

# La mano invisible

15



ANTONIO MARTÍN FERNÁNDEZ

---

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

**ANTONIO MARTÍN FERNÁNDEZ** (Madrid, 1970). Licenciado en Filología Hispánica en la Universidad Complutense, en 1997 fundó Cálamo&Cran, el centro de aplicaciones profesionales del lenguaje y la edición. Perteneció al cuarteto Palabras Mayores, divulgadores del lenguaje, la traducción y la edición. Es coautor de *El libro rojo de C&C. Prontuario de manuales de estilo* (C&C, 2013), *199 recetas infalibles para expresarse bien* (Vox, 2015) y *Dilo bien y dilo claro* (Larousse, 2017). Desde 2005 hasta 2015 presidió la asociación profesional de correctores que fundó, UniCo. En 2018 contribuyó a la creación de la primera asociación profesional de correctores de Estados Unidos, SEA (Spanish Editors Association). Dirige el medio *Publishnews* desde 2015 (antes, *La lectora futura*), referente diario del mundo editorial en español. En el año 2007 fue reconocido como socio de honor de La Casa del Corrector, de la Fundación Litterae.



## LA MANO INVISIBILE





LA MANO INVISIBLE:  
CONFESIONES DE UN CORRECTOR  
ICONOCLASTA

Antonio Martín Fernández

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS  
Madrid, 2019

Reservados todos los derechos por la legislación en materia de Propiedad Intelectual. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en manera alguna por medio ya sea electrónico, químico, óptico, informático, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito de la editorial.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, solo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

*Catálogo de publicaciones oficiales:* <http://publicacionesoficiales.boe.es>

EDITORIAL CSIC: <http://editorial.csic.es> (correo: [publ@csic.es](mailto:publ@csic.es))



© CSIC

© Antonio Martín Fernández

© Viñeta de cubierta: Damián Flores

ISBN: 978-84-00-10468-9

e-ISBN: 978-84-00-10469-6

NIPO: 694-19-100-2

e-NIPO: 694-19-101-8

Depósito Legal: M-11266-2019

Maquetación: Enrique Barba (Editorial CSIC)

Impresión y encuadernación: Fulldesign

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.

*Para mis hermanos, Luis, Cruz y Lola,  
responsables de mi amor por las letras  
y mis primeros trabajos. Gracias, hermanos*



Por más atención que ponga en lo que hace, uno se equivoca. Uno escribe algo, un artículo, un cuento, toda una novela, y vuelve una y otra vez sobre lo que ha escrito, repasa, corrige, tacha, sustituye, pero está demasiado cerca de su propio trabajo, de modo que hay cosas evidentes que no ve, y por eso necesita el examen de otros ojos que no sean los suyos, a ser posible de alguien especializado, un corrector, alguien que sabe hacer de verdad lo que parece evidente, que sabe mirar un texto palabra por palabra, con la atención muy afilada, con el lápiz igual de afilado y disponible, con una mezcla de proximidad y de distancia, de amor por la palabra escrita y lucidez clínica para percibir errores.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA,  
«Las correcciones», *El País*, 5/3/2012



## LA MANO QUE MECE EL TEXTO

Cuando me presento como corrector, siempre espero escuchar de fondo ese amparo de voces que te responden con «Te queremos, Antonio». No es fácil ser corrector. Aún diría más: es difícil ser corrector. Pero no es una misión imposible. De hecho, para otros compañeros del sector editorial —«compañeras» debería decir con propiedad, porque son mayoría: en torno al 75 % (datos actualizados gracias a la «Radiografía de la profesión del corrector», Unión de Correctores, 2017)—, la corrección es una fase en tu vida que debes superar. Superar para llegar a otro lado, a un lado que se sobreentiende que debe de ser un progreso: quizá para transformarse en editor o algo aún mejor, con



mayor éxito, como coordinador editorial, lo que viene a ser el salto a la fama y la entrada en *Forbes*.

El camino del éxito en el sector editorial —algo así como la búsqueda del paso del noroeste en el mundo profesional— es un sueño. Nada reproachable: denota amor a los libros, una temprana fascinación con el olor al papel y a la tinta, al descubrimiento de los distintos tipos de letras y a la clasificación de Thibaudeau, a los tipos de gramaje y formatos terminados en -avo, a distraerse antes de la lectura para comprobar si respetaron las hojas de guarda, de respeto y la de cortesía; o si hay colofón y ver qué artificio se le ocurrió añadir allá al editor; preocuparse por si han añadido o no índices, y de qué tipo, y qué clasificación han usado; qué bibliografía trae y qué orden presenta; evaluar de reojo si han sido o no generosos con los márgenes; mira con temor la organización de las notas porque sabe que le arrastrará a buscar la correlación entre la llamada y su texto; se fijará en si el interlineado es aceptable o han querido ahorrar papel a costa de crear una masa de texto densa como un musgo negro. Y tras todo ese derroche de pasión, tras haber descubierto la mecánica secreta del libro, sus aciertos y errores, incluso antes de ponerlo en marcha, quizá llegue el momento de leerlo.

Hasta aquí, esa conducta temeraria denota una tendencia a convertirse en maquetador, diseñador, quizá tipógrafo o, peor aún, editor. Pero, si al comenzar la lectura, después de ese ritual, encuentra que la frase introductoria es innecesariamente larga (como esta), detecta que el autor juega con circunloquios para llegar a una conclusión ya esperada, o incluso con solo leer media página ya está bufando porque hay un gerundio que amenaza su paz interior —y así se lo hará constar a quien tenga al lado con un alarido de escándalo—, esa persona tiene madera de corrector; seguramente, de corrector de estilo.

Porque hay otro tipo de persona que, cuando lee, detecta esa coma que sobra o que falta como un cochino detecta una trufa (como en esta última frase, donde sería necesaria una coma para dejar bien claro que no «falta como un cochino» sino que «... falta, como un cochino...»). Esa persona que es capaz de ver un espacio doble entre palabras (como estos: sí, sí, hay dos espacios entre «como» y «estos») o que ve, no una, sino dos erratas en «desoxiribunucleico» antes de parpadear; no como ahora, que ha vuelto un par de veces la vista sobre la palabra que se parece a «desoxirribonucleico» y ha tenido que pestañear antes de encontrarlas. Esa

persona con esa aparente percepción extrasensorial es un corrector de pruebas que no tardará mucho en descubrir y poner en práctica sus superpoderes.

Pero todas estas pasiones solo conducen a forjar una gran vocación, ni más ni menos. Esta no es la segura trayectoria a la fama —ni parece que fuera a buscarla por el tortuoso camino de la edición— ni la de la bonanza económica, porque puede que la única bonanza que vaya a conocer es la referencia a una serie del oeste que vio en televisión una generación mayor que la suya (o eso simula con coquetería). Vocación; esa es la clave.

Yo me pregunto por qué alguien decide entregarse a la corrección; por qué una persona decide sacar su lado inconformista y marcar errores para que no los sufran sus compañeros de lectura, en vez de aprovechar sus estudios superiores y labrarse un futuro de esos que hacen que la gente se vuelva al verlo por la calle y lo señale a su pareja diciendo: «Mira: esa persona estudió Filología». Si bien nunca habrá un *reality show* sobre nuestro trabajo, ni somos el modelo de futuro próspero, nadie nos podrá negar que el empeño por ser parte del cuerpo de correctores exige una pasión por este trabajo como por ningún otro; ninguna otra profesión promete menos que el mero orgullo de ser el fantasma que no

verá ni recordará nadie por haber suprimido millones de erratas de las que nadie, afortunadamente, habrá llegado a ver. Resumiendo: ninguna otra profesión promete menos (quizá reencarnarse en macrófago de nuestro propio sistema inmune). Para tan poco premio, ¡la satisfacción debe de ser inmensa! Tan grande, que al acercarse a ella se debe de sentir la atracción al abismo.

Por eso, cuando le preguntaban a un editor —a cualquiera de nuestros *emblemáticos* editores—, a una agente literaria de referencia mundial —nuestra Balcells, que en gloria esté—, o hasta a una persona de éxito reconocido, lejísimos del entorno editorial, como Chicho Ibáñez Serrador, por qué fueron correctores, tan solo responden que fue un episodio de juventud, que pasó pronto, como quien habla de quién probó qué droga en aquellos años. Esa rapidez en la respuesta denota la intensidad marcada por una profunda huella, como un amor no superado que aún se busca a escondidas en la red. Sé que fuera de micro, con la esperanza de que no quede grabado, reconocen que, en ocasiones, vuelven a corregir, sintiendo que recorre sus venas la satisfacción de marcar en rojo las erratas.

De eso es de lo que va a tratar este libro, este pequeño ensayo que tan solo pretende aclarar algunos pun-

tos sobre el trabajo de mis sueños. No pretende convertirse en algo a la altura del libro de Anthony Grafton, *La cultura de la corrección de textos en el Renacimiento europeo*, una joya muy al gusto centroeuropeo, pero que orillaba nuestra historia de la corrección; ni va a poder estar a la altura de ese libro que nos promete Nuria Gómez Belart, la suma *pontífiza* de la corrección en español (si es que el corrector me permite usar este término), quien más sabe de este asunto desde todos los puntos de vista, incluida la historia y los espinosos caminos de la normativa; un libro que sé que existe pero aún no tiene nombre y va a ser nuestra referencia.

Tampoco será, como se ha visto ya, un panegírico como el de *El libro del corrector*, que escribieron, en 1949, el tipógrafo Francisco Millá y el corrector Pelegrín Melús —alguien, este último, con un nombre inolvidable, que habría merecido solo por eso ser un personaje de Tintín o el coprotagonista de una novela de Arsenio Lupín—. Nunca pensé que nuestro trabajo fuera un arte ni que se equiparara o superara a las responsabilidades del impresor, como proponían Melús y Millá; entre otras cosas, porque a ninguna de las nueve musas le interesa nuestra tarea: un trabajo más bien hostigado por Cronos y por la madre de las musas, Mnemósine.

Espero poder proporcionar una aproximación original a este oficio, basada en la larga confesión de una interminable sobremesa en la que decidimos que formar a correctores no debía de ser tan complicado. Una larga reflexión sobre nuestro trabajo que condujo a un cambio radical de modelo. Y un paseo sobre la realidad del mundo editorial que ayude a comprender que el nuevo modelo propuesto permite adaptarse con facilidad a los nuevos retos. Pero lo que me gustaría conseguir con este libro es reconocer la voz propia de los correctores, con su orgullo y humildad, a la que espero haber ayudado a amplificar y llegar hasta donde nadie percibe el trabajo secreto de nuestra mano invisible.

## VOCACIÓN DE CORRECTOR. DUDAS EN UN MUNDO BIZARRO

Cuando no tengo muy clara la definición de una palabra, la busco en *un* diccionario. A estas alturas, pueden llamarme ingenuo o romántico, pero esto también va en la profesión. Google ayuda, pero no es un diccionario, no. Lo repetiré las veces que haga falta. Cualquiera que haya tenido el honor de conocer a un

lexicógrafo —seamos serios, «a una lexicógrafa»; aquí también son mayoría absoluta— le debe tanto respeto y admiración por su trabajo que no puede permitirse obviarlo. Porque el lexicógrafo es otra especie de nuestro ecosistema, con la misma inmensa vocación que el profesional de la corrección, y con las mismas expectativas de éxito. Quien haya leído *Palabra por palabra*, de Kory Stamper —responsable de buena parte del Merriam-Webster—, sabrá lo que digo. Y si le queda lejos, tiene más cerca a mi editora y lexicógrafa favorita, Sofía Acebo, de Larousse; o a la capitana de nuestro *dream team* de la lexicografía española, Elena Hernández, la directora del departamento «El español al día», de la Real Academia Española. Admírenlas.

No es fácil acertar a la primera con lo que quiere decir una palabra; ni para quienes la definen ni para quienes buscan el significado exacto de esa palabra en el contexto en el que se la han encontrado: la entrada *run*, en el diccionario Oxford, tiene 600 acepciones: una cantidad de texto similar a la de un relato. Una masa de texto que debe estar perfectamente señalizada, para *circular* por ella y llegar cuanto antes a tu destino. Los libros bien hechos, como un diccionario, también cuentan con correctores: con los mejores. Porque

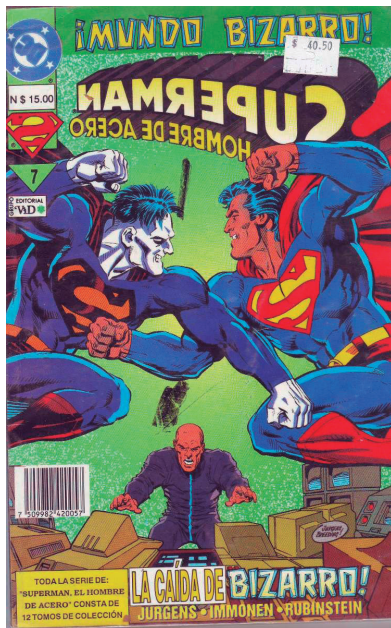
un diccionario es una piedra fundacional gracias a la cual se levantarán firmes otros muchos libros.

Pero de nada sirve todo este trabajo si el lector ya le atribuye un significado a la palabra que no conoce —«a mí me suena que esta palabra quiere decir...»—, razón por la cual nunca la buscará en un diccionario.

Y así nos va: *bizarro* ha dejado de ser *valiente*, como lo usaba Manuel Chaves Nogales, para convertirse en *raro* o, ya puestos, *raruno*. Puede que esta maldad provenga directamente de uno de los principales supervillanos de la historia, Lex Luthor, la némesis de Superman, quien creó al primer *bizarro*. Todo empezó a torcerse con la traducción de estos cómics. Cuando Superman visita el mundo bizarro (*Htrae* o «Earth» al revés), también conocida como la Zona negativa, nos descubre que todo allí es imperfecto y funciona a la inversa que en la Tierra. Allí todo es *bizarro*: raro, desconcertante, extraño, como la piel de los personajes, gris y troquelada. *Bizarro* es un falso amigo que llegó del espacio exterior para quedarse, porque los niños leemos antes los cómics que a Chaves Nogales. Por eso, y porque las palabras que registramos en la infancia se nos quedan para siempre, como las normas que enseñan los maestros sobre las mayúsculas y los días de la semana o los meses. O la



ausencia de tildes en las mayúsculas: creencias que se transmiten de generación en generación en un empaquetado perfecto e indestructible que se llama «A mí me lo enseñaron así».



¡Nunca te fíes de los falsos amigos!

El de *bizarro* es un mero ejemplo del posible viaje de un falso amigo desde que germina hasta que arranca de su parterre a la definición original. Un corrector a tiempo puede evitar una plaga o contenerla, más aún si cuenta con el séptimo de caballería de traductores, periodistas y redactores. Aunque estos suelen andar enzarzados en sus propias luchas: combatiendo cuerpo a cuerpo con neologismos, barbarismos y calcos que más de una vez les cuelan un navajazo traperero, que los distrae, y así consiguen colarse en nuestro torrente lingüístico a través de las noticias, un ensayo o la voz rotunda de los líderes del partido.

Uno de los superpoderes del corrector es la duda. Los correctores dudan mucho —aunque no se lo van a reconocer, como si le preguntan a Clark Kent por Superman—. La duda significa que no tiene la completa seguridad de que lo que lee es correcto; es el síntoma de un pequeño temblor, una fisura en su construcción que para un extraño podría interpretarse como una falta o una debilidad. Todo lo contrario: ese temblor de la duda es puro crecimiento. Un corrector no conoce todas las palabras y definiciones del diccionario —¿existen las palabras *conticinio*, *flavilabar*, *glabela*

y tenemos una idea de lo que significan?<sup>1</sup>—; tampoco tenemos la seguridad de controlar toda la normativa de la gramática —por ejemplo, para saber si lo correcto es *Ha~~z~~la sonreír* o *Ha~~z~~le sonreír*, uno puede recurrir a la gramática generativista o a la funcional para defender una u otra frase—; tampoco conocemos todos los recovecos de la ortografía o de la ortotipografía —cómo decidir si el nombre de una exposición se escribe entre comillas o se compone en cursiva si cada libro de estilo le ofrece soluciones distintas—; y esta es una parte de sus grandes desconocimientos o dudas, porque en otros casos deberá recurrir a contrastar datos de una enciclopedia o fuente *fiable* para saber si hubo una o varias batallas de las Termópilas (¿o era «Termópilas»?) en la primera o segunda (¿o la tercera?) de las Guerras Médicas, y en qué año sacaron las espadas, por no mencionar quiénes se enfrentaron, por qué y si, gracias al resultado final, ahora usamos un léxico rico en términos griegos y no persas.

---

<sup>1</sup> Puede consultarlo en el diccionario en línea de la RAE, pero es mejor aún descubrirlo en el libro *Funderelele*, de la *mexiñola* Laura García Arroyo, que acompaña cada una de sus 72 palabras seleccionadas con una historia personal de su descubrimiento.

No. Los correctores no lo sabemos todo, pero sabemos dudar de todo. Cada vez que percibimos esa fisura, sabemos que es un aviso de nuestro conocimiento, que se abre para crecer, como reverdecen las grietas de la corteza de un árbol en constante, lento e imparable crecimiento.

La duda sirve para aplacar nuestra propia soberbia: cuanto más dudes hoy, menos dudarás mañana. Pero esto no significa que no debas seguir sospechando de las palabras, frases y párrafos que corriges, aunque hayas entregado diez, veinte o treinta años a la profesión.

Cuando uno consulta el catálogo de publicaciones del CSIC, encontrará el libro *Los primeros homínidos*, de Antonio Rosas. Si has leído rápidamente el título, no le habrás dado más importancia. Quizá ni lo hayas visto con detalle. Vuelve a leerlo. Puede que seas una persona experta en paleontología humana que lee libros de corrección: no dudo de que existan seres así, porque aún tengo esperanzas en encontrar un eslabón perdido entre ciencias y letras. Pero si has dudado al leerlo, si ha habido cierto titubeo y baile de letras, ese es un síntoma de duda. Enhorabuena. A partir de aquí, el corrector debe elegir entre el angos-

to camino de la duda y la dulce cuesta abajo de la soberbia, como le plantearía un maestro kung-fu a su pequeño saltamontes.

El camino fácil puede llevarnos a pensar que esa panda de bárbaros —«bárbaras», más bien, insisto— que editaron el libro se confundieran, ¡en la cubierta!, y escribieran «homininos» en vez de «homínidos», hombre, ya. Puede que hasta hayas desenfundado el dedo acusador y estés buscando a alguien para celebrar tu captura, a la que a punto estarás de hacerle una foto para mostrar tu trofeo en tu Facebook o Twitter con el *hashtag* #ponuncorrectorentuvida. Menudo carácter gastamos los correctores ofuscados de gatillo fácil.

Otra opción es que hayas pensado que tan solo se haya escapado una tilde, que la forma correcta, por mera analogía, sea «homíninos». Buena opción, porque esto lleva a buscar una fuente que te confirme la correcta grafía. Ya solo con esto consigues el impulso para descubrir que la taxonomía contempla diferencias entre los homininos, los homínidos y los hominoides. Una manera de reorganizar nuestra parentela, ahora que los gorilas y chimpancés han dejado la rama —literalmente— de los póngidos, para venirse

a vivir más cerca de nuestra casa, o para meterse directamente en la misma, como han hecho chimpancés y bonobos.

Volvamos a poner los pies en el suelo: esa duda del corrector es esencial para conseguir un recorrido tranquilo y sin sobresaltos que busca todo lector. Esa seguridad que da el lento y pesado paseo de apiñonadora del corrector se consigue con el esfuerzo previo de quienes crearon las obras de referencia: los diccionarios, las gramáticas, las enciclopedias y, por supuesto, los sacrosantos libros de estilo. Tenemos que saber qué dicen estas fuentes sobre el trabajo de la corrección.

## CUALQUIER TIEMPO PASADO NO FUE MEJOR

Hubo correctores en los jeroglíficos de las pirámides egipcias. Los hubo en época griega y romana. Apostaría que los babilonios y los mayas también, pero no puedo demostrarlo. Sospecho que los hubo porque sería inconcebible que nadie revisara lo que iba a quedar grabado en piedra o en pergamino. Puede que cometer errores o dejar erratas en un glifo o

en el epitafio del guerrero acarrear a el corte de una mano o ser arrojado a los cocodrilos. No estaba la piedra Rosetta como para permitir erratas. Así, no es de extrañar que no hayan dejado rastro. Ni descendencia.

Podríamos tratar de rastrear alguno de sus testimonios y recrear su historia, pero los que nos interesan son los que aparecen en el mundo de la imprenta: somos su descendencia porque seguimos usando buena parte de su terminología. Por eso, permítanme el salto hasta el mundo de la edición de los monasterios, los monjes y sus manuscritos, aunque no podamos hacer aquí una escala técnica en la figura del corrector presente en la escuela de traductores de Toledo.

De aquí nos llegan varios regalos: la figura del *atendedor*, que alcanzó hasta nuestros días. Tuve la oportunidad de conocer a uno de ellos en el departamento de publicaciones del *Boletín Oficial del Estado*, en la Imprenta Nacional. Su trabajo, en Edad Media y hasta finales del siglo xx, consistía en leer en voz alta línea a línea, cada letra y signo del original, para que el escribano que revisaba comprobara que aparecían en su sitio, ayudado por una regleta que señalaba la línea en la que se encontraba. Una frase como «Ars longa, vita brevis,





















Hipocrates dixit» se dictaría así: «Ars —con *A* mayúscula— longa —coma— vita —con *v*— brevis —con *b* la primera, *v* la segunda, coma— Hipocrates —con *H* mayúscula y sin tilde en la *o*— dixit —salto de párrafo; siguiente línea...».

Además de esto, los copistas nos dejaron la marca de identidad de los profesionales de la corrección: los signos de corrección, esas marquititas de colores que parecen caracteres japoneses, que tomaron como referencia de su parecido con letras griegas —por ejemplo, el *deletatur*,<sup>2</sup> usado para suprimir, procede de la zeta griega [θ]—. Los signos y las llamadas para la corrección tienen su propia historia, pero permítanme un consejo: cuantas menos variantes haya, mucho mejor. De este modo, cualquiera podrá entender los cambios con facilidad, de la misma manera que cuando leemos la leyenda de un mapa esperamos no encontrarnos más de veinte signos, porque si no, aquello se descontrola.

---

<sup>2</sup> Nombre, por cierto, de la revista de los profesionales de la corrección en español que edita UniCo, la asociación profesional de correctores de España.



|   |                   |   |                               |
|---|-------------------|---|-------------------------------|
|  | suprimir tilde    |  | cursiva (italic)              |
|  | falta acentuación |  | negrita (bold)                |
|  | añadir espacio    |  | redonda o normal              |
|  | unir texto        |  | negrita y cursiva             |
|  | suprimir letra    |  | superíndice (m <sup>2</sup> ) |
|  | suprimir palabra  |  | subíndice (H <sub>2</sub> O)  |
|  | insertar letra    |  | ajustar el espacio            |
|  | orden cambiar     |  | insertar salto                |
|  | mayúsculas        |  | unir líneas                   |
|   |                   |  | separar interlineado          |
|   |                   |  | anulación                     |

Marcas, signos y llamadas de corrección.

Esta es una de las razones por las que nunca he recomendado usarlos en PDF con el sistema de sellos o tampones. Las versiones disponibles ofrecen unos setenta sellos rojos para suprimir; setenta azules para añadir y una colección más en color verde

que dejé de contar porque la precisión y la meticulosidad precisamente crean el efecto contrario: un método tan complejo que es difícil memorizar y menos comprender a simple vista para cualquier no iniciado. El control de cambios de los procesadores de textos lo llevan al límite: con la marca roja y tachada ya puedes saber lo que significa sin saber qué es este sistema; azul, insertado; verde, cambio ortotipográfico. Y si quieres notas, dale a placer al botón de comentarios.

Algo más nos regalaron los monjes: la excusa perfecta. Si era poco verosímil que un perro se comiera o masticara las hojas que debías haber copiado, en aquel contexto monacal parece que echarle la culpa al demonio —a Titivillus— sí era aceptable. Pero tampoco se puede decir que les tocara mantener una lucha sobrehumana contra el peor monstruo del Averno; Titivillus venía a ser un demonio de tercera, molestón y faltón, que incordiaba a los escribas y a los monjes ociosos. Tampoco se tiene noticia de que salpicar agua bendita con el hisopo hiciera huir a esas últimas erratas. Si eso hubiera funcionado, Word tendría hoy un icono con el hisopo en vez de su loco autocorrector.



No es Batman: es el diablo Titivillus  
(representación en una miniatura, siglo XIV).

Nos dice Martínez Sicluna, autor de *Teoría y práctica de la tipografía*:

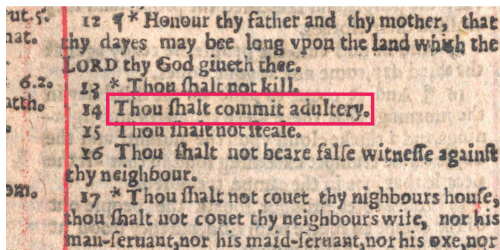
No debemos suponer que en la antigüedad no se dejaban pasar errores en los libros, pues muchos de estos presentan multitud de erratas enmendadas a pluma y otros llevan estampadas al final largas listas de correcciones, con notas en las que se excusan tales faltas (Martínez Sicluna, 1945).

Este autor, quien nos regala consejos y anécdotas a la par en su obra más conocida, nos informa de un detalle esencial para cualquier campeón de saberes sobre la corrección:

La primera errata advertida desde que se conoce la Tipografía se halla en el *Salterio de Maguncia*, impreso en 1457, donde se lee *spalmorum codex* en lugar de *psalmorum codex*, errata que fue corregida en la edición de 1459 (Martínez Sicluna, 1945).

A partir de ahí, no conviene registrar dónde aparecieron el resto de erratas, porque la lista sería interminable. Pero en nuestra pequeña historia destaca, entre todas las demás, la errata más conocida —y aún más celebrada— de la *Biblia del pecador*, la del rey inglés Carlos I, de 1631. Según esta versión, cuando Moisés bajó del monte Sinaí con las instrucciones de su superior —que sensatamente prohibía perpetrar un montón de delitos—, el séptimo mandamiento proponía «cometer adulterio», no por gracia divina, sino porque el corrector se había ahorrado el «no» previo. No sabemos si el corrector lo utilizó para justificar qué cosa ante la familia, pero al rey y al Parlamento no

le hizo ni pizca de gracia. La imprenta quebró: tuvo que pagar 3000 libras, que venía a ser la cantidad justa para arruinar a cualquiera. Debe de ser de las pocas veces que en el mundo han ardido tantas Biblias sin que se tome como herejía. Solo sobreviven algunas. Y ahora deben de costar mucho más que el equivalente a aquellas 3000 libras.



«Cometerás adulterio». Una errata pecadora y ruinosa.

La edad de oro del corrector había llegado antes, con los primeros editores venecianos.<sup>3</sup> Aldo Ma-

---

<sup>3</sup> Un libro esencial, inteligente y de deliciosa lectura es *Los primeros editores*, de Alessandro Marzo Magno, publicado por Malpaso en 2017.

nuzio y su *dream team* editaron los mejores libros —y costaban el sueldo de varios meses—, por lo que tenía que contar con los mejores correctores. Eran profesionales que serían el equivalente a lo que es hoy un *top bussiness consultant* de prestigio y remuneración inimaginables para cualquier corrector de a pie de hoy en día:

En Padua en 1475, un compositor gana 3 ducados al mes, más 1 ducado en libros para poderlos revender. Tres ducados es el sueldo mensual de un ingeniero hidráulico, trabajo para nada secundario en un estado como Venecia, cuya supervivencia pasa por regular el curso de los ríos e impedir que el mar penetre en la laguna. Los aprendices ganan alrededor de una décima parte del sueldo de un compositor experto y disponen de alojamiento y comida gratuitos durante tres años; [...] Finalmente, un corrector ganaba un sueldo que iba desde los 4 hasta los 6 ducados al mes (Marzo Magno, 2017).

Si fueron muy cotizados, al menos hasta el siglo XVII, fue sin duda debido a que su singular cultura, conocimiento y visión global, tanto del proceso de edición y la imprenta como de la norma, les permitía

tomar unas responsabilidades más allá de la mera corrección: «Habían asumido tareas que hoy día se asignan a editores, traductores u agentes literarios» (Grafton, 2014).

A comienzos del xvi es cuando despunta el santo *laico* de los correctores. Si tenemos un diablo, también tenemos santo patrón, gracias a la propuesta de la Fundación Litterae —emblema de los correctores argentinos, merced a su fundadora, la doctora Alicia Zorrilla—. Erasmo de Róterdam, además de ser el autor de, entre otras obras, el *Elogio de la locura* y una traducción del Nuevo Testamento, también trabajó como corrector mientras se entretenía en irritar a la Inquisición española —otra institución siempre atenta a señalar errores y enmendarlos a las buenas o, preferentemente, a las malas—. Por su trabajo se celebra el Día de la Corrección, conmemorando su nacimiento, el 27 de octubre.

Con la imprenta extendiéndose por medio mundo, prefiero que vayamos acercándonos a lo que pasaba en España. Para hacerse una idea de la situación vivida entonces, entre la imprenta y los profesionales de la corrección, lo mejor es recurrir al pasaje que Julián Martín Abad narra en el *Diccionario Biográfico*

*Español*.<sup>4</sup> Parece que desde Felipe II seguimos con los mismos problemas.

Una provisión de Felipe II, fechada en Madrid a 12 de noviembre de 1572, dirigida a autoridades de Toledo, Burgos, Medina del Campo, Salamanca, Sevilla, Granada y Valladolid, y al rector de la Universidad de Alcalá de Henares, en la que el monarca indica que tiene noticia de que en los talleres de imprenta se trabaja mal, debido a la deficiente preparación de los diversos operarios, y señalando que, consecuentemente, los libros presentan mil erratas y errores, se propone poner remedio a la situación. Ordena para ello que en esos lugares se designen a las personas adecuadas para que puedan ofrecerle un informe pormenorizado. La visita de los talleres complutenses se realiza en un solo día, el 15 de diciembre de 1572, un tanto precipitadamente, según muestra la documentación conservada. Uno de los talleres visitados fue el de Juan de Villanueva y Juan Gracián [...], quien declara que sólo cuenta con dos

---

<sup>4</sup> Debo agradecer la noticia de este pasaje a Jaime Olmedo Ramos, director de esta magna obra y, sobre todo, querido amigo y compañero desde las aulas de Filología de la Universidad Complutense.



prensas y para hacerlas funcionar paga salario a cuatro cajistas, dos tiradores y dos batidores, ninguno de ellos extranjero, aunque no todos castellanos, y, por supuesto, se trata de operarios capacitados. Declara que «podía ymprimir qualqyer libro de latín y romanze y que las diferencias de letras que tiene e se ymprimen son las siguientes: petid canon, canon grande, testo antiguo, cursiba de testo antiguo, atanasia, zízero, breviario antiguo y el grifo, [...] y que qualquyera otra manera de ella que fuese necesaria entiende que la podrá aver con facilidad y que en lo que toca a ynprimir libros a su costa dixo que no se atreverá a ymprimyr ninguno que pase de cincuenta o sesenta pliegos adelante por el poco cabdal que tiene pero que se atrevería a ymprimyr cualquier libro de latin y de romanze y de griego porque fuese como fuese ayudado con cabdal para ello». Este último detalle justifica su matizada respuesta a las preguntas que se hicieron a todos los propietarios de los talleres: «la caussa de salir los libros en España con errores [*sic*] es por falta de los correctores», pues no hay los suficientes y además no están adecuadamente remunerados.

Nada que ver con el sueño de Manuzio.

Juan Caramuel, autor de *Syntagma de arte typographica*, en pleno siglo XVII, cita a Novarini, quien llamó a la imprenta «oficina de errores». Y sigue:

Al final de los *Electa sacra* dice: «No yerran cuantos llaman a la imprenta madre de los errores; lo es, ciertamente, y fecunda. Por más diligencia que se ponga, por más cuidadosa que sea la corrección, no es posible librar de este defecto a los libros». De ahí que surgiera esa leyenda de que el inventor de la tipografía había condenado a muerte al primero que publicase un libro sin errores y que, con todo, los componedores seguían felices, seguro de que ninguno habría de temer jamás el rigor de aquella ley (Caramuel, 2004).

No estaría mal hacer una historia de la errata en paralelo con la de los correctores, porque se descubriría que esa precisión debe responder a su imagen con un canon. Pues en aquellos años, ¿qué era errata o error y qué no? Hoy día, por ejemplo, la tilde en *solo* ya está prescrita, pero incluso algunos académicos de la RAE se resisten a dejar de usarla. ¿Qué norma se seguía entonces? Fundamentalmente, la de los impreso-

res. Y las de Nebrija, *Reglas de orthographia de la lengua castellana* (1517), a las que seguirían las de Mateo Alemán, Bartolomé Jiménez Patón, Antonio Bordázar, Nicolás Dávila... hasta un total de 52, hasta que llega la primera edición de la ortografía de la Real Academia Española, *Orthographía española*, en 1741.<sup>5</sup>

Los códigos tipográficos siguen un mismo objetivo: la sistematización y estandarización tanto del arte tipográfico como de la normativa aplicable a la lengua escrita. Así, el modelo de nuestro trabajo estuvo imbricado desde sus orígenes con la imprenta. Las obras que constituyen los pilares de nuestra tradición son el citado *Syntagma de arte typographica*, de Juan Caramuel, publicado en 1664; *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, de Alonso Víctor de

---

<sup>5</sup> Le debo los datos al librito im-pres-cin-di-ble de Oriol Nadal Badal, *Manuales tipográficos para compositores, correctores e impresores*, que nos regaló generosamente a todos los correctores y que fue editado por la Unión de Correctores con motivo del 1.º Congreso Internacional de Correctores, en 2011, en la ciudad de Buenos Aires. En esta obra se pueden leer con más detalle todos los pormenores de los manuales (los códigos tipográficos) y la normativa de la que se sirvieron los correctores en español desde la aparición de la imprenta hasta 1955. Una de las mejores aproximaciones históricas a nuestra profesión.

Paredes, de 1680; *Elementos de la typographia*, de Joseph Blasi, de 1751; y *Mecanismo del arte de la imprenta*, de 1811, y *Adición al mecanismo*, de 1822, ambos de Juan José Sigüenza y Vera.

La implantación de la industrialización en España sufrió un severo retraso. Un siglo complejo en el que el país se desmoronaba, perdía su identidad y no había visos de progreso económico. Además de nueva maquinaria —no bastaba conseguir imprentas, máquinas nuevas—, también exigía formar nuevos operarios con el conocimiento para poder usarlas y componer adecuadamente. Era un momento de carencias, tan significativas que incluso quedan registradas en los manuales de referencia de entonces.

La obra de Nadal recoge algunos de estos lamentos en su obra de referencia, «como el de el autor Fama-des Villamur, quien en 1882, en su *Manual de tipografía española*, reprocha a tipógrafos e impresores españoles el desinterés por los nuevos adelantos que estaban teniendo lugar en otros países de Europa, así como las malas condiciones laborales (exceso de trabajo y baja remuneración) de los operarios» (Nadal Badal, 2011).

Esa voz de hace 137 años es perfectamente válida hoy: la resistencia al cambio de paradigma, también a

usar con eficacia los recursos de los programas y las posibilidades de la conectividad, incluso una vez superada la brecha digital, es una muestra más de otra tradición menos loable: la resistencia al cambio, la desconfianza al nuevo modelo o la falta de miras al exterior: el orgullo de creerse en posesión de la verdad por la fe en la tradición. El orgullo, siempre el orgullo, que es también el principal muro con el que topa nuestro trabajo, como veremos en el último capítulo.

Y, a partir de este momento, hay que considerar el peso de la tradición francesa. Si ahora los puristas despotrican contra los anglicismos, durante dos siglos vivimos rodeados de galicismos tanto en el lenguaje como en las costumbres, técnicas y modelos. Citando de nuevo a Oriol Nadal,

los autores españoles de manuales tipográficos prestaron siempre especial atención a los manuales tipográficos franceses. De ahí que las reglas ortotipográficas del español sean deudoras, por lo menos en una parte importante, de la ortotipografía francesa. Juan José Morato, el mejor de nuestros tratadistas españoles, en su *Guía práctica del compositor tipógrafo* (1933) afirma seguir «casi hasta el plagio —la verdad

ante todo— la magnífica *Guide pratique du compositeur d'imprimerie*», de Théotiste Lefevbre (París, 1855) (Nadal Badal, 2011).

Y a pesar de Morato, aún no hace un siglo, otro autor da cuenta de quejas razonables, como para sospechar que la edición de entonces no fue un paraíso perdido:

Causa grima observar en ciertos impresos lo disparatado de su ordenación, la desproporción de su espaciado, sus posposiciones y erratas y, en suma, el desconcierto e impericia que manifiestan (Fábregues y Saavedra, 1933).

Estamos a mediados del siglo xx cuando aparece, en esa España devastada, el libro de Martínez Sicluna. Ya hay una distinción clara entre la imprenta y la editorial, por supuesto, pero el peso de la corrección de pruebas, no cabe duda, cae sobre el lado de la imprenta, en nuestra casa de siempre, en el mundo de las artes gráficas.

En su libro nada hay sobre la corrección de estilo. Todo es impresión. Y un deleite de lectura, todo hay que decirlo. También hay normativa sobre composi-

ción y reglas ortotipográficas. En la sección de corrección, además de mencionar el cuidado de esta labor, explica, entre otras cuestiones, cómo se corrige en galeradas o más bien cómo se introducen los cambios, nada fácil:

Para corregir en galerada, se pone el paquete en el galerín, y este en la parte central de la caja, cerca del cajetín de los espacios; se desata y con las pinzas se extraen las letras que se han de reemplazar por otras, o por espacios, según sea la corrección».

Y en la platina:<sup>6</sup>

Para la corrección en la platina, sea que el molde esté ya impuesto o bien en la máquina, se examina detenidamente la prueba, se toman en un compo-nedor de madera las letras de corrección, y para el espaciado se transporta en un pequeño cajón con departamentos especiales para los blancos necesarios (Martínez Sicluna, 1945).

---

<sup>6</sup> La platina era la mesa forrada de una plancha lisa de metal, para ajustar, imponer y acuñar las formas.

Y aún me encuentro clientes que me dicen que el control de cambios de Word es muy complicado...

El corrector de estilo, según Milús y Millá, viene a ser un pobre desgraciado, con toda seguridad un estudiante universitario de letras, quien, venido a menos —en vez de triunfar como investigador, profesor o, por supuesto, como excelso filólogo admirado con fervor por las avenidas de la ciudad—, se veía en la triste situación de tener que acudir a una imprenta para que le dieran algo de trabajo con el que ganarse la vida (Melús y Millá, 1937).

En cambio, el corrector de pruebas era alguien que comenzaba como aprendiz, muy joven, nada de estudios universitarios, luchando desde los puestos más bajos de la imprenta hasta demostrar su sabiduría, momento en el cual su arte y su responsabilidad se equiparan a la del impresor. No a la del editor. Esto es importante señalarlo: en esa obra hagiográfica del corrector, Melús y Millá ven dos mundos: el universitario venido a menos que cae a lo más bajo (!) y el aprendiz que triunfa como corrector de pruebas. Esa corriente se ha mantenido a lo largo del tiempo con una peculiaridad que también ha determinado nuestras condiciones laborales.



En el mundo de las artes gráficas, organizado, actualizado, sindicado, hay procedimientos de trabajo bien claros y establecidos: la formación de operarios de imprenta es vital y está reglada desde hace años. La formación como editor está en manos de un método que, si no puedo llamarlo *tradición oral*, es algo que se le parece mucho. A estos trabajos acuden universitarios, sin tener tan claro los procedimientos como sus compañeros de artes gráficas, dado que nunca han recibido una formación tan precisa como la suya. Hay una conciencia de clase soterrada: el titulado universitario frente al que no ha tenido *nada más* (y nada menos) que la formación de *Artes y oficios* o de una Formación Profesional.

Antes de que decidan ponerse del lado de uno o de otro, aprovecho para recordar que el mundo de la imprenta es marcadamente masculino y abiertamente excluyente; el de estudiante universitario, de letras, mayoritariamente femenino. Y, como señalaba antes, en el de la imprenta está presente el sindicato, una regulación por contrato y convenio, y una conciencia profesional que exige un salario, discutible, pero regulado. El de la edición, como profesión liberal, parece más abierto, pero no hay una regulación clara ni procesos —ni ho-

rarios— ni tareas perfectamente definidas y atribuidas a uno u otro profesional, ni qué formación es realmente exigible. Y en su mayoría, en la corrección, son mujeres. Sus salarios reflejarán el impacto brutal de esta brecha. Si hay *hombres* —y aquí utilizo específicamente este término— que comprenden perfectamente la discriminación salarial por su sexo, son *los* correctores, porque cobran *tan mal* como sus compañeras.

Aunque ya lo mencioné al comienzo de este libro, quiero insistir ahora sobre ello: los correctores somos *correctoras*. Y con mucho orgullo. La situación ha cambiado, pero aún cargamos con esta herencia sobre los hombros. Ya se pueden encontrar fuera de la imprenta a los correctores de pruebas, también en su mayoría mujeres. Ya están bajo el control del lado de la edición, lejos de la regulación, sindicación y formación precisa de las artes gráficas.

Este recorrido histórico desde la errata hasta la forja de un modelo de trabajo con referentes cada vez más sólidos de ortotipografía y normativa nos lleva a nuestro modelo de referencia, nuestro nexo de unión con esta tradición: don José Martínez de Sousa. Ahora lo veremos, pero antes vamos a ver cómo están las cosas hoy en día.

## UNA CADENA DE REVOLUCIONES SIN REVOLUCIONARIOS

Cada vez que leo un apartado sobre *definiciones*, me acuerdo de mis clases de primaria, cuando el profesor nos explicaba sin demasiada convicción qué era la descripción en la narración, con larguísimos y aburridísimos ejemplos de nuestra literatura; por desgracia, los suficientes como para inocularnos la sospecha de que solo con tocar *La Regenta* o cualquier libro sospechoso de realismo decimonónico podríamos contraer un sopor mortal como el de la mosca tse-tsé. Sherlock Holmes habría sido un buen ejemplo para hacerlo más llevadero.

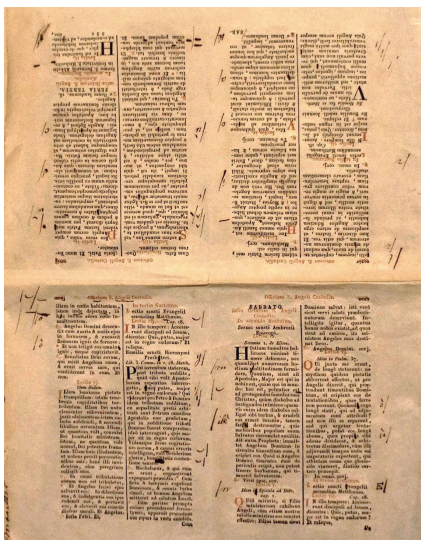
Por eso no me gusta dar definiciones como axiomas sagrados, sino compartir un punto de vista, razonablemente demostrable, como para que quien lo lea también lo empiece a considerar suyo. Y para que resulte más enriquecedor aún, recomiendo salir de este tiempo para tomar perspectiva de nuestro propio momento —como en el recorrido del epígrafe anterior— y de este espacio constreñido —nuestro país—, para ver otros puntos de vista, como el canadiense, el norteamericano (o cómo hacer lo mismo, pero sin academias) o

el de nuestros vecinos franceses; incluso, por qué no, el del envidiable corrector veneciano de Aldo Manuzio.

Como quien viaja, distanciarse nos permite ver nuestro contexto: lo que entendemos hoy por la corrección y su profesional tiende a estar definido por los conceptos que se han ido asentando en estas dos últimas décadas, no por el modelo de Aldo Manuzio, maldita sea. Estas dos últimas décadas son el destilado final de seis siglos. Un buen caldo. Si vamos a hablar de correctores, hoy ya hablamos del mundo de la edición, no de la imprenta. Por eso vamos a ver cómo está este país donde crecen nuestros correctores y sentiremos de cerca, de nuevo, la voz de Famades Villamur, quien ya vimos en 1882 reprochar el rechazo al cambio.

Estas dos décadas han sido, precisamente, las de mayores transformaciones en nuestro entorno de trabajo. Aunque las páginas con marcas rojas de corrección de hace tres y cuatro siglos que se pueden ver en el museo de la imprenta de Plantin Moretus, de Amberes, siguen siendo las mismas que las de hoy —porque sigue habiendo correctores y editores tozudamente empeñados en corregir en papel—, el procedimiento básico no ha cambiado esencialmente; pero los recursos y la metodología resultante hacen que el mismo maravilloso Mu-

seo Plantin Moretus se pueda ver también ahora, además de como una soberana obra de arte, como una versión analógica de un primer InDesign, pero aún con menos recursos. Y digo esto con temor, pues sé que el tipógrafo mexicano Jorge de Buen —mi amigo y maestro— puede lanzar toda su ira sobre mí, por blasfemo.



Pruebas de imprenta, museo de la imprenta de Plantin Moretus, Amberes (foto: Michael Strukov).

## La revolución del *marketing*

En algo más de veinte años, todo ha cambiado. No solo la revolución digital. Cuando se habla de *nuevas tecnologías* todavía a estas alturas, me acuerdo de mi santa abuela, que utilizaba una terminología similar —«estos trastos de ahora»— cuando hablaba de la aspiradora. Lo digital y la red han sido los primeros pasos de una reacción en cadena. La primera y verdadera revolución en el mundo editorial es la que contaba Jason Epstein en su ensayo *La industria del libro*. Un libro cuyo título despierta menos *glamour* que acudir a una cita con caspa, pero que aporta las claves para entender por qué cambiamos de paradigma.

La clásica idea que tenemos del editor es la que se veía en algunas películas en blanco y negro —que se ha recuperado recientemente con *El editor de libros*, con un editor interpretado por un Colin Firth que no se quita el sombrero ni para lavarse los dientes, y un Jude Law que, mejor que el escritor que representa en esta película, era el ejemplo para todos los correctores en el film *The Holiday*—. Este editor solía ser un tipo campechano —siempre un señor— que recibía al autor —también, otro señor de aspecto menos loza-

no— para departir acerca de su obra con un vaso de *whisky* en una mano y la pipa en la otra, junto a su sillón verde de orejas, situado al lado de la chimenea (no sé quién puso en la imaginación una chimenea en un despacho a rebosar de papel...).



El típico editor con sombrero y su autor revisando pruebas.

Este modelo se diluyó como el hielo de su copa para transformarse en algo menos idílico y más realista. ¿Quién manda de veras en este cotarro? La dirección de *marketing*, sin pipas ni chimenea, pero con cuello duro y blanco, gemelos y pelo engominado. En los noventa, en la concentración editorial, las obras ya no se eligen por el título y contenido, sino por la viabili-

dad —nada reproachable—. El negocio editorial —viene a decir Jason Epstein— es una bicicleta que, si se para, si deja de publicar libros, se cae y se hunde. Eso significa que hay que editar sin parar productos que se encargan, como platos preparados que van a gustar sí o sí; incluso se editan tiradas pequeñas de libros kamikazes que servirán tan solo para ocupar los espacios de los libros que podrían ocupar la competencia en las mesas de promoción. Una estrategia para invadir así parte del ecosistema en beneficio del título estrella.

Y, sí, pasan a denominarse *productos*. La editorial es una empresa más, que debe gestionarse con la visión de una empresa, lo que significa un punto de vista menos idílico, pero mucho más realista y práctico. Se habla entonces, con propiedad, de la *industria* editorial, de *marketing*, de porcentajes y del *long tail* de Chris Anderson. También se va percibiendo que el negocio editorial, tal y como se sigue interpretando, produciendo sin parar, con devoluciones y recortes por todos lados, empieza a ser un modelo no sostenible.

Ese es el contexto general donde habitan la mayoría de los correctores, nuestro hogar tradicional, el mundo de los libros que se convirtió en industria editorial. Un lugar en el que aparentemente nosotros ocupamos el



papel que se conoce con el tecnicismo de *chocolate del loro*. Un gasto aparentemente prescindible. Pero hay que despertar, porque el paseo no ha terminado.

## La reconversión industrial

Además de la archiconocida revolución industrial a la que llegamos tarde, ha habido otras revoluciones posteriores, de hecho, tan grandes que ni las vemos, pero estamos envueltos en ellas. Ante todo, el cambio de los procesos y de la gestión de los productos editoriales: la podemos reconocer con el nombre de *edición líquida*, donde ya no hay solo libros, sino *contenidos* que se procesan, reprocesan y se actualizan. Un libro de texto, por ejemplo, es un cúmulo de contenidos de texto, de contenidos de imagen y de vídeo, de contenidos de ejercicios o de contenidos interactivos. Y todos y cada uno con sus propios derechos, lo que facilita su comercialización. Se pueden conseguir en un solo bloque (¡el maldito libro en papel!), pero se adaptan automáticamente para verse en la web, con contenidos extra adaptables a cualquier pantalla (*responsive* lo llaman, aunque perfectamente podría haberse llamado *adaptable* o *escalable*).

Otros textos de no ficción pueden comprarse por secciones: como en la industria de la música, se pueden adquirir independientemente las canciones de un nuevo *disco* (si es que aún podemos seguir llamándolo así). Si uno no quiere todos los artículos de una revista o las ponencias de un tomo de un congreso especializado, puede comprar solo los que quiera. Y en el de las categorías de ficción, aunque también entra aquí el ensayo, tenemos el audiolibro. Otro producto más con sus derechos, sus distribuidoras y canales de venta propios. Por supuesto, nunca se olviden, también están los *e-books* en múltiples formatos. El debate sobre si el libro digital iba a acabar con el de papel fue un combate que se abandonó por agotamiento tras veinte años de asaltos sin resultados claros. Aunque suene la campana, el papel sigue y retoma fuerza, se levanta, pero no noquea al digital. Ni falta que hace: el desarrollo de lo digital llega a la imprenta y asienta con fuerza los sistemas de *print on demand*. Cada vez se verán menos tiradas básicas de dos mil ejemplares. Estamos en un momento en el que empresas como la antequerana internacional Podi-Print facilitan su distribución/impresión en cualquier región hispanohablante. La globalización está aquí, más allá de Google y Amazon, pero con Google y Amazon.

## La revolución del ocio

Entonces, ¿se lee menos, se edita más? ¿Seguiremos teniendo trabajo los correctores que aprendimos en las editoriales herederos de los de la imprenta? Sigue habiendo libros y los habrá, sin duda. Pero nuestra principal fuente de trabajo tiene una dura competencia. Los libros, como los de lectura, compiten contra todo aquel que intenta ocupar alguna parte de nuestro tiempo de ocio, por mínimo que sea. Lo digital nos regala el acceso total a todo (o eso queremos creer), pero exige vender nuestro tiempo y nuestros datos a los algoritmos: algo que tendemos a hacer con verdadero frenesí. Leer se lee mucho, pero leer un libro es una tarea que debe encajar, para empezar, con la lectura del trabajo cotidiano: una lectura que exige una comunicación permanente y automática en distintos canales que van desde el *mail*, Whatsapp, Telegram, hasta los de las redes sociales (Facebook, Instagram, Twitter...).

Para poder leer un libro, debemos encajarlo en el tiempo que dedicamos a elegir entre las aplicaciones que nos facilitan leer noticias y novedades, con vídeos, que, si no nos hacen leer, también consumen buena

parte de nuestro tiempo. Ese tiempo para leer una novela, un ensayo, también tiene que compartirse con el que le dedicamos a la lectura de revistas y publicaciones especializadas, ya sean en papel o en digital. Se acaba el día y aún no hemos encontrado tiempo para leer, porque *Lo que queda del día* también se lo entregamos con gusto a la red y a la ficción, llámese Netflix, Filmin, HBO, etc. La ironía es que un repunte de la lectura diaria, un buen porcentaje de la lectura obligada de todos los días es ese espacio entre cinco y quince minutos que se dedican a leer ¡para elegir series y películas!

Los libros —y los correctores— sobreviven entre la competencia. ¿Quién dice que no se lee, que se pierde el gusto por las historias? ¿Que se escribe poco y mal, y peor aún los jóvenes? Ese producto para el que pensamos que los correctores trabajamos en exclusiva, esa máquina gutenberina que no necesita más que abrirse para que funcione, tiene muchos competidores: miles de títulos —en 2017 se concedieron casi la cifra redonda de 90 000 ISBN— y miles de opciones de entretenimiento. Nuestro ocio es oro. Aunque seas un *runner* y escapes, te persigue el audio de «tu» música, un *podcast*... o un audiolibro.

Además de toda esa oferta, incluso esos libros que nos miran y esperan, que nos compramos, que nos prestamos y que se amontonan preguntándose cuándo serán leídos, cuándo pasarán al ritual del *hygge* danés de sofá, manta... y libro; además de todo eso, aún hay más oferta, incluso más allá de la hiperbólica de los piratas. Hay tanta oferta que hasta la ilegal no interesa. Las bibliotecas: llevan siglos con nosotros, así que, por favor, no nos olvidemos nunca de ellas, porque tienen todo lo que a uno le gustaría leer en su vida.

Cuando parece que vamos a reventar de sobreoferta, aún podemos añadir la autoedición —cuya oferta se refleja en el repunte de los ISBN—, porque también pertenece a esta categoría revolucionaria. La más rara de todas: personas que emplean su ocio ¡para escribir! Es un movimiento imparable, hasta el punto de que uno de estos libros entró en la lista de los más vendidos en España, según el informe de la distribuidora internacional Nielsen en diciembre de 2018.

Podemos mirar con recelo a esta montaña inabarcable, pero considerémoslo también de esta manera: ¿no son también los autores, los libros o todos esos *productos* un claro objetivo para unos profesionales como los correctores?

## Una pequeña revolución sin importancia

Yo he tenido la oportunidad de ser consciente de todos estos movimientos en todos los niveles y en todos los procesos a lo largo de estos últimos veintitantos años. En España y en Latinoamérica. Por eso, pienso que es mi turno: debo aportar en este libro algo de todo esto que he ido viendo.

Por una parte, con *Publishnews* —el medio del mercado del libro en español, que fundé con mi socio Carlo Carrenho tras la experiencia de *La lectora futura*— informamos a nuestros suscriptores de todos los cambios que aparecen en nuestro sector; las propuestas de fomento de la lectura en Lavapiés, en Madrid, o en Miraflores, en Lima; las iniciativas para crear nuevas librerías a pesar de las que van cerrando; cómo los pequeños editores continúan con un modelo tradicional (donde sigue decidiendo el editor, sin chimenea ni sillón de orejas) que combinan con la ventaja de adaptarse con más rapidez a los nuevos recursos digitales.

*Publishnews* está siendo una oportunidad única para observar el mercado en su conjunto, viendo todas las piezas moverse sin un rumbo aparente. Hay tal movimiento en nuestro sector que es como tratar de poner

atención en un partido de *hockey* jugando con cuatro discos sobre la pista.

Desde mi empresa de servicios profesionales de edición y centro de formación, Cálamo&Cran, con mi bendita socia Celia Martín y el superequipo que nos ha aguantado —y aguenta— a lo largo de más de veinte años, hemos visto y sufrido en nuestras carnes la transformación del sector a través de los retos de nuestros clientes, por lo que hemos tenido que ir modificando y transformando métodos y recursos de trabajo. Una experiencia que nos ha servido para ser siempre los primeros en contárselo a los alumnos que hemos ido formando, para que estuvieran preparados con lo que se pudieran encontrar *en realidad* cuando empezaran a trabajar.

Así, mientras que, a finales de los años noventa, en nuestros primeros cursos, a un editor lo formábamos como un supergestor y lo obligábamos a que supiera manejar hasta un fax, hoy les enseñamos, entre otras cosas, a valorar el trabajo de un *community manager* o la necesidad de los metadatos. La experiencia de todos estos años ha sido imprescindible para conocer, tanto como profesional (siempre digo y diré que soy corrector), como empresario y como formador, la evolución

en métodos, recursos y tendencias del día a día. De hecho, como contaré algo más adelante, pienso que Cálamo&Cran ha contribuido con empeño para lograr y transmitir un cambio radical en nuestro trabajo.

En el año 2005, con otros profesionales de la corrección —como el santo editor de este libro—, formamos la Unión de Correctores: una asociación esencial para dar respuesta a las preguntas y exigencias de todos aquellos correctores que habíamos formado y se iban incorporando, afortunadamente, al mercado editorial. El movimiento asociativo en el que nos embarcamos y que continúa (gracias al impulso de sus socios y miembros de las distintas juntas), me ha permitido conocer el lado humano de un grupo específico de profesionales, y, sobre todo —como si fuera un trabajo de campo de un antropólogo—, la evolución y el impacto que han tenido todos estos cambios en una de las especies que pueblan el hábitat del mundo del libro —los correctores—, tanto en nuestro país como en los que compartimos idioma y los de nuestros vecinos europeos (incluso en países tan lejanos como Nueva Zelanda: ser un corrector friki te llevaba a mirar la sección de *proofreader* o *copyeditor* de las páginas amarillas de allá donde aterrizara).



Para mí, esta experiencia múltiple y polimorfa me permite, en el caso de los correctores, ver cómo todos los movimientos que he estado mencionando en párrafos anteriores han supuesto un cambio transcendental en el trabajo de los profesionales de la corrección. El asociacionismo nacional nos ha abierto nuevas puertas y otro punto de vista al sentirnos entre compañeros que son a la vez proveedores o clientes: la Red Vértice es un caso de estudio de solidaridad única entre profesionales del lenguaje —traductores, intérpretes y correctores—. También el asociacionismo internacional ha contribuido a entender qué somos, qué entendemos por corrección en la vasta extensión del español, con nuestras variantes y normativas a uno y otro lado del charco. Lo hemos visto gracias a la persistencia del contacto entre asociaciones de correctores —donde están Ascot, de Perú; Correcta, de Colombia; Auce, de Uruguay; Pleca, de Argentina; Acorte, de Ecuador o la recién nacida SEA, de EE. UU.— y nuestro apoyo mutuo para comprender quiénes somos y cómo hacemos nuestro trabajo.

En estos años, nos hemos encontrado con cierta estandarización de la formación de la corrección; hemos asistido a la implantación de recursos para conseguir más productividad y dar así una respuesta eficaz a

las exigencias del mercado, al tiempo que nos permite vivir de nuestro trabajo; esto nos ha llevado a la apertura de nuevas oportunidades laborales, muchas de ellas aún sin explorar y, por lo tanto, sin explotar. Pero también hemos visto la crisis de cerca, que ha llevado a la deslocalización y la precariedad.



Cada dos años celebramos un encuentro internacional de correctores, esencial para estar al día y, de paso, salir de la cueva.

Todos estos cambios, todas estas reacciones han ido puliendo y conformando el modelo de trabajo de los correctores; hemos sido nosotros, tanto en el día a día como en los congresos internacionales, quienes hemos conseguido algo nuevo, una pequeña revolución sin (aparente) importancia: hablar con voz propia y con dignidad. Somos los correctores quienes ya hablan sobre sí mismos.

Así que, en este panorama de reconversión industrial, de revoluciones de distinto pelaje y de orgullo profesional, dejo para la reflexión las siguientes preguntas: ¿Qué papel ocupa ahora el corrector ante estos cambios? ¿Cómo se le puede valorar profesionalmente? ¿Está preparado con la metodología y conocimientos para todos estos soportes? ¿Están preparados para dar una respuesta sobre este cambio nuestros manuales de referencia que dejamos en el apartado anterior?

## EL PADRE DE TODO ESTO

Para entender nuestro trabajo ya vimos cuál ha sido el modelo tradicional, aunque también existe el mode-

lo regulado por el Estado,<sup>7</sup> heredero del anterior, otros modelos (como el canadiense y estadounidense), más la propuesta de las asociaciones, que son quienes mejor se conocen. Y esto no quita para que yo aporte mi personal punto de vista, espero.

La imagen de los profesionales de la corrección y su trabajo sigue estando arraigada en los principales manuales sobre edición:

La corrección es la operación o el conjunto de operaciones con que se trata de perfeccionar los textos y cada una de las partes que forman un libro o

---

<sup>7</sup> Es espantoso, pero se puede consultar lo que se espera de un corrector según la Cualificación Profesional (sí, con mayúsculas), la que nos corresponde desde que se implantó el Plan Bolonia. Además de las universidades, también conllevó cambios para la organización profesional. Un catálogo de profesiones en que se detalla sus tareas, sus competencias y qué es lo que hay que saber para demostrar o adquirir esas competencias. Un sistema regulador para que un profesional tenga la misma etiqueta en cualquier lugar de Europa. Una buena idea que en nuestro sector no se ha llegado a poner en práctica, por falta de recursos, de interés o porque nadie se fía de nuestra propuesta de cualificación profesional, la de Asistencia a la edición, de la familia profesional (cómo no) de Artes gráficas. Su código es el ARG292\_3 y se encuentra en la web del Incual (Instituto de Cualificaciones Profesionales).

publicación periódica y se realiza en el original, en las pruebas tipográficas o en las pruebas ozálidas o equivalentes. Afecta tanto al fondo como a la forma, y puede ser de concepto, de estilo y tipográfica (Martínez de Sousa, 2005).

Para quienes trabajamos con el idioma español y nos dedicamos a la corrección, a la traducción o a la edición, don José Martínez de Sousa es y será una referencia obligada. Don José es el aprendiz de *El oficio del corrector*, quien, tras el duro trabajo de años en la imprenta, sube a lo más alto. Pero nunca ningún otro aprendiz, ningún profesional subió tan alto como él. Alguien ante cuya obra te quitas el sombrero, estés o no de acuerdo. Porque si no estás de acuerdo, es mejor que no estés delante de don José. Por eso es la cita principal para comenzar este apartado, y que sigue así, saliéndose de la definición para continuar con una amonestación:

Todo editor que sienta respeto por la cultura hará corregir los originales y la composición (galeradas y compaginadas) cuantas veces sea necesario hasta obtener un texto presentable, legible y comprensible. Algunos editores creen que ahorran algo omitiendo ciertos pasos en la realización de un libro (y la correc-

ción parece ser siempre un paso prescindible). Nada más erróneo. Por el contrario, con decisiones así, no solo incumplen una de las más importantes de sus funciones, sino que al presentar textos ilegibles y formalmente antiestéticos e incómodos suscitan el alejamiento del lector y la pérdida de prestigio que la obra bien hecha proporciona (Martínez de Sousa, 2005).

En un manual de edición, es lógico que la corrección se vea desde el punto de vista del editor. De hecho, es imprescindible que los editores conozcan muy bien el trabajo de todos y cada uno de sus colaboradores, entre ellos el de los correctores. También es cierto que el conocimiento de un profesional de la corrección, que tiene una visión amplia del proceso de edición, le dota de la aptitud necesaria para ser editor, siempre que entre sus habilidades estén la facilidad en la gestión y la coordinación. Esta ha sido la definición más o menos canónica de la corrección en España. Por eso es importante reconocer el peso que ha tenido, ya que su reflexión sobre nuestro trabajo ha servido como contrapunto para cualquier definición posterior. Más adelante, don José se extiende explicando con más detalle cuáles son esos tipos de corrección, que resumo aquí:

- **Corrección de concepto:** la que debe hacer un especialista en la materia, ya que si el texto proviene de una traducción, puede que se haya malinterpretado un dato, o una construcción errónea comprometa el sentido real de la intención del autor.
- **Corrección de estilo:** una corrección que no debe obviarse y que «si no la dirige el técnico editorial que dirige la realización de la obra, debe encargarse a la persona más competente y experimentada». Aunque no especifica cuál es su tarea exactamente (que veremos más adelante), sí se advierte que es primordial, y algo mucho más importante desde el punto de vista económico: «Tratar de prescindir de esta operación fundamental resulta oneroso, pues es más difícil corregir errores en las galeras que en el original». Le suma una fase posterior, la interpretación tipográfica y calibrado del original: la adaptación del original a las normas de composición, una tarea que podría encomendarse también a un tipógrafo.
- **Revisión de autor o del traductor:** una revisión que se especifica en los contratos, para que el autor o traductor autorice los cambios añadidos en la corrección de estilo.

- **Corrección de galeradas.** Dice don José: «Realizada la composición del texto, esta se divide en trozos convencionales, preferiblemente de la misma longitud, y de esos trozos que se llaman *galeradas*, se obtienen normalmente dos juegos de pruebas», una para el corrector y otra para el autor o traductor.

A estas fases les siguen la **corrección de compaginadas**, la **comprobación de compaginadas**, la **revisión de fotolitos** y la **comprobación de ozálidas**, tareas de las que, adelanto aquí, raro es el corrector que hoy en día se encargue.

## UN CORRECTOR SE CONFIESA

Insisto en que he querido traer este modelo aquí porque ha sido nuestro referente durante décadas y, sobre todo, para mí, la obra de Martínez de Sousa fue mi único referente para formarme como corrector. Cuando me licencié en la carrera de Filología Hispánica en la Universidad Complutense, ya había trabajado como corrector durante un par de años, gracias a mi santa hermana Lola, que me había llevado a su trabajo (una consultora de las de edificio pro-



pio) como «uno que sabe de letras». Cuando menos se espera, hace falta alguien que corrija un texto y saben que uno-que-sabe-de-letras es exactamente un corrector (o un tipógrafo o un rotulista, claro).

Legalmente trabajé como tal, porque me pagaron por ello; realmente puse mucho empeño y no salió del todo mal. Me trataron bien a pesar de mi arrogancia: volcaba en las pruebas todo lo que había aprendido en la carrera. En muchos casos sobraba: bastaba con tachar en rojo en vez de invocar a Chomsky. Tampoco era necesario escandalizarse por encontrar la palabra *focalizar* en vez de *centrarse*, o gerundios ambiguos que daban cuerda a un berrinche que me duraba hasta la noche.

Por eso, cuando terminé y pensé que este trabajo era, además de adictivo, una posible manera de ganarme la vida de un modo más decente para todo un filólogo que ya había estado repartiendo propaganda o trabajando en un almacén (de una editorial, eso sí), pedí consejo en el departamento de atención a los alumnos de mi universidad. Quería conocer lo que tenía que hacer para trabajar como corrector, qué tenía que hacer para entrar en el mundo del libro como profesional. Estaba lleno de dudas e ilusión, como el

actor que pone sus pies en Hollywood por primera vez, dispuesto a comerse el mundo. Y pasó exactamente lo mismo: me despacharon en menos de cinco minutos. Al devolverme al pasillo y cerrarme la puerta —tendrían cosas realmente importantes que hacer, más que preocuparse por el futuro de uno de sus alumnos que había pasado allí cinco años—, me quedé mirando la cimbreada lista de marcas de corrección que me habían dado por respuesta. Allí estaba, con el *deleatur* de los copistas del medievo y el resto de las marcas en un papelito de apenas diez centímetros.

Eso era todo. No había nacido una estrella aquel día. Pero no me iba a quedar así. Por lo tanto, lo único que pude hacer fue pedir consejo a mis editores de referencia y buscar y buscar en las bibliotecas. Todo conducía a don José, porque siempre era la principal fuente de referencia fiable.

Tampoco había asociaciones de correctores. Por lo menos, en España. Todo era un territorio virgen y sin explorar, donde la prueba y el error acababan con los ánimos de quien se atrevía a empezar a corregir. Pero había correctores, y muy buenos. Habría alguna manera de saber qué hacían y cómo lo hacían.

Nadie formaba a correctores en los años noventa, salvo rarísimas excepciones, como el caso de la editorial Anthropos, que debió de dar el mejor curso de toda la década, y después nada. Ni rastro. Nadie formaba en corrección... en España. Otro asunto era en el Reino Unido<sup>8</sup> o EE. UU. En todo caso, los editores pastoreaban a filólogos que despuntaban en la corrección y les acababan enseñando, a base de prueba y error, lo que se debe y lo que no se debe hacer con un texto. Mis pastores fueron, sobre todo, Rafael Díaz Santander y Juan Luis González Caballero, de la irreverente y satánica editorial Valdemar, de la que sigo siendo devoto.

Es razonable que este modelo haya permanecido vigente durante décadas, en España. Pero las cosas han ido cambiando, como vimos en el apartado anterior, por lo que el modelo visto se puede considerar válido, pero clásico, porque no abarca todo lo que puede llegar a hacer un corrector, al tiempo que hay cada vez menos tareas que le correspondan.

---

<sup>8</sup> La SfEP (Society for Editors and Proofreaders) fue la primera asociación a la que pertenecí y a la que debo el mejor aprendizaje (<https://www.sfep.org.uk/>).

## EL NUEVO MODELO DE LA CORRECCIÓN, LA URGENCIA Y MUCHOS CAFÉS

En 1998, un año tras haber creado Cálamo&Cran, una empresa ¡de correcciones!, nos vimos obligados a impartir un curso de corrección porque necesitábamos unos veinte correctores que no encontrábamos por ningún sitio; me refiero a correctores *de verdad*: poco antes habíamos lanzado una convocatoria de pruebas de selección para contratar a los mejores. Con los cuarenta que se presentaron a las pruebas, pensamos que ya solo nos tocaría elegir entre los mejores. Nada más lejos: de todas las personas que se presentaron y que afirmaban que sabían corregir (entre ellas, unos cuantos profesores que aseguraban que ellos *corregían* mucho), solo había dos que supieran lo que era corregir de verdad, con marcas, con criterio, sabiendo por qué se usaba un tipo de comilla en vez de cursiva o la correcta composición de los números.

Como con dos personas no podríamos enfrentarnos al voluminoso, monstruoso y gigantesco encargo que nos había prometido una empresa de la Administración, decidimos formar nosotros a nuestro propio equipo. Nuestro objetivo era que comenzaran a traba-

jar con nosotros en una semana, así que no era momento de zarandajas: si querían conocer la historia del libro, que se leyeran el libro de Svend Dahl, pero otro día. Teníamos que ir a lo práctico. Tenían que ser capaces de corregir como un profesional. Por el currículum de los que se habían presentado a las pruebas, sabíamos que tenían una excelente base. La mayoría eran filólogos, como yo, incluso había compañeros de carrera, la misma que habíamos terminado tan solo hacía un par de años. Había que hacer algo con todo ese conocimiento, con todo ese potencial de los que se presentaron: darle forma y orientarlos, enseñarles a hacer algo con todo aquello.

Pero fue en ese momento, al decidírnos poner en orden todo ese bagaje, cuando nos topamos con una serie de descubrimientos. No hay nada mejor que pararse a pensar si quieres llegar más lejos. Lo primero que descubrimos fue que, en realidad, cada uno de nosotros —los correctores con algo de experiencia, los futuros formadores de una hornada de correctores— teníamos nuestro propio método; eso que llamábamos *corregir* era algo que habíamos aprendido de distintos maestros, de distintos editores, como una leyenda mantenida por la tradición oral en la que también de-

bieron pasar buenos ratos jugando al teléfono roto. Por supuesto, seguíamos a Sousa, a su modelo y sus libros para resolver dudas. Es decir, teníamos buenos ingredientes y excelentes utensilios de cocina... pero no teníamos la receta. La metodología era precisamente lo que había que enseñar. Teníamos que abandonar de una vez por todas la técnica de Juan Palomo.

Así que, después de una comida del equipo, decidimos que en el café pondríamos en común qué era lo que cada uno de nosotros hacía en una corrección. Pensamos que en un rato, a lo sumo, lo que te lleva tomar un par de cafés, tendríamos sobre la mesa un listado de tareas con un orden lógico para corregir-como-Dios-y-Sousa mandan. Pero como en la canción de Sabina, nos dieron las diez y las once, las doce y la una, y las dos y las tres: la luna nos encontró decentemente vestidos y compuestos, con páginas y páginas repletas de tareas e instrucciones, cuadros, flechas, remisiones, asteriscos y muchas notas que iban ensamblándose poco a poco, como un puzle que pedía a gritos adquirir su propia forma.

Descubrimos, entre otras muchas manías, que revisar prolijamente los cortes de palabras no sirve de nada cuando el texto no se ha compuesto aún. Sí, es

obvio, ahora. Pero entonces había muchos pequeños detalles que para unos eran ya obvios pero para otros no, y no podíamos formar un equipo de correctores que heredaran vicios, manías inútiles y, sobre todo, improductivas. El tiempo era la clave.

Para corregir bien hay que seguir un orden, una metodología que te permita centrar tu atención en unos objetivos claros y concretos, y dejar el resto para la siguiente revisión. No se puede revisar todo a la vez. Algunos editores exigían entonces —y aún quedan bastantes con esa fea costumbre— que en una sola lectura se corrigiera todo. No hacerlo parece dar a entender que se dejan adrede algunos errores, algo imperdonable en un corrector.

Lo explicaré aquí con detalle y lo seguiré haciendo las veces que haga falta: no se puede hacer una primera corrección, la de estilo, y al mismo tiempo, la segunda, la revisión de pruebas. No por ningún capricho, sino por un sencillo impedimento físico que afecta a la continuidad del espacio-tiempo: es la misma razón por la que no se puede imprimir y encuadernar al mismo tiempo. Son dos tareas esenciales, pero separadas.

Cuando se exige que se hagan dos correcciones a la vez, en realidad se hace solo una, a barullo, disparan-

do contra todo lo que se mueve. El texto quedará algo mejor, desde luego, pero no perfecto, que es como se lo tienen que encontrar los lectores.

Volviendo a esa mesa de café de sobremesa, merienda y cena, donde reunimos todo lo que tenía que saber el corrector, el modelo de Sousa estaba siempre a flote, por encima de todo, como nuestro faro y guía. De ese modelo, ensamblado en un proceso de edición mucho más grande, nos interesaba centrarnos en lo que solo le atañía al corrector. Y si bien mantuvimos el orden, también comprobamos que había algo que no encajaba con el modelo general, no por que faltara algún elemento, sino porque no estaba planteado desde el punto de vista de un corrector, que era lo que más necesitábamos en ese momento. ¿He dicho ya que ese voluminoso, monstruoso y gigantesco encargo de la Administración se estaba acercando lentamente y seguíamos sin correctores? Esa presión fue decisiva para adaptar el modelo clásico a las necesidades del corrector, urgentemente.

Empezamos por separar aquellas tareas que no eran competencias propias del corrector. Así, fuimos desplazando hacia la derecha nuestras responsabilidades y a la izquierda las que no eran asunto nuestro. A



la izquierda quedó, en primer lugar, la corrección de concepto, la especializada; no la de textos colegiales, porque para ser corrector hay que tener una excelente cultura general como para tumbar a cualquiera en el Trivial; y si no se tenía semejante nivel, por lo menos tenía que demostrar que podría solucionar cualquier duda relacionada con cualquier materia que se hubiera visto en nuestra Educación General Básica (o EGB).

Cayó también al otro lado la revisión de la traducción. Sousa no la menciona expresamente, pero el contacto con los traductores ya nos había alertado sobre la conveniencia de no poner nuestras monolingües manos en una traducción para *valorarla*. Tampoco aparecían en ningún manual sobre edición recomendaciones al respecto. Sí en los de traducción, pero entonces traductores y correctores vivíamos en planetas separados, listos para pulsar el botón de destrucción nuclear si alguno se reprochaba una coma.

Lo que sí sabía, gracias a uno de mis editores, era que siempre debía tener cerca el texto en su idioma original, por si encontraba alguna duda, pero no para valorar la traducción, sino para entender qué quería decir exactamente el autor o en qué contexto aparecía

el término dudoso. También es cierto que un corrector puede detectar una traducción lamentable (como un traductor una corrección imaginativa, igual de peligrosa), pero eso se suele deber a la tendencia del ahorro de costes y a encargar tareas a quienes no son profesionales y fingen serlo a precio de cacahuetes.

Separamos también todas las fases relacionadas con la introducción de los cambios. Este paso ha cambiado, afortunadamente, a pesar de la resistencia de los más *luditas*, tradicionalistas y amantes del papel impreso. Meter los cambios ha pasado a ser una tarea más breve que consiste en dar el visto bueno al control de cambios o a las variopintas marcas en pdf. Esta tarea más mecánica correspondía a cualquier persona de la editorial distinta al corrector: desde el auxiliar de edición al editor, pasando por el maquetador o por alguien que hubieran pillado ocioso.

Las otras correcciones, las de fotolitos y ferros (ozálidas), no las habíamos hecho nunca ninguno como correctores, sino, en todo caso, cuando fuimos auxiliares de edición y el editor responsable nos podía asignar esa tarea para la que no tenía tiempo.

Ni que decir sobre las fases relacionadas con la imagen: no pintábamos nada en ese lado hasta que

aparecían maquetadas. De los dos caminos de la edición, la letra y la imagen, los correctores vamos por el de la letra.

Resumiendo, a la izquierda quedaban un montón de tareas que no eran asunto nuestro —aunque las conociéramos y supiéramos de su trabajo— y a la derecha estaban tan solo la corrección de estilo y la corrección de galeras. Esto prometía. Íbamos a encontrarnos con que estábamos en medio de un procedimiento en el que nuestro trabajo real se centraba solo en esas dos fases, aunque cada una de ellas tuviera su propia complejidad. Solo de dos y nada más que de dos. Y nada menos.

## LA APARICIÓN DE DEMING Y EL ESPECTRO DEL CONTROL DE CALIDAD

Seguíamos en el café y había anochecido. El camarero no insistió en preguntarnos si queríamos algo más. Como no había mucho público que atender ni todas las mesas estaban ocupadas, nos dejó sobrevivir con algunos cafés. Estábamos realmente emocionados: el modelo clásico, lineal, tomaba nueva forma. Una forma que yo ya había visto antes, en

mi trabajo de corrector para una consultora, pero aún no lo recordaba. No se trataba de equiparar ese modelo a cualquier otro por mero capricho: aunque en esas fechas había leído una razonable cantidad de ensayos sobre ciencia, no veía en esas dos fases ninguna relación con la taxonomía animal o la clasificación de galaxias, pero sí con otros patrones que algo tenían que ver con la producción o la gestión. Una nebulosa que empezaba a destellar aunque no reconociéramos aún su luz propia.

Así, en nuestros apuntes, a la izquierda quedaban todas las fases de producción, donde el texto, una vez redactado o traducido, podía o no tener la primera revisión de contenido y también la de la traducción. Es decir, todo aquello, dentro del gran marco de un proceso editorial, correspondía a una fase de creación y fijación del texto. Ahí los correctores no pintábamos nada, pero ya veíamos que había un desplazamiento sinuoso:

- Se redacta → se revisa contenido
- Se incorporan cambios  
(o se traduce → se revisa traducción)
- Se incorporan cambios

El proceso nuevo empezaba a parecer de tal modo que estuviéramos escribiendo una canción cuyo estribillo siempre acababa en «se incorporan cambios» y esta parte de la canción tampoco le tocaba corearla a los correctores, *oh, no, baby, don't do that*.

Cuando se llega a la corrección de estilo, toca ponerse a trabajar: disponíamos de cientos de piecitas sueltas, pósits (bendita Fundéu por regalarnos estas adaptaciones) que se pegaban unos a otros y saltaban de un listado a otro para cambiar su orden. Aquí comprobamos que la preparación del original, asignar estilos, ya no estaba en manos de los correctores. De nosotros se esperaba mucho, pero en aquellos momentos, por favor, nadie quería que un corrector le dijera al maquetador cómo iba a componer el texto. Lo sabía mejor que nosotros, así que otra tarea fuera de nuestro territorio. Adiós, tipómetro, adiós.

También es cierto que la edición de un texto nunca ha seguido las normas de Sousa al pie de la letra. Lo común es que cada editorial acabe siguiendo sus propios caminos, sean o no más productivos. Cuando, pocos años más tarde, organizamos el curso para formar a editores, consulté a diez amigos editores, de las editoriales más variadas, cuál era su proceso de edición, para

ajustar al máximo posible la realidad del mercado a nuestra enseñanza: todos comenzaron diciendo: «Bueno, verás, aquí hacemos las cosas distintas a lo que dice Sousa». Y tanto. Por eso, sigue habiendo editoriales que *preformatean* el texto en esta fase, básicamente para anticiparse y saber cómo va a quedar el futuro libro.

Hacer esto en un procesador de textos como Word no es complicado, pero puede ser molesto. Tiene la ventaja de saber a qué altura puede quedar una imagen y si se corresponderá con el texto con el que se la relaciona, por ejemplo; pero tiene la desventaja de que la corrección de estilo, donde se trabaja con bisturí, pero también con navaja afilada y hasta con hacha, puede llevarse por delante ese preformato, lo que complica una y otra tarea, la de la corrección y la de la premaquetación.

De los distintos objetivos que hay en la corrección de estilo, algunos los comparte con la corrección de pruebas, como la sistemática eliminación de errores ortográficos, gramaticales y puras erratas. Pero otros son de competencia exclusiva de esta fase, como veremos más adelante. Fue esencial determinar que esta lectura es más pausada, reflexiva, que se centra ante todo en el mensaje del autor, en reconocer lo que intenta transmi-

tir con sus palabras, sus maneras de relacionarlas, y si esta organización y registro son adecuados para el tipo de público al que está destinada su obra.

No obstante, la corrección de estilo es la más compleja, porque ofrece —también le pusimos nombre al descubrimiento— distintos *niveles de intervención*.<sup>9</sup> Los textos pueden necesitar una buena limpieza básica o reparar a fondo un texto desestructurado. Y entre esos extremos, cuenta la opinión del editor y del autor, que son quienes determinan qué necesita el texto, y si están dispuestos a pagar por ello.

Con el tiempo, he comprobado que un buen corrector de estilo es un excelente *manipulador de textos*, entendiendo ese uso de *manipular* con el mismo sentido que se emplea en *manipulador de alimentos*; es decir, una per-

---

<sup>9</sup> Tiempo más tarde nos dimos cuenta de que o bien no habíamos descubierto nada nuevo, o que todos los caminos conducían al mismo lugar. Quizás, en cuanto uno se para a pensar cuál es la lógica de nuestro procedimiento de trabajo, la más productiva y eficaz, llega a las mismas conclusiones. La lectura de *The Copyeditor's Handbook: A Guide for Book Publishing and Corporate Communications*, de Amy Einsohn, publicado en el 2000, mostraba las mismas conclusiones de nuestro análisis, ni que decir tiene, con mucha más gracia, esmero y profundidad.

sona que sabe tratar con cuidado e higiene alimentos que vamos a ingerir, sin que por ello tengamos que padecer una gastroenteritis. Un *manipulador de textos* debe ser capaz de filetear un párrafo para sacarle toda la grasa que no deja ver la idea. Eso si se lo permiten, claro.

Así, llegamos a los siguientes pasos de nuestro estribillo:

- Se prepara original (preformateado o no, pero con todos los cambios de contenido o de la revisión de traducción listos) → corrección de estilo
- Se incorporan cambios → aprobación de autor/traductor
- Se incorporan cambios

Aquí se produce el gran salto de la preparación del original y de la fijación del texto. Si el texto es el que es y todos están de acuerdo, toca pasarlo a composición, para que adquiera el aspecto de la colección a la que pertenece, con todos sus rasgos tipológicos, sus estilos y su peinado de moda. Esta es una fase crítica, porque leeremos con más o menos placer y comodidad según el aspecto del texto: una tipografía adecuada, bien compensada; una correcta relación entre los



espacios (interlineados, márgenes, distancias entre los elementos gráficos); una estructuración correcta que permita al lector *comprender* la organización del libro, para localizar con facilidad cualquier elemento y desplazarse con seguridad por sus secciones. Resumiendo, todo lo que Jorge de Buen cuenta en su *Manual de diseño editorial* (De Buen Unna, 2014).

Esto es lo que consigue un buen maquetador con la ayuda del corrector, pues nosotros somos los primeros lectores. Somos quienes comprobamos la coherencia de todas las convenciones ortotipográficas que el lector va estableciendo o descubriendo, pues no habrá otra cosa que los criterios de estilo de la editorial: los que ha ido aplicando el maquetador. Además de verificar la solidez de ese sistema, leemos cada palabra para confirmar que realmente tiene todas las letras, espacios y tildes que le correspondan; y comprobamos la función que ocupan en su frase, para saber si las reglas gramaticales se están cumpliendo. Lo que no hacemos propiamente es leer. Cuando corriges pruebas, te enteras parcialmente de lo que lees; lees tan despacio, comprobando tantos detalles, que no es fácil comprender lo que lees. Toda tu atención se dedica a la comprobación y la revisión, no al significado.

Por eso, todo lo que tiene que ver con el contenido o la traducción ha tenido que pasar previamente por las manos de otros profesionales; todo lo relacionado con la extensión de una frase, la cualidad de una palabra bien o mal usada, o dudosa, y otras tareas similares, fue labor del corrector de estilo. Fue ese corrector quien leyó despacio y en profundidad cada párrafo, para entender las ideas, su relación interna y su adecuación al público destinado. Este fue otro de los descubrimientos de aquella tarde: un corrector de pruebas no tiene que comprobar nada de eso. No tiene que lucirse: tiene que centrarse en su trabajo. Si queremos ser productivos, que cada uno se dedique a su tarea.

Si un corrector de pruebas se topa con errores garrafales o de contenido, puede sospechar que o bien no los vio el corrector de contenido... o que no ha habido corrección de estilo ni de contenido. ¿Debe empezar a corregirlos? No: debe hablar con su editor para aclarar la situación. Si se espera que en pruebas se arregle todo el libro, vamos a tener problemas. Lo dije más arriba, pero lo repito y lo aclaro. Lo diré las veces que haga falta: no se puede corregir *a la vez* estilo y pruebas; si uno modifica un párrafo completo, tiene que reescribirlo y, al reescribirlo, el corrector puede introducir erratas

involuntariamente, como el autor o el traductor (o el editor y el maquetador). Y pueden aparecer más erratas, precisamente, cuando se incorporan los cambios: *oh, no, baby, don't do that*.

Así, estos puntos débiles, en los que entra alguna errata mientras se suprimen muchas otras, son los que también verifica el corrector de pruebas; pero si ya se están corrigiendo pruebas y estilo a la vez, no hay segunda oportunidad. Significa que no habrá otro par de ojos después. Además, no es lo mismo corregir sobre un original que sobre un texto maquetado. Pretender hacer una corrección de estilo sobre un texto ya maquetado es un despropósito. Apaga y vámonos. Se le estará pidiendo al maquetador que monte y desmonte cajas de texto, que componga y descomponga páginas, porque los cambios de estilo suelen ser sustanciales; los de pruebas, no. Eso exige un gasto de tiempo y de recursos que no se verá recompensado. No hay ahorro en tiempo ni en costes. Hagamos las cosas bien: primero un corrector de estilo hace su trabajo y después, tras componerlo, el de pruebas hace el suyo.

Aquella tarde comprendimos una norma básica y sagrada: es esencial, imprescindible, imponderable y todos los apelativos que te apetezcan, que la corrección

de pruebas no la debe hacer quien hizo la corrección de estilo. Palabra de Melús y Millá, y del sentido común. Puede que el primer corrector no detectara algún error —por un descuido o por una interpretación parcial de una norma—. Por eso, el corrector de pruebas sí que puede detectarlo en su corrección.

Don José usó el nombre clásico con propiedad, corrección de *galeradas*, pero apenas nadie utilizaba ese término a finales de los noventa. Incluso quienes conocían este nombre, lo apreciaban y lo respetaban, tan solo te indicaban que te iban a enviar unas *pruebas* —haciendo los honores al término anglosajón del que toman su nombre los profesionales: *proofreader*—. En aquella mesa de café, repleta de pósits y notas, colocamos esta fase entre nuestras tareas, a la derecha, llamándola por el nombre más reconocible: primeras o segundas pruebas.

Si el editor, con suerte, te enviaba unas segundas —no todos los editores pedían segundas—, debías comprobar, ante todo, que los cambios de las primeras se habían introducido. Cambios de otro corrector, porque un corrector nunca puede hacer unas segundas de sus propias pruebas, por la misma norma sagrada que se expuso más arriba. En esa fase también podías des-

cubrir alguna errata suelta o un error de consistencia, pero en las segundas el texto ya está cerca de hallarse limpio y perfecto, o, por lo menos, lo suficientemente aceptable como para que ningún lector agarrara el teléfono y llamara indignado a la editorial para reclamar el dinero que le habían estafado al comprar un libro podrido de erratas. En realidad, esto nunca ha pasado. Y esa será la clave para entender el cambio en nuestro punto de vista. Así, nuestro cuadro avanzaba:

- composición → corrección de pruebas (primeras)
- se incorporan cambios → corrección de pruebas (segundas)
- se incorporan cambios → revisión de autor o traductor → se incorporan cambios

A partir de aquí, el mundo de compaginadas, fotolitos y ferros se escapaba de nuestras manos. Tarea de editores y auxiliares. Pero si las añadíamos, se podía comprobar que si debían ocupar algún lugar, por pura lógica, tenían que situarlas siempre a la derecha. Aunque no fueran nuestro trabajo, era una revisión, una comprobación, una corrección. Aquí es donde apareció claro por primera vez cuál era nuestro verdadero trabajo.

| Tareas de producción        |   | Tareas de comprobación                  |
|-----------------------------|---|---|
| <b>Fase de creación</b>     |   |   |
| redacción                   | → | *se revisa contenido                    |
| *se incorporan cambios      |   |   |
| *traducción                 | → | *se revisa traducción                   |
| *se incorporan cambios      | → | <b>corrección de estilo</b>             |
| preparación del original    | → | *aprobación autor/traductor             |
| *se incorporan cambios      |   |   |
| *se incorporan cambios      |   |   |
| <b>Fase de composición</b>  |   |   |
| maquetación                 | → | <b>corrección de pruebas (primeras)</b> |
| *se incorporan cambios      | → | <b>corrección de pruebas (segundas)</b> |
| *se incorporan cambios      | → | *aprobación autor/traductor             |
| *se incorporan cambios      |   |   |
| <b>Fase de impresión</b>    |   |   |
| preparación de compaginadas | → | revisión de compaginadas                |
| pruebas de fotolitos        | → | revisión de fotolitos                   |
| pruebas de ferros           | → | revisión de ferros                      |

Aquí aparecen sombreadas las tareas propias de un corrector. Y llevan un asterisco aquellas tareas que pudimos comprobar que no siempre se llevaban a cabo porque el encargo no lo necesitaba. Por ejemplo, porque no trabajábamos sobre un texto traducido, o bien porque el texto se le había comprado al autor y por eso tampoco se necesitaba ni su aprobación ni la incorporación de sus cambios. Y esto en el mejor de los casos. En otros, con la premisa de ahorrar todo lo que se pudiera —como advertía don José—, se prescindía alegremente de cualquier tipo de revisión o corrección, con la esperanza de que el corrector de pruebas usara sus poderes extrasensoriales para detectar y eliminar con sus rayos y su boli rojo los errores de contenido, de traducción, de estilo y, por supuesto, de composición. Pero creo que ya he dicho que esto es imposible, a no ser que no importe vender libros con fallos de todo tipo, como aún se pueden encontrar en algunas ediciones, incluidos *best sellers*.

Si quitábamos las de los asteriscos, nuestro trabajo se reducía a un par de fases muy concretas. Pero había algo en ese cuadro que me estaba llamando la atención a gritos: nosotros nos dedicábamos a las tareas que habíamos enmarcado en las labores de comprobación.

¡Bum! En ese momento se me apareció William Edwards Deming (Deming, 1989), con las palabras que había revisado mil veces para los libros de aquella consultora: calidad, productividad, competitividad. Si quieres ser competitivo, tienes que aumentar tu calidad; para lograrlo, tienes que mejorar tu productividad; y para ello, debías simplificar todos tus procesos e invertir en revisión en las primeras fases, no en las finales, para evitar que los errores incrementaran el gasto, al tener que devolver el producto a una fase anterior.

La inversión en la detección temprana en costes suponía un ahorro posterior; los productos defectuosos lastran todo el proceso. Hay que evitar errores si se quiere conseguir la excelencia, que no es otra cosa que un buen producto, sostenible y rentable, manufacturado en el tiempo justo y con costes controlados. Por eso hay que conseguir puntos de comprobación: para saber que se están suprimiendo los errores antes de que su reparación sea más compleja y el producto acabe siendo defectuoso: una serie de controles de calidad.

¡Puntos de comprobación! ¡Control de calidad! Esta sí que era la demostración de que la corrección tenía que ver con una clara definición de calidad desde el punto de vista económico y empresarial. Una cosa



es escuchar «editar con calidad», «libros de calidad», «literatura de calidad» y otras cosas con ese ambiguo e indeterminado adjetivo donde cabe sospechosamente de todo, y otra muy distinta hablar de un proceso de control de calidad: un estándar imprescindible para determinar que un producto o un servicio pasa por un procedimiento controlado y supervisado; un sistema organizado cuya una de sus funciones es la anticipación de los errores, su detección temprana y su eliminación. Vaya, que cambias la palabra *errores* por *erratas* y te das cuenta de que están hablando de corrección de textos.

Llevábamos muchas horas sobre la mesa del café y podía ser que ya estuviera alucinando, porque la explicación estaba bien, pero ¿de qué nos valía?

Para despegar.

Los correctores somos técnicos de control de calidad de textos. Estamos en un proceso de producción de un producto único, en las fases centrales, tras la planificación y antes de la distribución. Y dentro de la fase de producción, formamos parte del control de calidad de las fases de creación y composición. El control de calidad venía desde antes, inclu-

yendo las revisiones de autor y traductor, y tras nosotros se extendía a las pruebas de imprenta, e incluso a las de color (*capillas*). Es decir, en la fase de producción de libros existe un control de calidad al que tradicionalmente se le ha llamado *leer, revisar y corregir*, pero que en el proceso habitual aparece entremezclado con las otras tareas. Ahora queda claro que nuestro trabajo especializado se basa en dos grandes categorías: una de corrección de estilo y otra de pruebas.<sup>10</sup> Incluso hay un más allá llamado *asesoramiento lingüístico*.

---

<sup>10</sup> La Spanish Editors Association, SEA, la asociación de profesionales de la corrección de textos en español de Estados Unidos, con quienes he tenido el honor de participar (con Romina Sparano) en la redacción de sus *Principios sobre la edición y la corrección* —de obligado conocimiento para todos sus afiliados—, propone que el corrector puede ofrecer cuatro tipos de servicios: edición sustancial, corrección de estilo, corrección de pruebas y edición comparativa. Si bien hemos seguido las líneas maestras de la mejor reflexión sobre el trabajo de la corrección y sus profesionales (los principios de la asociación de profesionales de la edición de Canadá), ha habido que adaptarlos a la realidad norteamericana, donde el bilingüismo obliga a que el corrector siempre tenga en cuenta la traducción. Y a pesar de todo, no queda tan lejos del modelo de Sousa.

Ver nuestro trabajo desde este nuevo punto de vista, no solo desde el tradicional aferrado a la edición, sirvió para entender mejor nuestro oficio, nuestros valores y, lo mejor de todo, nuestras oportunidades. Más aún en un mundo tan cambiante como vimos antes, que parece devorar modelos tradicionales.

## NO ERES TÚ, ES TU TOLERANCIA A LAS ERRATAS

Nadie va a morir de ortografía, ni de educación, pero la ortografía es un reflejo de la educación, y la educación está detrás de todos los problemas.

Pablo Zulaica, publicista —y corrector—,  
promotor del movimiento Acentos perdidos.

Por otra parte, esta visión del control de calidad también daba respuesta a algo que me inquietaba: ¿Por qué todos los manuales de estilo o los ensayos y artículos sobre edición le dedican siempre algún elogio a la corrección, pero al mismo tiempo se le dedica muy poca atención y menos remuneración? Dicho de otro modo, ¿por qué ser corrector no significa pegarse la gran vida como el corrector de Aldo Manuzio? Había que salir

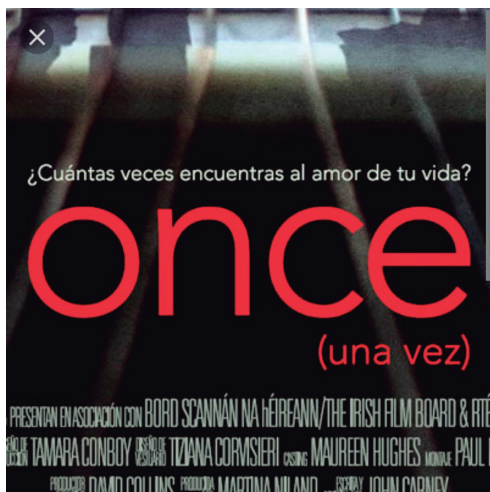
del mundo de la edición para comprenderlo, porque los libros han dejado de ser un artículo de lujo.<sup>11</sup>

Fuera del mundo de la corrección también se corrige. En las agencias de comunicación o las de publicidad, por ejemplo. No pueden lanzar la promoción de un producto con erratas en sus textos. El público, sus clientes objetivos y el personal en general, se lo tomarían como una muestra de falta de *calidad*, de inseguridad, de poca confianza, además de hacerle fotos a los

---

<sup>11</sup> Sobre el precio de los libros en aquella Venecia, Alessandro Marzo nos ilustra: «Si, como veremos, un compositor gana 3-4 ducados al mes y un corrector 5-6, un manuscrito lujoso de 200 páginas cuesta casi 26 ducados, mientras que uno económico oscila entre los 4 y los 14. No obstante el precio infinitamente inferior, una edición impresa y comentada de Dante (1 ducado) es sin embargo un lujo al alcance de pocos, mientras que los libros populares también lo son con respecto al precio: las gramáticas latinas para la escuela cuestan 6 sueldos (una fracción de la lira, un ducado equivale a 6 liras o 120 sueldos) y una obra en lengua vulgar de Boccaccio cuesta solo 10 sueldos» (Marzo Magno, 2017). Es decir, un buen libro podía costarle a un corrector cinco sueldos de un mes, el equivalente al precio de un coche para alguien con un sueldo de gama alta. No creo que nadie quiera que el coche que le ha costado tanto venga con arañazos en la carrocería o ruidos en el motor. Por esa misma razón, si comprabas un libro de Aldo Manuzio, no se te ocurriría pensar que pudiera tener una sola errata.

errores de esa campaña y subirla por todas las redes: somos así, nos reímos de las desgracias ajenas, pero con más saña si hay erratas por medio.



La promoción de una película, sin corregir, puede ser la continuación de la *Biblia del pecador*.

El cliente que contrata a una agencia no puede permitirse semejante desprestigio. Cuando se contrata una agencia, se da por descontado que no va a haber

ni el menor error: se centrarán en la imagen, en el *target*, en el *look&feel* y su *branding*, pero no tienen que avisar a nadie de que no quieren erratas. Si las hubiera, rodarían cabezas. Como con los libros de Manuzio.

Por eso, una agencia paga a precio de platino las correcciones. El proceso es más rápido: solo tiene una fase donde el biempagado corrector es omnímodo. Se va a sentir como un corrector veneciano. Tiene una hora para *verificar* que el anuncio o la campaña no tiene errores, erratas, ni ambigüedades o chistes fáciles por *nosequé* acepción de una palabra.

El coste del error, en su caso, sería elevadísimo. Por eso, invertir en un control de calidad es rentable. Todo lo que sea más barato que el coste del error es aceptable. Es dinero bien invertido: el prestigio del cliente y de la agencia siguen siendo de confianza e intachables.

Pero ¿y si el coste del error es inferior al coste del control de calidad? Si un texto tiene errores y el cliente (el lector) no reclama que le devuelvan el dinero del libro, ¿de veras que merece la pena pagar a alguien capaz de usar sus superpoderes para detectar hasta un punto en cursiva? Cualquier editor puede soportar con un café la lectura del correo de un cliente furibun-

do e indignado por haberle hecho sangrar los ojos con semejante derroche de erratas. Y si el editor puede, el director de *marketing* más. No es problema suyo.

Cualquiera puede devolver un libro al que le falte un cuadernillo o que tenga manchas de tinta. Nadie discute la devolución. Se asume ese error y ese coste puramente marginal. Ya hay controles de calidad que funcionan muy bien en la imprenta para que eso no pase con frecuencia, porque ese tipo de errores inde-seables sí que cuestan dinero, muchísimo más de lo que cuesta el control de calidad. Las erratas, no.

Lo estamos viendo en la prensa digital: hay prisa, las noticias salen ya. Un corrector —piensan— solo entorpece el flujo de la noticia que ya tenía que estar en la calle antes que ninguna otra. Si hay erratas, que escriban al *ombudsman*. Y si hay tiempo, y muchas quejas, ya se corregirá más tarde.

Afortunadamente, tenemos una colección de editores que anteponen la imagen de la editorial, su propio prestigio y mucha dignidad, a esta práctica. Pero si se busca una razón de por qué parece que cada vez hay más erratas, no solo es por la urgencia y las prisas: los clientes no reclamamos. Damos por válido un producto defectuoso que, aunque legible, puede presen-

tar demasiados errores como para considerar que la lectura ha sido aceptable.

El control de calidad como proceso también explica este desagradable fenómeno. No por las prisas ni porque cada-vez-se-escribe-peor: el coste del error, en la edición, sigue ligeramente por debajo de los costes del control de calidad, de lo que se paga a un profesional de la corrección.

Tras ver la reordenación del proceso editorial en función del corrector, nuestras tareas, nuestras nuevas y sagradas normas, y el peso del control de calidad como un técnico profesional, quedaba una última epifanía, la más irreverente de todas.

## DIOS SALVE AL LECTOR

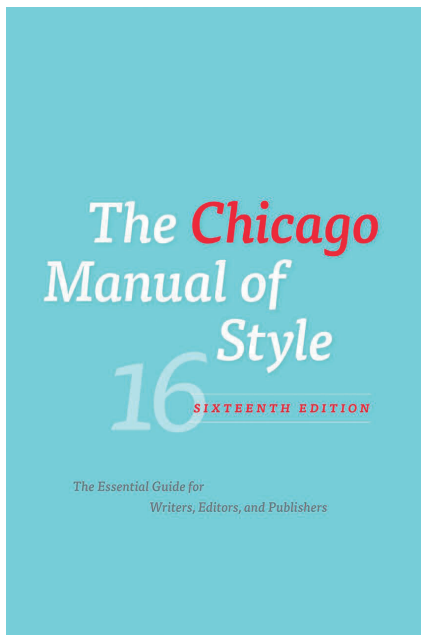
En 2009, Carol Fisher Saller, publicó *The subversive copy editor: advice from Chicago* (Saller, 2009), que tiene el sugerente subtítulo *or how to negotiate good relationships with your writers, your colleagues and yourself* [El corrector de estilo rebelde: consejos desde Chicago (o cómo conseguir buenas relaciones con tus autores, tus colegas y contigo mismo)]. Es una lectura amena, entretenida y divertida. Se ve que



los que escribimos sobre la profesión necesitamos tanto escaparnos de la mesa de trabajo como salir de la escritura regular académica y aséptica para pegar un par de gritos sobre lo que opinamos.

Carol F. Saller es editora senior en la editorial de la Universidad de Chicago y editora de la sección de preguntas y respuestas del *Chicago*. Si eres profesional de la corrección, de la edición, traductor o periodista, sabrás a qué libro me refiero: *The Chicago Manual of Style* (The University of Chicago Press, 2016), un manual de estilo para levantarse y llevarse la mano al corazón cada vez que alguien lo nombra. Tenemos la suerte de que este monumento se ha llevado al español, en 2013, de la mano del departamento de publicaciones de Universidad de Deusto. De lo que empezó, en 1906, como un puñado de páginas sobre normas recogidas por los correctores y editores de la editorial universitaria, llegó a alcanzar más de mil páginas en la edición 16.<sup>a</sup>.

Carol propone un cambio *subversivo* (rebelde o inconformista diría yo): que la atención del corrector no esté tanto en la norma como en el lector. Eso quita bastante peso —y polvo y telarañas— a la relación de los correctores con la norma. Es decir, la norma existe y se sigue.



Sombreros fuera, mano al corazón: saluden al *Chicago*.

De hecho, a determinado nivel de corrección, hay más de una norma: la lucha entre la norma académica y las normas de estilo de la casa editorial, cuando

las hay, suelen entrar en conflicto. De esa batalla, quien no tiene que salir perjudicado es quien lee. No tiene ninguna utilidad salvaguardar normas que no cubren un caso práctico, o peor aún, que pueden llegar a distorsionarlo. Pongamos el caso de un *hipster*, hípster, *jípper* o *joven-inconformista-de-barba-cuidada-y-pantalón-tobillero*. Si esa palabra no aparece en nuestro diccionario de referencia, aparentemente cualquiera diría que no existe. Eso se llama *purismo* y debería alertarse contra él como se hace contra el tabaco.

Si necesito esa palabra, la uso en inglés, pero la pongo en cursiva; pero también puedo hispanizarla y añadirle su correspondiente tilde y así liberarla de su cursiva; o puedo hacerme un *mix*, hispanizándola con su tilde y su jota, pero escribiéndola en cursiva para recordar que no está en nuestro diccionario. Puedo defender una u otra norma, e incluso puede que haya más posibilidades, pero no es la norma lo que importa, sino lo que dice quien escribió este texto y la persona que lo va a leer. Y seguramente todo ello tendrá su contexto que definirá su uso. Ese contexto es esencial para tomar la decisión más adecuada, que no es lo mismo que la decisión más «correcta».

Así, en una revista de moda en línea, nadie tendrá reparos en leer «hipster» sin tilde ni cursiva: no hay que preocuparse por esos lectores, ninguno se llevará las manos a la cabeza, no como nosotros, histéricos de la letra. En una revista local, pongamos del barrio de Chueca, en Madrid —céntrico, dinámico y mundialmente conocido como el corazón LGBTQ de la ciudad—, pueden usar «híster», por seguir la propuesta de la Fundéu para reconocer su aceptación. Y en locales o tiendas de esta corriente —tampoco hay ya tantos, por cierto— puede verse «jípster» en redonda y sin tilde, como un hecho consumado, aceptado y rebelde (sin cursiva ni tilde, como los chicos duros).

¿De qué nos sirve aplicar con rigor una norma que no se ajusta a la realidad local? ¿Debería un corrector marcar en cursiva esa voz cada vez que aparece? ¿Esa decisión satisface a su conciencia normativista o le sirve para algo al lector que se encuentra la alerta de la cursiva como un «no te asustes: esta palabra no existe; te permito leerla, ¡pero en cursiva!»? Sí, puede resultar simpático, pero la palabra *software* sigue apareciendo tal cual en nuestro diccionario —sin hispanizarse a lo *sofguar* u otra cosa de ese palo—, pero en cursiva. ¿Qué quiere decir la norma con esto? «De acuerdo,

reconocemos que, en castellano, la cursiva sirve para indicar que se está utilizando un término que no es de nuestro idioma —no está registrado en el *DLE*—. Por eso acepto *software* como animal de compañía, pero aparecerá en cursiva en su entrada del diccionario.» A eso lo llaman *extranjerismo crudo*. Para que vean que no ando tan desencaminado cuando hablaba del corrector de estilo como un manipulador de texto. Para resumir, aunque está reconocida y ya es de nuestro idioma, aun así, ¿tenemos que escribirla en cursiva? Repito: ¿para qué le sirve esto al lector?

Esa tarde de epifanías en aquel café, mientras organizábamos lo que era o no tarea del corrector, tras darnos cuenta de que lo nuestro era, además, un control de calidad, también caímos en la cuenta de que para quien trabajábamos era para los lectores. Sí, el cliente paga, pero nuestro objetivo es el lector.

Cuando revisamos nuestros manuales de referencia —todos los que le íbamos a enseñar a nuestros futuros correctores—, empezamos por poner a la cabeza las normas de la ASALE (Asociación de Academias de la Lengua Española): la gramática y los diccionarios consensuados por sus veintitrés academias. A partir de ahí, Manuel Seco y su diccionario para las dudas gramatic-

les, aunque nada te impedía resolverlas con el de don José; dudas sobre composición y ortotipografía, a Martínez de Sousa que ibas. ¿Algún neologismo complejo? Entonces la referencia sería el Departamento de Español Urgente, de la agencia EFE, por aquel entonces dirigido por un barman de primera que sigue siendo Alberto Gómez Font. Y había más, desde luego. Podíamos discutir sobre si era mejor uno u otro, aunque lo que contaba en realidad era el contexto y que el lector lo entendiera. Reconozco que quien inspiró esta idea fue *La cocina de la escritura*, de Daniel Cassany (gracias, Daniel), quien nos liberó del arquetipo de que «el mejor español» era el de Gaspar Melchor de Jovellanos y su *Informe sobre la Ley Agraria*.

Coincidimos diez años antes con las mismas conclusiones que Carol F. Saller: que trabajamos para que los lectores entiendan sin interrupciones y con claridad el mensaje del autor. Contra la creencia popular, íbamos a formar correctores cuyo objetivo no era *mejorar* el texto ni *defender* el lenguaje, sino impulsar el proceso de comunicación, para que fluya directo y sin problemas entre emisor y receptor; entre autor y lector.

Nos queríamos quitar la pesada carga de tiquismiquis y esa imagen de lansquenets al servicio de la RAE.

## BILLETE DE IDA Y VUELTA PARA EL MUNDO DE LA EDICIÓN

La experiencia formativa en Cálamo&Cran no ha debido de ser mala: hemos formado a miles de correctores en estos más de veinte años. Han seguido estos principios generales sobre la duda, el control de calidad, el proceso simplificado de corrección y el respeto al lector tanto como al cliente. Enseñar cómo intervenir en un texto, saber qué hay que corregir en una maqueta o cómo resolver dudas de ortotipografía<sup>12</sup> siempre es mucho más fácil cuando se parte desde un marco general como el que hemos desarrollado. Todos tenemos los ingredientes, excelentes utensilios y

---

<sup>12</sup> Para ayudar algo más, en 2013 compartimos con nuestros alumnos, seguidores y amigos la que se iba a convertir en nuestra herramienta principal para resolver dudas con rapidez: *El libro rojo de Cálamo&Cran o prontuario de manuales de estilo*. Gracias a Germán Molero, pudimos poner en marcha y que viera la luz el contraste de la normativa de cincuenta y un manuales de estilo. De este modo, cualquiera que quiera saber —como antes se preguntaba— si una exposición ha de componerse en cursiva o con comillas, pueden averiguar en nuestro libro —gratuito— lo que dicen distintas fuentes y así decidir la mejor opción según su contexto.

ahora, además, una excelente receta, una metodología para saber qué hacer con todo ello.

Siempre he defendido que lo que enseñamos —tanto en corrección como en otras áreas— es para formar a profesionales, como el primer día: enseñarles todo lo necesario para que al terminar el curso puedan trabajar con nosotros. Y para lograrlo también hay que enseñarles a comportarse como profesionales: tienen que saber que, aunque le profesen un amor extremo a este trabajo y que cuando sean editores no se arrepentirán de haber sido correctores, esto no se hace por amor al arte.

Por respeto al resto de compañeros, hay que cobrar, respetar las reglas del juego. Por esta razón un corrector tiene que saber que aprende una profesión que le exige unas condiciones en el mercado laboral: tiene que saber de su fiscalidad —o que un gestor le ayude—, como tiene que saber hacer presupuestos, facturas y negociar. Para eso tiene que saber promocionarse, darse a conocer y estar al día de los cambios en su sector. Las habilidades digitales son esenciales —son imprescindibles— en cada una de estas áreas de conocimiento del profesional de la corrección. Ignorarlas es caer de golpe en los años ochenta, en el



mundo analógico; con mejor música, pero con procedimientos que ya no son sostenibles.

Un corrector, con todos estos conocimientos y la reconversión de su bagaje universitario —que puede serle tremendamente útil, aunque ni lo sospeche—, puede estar listo para ver de otro modo el cambio delirante en el sector editorial.

Los correctores estamos pegados al autor, como el pez piloto al tiburón. No somos amigos de depredadores, pero nuestra trayectoria va pareja a la de un autor. O la de quien crea contenido. Y eso significa más allá del mundo editorial.

El cambio que hemos visto en el sector editorial hace pensar que el viejo sistema tradicional se desmorona. En parte sí, pero el sistema tradicional es muy resistente. Somos demasiados los que seguimos pagando por obras en papel. El libro en papel ha recuperado un puesto de lujo, que si no alcanza ahora al de Manuzio, sí que se gana el respeto de los autores y lectores digitales. Verse en papel *es otra cosa*, me ha jurado uno de estos autores en un congreso, sin que ninguno de los otros escritores que lo rodeaban lo contradijera. No sé cómo es esa *otra cosa* ni su alcance, pero es algo positivo.

Como trabajamos al lado del contenido, del *producto contenido* en jerga de la edición líquida, tenemos trabajo. Hay que acceder en remoto y saber *manipular* ese texto: puede ser que se corrija en InCopy, o directamente en InDesign. En otras ocasiones el texto está ya en formato PDF, lo que sería el equivalente a corregir pruebas, pero sin el engorro de los envíos e impresión (y sus tiempos y costes). Corregir en PDF es un mal necesario, pero es muy sencillo. Tienes que conseguir que sea sencillo. La tecnología siempre está a nuestro servicio y no al revés.

Los *e-books* siguen siendo libros, pero pueden oscilar entre la sencillez de un texto plano o la complejidad de una aplicación. Hay que adaptarse: por una parte, hay que aprender a revisar la estructura del libro —hay programas dedicados a este tipo de chequeo— y que algunos rasgos ortipográficos se marcan directamente en xml. Y, por otra parte, hay que abandonar algunas normas, que si ya estaban ignorándose, en los *e-books* carecen de sentido por completo, como los cortes de palabra a final de página o las líneas viudas o huérfanas: la redimensión del texto en las pantallas o la posibilidad de cambiar el tipo de letra hacen que esas tareas acaben por ser inútiles... aunque no es imposible.

Mientras, en uno u otro producto, un «pienso de que» seguirá siendo un monstruito que habrá que eliminar rápidamente.

Los audiolibros tienen sus propias exigencias, como por ejemplo, el *verbum dicendi*, que se transforma: si uno está escuchando una novela costumbrista, el contexto y la voz del narrador, con su propio juego de voces, ya te estarán indicando que Angelina le declara todo su amor y entrega a Antonio, quién le responderá: «Lo que tú digas, reina», sin la necesidad de escuchar: «Le dijo incrédulo a Angelina».

Cada vez que se toca un texto, puede entrar una errata. Eso no ha cambiado. Por eso siguen haciendo falta correctores. Y correctores humanos. Los autocorrectores, los verificadores de texto y las macros de limpieza hacen un excelente trabajo —especialmente para profesionales como nosotros, ya que sabemos utilizarlos, orientarlos y programarlos en función de nuestros objetivos—, pero siguen siendo incapaces, hoy en día, de saber si un término debe ir en cursiva o entre comillas (porque un reemplazo automático de este calibre puede ser contraproducente y peligroso), del mismo modo que les resulta imposible detectar la ausencia de un *no* —recuerden: «Cometerás adulte-

rio»—, o simplemente el cambio de una palabra correcta por otra que también lo es, pero carece por completo de sentido en ese contexto.

Es el caso de «¡Mi *reno* por un caballo!», que podría atribuirse a una Papá Noel con problemas, o «¡Mi *reino* por un caballo!», de un Ricardo III a punto de perder una batalla por culpa de no solucionar a tiempo un pequeño problema con una herradura. *Herrar* es humano y *errar* también, pero la máquina no lo sabe.

La informática, los programas (el *software*, por usar un extranjerismo crudo), los «trucos», todos ellos están a nuestro servicio, vuelvo a recordarlo.

El súbito ascenso de la autoedición, basado en la creencia del editor Schrödinger (te quiere quitar todo tu dinero y al mismo tiempo no quiere publicarte), ha llevado a crear un camino alternativo masivo tanto para quienes quieren dar a conocer su obra por el camino más rápido (la web) como por el tradicional (papel). En breve tendremos más obras autoeditadas que libros en la historia de la humanidad. Otra cosa será encontrar los que más nos gusten. No es una exageración: Wattpad, la red social de personas que escriben historias, está formada por setenta

millones de escritores de todo el mundo. Esta red social tiene más de quinientos millones de historias a su disposición. Y Wattpad no es la única red de este tipo, aunque sí la más numerosa. Acaba de crear su propia división de textos o contenidos para publicar, distribuir y vender aquellos que tienen más éxito, más seguidores. Y los venden a Netflix o a Harper Collins.

Puede que a los que venimos del sector tradicional esta noticia nos dé vértigo, pero hay que despertarse rápido, porque eso también significa nuevas oportunidades de negocio. Cuanto más se escriba, los correctores seguiremos al alza.

## ENTRE EL ORGULLO Y EL EGO: ASESORAMIENTO LINGÜÍSTICO

En este panorama, el perfil del profesional de la corrección ha cambiado significativamente. Nos conviene seguir el modelo de control de calidad por varias razones: la primera, ante todo, para reconocer dónde se nos valora: atentos a las empresas que nos necesitan; no buscan *correctores*, quieren soluciones y no sa-

ben cómo nos llamamos. La segunda es que nos permite ampliar nuestras miras; nos permite intervenir no solo en el proceso editorial, sino en uno más amplio que es, en realidad, al que pertenecemos: el proceso de comunicación. Y la comunicación clara es nuestra oportunidad de oro.

La edición es una florecencia única en la comunicación del ser humano, pero sigue siendo una parte de la comunicación, como asimismo lo son la prensa, las revistas y otras publicaciones. Por eso también han contado con correctores en sus procesos. Pero si ampliamos nuestras miras, todo proceso comunicativo *escrito* conlleva edición. Tres pasos básicos que se dan tanto en una editorial o en un periódico como cuando cualquiera prepara un informe o una presentación: creación, composición y distribución (con o sin impresión: lo digital no lo necesita).

Esto significa que podemos y debemos ver más allá del mundo editorial, de las artes gráficas, del mundo de la rotativa y de la tinta. Los podemos ver con el cariño y el respeto que se merecen, porque es lo más parecido al hogar donde hemos crecido como profesionales; pero si los correctores ya tenemos voz propia, es hora de decir adiós al «dónde vas a estar mejor

que en la casa de tu madre». No hay nada mejor que salir de la casa de los padres para que las relaciones con ellos mejoren; se les sigue visitando con mucho cariño y se les llama de vez en cuando.

No hay por qué abandonar a tus clientes del sector editorial, pero merece la pena echar un vistazo a lo que hay ahí fuera. Sobre todo, porque verás que ese mundo de letras te suele seguir tratando como un niño pequeño —pagando con chuches y cacahuetes—; mientras que en los otros sectores —fuera del mundo editorial— te verás reflejado como lo que eres, con esa formación de años, con toda esa experiencia: un profesional al que tratan y pagan como el adulto que eres. Porque eres un profesional del lenguaje y de la edición, y con tu oficio puedes solucionar problemas reales. Sales de *casa* y el mundo se ensancha.

Esta relación que se ha mantenido con los correctores en el mundo editorial nos ha llevado a minar nuestra autoestima. De ahí la necesidad de la proliferación de las asociaciones para reconocerse y hacerse valer, de exigir unas tarifas que te permitan vivir acorde a tus estudios, experiencia y responsabilidad. Y, sobre todo, de subir nuestra autoestima, porque tende-

mos a pensar que nuestras correcciones no tienen en realidad gran *valor*.<sup>13</sup> Atención al valor.

El escritor Juan José Millás reflejaba con todo detalle esta situación en uno de sus artículos. Lo narraba a través de una anécdota esclarecedora: un día se le atrancó el fregadero. Llamó a un amigo fontanero —eso sí que es un tesoro de amigo— para que se lo arreglara esa mañana. Su amigo le envió a su hijo, también fontanero; el chaval, aprovechando la amistad, le pidió que le revisara su currículum porque quería entrar a trabajar en una empresa y su imagen en esas páginas era importante. Quién mejor que un escritor que sabe tanto de letras y lenguaje para hacerlo.

---

<sup>13</sup> El 22 de julio de 1962, el cohete espacial estadounidense *Mariner I*, que viajaba rumbo a Venus, hubo de ser destruido desde tierra al mostrar un desvío incorregible en su rumbo. Inmediatamente se abrió una investigación que llegó a la conclusión de que este desvío se había debido a un error en la programación de los ordenadores de a bordo, consistente en la omisión de un guion ortográfico en su programa de vuelo. Esta nimia omisión se calcula que supuso unos 18,5 millones de dólares de la época (Gregorio Doval, *Enciclopedia de las curiosidades: el libro de los hechos insólitos*, Madrid, Ediciones del Prado, 1994).



Mientras uno desatascaba y arreglaba el fregadero, con todo su conocimiento y experiencia, el otro, el escritor, hacía lo mismo con ese texto —también atrancado— y también con todo su conocimiento y experiencia. Tardaron algo menos de una hora. Al terminar, el fontanero hijo, mostrando que su trabajo estaba resuelto y terminado, le pidió su dinero. Sus cincuenta euros. Y de paso, el currículum corregido. El escritor no pidió nada a cambio, porque ¿quién va a pedir algo por corregir un currículum? Habían invertido el mismo tiempo, sus habilidades y experiencia, pero uno cobraba lo que pedía —como es justo— y el otro ni se lo planteó. Millás se preguntaba ¿qué nos pasa a los de letras? ¿Desde cuándo tenemos pudor por reconocer el valor de nuestro trabajo?

La primera vez que me preguntaron cuál era el mayor reto como corrector, indiqué, sin duda alguna, el orgullo. No el nuestro. Somos fantasmas, somos invisibles, se nos paga por un trabajo que el cliente no ve. No es lugar para ser orgulloso.

Pero si te llamas *corrector*, no te van a mirar bien si sales de nuestro cálido y asfixiante entorno editorial. Tenemos un nombre que implica que alguien se ha

equivocado y va a venir un listo a enmendarle la plana. Y eso en un país en el que, a pesar de sus complejos, el orgullo es parte de nuestro folclore e identidad nacional. Nadie quiere un corrector. Pero contar con un experto asesor —o consultor— en imagen escrita o en lenguaje y edición es una cosa muy distinta. Y tanto. Veamos por qué.

Ya que este librito tiene más anécdotas que erratas, aquí va la última, sobre nuestro nombre y su variante, con uno de los protagonistas involuntarios. Hace muchos años tuve la suerte de pasear por las Ramblas con don José Martínez de Sousa (le podía llamar *Pepe* por aquel entonces). Además de practicar el tiroteo indiscriminado contra todas las erratas con las que nos topábamos —las calles están literalmente repletas de erratas—, le mencioné mi plan de camuflarnos con el nombre de *asesores lingüísticos* para acceder a la cornucopia del mundo de la publicidad y de la comunicación. Indignado, como no podía hacer de otro modo el portador de la herencia de estos siglos de tradición terminológica en la edición española, me dijo muy serio que un corrector era un corrector; que ni éramos *asesores* ni mucho menos *lingüistas*, ni falta que hacía. No se lo decía por reabrir esa vieja herida entre uni-

versitarios y profesionales de la edición; había una razón mucho más importante: «Nos pagan diez veces más» fue mi razón. Miró asombrado, rio y, ya sin suspicacia, me dijo: «Por ese precio, que nos llamen como les...» [y aquí sigue una expresión malsonante que evito a los editores de este libro, no a los lectores, que ya saben de qué se trata].

Yo habría apostado por llamarnos *abogados del lenguaje*, pero hay que darse cuenta de cuándo uno se viene arriba y empieza a excederse. En cierto modo, lo somos: conocemos la norma al dedillo, así como las normas derivadas que pueden entrar en conflicto, por lo que somos capaces de conseguir, dentro de una lógica, la mejor solución para que, en un contexto determinado, el mensaje del autor llegue con claridad y absoluta comprensión al lector. Quienes sepan hacer esto —como los correctores— tienen todo el derecho a llamarse *asesores lingüísticos, consultores de imagen escrita* o como le plazca al cliente, siguiendo esa misma expresión malsonante. De lo que no cabe duda, pero le cuesta aceptar a la maltrecha autoestima del corrector, es que es un experto.

¿Cuánto cobra un experto como nosotros —un abogado, un médico o un fontanero— por una breve

consulta? ¿Por qué no habría de cobrar igual un experto asesor lingüístico, técnico en el control de calidad de textos, por su trabajo y sus decisiones, fruto de sus estudios y experiencia?

Nuestras correcciones parecen tan sencillas que parece que no van a cambiar nada. La realidad es bien distinta: basta recordar solo nuestro papel en el mundo de la publicidad o en el de las comunicaciones, donde la lenta pero imparable implantación del lenguaje claro —dentro de la corriente de la comunicación clara— nos ofrece una oportunidad única para renovarnos. Porque nadie quiere ver su imagen escrita por los suelos, o por muros, tuits o Instagram, así que es momento de cerrar el largo capítulo de nuestra tradición, pasar página y #ponuncorrecc-torentuvida.

## TRABAJO CITADO

BUEN UNNA, Jorge de. *Manual de diseño editorial*. Gijón: Trea, 2014.

CARAMUEL, Juan. *Syntagma de arte typographica*, trad. de Pablo Andrés Escapa, Salamanca: Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, 2004.

- DEMING, William Edwards. *Calidad, productividad y competitividad. La salida de la crisis*. Madrid: Díaz de Santos, 1989.
- EINSOHN, Amy. *The Copyeditor's Handbook: A Guide for Book Publishing and Corporate Communications*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- EPSTEIN, Jason. *La industria del libro*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- FÁBREGUES, F. y SAAVEDRA, J. *Manual del cajista de imprenta*. Madrid: Espasa Calpe, 1933.
- GARCÍA ARROYO, Laura. *Funderelele*. Ciudad de México: Debate, 2018.
- GRAFTON, Anthony. *La cultura de la corrección de textos en el Renacimiento europeo*. Buenos Aires: Ampersand, 2014.
- MARTÍN FERNÁNDEZ, Antonio y MOLERO, Germán. *El libro rojo de Cálamo. Prontuario de manuales de estilo*. Madrid: Cálamo&Cran, 2013.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José. *Manual de edición y autoedición*. Madrid: Pirámide, 2005 (2.<sup>a</sup> ed.).
- MARTÍNEZ SICLUNA, Vicente. *Teoría y práctica de la tipografía con nociones de las industrias afines. Manual para aprendices y oficiales*, Barcelona: Gustavo Gili, 1945.
- MARZO MAGNO, Alessandro. *Los primeros editores*, trad. de Marilena de Chiara, Barcelona: Malpaso, 2017.
- MELÚS, Pelegrín y MILLÁ, Francisco. *El libro del corrector: vademécum de los escritores y de los profesionales de la tipografía*. Barcelona, [s. n.], 1937.

NADAL BADAL, Oriol. *Manuales tipográficos para compositores, correctores e impresores*. Barcelona: Unión de Correctores, 2011.

SALLER, Carol F. *The subversive copy editor*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS. *The Chicago Manual of Style*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.



## Día del Libro

*Este libro ha sido liberado de las garras de Titivillus  
y encomendado a las santas manos de Erasmo.  
Pero, como no se habrá salvado de la última  
errata, cázala cuando la veas y lánzala al  
mundo el próximo 27 de octubre,  
como muestra de regocijo y festejo  
del Día de la Corrección*







**La Serie 23 de Abril recoge el testimonio  
impreso de las conferencias que celebra el  
Consejo Superior de Investigaciones Científicas  
con ocasión del Día del Libro.**

1. Jesús Marchamalo, *Tocar los libros*, 2008.
2. José Manuel Prieto Bernabé, *Un festín de palabras, imágenes y letras. Lectores en la España del Siglo de Oro*, 2008.
3. María Paz Aguiló, *De bibliotecas y librerías: la Librería Científica del CSIC*, 2009.
4. Joaquín Álvarez Barrientos, *Miguel de Cervantes Saavedra: 'monumento nacional'*, 2009.
5. Alberto Gomis Blanco, *Los libros de Darwin*, 2010.
6. José Pardo Tomás, *El Libro Científico en la República de las Letras*, 2010.
7. Manuel Morán Orti, *Editores, libreros e impresores en el umbral del Nuevo Régimen*, 2011.
8. Elisa Ruiz García, *El vuelo de la mente en el siglo xv*, 2012.
9. José Luis Gonzalo Sánchez-Molero, *Leyendo en Edo. Breve guía sobre el libro antiguo japonés*, 2013.
10. Juan Monjo Carrió, *La construcción publicada. España, 1851-1950*, 2014.
11. Fermín de los Reyes Gómez, *La imprenta incunable, el nuevo arte maravilloso de escribir*, 2015.
12. Alfredo Alvar Ezquerro, *Una ingeniosa locura. Libros y erudición en Cervantes*, 2016.
13. Antonio Carpallo Bautista, *Esbozos de la encuadernación artística española*, 2017.
14. Antonio Castillo Gómez, *El placer de los libros inútiles y otras lecturas en los Siglos de Oro*, 2018.



GOBIERNO  
DE ESPAÑA

MINISTERIO  
DE CIENCIA, INNOVACIÓN  
Y UNIVERSIDADES



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

ISBN: 978-84-00-10468-9



9