las profundas transformaciones estructu-
 rales que está viviendo hoy el sector: no sólo ha sido apartado
 de los departamentos editoriales —sobrevive, como rara avis,
 en algunas editoriales científicas y de libros de texto—, sino
 que su trabajo, absolutamente ineludible si se pretende una
 obra de calidad, suele ser pasado por alto cada vez con mayor
 frecuencia.

Por otra parte, debido a su labor de unificador y adecuador
 a las normas, el corrector de estilo es el principal ejecutor de
 las reglas de estilo que marca una casa editorial. Aunque en
 otro tiempo el corrector reunía formación suficiente para apli-
 car las normas internas con prudencia y ojo crítico, lo cierto es
 que hoy a menudo se halla completamente subordinado (por
 su escasa preparación o por la práctica de políticas de estilo
 editorial abusivas) a una aplicación mecánica de los múltiples
 y variados criterios sin fundamento que inundan muchos pron-
 tuarios editoriales. Pero de las consecuencias de su omisión en
 el proceso de control de calidad textual, de la ausencia de una
 preparación académica que lo respalden y de su supeditación
 al libro de estilo editorial de la empresa hablaremos con exten-
 sión más adelante.

2.1.1.6.1. UNA BREVE DISQUISICIÓN: LÍMITES Y DIFERENCIAS ENTRE CORREC- CIÓN DE ESTILO DE TRADUCCIONES Y REVISIÓN DE TRADUCCIONES

El límite entre las tareas de corrección de estilo de una
 traducción y las de revisión de traducción es a menudo muy
 impreciso y se basa más en cuestiones económicas o en
 hábitos empresariales que en aspectos metodológicos o com-
 petenciales.

Por tradición, en las editoriales de libros y revistas lo
 corriente es que cualquier traducción sea revisada (si lo es)
 exclusivamente por un corrector de estilo, al que precede un
 corrector de concepto si se trata de un texto técnico o científ-
 fico.

Si la traducción presenta graves defectos, su revisión pue-
 de llegar a encargarse a un corrector de estilo con ciertos
 conocimientos del idioma original del texto. Raramente se
 echa mano de otro traductor para que revise la calidad de una
 versión, entre otras razones porque no quiere asumirse el coste
 de ese tipo de trabajos —que triplican o cuadruplican el de una
 corrección de estilo— y porque el hecho de que una traducción
 sea poco fidedigna al original tiene en el mundo editorial una
 importancia relativa; para no pocos editores es más importante
 que un texto traducido se lea bien que el que refleje el estilo
 o las intenciones del autor, e incluso que recoja el original
 íntegramente. Probablemente este espíritu se deba a que los
 autores traducidos no suelen ejercer el derecho de control so-
 bre la traducción de sus obras a otros idiomas, algo de lo que
 los editores menos respetuosos se aprovechan.

La revisión de traducciones es, pues, un proceso fun-
 damentalmente circunscrito al mundo de las empresas y
 servicios de traducción, integrado en procesos generales
 de control de calidad y de selección de colaboradores. En
 procesos editoriales, la revisión de traducción se aplica muy
 ocasionalmente y sólo a traducciones científicas o técnicas o
 a trabajos de traducción de calidad muy dudosa y con los que
 el editor se juega su prestigio. Por otra parte, como ya hemos
 señalado, no siempre la realiza un traductor profesional; a
 menudo la lleva a cabo un experto en el tema con buenos co-
 nocimientos de la lengua original o un corrector con forma-
 ción filológica y editorial y algún conocimiento del idioma
 del que se ha traducido.

Los rasgos que la diferencian básicamente de la corrección
 de traducciones son los siguientes:

- 1) La revisión de una traducción, aun atendiendo también a aspectos formales, estilísticos y lingüísticos, se centra especialmente en estos **objetivos**:
 - Detectar problemas en la transferencia del significado, como la falta de fidelidad, integridad y exactitud en la traslación del mensaje original o una literalidad injustificada.
 - Resolver problemas de mala aplicación de las convenciones de traducción, que establecen criterios sobre qué elementos de un texto han de traducirse y cuáles no, cuáles se transcriben, qué otros se adaptan y de qué manera. se procede en cada caso
 - Corregir la ausencia de adaptación o una adaptación deficiente de los usos lingüísticos (ortográficos, ortotipográficos, gramaticales, léxicos) de la lengua origen a la lengua destino.

En cambio, la corrección de estilo de una traducción se centrará fundamentalmente en estos aspectos:

- Acomodar el texto a una normativa reguladora del uso lingüístico, comúnmente aceptada por los hablantes y establecida de forma convencional por autoridades lingüísticas reconocidas. A tal fin, localizará y corregirá en el original, siguiendo métodos y técnicas específicos, errores de la expresión escrita de tipo ortográfico —lo que incluye la ortotipografía y la ortografía técnica—, gramatical (morfosintaxis oracional), léxico y textual o redaccional (coherencia semántica y cohesión lineal).
- Adecuar el texto a un estilo editorial específico —siempre que no entre en conflicto con la normativa lingüística—, que generalmente atañe a la solución de casos dudosos, a la unificación de criterios en alternancias gráficas y a ciertos aspectos ortográficos y ortotipográficos (grafía y mecanismos de citas, bibliografías, notas, remisiones, usos de signos de puntuación, de mayúsculas y minúsculas, de clases de letras, etc.).
- En los casos que se presten a más de una grafía o disposición, unificar los criterios lingüísticos siguiendo como pauta la solución que el autor adopta con mayor frecuencia o, en su defecto, las que proponen el editor o las normas editoriales.
- Detectar y corregir en la medida de sus posibilidades —o alertar sobre ellos en caso de no poder solventarlos— lapsos, ambigüedades, incongruencias, omisiones y cualquier gazapo que pueda afectar a la comprensión del texto.
- Y, en caso de que el editor se lo requiera, sugerir mejoras estilísticas y redaccionales del texto, por lo que respecta a:

- a) la variedad lingüística y el registro utilizados (cambios arbitrarios de tono o registro y niveles de lenguaje inadecuados al texto o al lector);
- b) la estructura global de la obra (desorden organizativo; deficiencias, incongruencias o reiteraciones en la selección del contenido...),
- c) y las propiedades retóricas del texto, en aras de la claridad y la comprensibilidad.

Como bien puede verse, la revisión y la corrección de traducciones, aun siendo muy cercanas, centran su atención en aspectos distintos. Sumar ambos procesos (la revisión primero y la corrección de estilo después), realizados por profesionales con distinto perfil y preparación, permite, además, un grado mayor y más afinado de depuración del texto.

- 2) La revisión de traducciones utiliza como **metodología** el cotejo constante entre original y versión.

En la corrección de estilo de traducciones, en cambio, el corrector sólo consultará el original en caso de duda sobre el sentido original del texto o de sospecha de omisión o tergiversación de algún fragmento.

- 3) El revisor se vale a menudo de **herramientas** de traducción asistida, como las memorias de traducción, para comparar versiones.

El corrector de estilo suele trabajar bien sobre la traducción impresa, bien sobre el documento digital de la traducción elaborado con un programa de procesamiento de textos (salvo en el caso de las traducciones técnicas, en el mundo editorial el uso de herramientas de traducción asistida no es muy corriente).

- 4) El **coste** de una revisión de traducción casi cuadruplica el de la simple corrección de estilo de una traducción.

Cabe señalar aquí que el escaso recurso a la revisión de las versiones en obras de traducción es el único aspecto de la política tradicional de control de calidad editorial que merece una valoración negativa y cuya prevalencia no puede sostenerse sobre la base de criterios de calidad. Afortunadamente, en las editoriales científicas sí suelen cotejarse sistemáticamente y con detenimiento los originales de traducción con su versión, por todo lo que implicaría, desde un punto de vista de la veracidad y precisión científicas, cualquier tergiversación de los datos que una obra de este tipo expone. En este punto, cuestión aparte son, sin embargo, las publicaciones de divulgación científica.

2.1.1.7. EL CORRECTOR TIPOGRÁFICO, O DE PRUEBAS

Es el especialista —hoy externo— que, con la experiencia y conocimientos necesarios, especialmente en ortografía, ortotipografía y gramática oracional (morfosintaxis y sintaxis de la oración), se dedica a la corrección de pruebas tipográficas

(texto ya compuesto y compaginado) para suprimir cuantos errores tipográficos, ortográficos, léxicos o morfosintácticos queden pendientes de solución, comprobar la correcta disposición de todos los componentes de la página y el orden de las partes de la obra, y, en segundas pruebas, las remisiones y correlación de los elementos que en una obra van enumerados. Si las correcciones que se han realizado en los pasos precedentes se han hecho sobre papel, ha de comprobar también que se hayan introducido correctamente, mediante el cotejo entre original y pruebas o entre pruebas progresivas.

El corrector tipográfico es el último eslabón de la cadena de enmiendas y mejoras al texto de un autor/traductor, y el nexo entre el control de calidad del texto y el control de calidad del impreso.

2.1.2. Normas de estilo que sirven de guía al autor y de apoyo a los profesionales que realizan el proceso de control de calidad

Como se ha señalado anteriormente, las editoriales que siguen procesos tradicionales de edición apuntalan el trabajo del autor fundamentalmente mediante la supervisión de distintos aspectos de su escrito por parte de especialistas diversos. No obstante, y a fin de optimizar la labor de todos los que intervienen en la elaboración y edición de un texto, en muchos casos también se valen de guías internas de trabajo, destinadas a orientar al propio autor/traductor y al personal editorial, que recopilan convenciones y formas de hacer específicas del sector y las acomodan a las necesidades y criterios de la propia empresa.

Estos compendios de usos y reglas editoriales —se llamen libro de estilo o normas de trabajo— tienen primordialmente por objeto:

- 1) Dar pautas redaccionales y metodológicas a autores/traductores y colaboradores editoriales, a fin de orientar su trabajo al tipo de producto impreso en que se convertirá una obra y al tipo de lector al que va dirigida.
- 2) Lograr la mayor unidad de criterio posible en las obras publicadas.
- 3) Dar solución a las dudas de escritura o terminología con las que el autor/traductor y el resto de los profesionales que intervengan en el texto suelen encontrarse con mayor frecuencia.
- 4) Conferir con ello la máxima eficacia al trabajo de todos los que intervienen en la génesis, revisión y edición de un escrito.

La redacción de estos prontuarios de aplicación interna —que siguen siendo internos a pesar de que, por su calidad, merezcan ser publicados, divulgados y adoptados como modelo— suele o bien encargarse a un especialista externo, o bien a un editor de mesa (o a un equipo de editores de mesa) de la empresa, que es quien mejor conoce las necesidades estilísticas de las obras que en ella se publican.

El contenido de las normas de trabajo editorial, herederas fundamentalmente de los códigos tipográficos que regían la

labor de tipógrafos y correctores de imprenta, suele ser, exhaustivamente, el siguiente:

- normas de presentación de originales (de autoría y de traducción);
- formación y grafía de abreviaciones (abreviaturas, siglas, acrónimos, símbolos, etc.);
- medidas y equivalencias;
- empleo de mayúsculas y minúsculas;
- grafía de antropónimos y topónimos;
- normas de transcripción;
- gentilicios poco frecuentes;
- normas de alfabetización;
- grafía de las citas textuales;
- mecanismo de las citas bibliográficas;
- grafía de los lemas, las firmas, las notas, los intercalados, los epígrafes y rotulados, los índices, las bibliografías, los glosarios y las cronologías;
- mecanismo de las remisiones;
- grafía de los folios explicativos;
- grafía de títulos y subtítulos;
- partición de títulos;
- empleo de signos y símbolos;
- empleo de los signos de puntuación en tipografía;
- grafía de las cifras y cantidades;
- normas de división y separación de palabras;
- aplicación de la letra cursiva, negrita, versalita, etcétera;
- normas de unificación de criterios (palabras que pueden escribirse juntas o separadas; alternancias acentuales, alternancias grafemáticas, grafía de grupos vocálicos, grafía de las palabras compuestas...);
- signos de corrección tipográfica;
- resolución de las dudas gramaticales más habituales;
- lista de palabras que se usan con preposición;
- lista de verbos irregulares;
- lista de palabras habitualmente mal empleadas (impropiedades, extranjerismos, latinismos, etc.);
- glosarios específicos del tipo de obras que la editorial publica;
- estilo redaccional y estructural de textos específicos, destinados a una sección (si se trata de publicaciones hemerológicas), obra o colección determinadas (si se trata de publicaciones bibliológicas);
- criterios de traducción (qué se traduce, qué no se traduce, qué se adapta);
- empleo, traducción y grafía de extranjerismos habituales en las obras que publica la editorial.

Las guías para autores, traductores y colaboradores de editoriales científicas suelen tener —por la complejidad de los textos que publican y por su supeditación a criterios de ética

y calidad científica y a estándares científicos generales y de la propia disciplina— un contenido tan descriptivo como prescriptivo y un tono reflexivo, más propios de un manual que de una obra normativa. En el caso concreto de los manuales de estilo de las editoriales biomédicas, además de las cuestiones que generalmente abordan las normas de estilo editorial, suelen tratar también estos aspectos:

- metodología de la investigación científica;
- tipos de artículos y comunicaciones científicas;
- reflexiones sobre la génesis y el proceso de redacción de un texto científico;
- doctrina sobre el trabajo documental, la cita y el plagio;
- normas de ética que afectan al escritor científico;
- aspectos controvertidos propios de la disciplina;
- normas específicas de redacción (organización y construcción del texto) y presentación formal de contribuciones;
- normas de retórica científica (registro, tono y cualidades y defectos estilísticos);
- normas y proceso de publicación de la editorial;
- cuestiones de lenguaje biomédico;
- estándares científicotécnicos (establecidos por una comunidad de expertos o por organismos reguladores internacionales) sobre mecanismos y grafía de las citas bibliográficas, uso y grafía de elementos y términos específicos de cada especialidad, de expresiones matemáticas y estadísticas, de elementos, compuestos y fórmulas químicos, de símbolos, de unidades de medida y abreviaturas propios, etcétera.

A diferencia de las normas de trabajo de las editoriales generalistas, los manuales de estilo de las editoriales científicas suelen ser de autoría colectiva, y en su elaboración puede intervenir el comité científico editorial de la casa, asesores externos por especialidad, el director editorial y los editores de mesa.

3. Políticas editoriales torcidas y procesos actuales de control de calidad del texto

Visto está que existe un sistema de control de calidad suficientemente lubricado y puesto a prueba, de cuya eficacia siguen dando muestra algunas editoriales científicas. ¿Qué ha ocurrido para que dejara de aplicarse de forma sistemática?

Regresando a los planteamientos iniciales de este trabajo, parece innegable que las profundas transformaciones que vive el sector de la edición se inician con la irrupción de la autoedición. Parece extraño, sin embargo, que un cambio tecnológico que sólo presentaba ventajas pudiera acarrear tantos males. ¿Qué ha podido ocurrir? ¿Cuál es la clave que conecta un acontecimiento en principio tan positivo con consecuencias tan nefastas? Martínez de Sousa la daba sin dudar: el factor humano. Como siempre ha ocurrido en la historia de la humanidad, la tecnología sólo sirve si se pone al servicio del bien común. Cuando se utiliza para beneficio de una minoría, todos

sus valores y ventajas se pervierten. Y eso es justamente lo que ha ocurrido con la autoedición.

Pese a la ausencia de estudios que correlacionen análisis económicos, socioprofesionales y sectoriales dispersos, a fin de demostrar de forma irrefutable el nexo entre revolución digital y mercantilización del mundo de la edición impresa, ya hay muchas voces del sector o afines a él que dan algunas pistas sobre esta aparentemente oscura relación causa-efecto. Estas son, resumidamente, las direcciones a las que apuntan:

3.1. La repercusión de la autoedición en la reducción de costes y en la aceleración de los procesos de producción

Desde la aparición de la autoedición en 1985, con la creación del lenguaje PostScript de Adobe, unido a la aplicación PageMaker de Aldus, la impresora LaserWriter y el ordenador personal Macintosh, la edición electrónica se impuso rápidamente en el mundo de la edición, porque presentaba ventajas respecto al sistema de composición que la precedía, la fotocomposición, que la hacían imbatible:

- la maquinaria de autoedición era mucho más barata;
- su manejo era fácil, intuitivo y asequible a cualquiera con ciertos conocimientos informáticos, tipográficos y de compaginación;
- el sistema era capaz de recuperar sin dificultad documentos confeccionados con procesadores de textos;
- como no exigía teclear de nuevo el texto original, se evitaban muchos errores mecanográficos;
- era capaz de generar directamente páginas tipográficas;
- facilitaba y aceleraba enormemente tareas de edición y composición anteriormente muy laboriosas;
- gracias a la llegada de las filmadoras láser, se podían obtener fotolitos de texto e imagen integrados.

Los defectos que presentaban y aún presentan los programas de autoedición son, además, subsanados con cada nueva versión. Y los costes de actualización del programa y renovación del *hardware* eran —y continúan siendo— realmente bajos para el autoeditor, en comparación con lo que suponía adquirir un nuevo sistema de fotocomposición.

Así, en poco tiempo, todas las empresas de fotocomposición se habían pasado a la autoedición, y muchas editoriales hemerográficas incorporaban a sus plantillas a técnicos en autoedición. Rápidamente, sus ventajas permitieron al editor acelerar el proceso de edición y reducir sensiblemente tareas y costes. Fácil es deducir cuál fue el siguiente paso en esta cadena inicial de transformaciones.

3.2. La repercusión de la autoedición en el aumento del volumen de negocio y de la producción

A cualquier que sepa cuáles son los pilares de un negocio no puede escapársele la lógica ecuación que se deriva de una

reducción de costes y un aumento de productividad: menor coste y mayor productividad = mayor beneficio y competitividad = mayores ganancias.

Pero el mundo de la edición es tremendamente complejo, y a un editor no le basta con ampliar su margen de beneficios —de por sí reducido en este ramo— durante un tiempo. Si quiere perpetuar su nivel de ingresos ha de procurar garantizar una presencia constante de sus obras en los puntos de venta, y no hay otra forma de alimentarla que producir sin freno y, a ser posible, copar el mercado. Las facilidades que da la autoedición para producir más deprisa y más barato permitan al editor «modernizado» no sólo sacar mayor rendimiento de sus productos, sino también adelantarse a la competencia en la publicación de títulos con visos de comercialidad e incrementar la periodicidad y el número de publicaciones sin aumentar la inversión, incluso si eso significaba dar el salto a un tipo de empresa de dimensiones industriales, iniciar una rueda imparable de superproducción y correr el riesgo de sobresaturar el mercado.

3.3. Y al olor del queso llegan los ratones...

Sabido es por la gente del oficio que en el sector editorial se gana poco. Como declaraba sir Stanley Unwin en su obra *La verdad sobre el negocio editorial* (págs. 246 y 247), «Es probable que quien pueda hacer dinero editando libros ganase mucho más en cualquier otro negocio. Al principiante que pide consejo se le puede decir sin miedo a equivocarse: “Si buscas ante todo dinero, no te hagas editor. Los editores que consideran su negocio sólo como un medio para ganar dinero nos causan la misma impresión que los médicos sólo preocupados de sus honorarios. El negocio editorial da satisfacciones más grandes que el dinero. Si dominas la técnica y estás dotado de la necesaria aptitud, te ganarás discretamente la vida, pero la labor de tus jornadas será interminable, y es posible que, cuanto mejor trabajes, peor sea tu recompensa pecuniaria”». Y añadía más adelante: «Muchos negocios editoriales se nutren de inversiones de gente irreflexiva. Cuando un editor medio arruinado anuncia que admitirá capitalista como director o como socio, recibe a raudales las ofertas, especialmente de amantes padres que prefieren que sus hijos empiecen como directores en vez de aprender el negocio desde abajo».

No hay mejores palabras para resumir el trastorno del espíritu del editor clásico que ocasionó el aumento de la rentabilidad del negocio: las empresas que no soportaron el arranque de la competencia y los bruscos cambios que sufría el mercado del impreso se vieron obligadas a vender. La falsa imagen de rendimiento que proyectaba el sector atrajo inversores de otros ramos que no sabían nada de las peculiaridades de este terreno y que, por supuesto, no se acercaban a él con la expectativa de obtener otras satisfacciones que las económicas. Muchos no resistieron los embates de este tempestuoso negocio y murieron pronto, llevándose consigo editoriales de prestigio. Los que llegaron con cierto conocimiento del medio o con el apoyo de otros negocios y una decidida disposición a hacer dinero, siguieron su rumbo imparable absorbiendo empresas, reduciendo costes y sobreproduciendo, y creando con ello gigantes colosales que proyectaban su sombra más allá de fronteras geográficas y culturales.

3.4. Globalización y empobrecimiento

En la presentación de la carpeta 51 de la revista *Archipiélago*, titulada «Editar en tiempo de gigantes», Joaquín Rodríguez defiende las políticas editoriales «mixtas», que guardan un delicado equilibrio entre lo comercial y la publicación de obras de fondo y que se sitúan en mitad de dos extremos opuestos: las editoriales independientes «que ignoran la dimensión económica del proyecto intelectual» y los grupos de edición y comunicación que observan un «sometimiento incondicional o cínico a los valores estrictamente comerciales y mercantiles». Pero advierte:

En el campo editorial coexiste esa diversidad y, mientras una modalidad no se quiera hacer pasar por la otra o quiera usurpar rasgos o denominaciones que no son los suyos, todo es legítimo y hasta necesario —aunque sólo fuera porque sin una cosa no se puede designar la otra—. Lo malo o incluso perverso ocurre, sin embargo, cuando los grandes quieren imponer las reglas del juego o juegan, directamente, con varios ases en la mano: el ecosistema del libro es tan particular y delicado porque el campo literario —y todo lo que tiene dentro: escritores, editores, críticos, libreros— nació en buena medida negando o invirtiendo los principios del interés económico más tosco, afirmando, como decía Stevenson, que “si uno ha adoptado un arte como oficio, renuncie desde el principio a toda ambición económica”. Proclamando esa autonomía respecto a las determinaciones más descarnadamente comerciales obligaba a los editores, también, por lo menos a cierta clase de editores, a compartir los valores invertidos de la creación y la difusión artísticas y a convenir, por tanto, que el negocio del libro no era casi ni negocio o era un negocio cuyos márgenes de beneficio siempre escasos estaban sometidos a la subversión de la lógica mercantil. De ahí que, cuando hoy los grupos editoriales adquieren sellos más o menos históricos y colocan en sus cargos ejecutivos a personas ajenas por completo a la lógica propia del campo editorial y les exigen cuentas de resultados anuales más que saneadas —u obligan a editores veteranos a admitir y aplicar más o menos cínicamente, más o menos crédulamente, más o menos decididamente, los criterios de rentabilidad de una empresa cuya estructura necesita unos ingresos copiosos y regulares para pervivir—, sus principios se desnaturalizan y la edición de libros se convierte en una alocada carrera hacia ninguna parte —en España 62 000 nuevos títulos, una media de 170 libros diarios— donde la impactante novedad se come a la novedosa obra maestra de la semana, que se traga al novísimo lanzamiento de la semana anterior que, por la puerta de atrás, llega devuelto a 90 días por el librero o a superficie comercial y necesita que otra portentosa o divertida o sesudísima novedad haya sido lanzada ya al mercado para intentar paliar las pérdidas del primer libro de impacto.

La rueda de la superproducción-devolución masiva y la servidumbre a las leyes del negocio generan, ciertamente, un

nuevo efecto de degeneración cultural: la falta de producción de obras de fondo, de publicaciones de largo recorrido, y el consiguiente vaciado de los catálogos editoriales y empobrecimiento de la oferta de publicaciones. Si lo que cuenta es sacar cuantos más títulos mejor en una carrera desenfrenada para mantener el ritmo de ingresos, y esos títulos van a ser rápidamente sustituidos por una avalancha inmediata de novedades y devueltos a la editorial en masa, lo que convienen son obras rápidamente vendibles; lo que hay que buscar, pues, son autores estrella y títulos de impacto. El campo para los editores de obras de fondo queda, así, muy restringido, y la única vía de supervivencia parece ser la especialización.

3.5. En pos de El Dorado

En un artículo aparecido en la Red el 13 de abril del 2003, titulado «Un mundo en transformación. Los libros de la selva. La industria editorial española explica las causas de la crisis del sector», el periodista y crítico Xavi Ayén comenta: «el beneficio que da el mundo del libro no es muy grande. La media del sector —que facturó 2607 millones de euros en el año 2001— se encuentra un poco por debajo del 10 %. En el recién aparecido *Las redes ocultas de la edición* (Editorial Popular), los franceses Janine y Grég Brémond dicen: “Hace veinte años, la tasa de rentabilidad media era del 3 al 5 %”. Hoy, “el ideal de las corporaciones transnacionales es el 15 %, que no se alcanza nunca”, confirma un directivo. Para Jorge Herralde, propietario de Anagrama, “el error es la teoría ilusoria de que con los libros se puede ganar mucho dinero”».

Los financieros que llegaron a este mundo en busca de su El Dorado parecen, empero, no querer dar su brazo a torcer: si el libro parecía dar dinero, tenía que darlo, a toda costa. Y para que lo diera, había que poner toda la carne en el asador, exprimir el negocio al máximo. Métodos no faltaban.

3.6. El inicio del camino hacia la subproletarización

Cuando un editor con mentalidad financiera y mercantil se plantea de qué modo puede reducir los costes de su empresa y ampliar el margen, es fácil adivinar qué camino emprenderá. Xavi Ayén, en el artículo citado, lo señala sin dudar: «Los despidos se han convertido en algo habitual en los grandes grupos editoriales. En los últimos años, [en España] más de 500 personas han perdido sus puestos de trabajo, ya sea por las fusiones (de Random House con Mondadori en el 2001), las compras de editoriales (constantes en Grupo Planeta) o los reajustes (que afectan a todos los grupos). “Hace quince años se dieron los primeros despidos masivos —comenta un veterano del sector—, porque realizamos una centralización administrativa y logística. En cambio, los despidos actuales son ajustes para obtener más beneficios”».

Y esto es sólo la punta del iceberg de lo que ha ocurrido con el personal especializado en edición, interno y externo, que se ha visto obligado a un éxodo masivo hacia otros sectores o condenado a la subproletarización. Pero esta cuestión la analizaremos con detalle más adelante. Lo que ahora interesa señalar es el enorme desequilibrio en la balanza de poderes internos de una editorial, en favor de los departamentos financieros y de márketing, que resulta de este vaciado de plantillas.

Y, yendo más lejos, el revelador simbolismo que subyace tras esos despidos masivos de personal (en particular del personal técnico): la desposesión de los valores que tradicionalmente han dado vida y sentido al mundo de la edición (creatividad, pluralidad, pasión por la lectura, por el libro y por el conocimiento, respeto al lector, y vocación por la promoción y la difusión cultural) y sin los que probablemente no pervivirá.

3.7. Éxodos masivos, políticas erráticas

Reducir al máximo los costes estructurales no conduce forzosamente al éxito. Ni siquiera es garantía de nada reinvertir el margen que deja el ahorro de sueldos y herramientas de trabajo en la adquisición de títulos vendibles y promocionarlos por todos los medios. Porque ¿alguien sabe qué es lo que vende? En un medio actualmente tan poco preocupado por el lector para el que publica y tan ajeno a sus inquietudes y necesidades, sin duda esa intuición se ha hecho más rara que nunca. Como sigue diciendo Xavi Ayén:

Otro error son las previsiones de ventas de cada título que realizan las editoriales, a menudo poco cercanas a la realidad, lo que provoca un gran número de devoluciones (esto es, los volúmenes no vendidos que devuelven los libreros y que la editorial debe reembolsarles). «Una devolución por encima del 25 % no es buena —explica un estudioso del sector—, y en los grandes grupos se sitúa en torno al 40%.» [...] Pero ¿por qué se equivocan las editoriales en sus previsiones? «Este negocio —responde un directivo del área económica de una multinacional— tiene un elevado porcentaje de incertidumbre. Y los editores literarios están muy subidos a la parra, muy endiosados. Son divos, pero la verdad es que tampoco ellos saben por qué funciona un libro.» [...] Otro elemento preocupante para el sector es la escalada de los llamados anticipos (lo que cobra el escritor por su trabajo, independientemente de las ventas futuras). Por las memorias de Gabriel García Márquez se han pagado más de cuatro millones de dólares. Eso sobrepasa mucho lo habitual: que el autor ingrese el 10 % del precio de venta de cada libro. «Muchas veces —confiesa un editor de un grupo importante— los libros más vendidos son una ruina económica, un éxito aparente. Los negocios son las novelas sorpresa, casos como el de Javier Cercas o Carlos Ruiz Zafón, que cobraron unos anticipos muy razonables porque eran poco conocidos.»

Y sobre esta pugna por lo supuestamente vendible añade Ayén:

«La subasta para comprar los derechos de un libro es un invento maligno —dice otro directivo—. Los libros se compran a ciegas, sin que nadie se los haya leído.» «En España, lo extranjero no vende mucho, hablando en general —confirma Jorge Herralde—, y se pagan enormes sumas en las subastas internacionales por autores menores; el paradigma de la victoria pírrica es llevarse a uno de esos novelistas». Las multinacionales

sufren más con este tipo de compras. Por ejemplo, cuando Random House compra en Nueva York los derechos mundiales de un escritor de best sellers, carga a su filial española la parte proporcional, «pero en cambio se trata de un autor que en España no vende, porque la gente prefiere autores nacionales. Tom Clancy no se puede comparar con Antonio Gala. Cuando nos llamaban de Nueva York para pedirnos la lista de autores que vendían más de un millón de ejemplares, siempre nos reíamos, porque no hay ni uno», revela un directivo.

Visto está, pues, que el negocio editorial no puede entenderse desde la exclusiva perspectiva mercantil; salvo, evidentemente, que se lo instrumentalice y se convierta, en palabras de Ayén, en una pieza más del engranaje de los grandes grupos, «que incluye medios de comunicación, productos audiovisuales, distribuidoras, productoras de cine... Por ejemplo, el grupo Bertelsmann (propietario de Random House Mondadori) ha declarado recientemente en Alemania unos beneficios de 900 millones de euros, 125 de los cuales provenían de su división discográfica BMG». En estos casos, cualquier práctica, cualquier proceder sólo conllevará ventajas. Lo absurdo es que muchos editores carentes del respaldo con el que cuenta un gigante de la comunicación se empeñen en emular su ejemplo, aun siendo evidente que las políticas de edición sin editores son una paradoja insostenible. ¿Se darán cuenta a tiempo de ello?

De momento, y por fortuna, la calidad de las publicaciones cuenta todavía con una oportunidad en manos de las editoriales especializadas, de aquellos editores independientes que mantienen el ancestral compromiso entre la calidad y el negocio, y de los editores (los científicos y académicos, los de literatura de fondo y los de libros de texto) que, por la supeditación de las obras que publican a ciertos reglamentos y estándares de calidad, no pueden eludir un cierto cuidado —aunque no todo el deseable— de sus productos.

3.8. La repercusión de la mercantilización del sector editorial en los procesos de control de la calidad textual y en los profesionales que los desarrollaban

Es de pura lógica deducir que cuando se vacía de contenido los departamentos de edición de una empresa editorial no hay forma de que esta siga desarrollando su labor (que no es otra que editar y publicar libros) si no es buscando sus recursos humanos fuera. La reestructuración cada vez más extrema de las plantillas editoriales ha hecho que muchos de sus profesionales hayan tenido que reconvertirse en autónomos, crear sus propias empresas de servicios editoriales subcontratados, asimilarse a empresas de composición (hoy, una nueva categoría de empresa de servicios de producción de impresos) o sencillamente mudar de oficio.

Esto último es lo que tuvieron que hacer la mayor parte de los **correctores de estilo y preparadores de originales en plantilla**, que fueron las primeras cabezas seccionadas en esta masacre de especialistas, de la que no se libraron ni siquiera

muchas de las editoriales científicas. En su caso, la debacle fue especialmente dramática: desaparecían de las plantillas en un momento en que la facilidad para montar páginas directamente a partir del original del autor/traductor hacía muy tentador eliminar cualquier paso intermedio entre original y maqueta, y en este sentido la corrección de estilo era todo un engorro. De la noche a la mañana el corrector se encontró, pues, no sólo fuera de la mayor parte de los departamentos de edición, sino carente casi por completo de su fuente de sustento. Los más viejos se jubilaron prematuramente y los que aún andaban lejos de la edad del retiro tuvieron que ingeniárselas para sobrevivir haciéndose más versátiles o cambiando simplemente de especialidad. Algunos correctores de estilo, aprovechando el nada casual florecimiento en España, durante el primero lustro de la década de 1990, de todo tipo de costosos posgrados de edición, se lanzaron a ampliar sus estudios técnicos para obtener títulos que les permitieran al menos aspirar a los puestos de los editores de mesa, que aún mantenían su lugar en las editoriales. Por su parte, otros aprovecharon sus contactos y sus conocimientos de idiomas para reconvertirse en traductores. La gran mayoría, sin embargo, acabó realizando su trabajo de siempre (la corrección de estilo) directamente sobre pruebas, con la rebaja de tarifas que ello conllevaba y teniendo encima que soportar la carga adicional de su nueva condición de autónomos.

Hacia finales de la década de 1990, por fortuna, el sector de la edición debió de comprobar que, por más que se presionara a las empresas de autoedición para que asumieran los costes de la introducción masiva de correcciones en pruebas, desplazar un tipo de corrección que puede suponer cambios muy profundos en un texto a la página compuesta conllevaba un importante riesgo de descalabro en una fase más avanzada del proceso de edición y la profusión de erratas y errores de todo tipo, que levantaban cierto clamor entre los pocos lectores que en este país recurren a la queja. Para entonces, sin embargo, la mayor parte de correctores de estilo de oficio habían desaparecido. En aquel momento, cualquier editor de mesa sabía perfectamente que un buen corrector de originales era un tesoro, y guardaba los suyos con celo.

Algunas empresas de servicios editoriales debieron de advertir este nuevo cambio en los procesos de control de la calidad textual y decidieron aprovechar el filón que suponía la nueva llamada a filas de los correctores, creando cursos exprés que, en 50 o 60 horas, pretendían suplir los años de estudio y de experiencia profesional que antaño requería un corrector para dominar su oficio. De este modo se produjo la segunda consecuencia «trágica» de la eliminación de plantillas de correctores y de pasos de corrección: el corrector con solera no sólo desaparecía, sino que era sustituido por personal con una preparación más que dudosa, cuya labor —pobre e inexperta— hacía casi vana la tarea de corregir y permitía al responsable editorial abundar en la idea de que corregir era prescindible.

Así las cosas, la mayor parte del peso de trabajar a fondo un texto recayó sobre las espaldas, ya de por sí sobrecargadas, del **editor de mesa**. De hecho, este puntal de la calidad de la edición ha sufrido en los últimos quince años descargas constantes de responsabilidades procedentes de otros profesionales

de su campo. No sólo ha tenido que empezar a desconfiar del buen hacer de sus colaboradores externos — que, además de estar cada vez peor preparados, trabajan a destajo por una retribución miserable — y a dirigir y supervisar con más atención que nunca su trabajo; encima ha tenido que asumir la avalancha de la actual sobreproducción de novedades, con constantes bailes de fechas, y la responsabilidad de tener que leer o hacer leer los originales que su director editorial, exclusivamente centrado en la compra de títulos, el fichaje de autores, la gestión de derechos y la promoción de novedades, volcaba sobre su mesa. Todo ello a costa exclusiva de su tiempo y de acerar su ingenio para sacar recursos de la nada e inventar nuevos métodos de organización y control. No son pocos los editores de mesa que no han resistido tanta presión.

Sin este pilar del control de calidad editorial —que, si no abandonaba el barco por propia voluntad, era obligado a abandonarlo y a reconvertirse en servicio subcontratado—, los departamentos editoriales quedan ya completamente vacíos y desvalidos a la hora de dirigir y supervisar las ediciones. Sin editor de referencia —o con editores noveles salidos de los mal proyectados posgrados de edición, en general de presencia efímera en las editoriales—, todo el personal que interviene en la edición de una obra navega sin rumbo, y el producto sigue también un camino errático. Sin nadie que pautе su labor, ¿dónde buscar la guía que necesitan traductores, correctores y revisores? La respuesta está a la venta en todas las librerías: en los libros de estilo, manuales de edición y obras de consulta de dudas lingüísticas —algunas de innegable categoría académica y otras sólo fruto del oportunismo— que pueblan las estanterías. El libro de estilo, la norma de trabajo editorial, tanto más imprescindible como referencia cuanto menos profesionales cumplan esta labor de orientación y homogeneización, son hoy productos codiciados, y por tanto vendibles, que han empezado a dar el salto de la mesa del editor a la estantería de la librería y que, una vez se han exhibido, han pasado a convertirse en un reflejo de la imagen que un sello editorial quiere dar. Veremos ahora de qué forma ese deseo de vender imagen a través de los libros de estilo ha pervertido su esencia.

3.9. La repercusión de la mercantilización del sector editorial en la idiosincrasia de los libros de estilo actuales

Decíamos en apartados anteriores que las obras de estilo editorial de uso interno persiguen sustancialmente cuatro fines:

- 1) Guiar el trabajo de autores/traductores y colaboradores editoriales.
- 2) Lograr la mayor unidad de criterio posible en las obras publicadas.
- 3) Dar solución a las dudas de escritura o terminología más comunes.
- 4) Optimizar con ello el trabajo de todos los que intervienen en la génesis, revisión y edición de un escrito.

En este sentido, un ejemplo paradigmático de lo que han de ser unas normas de trabajo editorial para cumplir con su función lo constituyen las *Normas para correctores y compositores tipográficos* encargadas para uso de Espasa-Calpe y finalmente publicadas por la propia empresa en 1959. Como reza su introducción.

La Editorial Espasa-Calpe encargó a uno de sus correctores [José Fernández Castillo] que presentara una propuesta con objeto de procurar unificar criterios respecto al uso de mayúsculas y minúsculas, así como de la cursiva y las comillas, ya que, por no existir reglas generalmente aceptadas y precisas que comprendan la gran variedad de casos que pueden presentarse y se presentan, cada compositor y cada corrector se ve obligado a resolverlos, con la mejor voluntad, con arreglo a su criterio, no siempre coincidente con el de los demás, lo que obliga después a hacer gran número de correcciones con el fin de conseguir la debida uniformidad, con la consiguiente pérdida de tiempo.

El operario encargado de confeccionar la propuesta se limitó a presentar una lista, por orden alfabético, de aquellas palabras que, según su experiencia, solían dar lugar a dudas, con el objeto de que los demás correctores presentaran las modificaciones que estimaran oportunas. Estos, a su vez, presentaron un pliego de enmiendas y adiciones, al cual contestó el autor de la propuesta con una réplica.

Finalmente, el señor [Julio] Casares, requerido por Espasa-Calpe para intervenir en el litigio, accedió amablemente al requerimiento, y después de leer la argumentación y razonamientos de ambas partes, dio su opinión a título puramente personal. El resultado ha sido un trabajo que esta Editorial ha creído oportuno dar a la luz pública por entender que desborda los límites propuestos, ya que trata de pequeños problemas relacionados con la corrección tipográfica que pueden interesar a cuantos se dedican a este menester.

Lo más curioso de esta obrita es que mantiene la estructura del suculento debate que le dio origen: «Propuesta», «Pliego de enmiendas y adiciones», «Réplica al “Pliego de enmiendas y adiciones”» y «Dictamen». Este debate no se ha perdido en círculos de intelectuales y especialistas de cierta altura; sigue presente incluso en las listas profesionales de Internet sobre corrección, edición y lingüística. Lo que sí ha desaparecido entre los responsables editoriales es la preocupación por el buen hacer y el deseo de extender su alcance mas allá de las propias paredes que ilustra la carta que el director de Espasa-Calpe adjuntó a los diversos ejemplares de estas Normas enviados a otras editoriales españolas competidoras suyas. En esa carta se dice:

[...] estimamos que han de ser de gran interés para uso de correctores y compositores en nuestra Editorial, y nos ha parecido que podrían serlo también para las demás

editoriales, imprentas y tipógrafos en general, por lo que nos hemos decidido a publicarlos en un libro, el cual nos es muy grato enviar a ustedes adjunto, con el buen deseo de que les sea de utilidad [...]. Cualquier sugerencia que ustedes deseen aportar será bien recibida por nuestros correctores y por nosotros.

Si alguno de los actuales directores editoriales, imitando el generoso gesto del de Espasa-Calpe, tuviera el atrevimiento de enviar sus normas de estilo a otras editoriales e incluso a expertos en materia de edición, invitándoles a expresar su opinión sobre ellas, lo más probable es que le llovieran las críticas. Desde el momento en que ya no quedaron en las editoriales técnicos y especialistas capaces de elaborar un buen libro de estilo —menos aún de merecer la opinión de asesores de la talla de Casares— esta tarea recayó en manos de editores de mesa inexpertos o de directores editoriales que vieron en este tipo de obras una forma de destacarse, de dar rienda suelta a una creatividad (sobre todo ortotipográfica) tan desbordante como desconcertante. De resultados de esta actitud de clara ignorancia, combinada con un esnobismo irrefrenable, han llegado a manos de autores, traductores y colaboradores nuevas normas cargadas de usos extranjeristas, de recomendaciones disparatadas y de contravenciones gratuitas a ciertos estándares de grafía científica, normas lingüísticas y usos ortotipográficos bien asentados y que no requerían reforma ni alternativa alguna.

De estos males no se salvan siquiera las editoriales biomédicas. En una carta enviada en 1996 por Fernando Navarro a la sección «Cartas al director» de la revista *Medicina Clínica*, titulada «Corrección de estilo y ética del proceso editorial», aun alabando la habitual calidad editorial de esta publicación se critican algunos criterios presentes en su libro de estilo, así como su aplicación de forma mecánica y sistemática —incongruente incluso en algunos casos— por parte los correctores de la casa. Particularmente grave y poco ético —y le damos la razón en ello— le parecía a Navarro el hecho de que los correctores de la casa hicieran prevalecer esos criterios (sustituyendo ciertos términos, en este caso) por encima de los expresados por el autor, perfectamente válidos también y adoptados de manera uniforme en todo su artículo; en palabras del propio Fernando Navarro: «Por último, y esto es lo más grave, tales sustituciones se hicieron después de que el autor hubiera corregido ya las galeras, en las que, al igual que en el texto original, las palabras *antirretrovírico* y *bloqueante* β aparecían así escritas en todas las ocasiones». A nuestro modo de ver, no obstante, el problema tiene otra dimensión: no radica tanto en la falta de respeto que pueda haber mostrado un corrector a la integridad del texto de un autor como en las condiciones sociolaborales en las que suele trabajar hoy el corrector, en sus carencias formativas y —sobre todo— en la excesiva trascendencia que se da en muchas editoriales al libro de estilo, como materialización de un marchamo propio.

Un libro de estilo es fundamentalmente una herramienta de ayuda y orientación del trabajo editorial y un instrumento de uniformación. Pero puede también entenderse como una forma peculiar y distinguida de hacer las cosas. Si se sobredi-

mensiona esta faceta, el afán de distinción fagocitará todas sus otras virtudes, y de este modo todos sus dictámenes, acertados o no, se acabarán imponiendo como criterios incuestionables, se revelen absurdos o acertados. Justo lo contrario, en definitiva, de lo que mostraba de forma ejemplar el debate recogido en las normas que encargara Espasa-Calpe hace más de cuarenta y cinco años.

4. El delicado equilibrio entre lo viejo y lo nuevo: apuntes para recuperar y asentar la calidad en la edición sin morir en el intento

Como señalaba Martínez de Sousa en una de las citas que encabezan este artículo, el panorama es desolador. A esa desolación se añade la certeza de que muchos de los cambios estructurales que hemos apuntado en estas páginas son ya irreversibles. Desengañémonos: mientras el ritmo de la edición siga marcado mayoritariamente por una lógica financiera, las cosas no volverán a hacerse con pausa; las viejas editoriales de prestigio engullidas por la vorágine del mercantilismo exacerbado no renacerán de sus cenizas; las plantillas editoriales obligadas a una autonomización forzosa no regresarán a sus puestos de trabajo.

¿Cuál es el futuro, pues? ¿Qué esperanza de vida tiene la calidad en la letra impresa? Sin duda dependerá de que tanto los editores vocacionales que mantienen su independencia como los directivos más avisados de las grandes compañías tomen conciencia de que preservar ciertos pasos y procedimientos tradicionales puede serles muy beneficioso. En definitiva: de que comprueben que la calidad puede vender y competir, que genera prestigio y cuesta poco. Si se encuentran fórmulas que combinen sabiamente la aplicación de procesos de control de calidad con las ventajas que ofrecen la actual tecnología y los nuevos modelos de edición, producción, explotación de derechos y promoción (herramientas de traducción asistida, de corrección digital y de edición de sobremesa, la publicación electrónica, la impresión por encargo, las nuevas fórmulas de *copyright*...), sin duda se obtendrán resultados muy fructíferos desde un punto de vista intelectual y cultural, y económicamente asumibles.

Pero desvelar el secreto de esa panacea es trabajo de otros. Baste aquí con apuntar los ingredientes de la receta milagrosa que conciernen a la calidad del texto y que no son otros que los que siempre la han garantizado: buenos profesionales, bien dirigidos y coordinados, y herramientas de trabajo que aumenten su eficacia. Para adaptar estos elementos a los nuevos tiempos bastaría con hacer hincapié en dos aspectos de la edición que suelen pasarse por alto: la planificación y la gestión. Con ambos como premisa, cualquier editorial puede moldear proyectos que combinen eficacia, productividad y excelencia, según estas pautas:

- 1) Mantener en las plantillas editoriales a los profesionales más imprescindibles: aquellos que se ocupan de seleccionar las obras, de establecer planes editoriales y de dirigir y controlar su ejecución, y hacer que trabajen de manera conjunta y coordinada.

- 2) Desarrollar y aplicar mecanismos de selección de personal colaborador.
- 3) Poner el acento en las fases iniciales de evaluación de un texto, a fin de establecer un proyecto de edición (procesos y normas de trabajo) adecuado a las características de cada obra, que permita reducir las tareas a las puramente necesarias y minimizar así los costes y los plazos de realización.
- 4) Calibrar con detenimiento el tiempo necesario para producir una obra y establecer un calendario de edición pormenorizado y factible.
- 5) Crear, dirigir y supervisar equipos externos de edición específicos para cada obra, colección o publicación, dotados del apoyo logístico, las herramientas de trabajo y los medios económicos (acordes a su labor y a su cualificación) que precisen para realizar su trabajo en condiciones y comprometerlos (contractualmente si es preciso) con los objetivos trazados en el plan de edición de la obra.
- 6) Calcular un presupuesto que contemple un margen para cubrir incidencias.
- 7) Utilizar y poner al alcance de los colaboradores todas las herramientas de consulta y de trabajo que permitan acelerar y rentabilizar el trabajo y optimizar sus resultados.
- 8) Fomentar, a través de los gremios, la formación continuada de los profesionales de la edición, externos o internos.

En definitiva, se trata simplemente de hacer que de nuevo el buen estilo, la eficacia, la excelencia y el prestigio guíen la labor de un editor que persigue la calidad en sus productos. Y si con el seguimiento de estas pautas el editor pudiera obtener no sólo textos bien editados, sino también una certificación oficial de calidad que imprimiera un sello de garantía a sus productos, sin duda sería este el espaldarazo definitivo para que las buenas prácticas regresaran a la industria editorial y se asentaran definitivamente. Pero, por desgracia, la tarea de crear una norma y un sello de calidad para la edición de textos atañe sólo a organismos internacionales de normalización y certificación, y su materialización únicamente depende de los propios interesados: gremios y federaciones de gremios de editores.

Quede ahí como propuesta la idea de una certificación de calidad editorial y valga como modelo la futura norma europea de calidad para los servicios de traducción impulsada por la EUATC (European Union of Associations of Translation Companies/Asociación Europea de Empresas de Traducción) y auspiciada por el CEN (Comité Européen de Normalisation/Comité Europeo de Normalización), que verá la luz el próximo año.

Nota

^a Como eco de esta reflexión, de la lista de distribución sobre corrección y edición Editexto, albergada en RedIris, surgió un «Manifiesto de los Correctores de Español» que puede calificarse casi de llamamiento de auxilio en defensa de la lengua española y de la

actividad de este gremio, y que sigue sumando adhesiones en *La Página del Idioma Español*: <<http://www.elcastellano.org/manifiesto.html>>.

Bibliografía

- Albaladejo, Tomás: *Retórica*. Madrid: Síntesis, 1989.
- Arevalillo Doval, Juan José: «A propósito de la norma europea de calidad para los servicios de traducción», en II Congreso Internacional «El español, lengua de traducción», Toledo, 20-22 de mayo del 2004; <<http://www.toledo2004.net/index.php>>.
- Ayén, Xavi: «Un mundo en transformación. Los libros de la selva. La industria editorial española explica las causas de la crisis del sector»; <<http://calenco.arkania.org/adm/editoriales.htm>>.
- Brissaud, Sophie: «La lecture angoissée ou la mort du correcteur», *Cahiers Gutenberg*, 1 (diciembre 1998), <<http://www.correcteurs.org/brissaud.pdf>>.
- Cassany, Daniel: *Describir el escribir*. 6.ª ed. Barcelona: Paidós, 1996. — *La cocina de la escritura*. 4.ª ed. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Castellà, Josep Maria: *De la frase al text*. 2.ª ed. Barcelona: Empúries, 1996.
- Dahl, Svend: *Historia del libro*. Madrid: Alianza, 1982.
- Dreyfus, John., y François Richaudeau (dirs.): *Diccionario de la edición y de las artes gráficas* Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Pirámide, 1990.
- Espasa-Calpe: *Normas para correctores y compositores tipográficos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1959 (ed. no venal).
- Iglesias, José Luis: «El español en las agencias internacionales de prensa. Mesa redonda», en «La lengua española y los medios de comunicación», *Actas del Congreso de la Lengua Española*, Sevilla, 1992; <http://cvc.cervantes.es/obref/congresos/sevilla/comunicacion/mesaredon_iglesias.htm>.
- Lausberg, Heinrich: *Manual de retórica literaria: fundamentos de una ciencia de la literatura*. 3 vols., Madrid: Gredos, 1976-1980.
- Martín Montesinos, José Luis, y Montse Mas Hurtuna: *Manual de tipografía: del plomo a la era digital*, Valencia: Campgràfic, 2002.
- Martínez de Sousa, José: *Diccionario de ortografía técnica*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1987.
- *Diccionario de redacción y estilo*. Madrid: Pirámide, 1993.
- *Manual de edición y autoedición*. Madrid: Pirámide, 1994.
- «Las nuevas tecnologías en el tratamiento de los textos (Los neotipógrafos)», *Revista Española de Bibliología*, I, 1 (Salamanca, mayo 1997); <<http://www.uv.es/%7ebarrueco/reb/esp/vol1no1/vol1no1d.pdf>>.
- *Pequeña historia del libro*. 3.ª ed. Gijón: Trea, 1999 (1.ª y 2.ª eds. en Editorial Labor).
- «Problemas de la edición científico-técnica», conferencia pronunciada en «Las Nuevas Formas de la Comunicación Científica», XV Coloquio de la Asociación Internacional de Bibliología y I Coloquio de la Asociación Española de Bibliología, Salamanca, 9-11 de mayo del 2000; <<http://martinezdesousa.net/edicientitecnica.pdf>>.
- *Manual de estilo de la lengua española*. 2.ª ed. Gijón: Trea, 2001.
- *Diccionario de bibliología*. 3.ª ed. Gijón: Trea, 2004 (1.ª y 2.ª eds. en Fundación Germán Sánchez Ruipérez/Pirámide).
- *Antes de que se me olvide. Una aventura bibliológica personal e intransferible*. Gijón: Trea, 2005.
- Medicina Clínica: *Manual de estilo. Publicaciones biomédicas*, Madrid: Mosby/Doyma Libros, 1993.

- Mestres, Josep Maria, Joan Costa, Mireia Oliva y Ricard Fité: *Manual d'estil: la redacció i edició de textos*. 2.^a ed. Barcelona: Eumo Editorial/Universitat de Barcelona/Associació de Mestres Rosa Sensat/Universitat Pompeu Fabra, 2000.
- Millán, José Antonio: «Vender vino sin botellas. (El nuevo circuito editorial)», en el blog *Libros y bitios (edición digital y tradicional)* de *La página personal de José Antonio Millán*. Última versión: 21 de diciembre del 2000; <<http://jamillan.com/botellas.htm>>.
- «La propiedad de la propiedad intelectual», en el blog *Libros y bitios (edición digital y tradicional)* de *La página personal de José Antonio Millán*, 20 de febrero del 2005; <<http://jamillan.com/propi.htm>>.
- Navarro, Fernando A.: «Corrección de estilo y ética del proceso editorial», *Medicina Clínica* (Barcelona), 106 (1996): 757-758.
- Paz Gago, José María: *La estilística*. Madrid: Síntesis, 1993.
- Puerta López Cózar, José Luis, y Assumpta Mauri Mas: *Manual para la redacción, traducción y publicación de textos médicos*. Barcelona: Masson, 1995.
- Rodríguez, Joaquín: «Editar en tiempo de gigantes», presentación de la carpeta n.º 51 de *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*; <<http://www.archipelago-ed.com/51/carpeta.html>>.
- Rogers, Geoffrey: *Manual de edición*. Madrid: Tellus, 1990.
- Senz Bueno, Silvia: *Normas de presentación de originales para la edición. Originales de autoría y originales de traducción*. Gijón: Trea, 2001.
- Unwin, Stanley: *La verdad sobre el negocio editorial*. 2.^a ed. Barcelona: Juventud, 1964.



Cristina Bertrand: Casas de La Mancha