

# ANOTACIÓN DE LA EDICIÓN CRÍTICA Y PÚBLICO LECTOR EN EL CANON DE LA POESÍA MEXICANA MODERNA Y CONTEMPORÁNEA

Alejandro Higashi

*Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa*

## RESUMEN

Mi propósito en este trabajo es discutir, por medio del estudio de ejemplos tomados de distintas geografías culturales, el prejuicio de que la edición crítica encuentra su público exclusivo dentro de un sector minoritario de especialistas. Analizo para ello distintas estrategias discursivas en la redacción de las notas de las ediciones críticas de la poesía mexicana moderna y contemporánea, desde la perspectiva de la alfabetización académica, para identificar aquellas prácticas que pueden auxiliar al público lector, especialista o no, a incorporarse a una comunidad letrada y devenir, paulatinamente, en un público especializado. Los resultados de este análisis permiten proponer una agenda de fenómenos virtualmente anotables desde la perspectiva del público lector en sincronía con las nuevas técnicas de lectura e invitan a abandonar ciertos hábitos de anotación que hoy parecen anacrónicos y ociosos para los lectores y lectoras del siglo XXI.

## PALABRAS CLAVE

edición crítica, alfabetización académica, lectura no lineal, anotación, notas.

## ABSTRACT

In this paper, I discuss, with examples from different cultural geographies, the prejudice that the critical edition finds its public within a minority of specialists. I examine different discursive strategies in the notes of the critical editions of modern and contemporary Mexican poetry, from the perspective of academic literacy, to identify those practices that can help the public reader, specialist or not, to join an academic community and becoming gradually in a specialized audience. Our results allow us to propose an agenda of items that can be annotated from the reader's perspective in synchrony with the new techniques of reading and invite to abandon annotation habits that seem old style and useless for 21st century readers.

## KEYWORDS

critical edition, academic literacy, non-linear thinking, annotation, notes.

## La edición crítica y sus públicos

En oportunidades anteriores, he podido referirme a la anotación de la edición crítica, aunque siempre desde la perspectiva de quien edita (por ejemplo, 2008: 43-74; 2009: 177-196 y 2013: 104-107). Con más años y algo más de experiencia, cada vez me parece más urgente ampliar la perspectiva hacia un polo que suele desatenderse ante el prejuicio, casi nunca discutido, de que la edición crítica encuentra su propio público dentro de un sector minoritario especializado, para repensar el potencial valor pedagógico de la edición crítica entre públicos más diversificados (como he propuesto en otro trabajo: 2015a). Esta inquietud se origina en la necesidad de compartir los resultados de nuestras investigaciones fuera del espacio de la universidad, donde, en el caso mexicano, han nacido y se han consolidado de manera exclusiva nuestros programas editoriales. Podemos hacernos una idea del moderado impacto de nuestro trabajo si consideramos que la matrícula universitaria de Artes y Humanidades para el ciclo escolar 2014-2015 ascendió a 146 740 estudiantes (ANUIES, 2016) en un país cuya población total, según el Censo del 2010, fue de 112 336 538 habitantes; lo anterior, sin perder de vista que sólo una fracción de estos 146 740 estudiantes sabrá cómo aprovechar de forma óptima una edición crítica.

El problema se agudiza si consideramos que una parte importante de este acervo consiste en obras poéticas que rara vez se leen fuera de un círculo reducido (me he referido a ello en 2015b: 119-185). Si el panorama resulta desalentador en principio, creo que un cambio de orientación respecto a lo que hemos considerado que es —o debería ser— la edición crítica puede ayudarnos para proponer distintas estrategias que contribuyan paulatinamente a restituir un público lector a los textos poéticos. Cualquier acción debe partir de un análisis crítico de nuestras prácticas previas para poder evaluar cuáles de ellas han tenido resultados positivos y cuáles no, como me propongo hacer en el presente estudio.

Lo que planteo no es un lance de idealismo. Una mirada al entorno editorial más inmediato podría convencernos de ello. En España, por ejemplo, la colección de Clásicos Castalia fue proyectada hace ya varias décadas por Antonio Rodríguez-Moñino para estudiantes y profesionales de la investigación en el ámbito universitario, pero en un formato que no tardó en abrirse paso hacia un público lector fuera de los estrechos confines de las aulas. ¿De dónde procedía este grupo de lectores y lectoras exigentes, pero no necesariamente profesionales? En parte, se formaron paulatinamente

desde su educación temprana a través de las distintas colecciones desplegadas por la misma editorial. Se les había captado desde la educación secundaria obligatoria y el bachillerato por medio de la colección *Odres Nuevos*, donde se presentaban textos modernizados sin notas —ya que las dificultades lingüísticas se habían solucionado en la modernización—, íntegros o secciones significativas, y acompañados por estudios introductorios en los que se prescindía otra vez de las notas a pie de página (aunque no de las indicaciones bibliográficas, conservadas mediante un sistema parentético de referencias). Si esta colección estaba destinada a la concurrencia más inexperta es porque proponía una estrategia lineal de lectura, por mucho, la más común dentro de los sistemas de enseñanza básica y media.

En la colección de *Castalia Didáctica*, se elevaba la curva de dificultad con el texto autorizado de obras íntegras, acompañado de numerosas notas léxicas y otras llamadas de atención; el estudio introductorio solía ser escueto, pero un conjunto de apéndices complementaba la experiencia de lectura en las secciones de Documentos y juicios críticos, Orientaciones para el estudio y, si se requería, incluso excepcionalmente Notas textuales (nosotros lo llamaríamos un *aparato crítico*). Sobre el texto, se seguía el testimonio más autorizado, lo que otorgaba ya mucha superioridad en cuanto a la confianza que podía concederse a los que habían puesto en circulación colecciones como *Austral de Espasa-Calpe*, “*Sepan Cuantos...*” de Porrúa o *Bru-guera Libro Clásico*, tomados a menudo de sus ediciones decimonónicas; o los de la *Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales* de la Editora Nacional, facsímiles de difícil lectura, por lo general, o transcripciones poco fiables. La página de *Castalia Didáctica* se dividía ya en tres franjas distintas: en la primera, principal, y en tipografía mayor, corría el texto autorizado; en la franja central, en tipografía menor, las orientaciones más urgentes para un público promedio: se glosaba el léxico que había perdido vigencia, se explicaba alguna ubicación geográfica, se precisaba el sentido del verso o la oración de forma general (siempre con sencillez); en la franja inferior, en una tipografía intermedia entre las dos previas, interpretaciones globales de pasajes completos. El recorrido en esta colección ya no era lineal, como en *Odres Nuevos*, sino que alentaba a formarse nuevos hábitos a través de estrategias de lectura discontinua, donde la comprensión de un pasaje en la primera franja implicaba la consulta de las otras dos franjas en la página. Quien hubiera leído las obras clásicas en *Castalia Didáctica* se había entrenado, sin saberlo, para aprovechar todo el bagaje de las colecciones para un público más exigente: *Clásicos Castalia* e, incluso, llegar un día a la *Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica*. Otras colecciones, como *Letras Hispánicas* de la editorial *Cátedra*, proyectada y dirigida por Francisco Rico durante muchos años, seguirían esta estela. Respecto a la poesía, muchas primeras ediciones críticas de poetas vivos al momento de su publicación han aparecido en esta colección con distinta fortuna; pienso en la edición de *Libertad bajo palabra* de Enrico Mario

Santí; en *Bajorrelieve e Itinerario para naufragos* preparada por Juan José Lanz o en las selecciones de poemas de Leopoldo María Panero que editó Jenaro Talens, la de Antonio Colinas preparada por José Enrique Martínez Fernández y varias más, lo que demostró la viabilidad de la edición crítica de poesía contemporánea para un público amplio, incluso de autores contemporáneos.

La identificación de un público lector culto (adosado, claro, al profesional y/o erudito) ha traído cambios importantes en el rumbo de las ediciones críticas. En los últimos volúmenes de Biblioteca Clásica, diseñada y dirigida por Francisco Rico, primero en editorial Crítica, luego en Galaxia Gutenberg y ahora en colaboración con la Real Academia Española, la prioridad dada al texto crítico por encima de cualquier otro añadido erudito ha terminado por desplazar el estudio crítico de su habitual posición al frente de la edición. Al abrir el libro, lo primero que encuentra quien lee es una obra clásica extensamente anotada a pie de página. Si quien lee rebasa ese umbral, llegará a la información sobre la obra: una amplia introducción, un aparato crítico de variantes y una serie de notas complementarias donde se comenta la bibliografía crítica en torno a los distintos pasajes. Como continuación de las anteriores, esta colección une al público lector en formación —para quien están destinadas las notas a pie de página— con el público lector especializado —para quien están destinadas las notas complementarias—, sin descartar que aquel en formación pueda convertirse en uno especializado gracias a una lectura atenta de la misma edición crítica.

Sobre el éxito de esta cruzada por la edición crítica en España, no queda mucho por agregar: en la actualidad, tanto Clásicos Castalia como Letras Hispánicas forman parte de los catálogos permanentes de cualquier librería especializada, pero también de las librerías para compradores ocasionales e incluso se encuentran en tiendas de autoservicio y otros establecimientos que, para la realidad cultural que se vive en México, resultarían impensables. Aunque algunas librerías en México inician con esta expansión hacia nuevos puntos de venta en centros comerciales y autoservicios, como Gandhi (cuyas particulares condiciones de crecimiento ha expuesto Gabriel Zaid: 159-165), la realidad es que su catálogo se nutre de las efímeras novedades de la semana y rara vez cuenta con un inventario permanente de clásicos, incluso dentro de las mismas librerías.

¿A qué podemos atribuir estos panoramas tan distintos? En España, las ediciones críticas publicadas por editoriales comerciales tuvieron un propósito pedagógico desde un principio y eso permitió orientar sus fuerzas para consolidar un público informado consumidor de ediciones críticas. En México, la edición crítica no ha podido salir del cerco de una alta especialización cobijada por las universidades, donde parece cumplir con la paradójica función de educar a quienes ya saben.

## El lenguaje de la edición crítica y la alfabetización académica

En el terreno de la didáctica de la lengua y la literatura, se habla hoy con buenos resultados del concepto de *alfabetización académica*, usado por Paula Carlino para explicar (en el camino de reducir) la brecha que se abre dentro de nuestras universidades latinoamericanas entre la autoridad que detenta el saber, el profesorado, y el grupo que debería recibir ese conocimiento, el alumnado, a menudo pasivo, poco motivado y, frecuentemente, con índices altos de reprobación. La alfabetización académica consiste, sobre todo, en un “proceso por el cual se llega a pertenecer a una comunidad científica y/o profesional, precisamente en virtud de haberse apropiado de sus formas de razonamiento instituidas a través de ciertas convenciones del discurso” (13-14). Se trata de transmitir a las nuevas generaciones “las prácticas de lenguaje y pensamiento propias del ámbito académico superior” (13), por medio de estrategias básicas (de ahí el nombre de *alfabetización*) que les enseñen a “buscar, adquirir, elaborar y comunicar conocimiento” (14); ello, sin perder de vista que la cultura académica no es homogénea y varía de disciplina en disciplina (15).

Estos propósitos se concretan en una serie de iniciativas prácticas para introducir al alumnado a las distintas formas de pensamiento disciplinario que identifican a los especialistas en esos ramos y que facilitarían su ingreso a una cultura académica determinada. No es un método concreto ni se limita al ámbito de la didáctica, sino que describe una situación que se vive de manera diferente en cada disciplina cuando un grupo de especialistas comparte las convenciones propias de su cultura discursiva con especialistas en formación. Si partimos del principio de que la alfabetización es un derecho humano fundamental, entenderemos la urgencia de iniciar este diálogo en el ámbito de la especialización.

El trabajo de Paula Carlino se concentra en tres secciones diferenciadas de la cultura académica: la escritura, la lectura y la evaluación. Para efectos de lo que intento demostrar, me limito al ámbito de la *lectura* en el nivel superior y a su naturaleza proactiva y fuertemente operativa. Como indica Carlino, “leer es reconstruir el sentido de un texto poniendo en relación las distintas pistas informativas que contiene y el conocimiento de que dispone el lector” (69), lo que implica que la lectura es un proceso estratégico encaminado a seleccionar información (y desechar la que no sea relevante para el propósito de su lectura), a jerarquizarla y a reorganizarla conforme a las metas propuestas (69-70).

Estos principios, relativamente sencillos, se transforman en obstáculos insalvables cuando el público lector *no especializado* se enfrenta a un conjunto de *textos especializados* derivados a su vez de *otros textos especializados*, cuyo *público lector ideal* está en el círculo restringido de los *especialistas* y donde, como señala Carlino, “lo que el texto explica

tiene sentido sólo en el marco de la discusión con lo que no explica” y que permanece inexplicado porque constituye “un marco conceptual dado por sabido” (89). La solución que propone Carlino es la del acompañamiento y orientación, tanto para la escritura (50-51) como para la lectura (73-94). Cuando se trata de la lectura, este acompañamiento consiste fundamentalmente en proporcionar guías que ayuden a seleccionar, suprimir, jerarquizar y reorganizar la información por medio de distintas estrategias (preguntas, guías, resúmenes, actividades de escritura, etc.).

¿Y cómo se relaciona todo esto con las notas de la edición crítica? En todo, si aceptamos que el espíritu de la edición crítica radica en sus notas (de variantes y explicativas) y que éstas son la única interfaz de comunicación entre el editor o editora y un público lector (muchas veces, con mayor impacto directo que el estudio introductorio, al que el público lector raras veces llega). Las notas, en principio, identifican al especialista y, al menos como se han percibido a lo largo de nuestra historia intelectual, sirven para autorizar la investigación que se publica; y, pocas veces, se considera que más allá de esta autoridad puede haber un propósito pedagógico. Como ha apuntado Anthony Grafton en *Los orígenes trágicos de la erudición*, la nota del libro de historia tiene un valor argumentativo, pero su intención principal parece ser la de autorizar el ejercicio profesional de quien escribe:

en el mundo moderno, dicen los manuales para redactores de tesis, los historiadores realizan dos tareas complementarias. Deben estudiar todas las fuentes referentes a la solución de un problema y a partir de ellas elaborar una nueva narración o argumento. La nota al pie es la prueba de que se ha realizado las dos tareas. Identifica tanto el indicio primario que garantiza que la sustancia del relato es novedosa como las obras secundarias que no desmienten ese carácter en forma y tesis. Además, identifica el trabajo histórico en cuestión como obra de un profesional (12).

Lo mismo ha sucedido, me parece, en el terreno de la edición crítica. Las notas exhiben a menudo los entretelones de la investigación e implícitamente la autorizan, pero rara vez acompañan la lectura con un propósito integrador. Se da por sentado que quien llega a la edición crítica es un especialista que domina las convenciones de comunicación de la disciplina. Los vertiginosos cambios en el contexto inmediato de lectura, gracias a las nuevas tecnológicas, tampoco contribuyen ni mucho ni positivamente. Las dificultades de la edición académica para encontrar lectores y lectoras fuera de los ámbitos recurrentes de la comunicación universitaria parecen insalvables en un mundo editorial donde la página con notas de variantes, sustituciones genéticas o notas de contenido cada vez se vuelve más ajena al público lector (habituaado a la página limpia del libro de bolsillo y del libro electrónico), cara (por las dificultades técnicas que entraña) y de poco impacto (por la falta de un público lector idóneo dispuesto a leer y a insertar esas humildes notas en el curso de su lectura).

Resulta importante volver sobre nuestros pasos para encontrar estrategias que nos permitan recuperar a ese público, verdadero migrante ecdótico o migrante académico, que perdemos paulatinamente por una *infoxicación* disciplinaria que va de la complejidad conceptual y técnica de la crítica textual, donde de manera simultánea se presentan varias versiones de una misma obra, al simple prejuicio de que la edición crítica debe quedarse en el círculo autófago de un público especializado. Tampoco puede parecernos de menor relevancia el hecho de que los clásicos editados sean patrimonio cultural, histórico, lingüístico y social de un grupo, porque desde muchos puntos de vista resulta imprescindible encontrar las estrategias necesarias para lograr ese acompañamiento y esa orientación a la que se refiere la alfabetización académica en términos de obras que deberían pertenecerle a una comunidad en extenso y no nada más a los grupos de especialistas.

En crítica textual, la nota a pie de página representa un discurso parasitario, escrito no por el autor o autora, sino por un miembro del profesorado universitario; un texto que corre en paralelo, pero claramente subordinado, al pie de la página, en un tipo de letra muy pequeño, sobre el que rara vez se examina al alumnado, lleno de siglas y abreviaturas que sólo el especialista conoce y datos eruditos que, al volver la vista al texto principal, no siempre resultan pertinentes para su comprensión. Es muy probable que se trate de notas excelentes que develan mundos de sentido antes inexplorados o insospechados de una obra para un sector de especialistas, pero fracasan en su propósito de acompañar en la lectura cuando se redactan en un lenguaje especializado, cuyo desciframiento requiere de una formación académica *ad hoc*. Veamos un ejemplo en la edición crítica de la poesía de José Gorostiza preparada por Edelmira Ramírez:

NOCTURNO<sup>g</sup>

A Eduardo Luquín

Esta noche sin luces y esta lluvia constante  
son para las historias de aquellos peregrinos  
que dejaban el lodo de sus buenos caminos,  
cegados por la recia tempestad del instante,  
y con paso más firme seguían adelante,  
a lucir de los nuevos joyeles matutinos.

[...]

o busca el más secreto bálsamo si resistes  
a no probar el ímpetu fantástico del viaje.<sup>h</sup>

graves peregrinos (1920)  
el polvo de sus (1920)  
ahogados por la (1920)  
adelante (1920)

\* En la publicación de 1920, este poema aparece con el título de “Esta noche sin luces”. Y en la de 1922, como “Nocturno de la visita” (Gorostiza, 1988: 16).

<sup>h</sup> Sexteto de alejandrinos con rima consonante; esquema ABBAAD.

Unas noventa páginas después, en una sección titulada “Notas explicativas”, encontramos la nota correspondiente a la llamada 8 del título:

<sup>8</sup> “Nocturno” se publica por primera vez con el título de “Esta noche sin lunes”, en *El Monitor Republicano*, año 1, t. 1, núm. 191, México, 29 ene. 1920, p. 7. Con el título de “Nocturno de la visita” en *Nosotros*, Buenos Aires, ago. 1922. Ya con el título de “Nocturno” en *Conozca Usted a México*, núm. 6, México, ago. 1924, p. 6. En J. Gorostiza, *Canciones [...], op. cit.*, pp. 25-26. En “Versos de hoy”. *El Nacional*, supl. cultural, 1a sec., México, 29 may. 1938, p. 3. Y en J. Gorostiza, *Poesía, op. cit.*, pp. 47-48 (1988: 105-106).

Quien lee se encuentra de nuevo frente a una página compleja, dividida en varios niveles. En el texto mismo, se observan al menos cuatro planos, uno central y otros periféricos: 1) al centro, el texto crítico; 2) al margen, las variantes del texto crítico; 3) en la nota a pie de página, vinculada al texto por el signo de \*, las variantes del paratexto; 4) al final del texto, una llamada <sup>h</sup> donde se describen sus características métricas. Un quinto plano puede seguirse a través de la llamada <sup>8</sup>, en la sección de “Notas explicativas”, donde no se encontrará una nota verdaderamente explicativa, sino un listado bibliográfico de fuentes. A pesar de sus distintas ubicaciones (centro, margen, pie de página, sección no adyacente), las cuatro secciones que corresponden al aparato crítico se han redactado en un estilo académico y requieren, para su correcta interpretación, que quien lee haya pasado por un proceso de alfabetización académica para poder reconocer que:

- a) Las lecciones variantes en el margen corresponden a la primera edición (sugerida por una fecha entre paréntesis); de modo que, pese a ocupar un lugar secundario, representan la primera campaña de escritura conservada. Aunque la disposición del texto en la página permite deducir que la jerarquía más alta corresponde al texto íntegro al centro, ¿cómo se relaciona desde la perspectiva de la autoridad conferida con sus variantes? ¿Resulta preferible leer “el lodo de sus buenos caminos” o “el polvo de sus buenos caminos”? ¿Qué significado puede tener esta imagen en relación con todo el poema?
- b) El asterisco conduce a la nota a pie de página, donde se recogen las variantes del título, cuya decodificación requiere la lectura de la nota 8 (se remite a las fuentes por los años de publicación). Para alguien no avezado en esta lectura por capas o campañas de escritura, tampoco es fácil establecer jerarquías significativas entre los componentes.
- c) La nota 8 no es una nota explicativa, como deja anticipar el título de la sección. Se trata, en realidad, de un registro pormenorizado de los testimonios donde se publicó el poema. Se requiere conocer las convenciones de la bibliografía académica para identificar que se mezclan referencias hemerográficas

con bibliográficas. Para quien no esté familiarizado con esto, le costará trabajo seguir la secuencia cronológica, interrumpida en ambos libros e implícita en la abreviatura latina *op. cit.* (poco común, por cierto, fuera del ámbito universitario).

- d) Los aspectos que podrían ayudar a aclarar la situación de escritura que se presenta en este poema se quedan en el plano de los presupuestos o *implicaturas*: están implícitos en el discurso porque se asume que un lector especializado debería conocerlos. No se explica, por ejemplo, que el título alude a un género lírico musical y luego poético caracterizado por su tono melancólico; tampoco se problematizan las implicaciones de escribir *nocturnos* en la década de 1920 y la modernización del género en este periodo (pienso en los nocturnos de Tablada hasta los de Villaurrutia). Se pasa de largo ante la anécdota (a pesar de ser un poema narrativo) y el tema principal de advertir al viajero sobre el peligroso canto de las sirenas de la poesía.
- e) En una nota al final del texto, con una llamada <sup>h</sup>, se indica que se trata de un “sexteto alejandrino con rima consonante”, aunque no se pone en correlación con la poesía del periodo (el uso del sexteto alejandrino por Rubén Darío, por ejemplo, o el uso extensivo del verso alejandrino en la poesía de vanguardia, de Díaz Mirón a García Lorca) ni tampoco se subraya que el esquema de rimas que propone Gorostiza es original. La información, en este caso, no se pone en relación con el sistema literario (aparentemente, a la espera de que lo haga quien lee).

El público especializado, por su parte, encuentra repeticiones (las variantes del paratexto se repiten en la nota de fuentes), erratas (en la nota de fuentes, el poema se titula “Esta noche sin lunes” en vez de “sin luces”, primer hemistiquio del verso inicial; en la nota sobre métrica, se indica que el esquema de rima es “ABBAAD”, pero el esquema correcto es ABBAAB) y cierta desconexión entre las partes (de modo que, para identificar las fuentes de las variantes al margen y a pie de página, necesita desplazarse hasta la nota 8 donde está el registro de las fuentes). Se trata de una edición crítica preparada para especialistas, pero que falla de todas formas por descuidos que sólo advertirá un público lector especializado. Fuera de este círculo, quien lea encontrará mucha información unida de manera confusa en un texto cuya dificultad, por sí sola, ya es alta.

Cuando las notas rebasan las variantes y las fuentes, a menudo se enfrascan en esa comunicación entre especialistas a la que ya hemos aludido, donde las explicaciones sólo cobran sentido en el contexto de aquello que no se explica. Analicemos, a modo de ejemplo, la siguiente nota de Héctor Valdés en su edición de la poesía de José Juan Tablada a *El florilegio*:

*El florilegio* es contemporáneo de *Perlas negras*, *Preludios*, *Ingenuas*, *Lascas*. Tablada, López Velarde y González Martínez fueron al comenzar los años veintes, una enseñanza poética para los jóvenes, de la misma manera que al finalizar el siglo lo fueron Nervo, Díaz Mirón y Urbina. Muchos otros nombres están en juego en ambas etapas, pero estos seis son de alguna manera hitos de la producción poética de México.

El siglo XIX queda clausurado, cronológicamente, con aquellos libros, aunque el espíritu de éstos perviva algunos lustros y conviva con la nueva manera de los poetas mexicanos. López Velarde es tal vez el desprendimiento ya real de la poesía de finales del siglo; y si se lo ha comparado en ocasiones con Nervo, ello se debe más a semejanzas en las vidas de ambos que en su obra. Poco tiempo después Tablada romperá su propia imagen finisecular, con un libro mezcla de romanticismo decimonónico y expresiones de un atrevimiento que prelude sus incursiones en terrenos antes no dados en la poesía en lengua española. Sólo, pues, *El florilegio* pertenece al Tablada del siglo XIX; allí están presentes los poetas que leyó y tradujo y la demostración clara de una juventud inquieta que lo llevó a Oriente a través de los Goncourt, y lo hizo soñar en la Francia “decadente” de Baudelaire y Rollinat (623-624, nota 20).

Como especialistas, podemos advertir que estamos frente a una nota original, ágil y sintética que ubica *El florilegio* de José Juan Tablada en el contexto de la poesía de su época y lo define como un libro que sigue la estética romántica y prelude, simultáneamente, el vanguardismo que caracterizará su obra posterior. ¿Qué ve el público lector no especializado, el migrante académico? Una serie de títulos cuya autoría y fecha de publicación ignora (*Perlas negras*, *Preludios*, *Ingenuas*, *Lascas*) y es poco probable que pueda deducir datos más precisos por el contexto de la nota (donde, por ejemplo, no se menciona al autor de *Ingenuas*, Luis G. Urbina). Le sigue una serie de nombres que identifican una obra que, de no haberse leído ya, quedarán en los puros nombres (Tablada, López Velarde y González Martínez); el valor para la historia cultural de estos tres nombres se explica por una analogía con otros tres nombres que quizá resulten todavía más ajenos para el público lector actual (“de la misma manera que al finalizar el siglo lo fueron Nervo, Díaz Mirón y Urbina”). En aras de la claridad, se afirma algo de forma taxativa (“el siglo XIX queda clausurado, cronológicamente, con aquellos libros”) que después, en la búsqueda de matices para un público especializado, pareciera negarse (“aunque el espíritu de éstos perviva algunos lustros y conviva con la nueva manera de los poetas mexicanos”). Se abusa de generalizaciones (“López Velarde es tal vez el desprendimiento ya real de la poesía de finales del siglo”) y al mismo tiempo se presenta una similitud con la obra de otro poeta (“si se lo ha comparado en ocasiones con Nervo”) que de inmediato se contraargumenta (“ello se debe más a semejanzas en las vidas de ambos que en su obra”). En adelante, la redacción de la nota progresa gracias a un rico conjunto de generalizaciones que quien lee debe precisar (“Poco tiempo después”; “Tablada romperá su propia imagen finisecular”; “Sólo, pues, *El florilegio* pertenece al Tablada del siglo XIX”) y a más referencias

al amplio círculo de conocimientos que el lector debería tener para poder seguir el argumento principal de la nota (“los Goncourt”, “la Francia decadente”, Baudelaire y Rollinat).

Este acercamiento nos convencerá de que, pese a la brillantez y buen juicio de la nota precedente, la costumbre de escribir para un público especializado conduce naturalmente a la generalización y a la construcción de argumentos basados en una serie de presuposiciones que no se explican en el mismo discurso. Cada vez que se generaliza en esta nota, se crea una zona de indeterminación que deriva en una convocatoria para agotar la bibliografía de la poesía mexicana del periodo; en vez de hablar aquí de acompañamiento y orientación, lo más probable es que quien llegue a leer esta nota termine frustrado (y derrotado) por la desbordante agenda de lecturas propuestas.

La nota, además, tiene un contrasentido. ¿El público lector especializado no debería saber ya todo esto? ¿No podría deducirlo, merced a su formación, después de la lectura de *El florilegio*? Lo que para un tipo de público lector representa un abismo informativo insalvable se convierte para el lector especializado en una serie de lugares comunes.

## Las notas de la edición crítica de textos poéticos

### A) *Preeminencia del aparato de variantes*

En las notas de la edición crítica deberían coincidir una vocación docente y el conocimiento profundo de la obra editada, para poder, con ello, armar una síntesis comprensiva de los datos más urgentes (y pertinentes), a la búsqueda de ese justo medio entre la información necesaria y la suficiente, de manera que nuestro lector o lectora cuente con lo esencial para comprender el problema, pero no sucumba ante el peso de los lenguajes especializados (que, por lo común, suelen expresarse mediante presupuestos, generalizaciones y zonas de indeterminación).

Lo cierto es que en las ediciones críticas de poesía mexicana suele anotarse poco y circunscrito al texto crítico, justo como sucede con la edición de obras en lenguas muertas como el griego, latín, árabe y otras. La naturaleza subjetiva y consecuentemente hermética del discurso poético parece refractaria a una anotación fuera de la transmisión textual de los testimonios conservados. Es muy probable que la concepción de la poesía como un género críptico también contribuya a una anotación escasa donde se deje abierto el camino a la libre interpretación del especialista (o al pasmo de quien no lo sea).

A menudo puede apreciarse una orientación clara en la anotación de este tipo de ediciones. Las 56 notas de la sección “Notas explicativas” en la edición crítica de

la poesía de Gorostiza preparada por Edelmira Ramírez (105-109) son, sin excepción, un registro de las fuentes donde se publicaron los poemas. Las notas a pie de página o en el margen en esta misma edición (1-104) fluctúan entre el registro de variantes y apuntes descriptivos de métrica, salvo tres casos: las notas a los títulos de los libros unitarios. Estas notas resultan poco afortunadas desde la perspectiva de ese acompañamiento y esa orientación a los que se refiere la alfabetización académica, por su tendencia a la generalización y a la presentación extensiva de presupuestos mencionados aquí, pero no desarrollados porque se redactan para el especialista. Transcribo la nota preparada para “Muerte sin fin”:

Poemario dividido en diez partes, publicado en 1938 y reproducido posteriormente con variantes muy ligeras, sobre todo de puntuación. Es considerado como un poema extenso, forma no muy usual en la poesía mexicana. Ha destacado por la simultaneidad de su transparencia y su hermetismo como rasgos de estilo, así como por los temas que indaga: el hombre y Dios en el universo, la poesía, la inteligencia y la muerte en relación con el tiempo. El verso —libre en su mayor parte— está muy depurado en sus formas rítmicas y en sus formas metafóricas. La creación como sueño y la descreación como armonía, junto con la presencia de Dios y el Diablo, han dado lugar a infinitas interpretaciones, a veces aun contradictorias o ajenas. Gorostiza disimula sus fuentes, así como sus referencias intertextuales con maestría y sutileza, pero inevitablemente el poema —este poema— permanece como el misterio dentro de la muerte de toda creación (63).

La redacción, de nuevo, se apoya en la generalización y en un vasto conjunto de presupuestos que terminan por empañar la intención de la nota. Además de las erratas (señala que se publicó en 1938, pero la primera edición es de 1939), muchas de las generalizaciones son difíciles de comprobar (“el verso —libre en su mayor parte— está muy depurado en sus formas rítmicas y en sus formas metafóricas”) y caen con facilidad en la hipérbole (“infinitas interpretaciones”) y en el elogio fácil (“Gorostiza disimula sus fuentes [...] con maestría y sutileza”) hasta llegar a frases que, incluso para el especialista, resultarán enigmáticas (“el poema —este poema— permanece como el misterio dentro de la muerte de toda creación”). Estas interpretaciones son, sin embargo, excepcionales.

Las 32 notas en la edición de la poesía de Tablada preparada por Héctor Valdés (14 pertenecen al prólogo; véase: 617-626) se centran en aspectos de la transmisión de los textos (fuentes y variantes, características bibliográficas de sus primeras ediciones) e historia literaria (dedicatorias y juicios críticos relacionados con el periodo).

En ediciones críticas más recientes, esta anotación, centrada en el aparato crítico (fuentes y variantes), corre en paralelo al texto crítico en un cintillo a pie de página. Así sucede, por ejemplo, en las ediciones de *Nostalgia de la muerte* publicada por Luis Tizcareño, en el *Perseo vencido* de Antonio Cajero Vázquez, la *Poesía* de Torres Bodet publicada por Lourdes Franco o *Acta de confirmación. Canción de amor y muerte por Rubén*

*Jaramillo y otros poemas civiles* de Gerardo Bustamante Bermúdez. La decisión, sin duda, es acertada, porque permite a quien lee seguir el proceso de construcción del poema en el momento mismo de la lectura y en sincronía con la página. En su mayoría, estas variantes conciernen al especialista que identificará el valor de la alternancia propuesta y, a través de una sigla, la fuente correspondiente.

En pocos de estos ejemplos se advierte, sin embargo, que el valor de las variantes no es uniforme. El aparato crítico a menudo sigue un criterio único sin tener en cuenta la naturaleza heterogénea de las variantes: no es igual una errata editorial que una sustitución genética de origen autoral. No tiene la misma importancia durante el proceso de lectura una variante de puntuación que el cambio de entrecomillados a cursivas. Las variantes a pie de página ayudan mucho, creo yo, cuando son relevantes para la lectura del texto crítico, pero esta relevancia sólo puede medirse a través de una hipótesis de trabajo; cuando falta, el aparato crítico se convierte en un registro (un archivo o almacén de todas las variantes localizadas) y deja de ser una propuesta de lectura. El inconveniente de convertir el aparato crítico en un registro objetivo con todas las variantes identificadas es que naufraga la noción de relevancia y, consecuentemente, se le confiere a quien lee la responsabilidad del análisis, discriminación y selección de cada variante para determinar cuál es importante y cuál no. El lector o lectora que quiera aprovechar este registro tiene que convertirse, en cierto sentido al menos, en coeditor o coeditora de la edición crítica.

En algunas ediciones, como en la *Poesía* de Jaime Torres Bodet, Lourdes Franco Bagnouls salva el escollo a través de un ingenioso sistema de notas preliminares a cada poemario, donde se comentan las variantes más importantes y se trazan las líneas maestras de la transmisión de los textos, en un estilo ameno y narrativo. Estas noticias se enmarcan en la historia general de la conformación del libro y en las noticias de su posterior recepción crítica. En el caso de un poemario como *Destierro*, por ejemplo, Franco Bagnouls contradice, con una revisión simple de los poemas publicados en otras fuentes, la leyenda negra sobre la indiferencia del poeta hacia este libro (puesta en circulación por José Emilio Pacheco en un artículo de 1994). Examina, después, las variantes de los poemas (con ello, propone una hipótesis de lectura de estas mismas variantes) y traza la historia individual de cada uno en un lenguaje claro y sencillo:

Los cambios en este poema [“Danza”] —salvo uno, que se refiere a la omisión de un verso en *Poesías escogidas*— ocurren en las dos versiones anteriores a *Destierro*; las variantes en esas fuentes son significativas, y van desde la adenda de un artículo en el título hasta la supresión de palabras, eliminación de blancos de estrofa y variantes ortográficas tanto en *El Universal Ilustrado* como en la *Antología de la poesía mexicana moderna*.

Otro poema que apareció en distintas fuentes y que tuvo también cambios relevantes fue “Buzo” [...] A lo largo de sus distintas versiones sufrió la reestructuración completa

de algunos versos, así como cambios léxicos menores, adendas y supresión de versos, e incluso un cambio de título que, en la primera versión —publicada en la *Antología de la poesía mexicana moderna*— y en *Hoy* era “Sueño” (461-462).

Cada una de estas notas prepara a quien lee (*guía y acompaña*, como sugiere la alfabetización académica que debe hacerse) para aprovechar más y mejor las variantes a pie de página de los textos editados. Aunque no se renuncia al dato bibliográfico preciso a pie de página, el estilo adoptado resulta familiar y cercano para lectores y lectoras con una formación muy dispar. Algo semejante propone Antonio Cajero Vázquez en la historia textual de su edición del *Perseo vencido* de Owen (13-40), con reseñas puntuales de la transmisión de cada poema hasta llegar a integrarse en forma de libro.

Cuando las ediciones no cuentan con estas orientaciones de tipo textual, las variantes se quedan solas y enracimadas a pie de página. ¿Cómo se mide su relevancia al proponer un aparato crítico con criterios discriminatorios si no se ha explicitado una hipótesis sobre este registro? Resulta difícil responder a esta pregunta por su generalidad, pero apuntaría que hay varios indicios que pueden ayudarnos a decidir, siempre pensando en quien lee (y no en quien edita, que a menudo apostará por el criterio de exhaustividad). Un primer indicio está, por supuesto, en el impacto que dicha variante tenga para el sentido global del poema. Así, mientras una sustitución genética en el título significa un cambio en las estrategias de lectura de todo el poema, la inserción de una coma en un vocativo puede ser la corrección para un simple descuido, de naturaleza autoral o editorial. Las estrategias desplegadas para leer un poema titulado “Poisson D’Or (Claude Debussy)” en *El Universal* un 21 de agosto de 1919 serán diferentes a las que requiera su versión publicada en el volumen de *Avidez*, en 1921, bajo el título “Los peces de colores” (sigo la edición de *Obra poética* preparada por Lourdes Franco Bagnouls: 68); aunque en apariencia el cambio de sentido no sea relevante, la mera mención de la composición para piano de Debussy dota de unidad semántica a los indicios musicales en el poema (los señalo aquí en mayúsculas):

En la piscina el agua perezosa  
adormece su MÚSICA y se aclara;  
los peces de colores en su GLOSA  
cuentan del agua ensueños que ignorara.

RIMAN los peces ágiles sus oros  
en sutil PENTAGRAMA de amatista,  
Ahora un niño está, fijos los ojos  
tiene en un pez azul... sigue la pista (68).

En un poema titulado “Los peces de colores”, quien lea se fijará más en el registro acuático del poema y descartará el plano musical:

En la PISCINA el AGUA perezosa  
adormece su música y SE ACLARA;  
los PECES DE COLORES en su glosa  
cuentan del AGUA ensueños que ignorara.

Riman LOS PECES ÁGILES sus oros  
en sutil pentagrama de amatista,  
Ahora un niño está, fijos los ojos  
tiene en UN PEZ AZUL... sigue la pista (68).

El reto, claro, estaría en invitar al lector, sea o no especialista, a encontrar la convergencia entre un título y otro para llegar a una lectura más provechosa. La lectura de “Los peces de colores” de 1921 se verá enriquecida por las consideraciones que puedan establecerse sobre la mención a Claude Debussy y su composición para piano titulada “Poisson D’Or” del testimonio de 1919.

Pese a estas diferencias de grado, el registro y la presentación de las variantes ha sido tradicionalmente uniforme sin distinguir la calidad de la variante, de manera que quien lee no tiene la oportunidad de saber, desde la llamada de la nota, el peso que tendrá la variante durante la lectura, porque en el aparato de variantes conviven signos de puntuación, erratas o sustituciones genéticas en el caprichoso orden sucesivo de aparición. Así, la variante léxica por una sustitución genética quizá tenga relevancia cuando se señala verso a verso, pero las de puntuación, concernidas con la organización sintáctica del poema y con la prosodia, quizá requieran, para su correcta interpretación, unidades de mayor calado como el periodo o la estrofa. Ello, sin perder de vista la conveniencia de orientar a quien lee para determinar de forma más expedita si se trata de una corrección editorial o si ha intervenido el autor o autora. Me parece que las posibilidades de éxito de un aparato crítico, cuya selección de variantes se haya realizado conforme a una hipótesis de trabajo, son superiores a las de un mero registro exhaustivo de variantes. El archivo de variantes, en todo caso, necesitará pasar por el filtro del análisis que lleve a cabo el público lector. Veamos un ejemplo de un aparato de variantes realizado bajo el principio del archivo o registro exhaustivo:

Mi perro no envidiaba ni mordía.<sup>55</sup>  
No engañaba ni mordía.<sup>56</sup>  
Como los que no siendo perros descuartizan,<sup>57</sup>  
destazan,  
muerden

en las magistraturas,<sup>58</sup>  
en las fábricas,  
en los ingenios,<sup>59</sup>  
en las fundiciones,  
al obrero,<sup>60</sup>  
al empleado,  
al mecanógrafo,<sup>61</sup>  
a la costurera,  
hombre, mujer,<sup>62</sup>  
adolescente o vieja.<sup>63</sup>

Mi perro era corriente,  
humilde ciudadano del ladrido-carrera,<sup>64</sup>  
mi perro no tenía argolla en el pescuezo,<sup>65</sup>  
ni listón ni sonaja,  
pero era bullanguero, enamorado y fiero.<sup>66</sup>

<sup>55</sup> En *FDB*: [Mi perro no envidiaba ni mordía,].

<sup>56</sup> En *FDB*: [no engañaba ni mordía].

<sup>57</sup> En *FDB*: [como los que no siendo perros descuartizan, destazan,].

<sup>58</sup> En *FDB*: [en las magistraturas,/ en las fábricas,].

<sup>59</sup> Verso incorporado en *H*.

<sup>60</sup> En *FDB*: [al obrero, al empleado, a la costurera,].

<sup>61</sup> Verso incorporado en *H*.

<sup>62</sup> En *FDB*: [hombre o mujer, adolescente o vieja,].

<sup>63</sup> En *FDB* continúan estos versos eliminados en *H*: [Está de más la piedad,/ si el pulpo/  
entre más aprisiona más desea,/ la serpiente que es sorda, siempre mata./ ¿Igualdad?  
¿Garantías?/ Es la voz del que clama en el desierto.].

<sup>64</sup> En *FDB*: [humilde ciudadano del ladrido-carrera,].

<sup>65</sup> En *FDB*: [mi perro no tenía argolla en el pescuezo].

<sup>66</sup> En *FDB*: [pero era bullanguero, enamorado y fiero/ como buen mexicano,].

(Bohórquez: 75-76).

Este ejemplo está tomado de la edición crítica de dos poemarios de Abigael Bohórquez preparada por Gerardo Bustamante Bermúdez. Puede advertirse, a primera vista, tres tipos de variantes: 1) de puntuación y disposición esticomítica; 2) cambios estilísticos; y 3) versos agregados o versos omitidos. Las tres poseen distinto valor para el público lector, pero se presentan bajo dos morfologías editoriales que coinciden en tener el verso como unidad: para puntuación, esticomítica y cambios estilísticos, luego de la llamada se identifica la fuente y la variante entre []; para versos agregados u omitidos, la indicación correspondiente según se omitió o se conservó en el texto crítico.

Cuando se trata de variantes de puntuación y disposición esticomítica, la segmentación versal de las llamadas no contribuye mucho en la reconstrucción de la secuen-

cia completa. Las variantes 55-57 representan los siguientes cambios de puntuación y disposición esticomítica:

Mi perro no envidiaba ni mordía,  
no engañaba ni mordía  
como los que no siendo perros descuartizan, destazan,  
muerden  
en las magistraturas (*Fe de bautismo*, 1960).

Mi perro no envidiaba ni mordía.  
No engañaba ni mordía.  
Como los que no siendo perros descuartizan,  
destazan,  
muerden  
en las magistraturas (*Acta de confirmación*, 1966 y *Heredad*, 1981).

Mientras que la puntuación en 1960 contribuía a resaltar el encabalgamiento y la continuidad semántica entre los verbos “envidiaba” y “engañaba”, en 1966 y 1981 se prefiere una puntuación esticomítica que le confiere independencia sintáctica a cada verso, ahora más breves y contundentes. Resulta difícil, me temo, advertir estos cambios a través de las tres variantes atomizadas como se presentan en la edición crítica.

Lo mismo sucede con la disposición esticomítica, obvia en la lectura comparativa de los dos testimonios, pero difícil de reconstruir a partir del aparato de variantes. El siguiente ejemplo corresponde a las variantes 58-63:

en las magistraturas  
en las fábricas,  
en las fundiciones,  
al obrero, al empleado, a la costurera,  
al mozo, al mecanógrafo,  
hombre o mujer, adolescente o vieja (*Acta de confirmación*, 1966).

en las magistraturas  
en las fábricas,  
en los ingenios,  
en las fundiciones,  
al obrero,  
al empleado,  
al mecanógrafo,  
a la costurera,  
hombre, mujer,  
adolescente o vieja (*Heredad*, 1981).

Según el aparato de variantes (59 y 61), los versos “en los ingenios” y “al mecanógrafo” se añadieron en el testimonio de 1981, pero en realidad se trata de una recomposición de la versión en el testimonio de 1966, donde se cambia la secuencia inicial y se omite “al mozo” (supresión no indicada en el aparato de variantes), según la siguiente secuencia:

1966: (1) al obrero, (2) al empleado, (3) a la costurera, (4) al mozo, (5) al mecanógrafo  
1981: (1) al obrero, (2) al empleado, (5) al mecanógrafo, (3) a la costurera

Otra desventaja que le veo al registro de variantes, verso a verso, es que la profusión de variantes a pie de página termina por obstaculizar la identificación eficiente de las variantes más relevantes. En parte, porque son abundantes; en parte, porque una morfología semejante sugiere variantes de valor idéntico.

¿Cómo mejorar la experiencia de lectura? ¿Cómo ayudar a quien lee? Ante la profusión de variantes, quizá la mejor forma de proceder sea con la discriminación de éstas en dos planos: las más relevantes a pie de página, las menos relevantes o que por su amplitud se beneficiarían de citarse los testimonios en extenso (como he hecho en este mismo trabajo), en un aparato de variantes complementario, al final. Así, la primera criba sobre lo que resulta más urgente conocer y que afecta de manera directa e inmediata la interpretación del texto quedaría a pie de página; al final, lo que requiera una lectura más minuciosa, de estudio, o que por su naturaleza se beneficie de ser citado y comparado en extenso. Sería una forma de orientar a los lectores sobre lo que hay que leer primero y lo que puede leerse después, como la alfabetización académica sugiere que debe hacerse.

Muchas de las mejoras posibles están en los detalles. En varias de las ediciones comentadas, por ejemplo, no se numeraron los versos, de modo que las variantes se indican a través de llamadas consecutivas. El efecto de saturación e irregularidad de la página con estas llamadas puede apreciarse en el ejemplo citado de Abigael Bohórquez, pero también en la edición de Gorostiza preparada por Edelmira Ramírez, donde las llamadas no son numéricas, sino por medio de asteriscos (\*, \*\*, \*\*\*), lo que aumenta la densidad de signos; ello, sin perder de vista las variantes colocadas al margen. Otro efecto secundario, no menor si consideramos que se trata de ediciones preparadas también para especialistas, es que el texto crítico no podrá citarse por número de verso.

En la edición del *Perseo vencido* de Antonio Cajero Vázquez y en los dos volúmenes de poesía publicados en la colección Clásicos Mexicanos: *Lascas* editado por Manuel Sol y *Ʒozobra* editado por Carlomagno Sol, se presentan textos limpios, con la numeración de los versos en el margen. Este tipo de numeración ofrece un texto pulcro y más regular, sin intervenciones que distraigan a cada paso. Así, el lector tiene

la libertad de leer el texto sin atender a las variantes o, si se interesa, puede volver al texto e identificar el lugar afectado por la numeración al margen. Esta opción es, por mucho, menos invasiva y ofrece una primera impresión muy positiva de un texto poco o nada intervenido. Al mismo tiempo, se facilita citar por número de verso en caso de necesitarlo (y es muy probable que sí se necesite al tratarse de ediciones que también pretenden servir para la crítica académica y la historia literaria). Véanse los siguientes dos ejemplos:

Varado en alta sierra, que el diluvio  
y el vagar de la huida terminaron.

Te ascendieron a cielo, mar y a turbios  
y lentos nubarrones a tu oleaje.

- 5 Por tu plateada orilla de eucaliptos  
salta el pez volador llamado alondra

**1** Varado] Parado *RHP*

(Cajero: 74)

- 5 me sabe amar, me sabe a mar colérico en los mástiles,  
a memoria morosa en las heridas,  
a norte y sur de rosa de los tiempos.

**5** me sabe amar,] me sabe a mar, *RSM, PV*

(81)

Como solemos trabajar con tradiciones textuales que no conservan manuscritos borradores ni ningún otro testimonio pretextual (así sucede con las ediciones analizadas; véase, al respecto, Higashi, 2013: 258-261), a menudo convendría considerar que muchos aparatos críticos podrían reservarse para las páginas finales de la edición. Parece preferible no concederles tanto protagonismo a pie de página cuando estamos frente a variantes poco relevantes o que no puede demostrarse que sean autorales. ¿A qué me refiero con variantes poco relevantes? Principalmente, cuando podemos sospechar que estamos frente a erratas o variantes que no implican una participación autoral, porque no demuestran una orientación artística particular. Las variantes de la edición de *Nostalgia de la muerte* preparada por Luis Tizcareño pueden, por ejemplo, agruparse en:

1. Variantes de puntuación (variantes 83, 87, 89, 104, 107, 108, 111, 112, 113, 115, 116, 117, 129, 134, 136, 144).
2. Erratas (variantes 84, 91, 94, 99, 123, 124, 125, 138, 141, 143).

3. Dedicatorias suprimidas (variantes 88, 95, 98, 110, 119, 122, 135, 142).
4. Preposiciones o conjunciones (variantes 90, 102, 120, 139, 140).
5. Fecha de composición suprimida (118, 121, 126).
6. Blanco de estrofa (variantes 114, 133).
7. Variantes en la organización de los poemas (variantes 130, 145).
8. Puntuación sustituida por conjunción (variantes 97, 109).
9. Títulos (variantes 85, 98).
10. Mayúsculas/minúsculas (variante 93).

Los índices de frecuencia permiten deducir varias tendencias dominantes. La puntuación parece ser, para empezar, el foco de interés de los cambios, pero cuando se revisan las variantes una por una se advierte que se trata de modificaciones aisladas (nunca más de una por poema), que todos ellos aparecen en la edición de Sur de 1938 (algunos también en la primera edición de Fábula, como 87 y 104, y, excepcionalmente, la variante 129 que nada más se registra en *El Hijo Pródigo*) y que sólo en “Nocturno en que habla la muerte” se realizan dos cambios en el mismo poema (variantes 107 y 108) y otros seis en “Nocturno de los ángeles” (variantes 111, 112, 113, 115, 116 y 117). En el caso del último poema, es probable que haya sido el único sometido a una revisión sistemática en la edición de Sur, pero la nueva puntuación impuesta no pasó a la edición de Mictlán, lo que despierta suspicacias respecto a la participación de Villaurrutia en dichos cambios. Eso nos lleva a la segunda tendencia que puede advertirse: la presencia de varias erratas en la edición de Sur (*huír* por *huir*, 84; *ciento en el pulso* por *siento en el pulso*, 94; *cual* por *cuál*, 99; *puñado airado* por *puño airado*, 123; *recienacidos* por *recién nacidos*, 124; *recordimiento* por *remordimiento*, 125; *invierno* por *infierno*, 138; *me besan* por *se besan*, 141; el poema “Muerte en el frío” se tituló en el índice “Muerte en el Río”). La edición presenta tantos descuidos que Villaurrutia debe haber preferido no recurrir a ella para la edición de 1946 en Mictlán, como puede demostrarse por todas las lecciones singulares conservadas en Sur que no pasaron al resto de la tradición (incluidas las de puntuación). Como muchas de estas variantes no pueden atribuirse con seguridad a Villaurrutia, quedan relegadas al terreno de la intervención editorial. Ante este panorama, parece difícil justificar su presencia a pie de página y en contigüidad con el texto principal.

El caso contrario, donde conservar las variantes a pie de página sí puede ayudar a quien lee, podría ilustrarse con la poesía de Octavio Paz. Ahí, a menudo el aparato de variantes tiende a ser muy complejo en sí mismo, por lo que recomendaría no escatimar herramientas en aras de la claridad: una edición sinóptica, donde se presente el texto crítico (la última voluntad de su autor) y dos o tres columnas más que permitan recuperar los resultados de la compulsión con un golpe de vista. Un par de artículos, uno de Luis Ángel Rodríguez Bejarano y otro de Pablo Lombó Mulliert,

pueden servir de buenas ilustraciones al respecto: la edición de un corpus con tanta variación termina por ser un territorio confuso y desconcertante para el público lector actual, a menos que se le guíe en la lectura. La otra opción podría ser omitir esta problemática para recurrir al texto más autorizado, como hizo Enrico Mario Santí cuando renunció a presentar un aparato de variantes en su edición crítica de *Libertad bajo palabra*. La poesía de Octavio Paz ya ofrece por sí misma un nivel alto de dificultad como para agregar el reto de interpretarla en su diacronía. Estas dos posibilidades no son supletorias: en un caso, estaríamos hablando de una edición crítica genética, y en el otro, de una edición crítica (Israel Ramírez [2009] explicita muy bien la distancia entre una y otra).

## Las notas de la edición crítica de textos poéticos

### B) Ediciones críticas parafrásticas

Otra tendencia en la edición crítica de la poesía mexicana es la edición crítica parafrástica, aquella que decididamente busca orientar a su público lector a través del comentario pormenorizado del poema. Aunque no es el modelo más frecuente, vale la pena referirlo por el interés de su propuesta: explicar el poema a quienes leen. El modelo primigenio para este tipo de edición fue un trabajo de Dámaso Alonso, su *Góngora y el Polifemo*, que después de publicarse durante 1960 empezó a crecer de manera desmesurada: en la cuarta edición muy ampliada de 1961 llegó a los dos tomos y en la quinta a los tres. Como el mismo autor señala en su advertencia a la quinta edición de 1967: “las tres primeras ediciones del presente libro tenían un fin preciso, de carácter pedagógico. La cuarta fue pensada ya para el público culto, en general: aspiraba a darle un conocimiento de Góngora lo más completo y lo más exacto posible” (7). En este trabajo, Dámaso Alonso presentaba el texto autorizado del “Polifemo” depurado de cualquier nota (409-427), como una invitación a la lectura; a este texto sin intervenciones seguía una versión con su comentario y notas (429-628), y terminaba con un listado de variantes selectas (629-638). Como puede percatarse por el número de páginas, el mayor esfuerzo se orientó al comentario que iniciaba con (1) una versión prosificada de la octava correspondiente, seguida de (2) un comentario extenso de la misma octava y (3) un conjunto de notas explicativas.

Con una morfología editorial semejante se han publicado las ediciones de “Canto a un dios mineral”, por Alberto Pérez-Amador Adam, y “Muerte sin fin”, por Arturo Cantú. Ambas siguen, en lo fundamental, la propuesta de Dámaso Alonso en la cuarta edición de su *Góngora y el Polifemo*: la edición del poema con las variantes de la tradición textual, una prosificación (en el caso de Pérez-Amador Adam, aprovecha la de Adolfo León Caicedo) y un extenso comentario.

¿Por qué ninguna de nuestras ediciones mexicanas ha alcanzado la segunda edición, pese a la posición central de ambas composiciones en nuestro canon de poesía, y el *Góngora y el Polifemo* de Dámaso Alonso llegó a la séptima edición en 1985 y ha seguido reimprimiéndose desde entonces con cierta periodicidad (1994, 2000 y 2010)? Las dos ediciones mexicanas resultan muy meritorias por sí mismas y sitúan los poemas de Cuesta y Gorostiza en la esfera de los clásicos de la lengua española, además, son citadas con frecuencia dentro de la crítica académica; pero también es cierto que están escritas para un público especializado. Estamos delante de profundas ampliaciones realizadas para un público conocedor de la bibliografía crítica y de un lenguaje especializado *ad hoc*, por lo que su estilo suele recurrir a presupuestos, generalizaciones y zonas de indeterminación que se asume resultan familiares para quien lee, sin importar su formación disciplinaria o procedencia. Valgan como ejemplo las siguientes líneas del comentario en relación con la primera estrofa del “Canto a un dios mineral”:

Estos versos introducen las dos partes iniciales del poema, es decir, se presenta aquí el problema de la aprehensión cognoscitiva por medio de la vía intuitiva y por la vía racional, tal como lo conocemos desde *Primero sueño* de sor Juana. Esto se hace aludiendo la idea hermética de las regiones superiores e inferiores simbolizadas por el cielo y las aguas (76).

El editor entabla un diálogo con un público lector especializado que conoce bien la tradición del poema extenso, centrado en problemas epistemológicos, al menos desde el barroco novohispano. Como suele suceder en la bibliografía especializada, el editor explica la intención principal del “Canto a un dios mineral” mediante el ejemplo del *Primero sueño* de Sor Juana, no explicado aquí; remite a la lectura de otro poema de dificultad considerable y, a través de una nota a pie, a la consulta de bibliografía especializada. El mensaje implícito, en todo caso, es que para entender la explicación de la presente nota hace falta una preparación formal y que lo más probable es que, al llegar al *Primero sueño* y a la bibliografía recomendada, quien lee tenga que formarse en la poesía de Góngora y luego estudiar a los clásicos. Estamos frente a una nota que ciertamente desalienta al público lector no especialista por la dificultad que entraña este lenguaje cifrado lleno de generalizaciones, así como por el capital de conocimientos demandados para su completa intelección.

En el caso de la edición de Arturo Cantú, lo que quizá desanime al público lector no especializado sea la profusión y reiteración. En su edición, “Muerte sin fin” se glosa de distintas formas en, al menos, siete secciones. Primero, en una (1) Prosificación donde se combinan la (2) síntesis de la prosificación y (3) sus notas respectivas (65-205). Luego, en (4) una glosa titulada “Significado” (207-233); en (5) un análisis isotópico titulado “Variaciones” (234-255); en otro llamado (6) “Estructura” (256-276); y, finalmente, a través de una (7) glosa final denominada “Filosofía” (277-314).

En este caso, el análisis se ha atomizado a tal grado que toda la carga de reconstruir una síntesis comprensiva del poema queda en manos de quien lee. Se apuesta por un público lector constante y resuelto, habituado a volver una y otra vez sobre el mismo poema desde enfoques que, en el fondo, no son tan distintos entre sí. Aunque el concepto de *lectura de estudio* se funda en este principio de iteración, lo cierto es que no se aprecia una progresión gradual entre estas secciones y la sensación que provoca la lectura no lineal, más bien es la de la repetición con ligeras variantes.

El éxito editorial de una edición como la de Dámaso Alonso puede buscarse en su capacidad para interactuar con un público no especialista sin desalentarlo. A pesar de que las últimas ediciones de Dámaso Alonso estaban concebidas para un público culto, esto no estorba su vocación didáctica inicial. En vez de partir de generalizaciones y presupuestos disciplinarios, procede en un sentido contrario: guía al lector o lectora a través de lugares paralelos que no hace falta leer, porque se explican al hilo de la argumentación. Los ejemplos son concretos y la razón por la cual se refiere a ellos en la nota se ejemplifica, no nada más se expone. En ocasión de la dedicatoria al conde de Niebla, escribe Dámaso Alonso:

Al dedicar su poema al Conde de Niebla, Góngora no hace sino seguir una tradición muy antigua. Así, Virgilio dedica a Polión su *Égloga* VIII (y la VI a Varo), y Garcilaso a don Pedro de Toledo, Virrey de Nápoles, la primera de las suyas. Antes que Góngora, Don Luis Carrillo de Sotomayor, que escribió otro poema sobre el mismo asunto, con el título de *Fábula de Acis y Galatea* (publicado en 1611), se lo dedicó también al Conde de Niebla. Góngora, al dedicar su obra al mismo señor, se diría haberlo hecho para mostrar su deseo de competencia.

Hay semejanzas en el desarrollo de todas estas dedicatorias: el poeta pide siempre al gran señor que se distraiga, o de sus negocios y batallas, o de sus diversiones, y preste oído a los versos. Carrillo (que era marino) pide que el Conde (su jefe como Capitán General de las galeras) le escuche en un descanso de la guerra marítima; más cercano en esto a Virgilio, que se dirige a Polión, dedicado a una campaña en Iliria. Garcilaso supone que su patrono está atento, ya al gobierno de su estado o ya a la caza. Góngora, lo mismo en las *Soledades* (dedicadas al Duque de Béjar) que aquí en el *Polifemo*, imagina a estos señores entregados al ejercicio de la caza (431-432).

En su nota, Alonso identifica la dedicatoria de Góngora con un tópico propio de la literatura pastoral, que ejemplifica a través de Virgilio y Garcilaso; si quien lee no está familiarizado con las obras, Alonso resume brevemente la situación a la cual alude. También vincula esta dedicatoria con la de Carrillo y Sotomayor, y si es desconocida para quien lee, le señala que comparten tema y dedicatario (y otros datos, como el año de publicación), por lo que habría que ver el poema de Góngora como una competencia. No pasa inadvertido el inteligente y oportuno uso de los paréntesis para recordar ciertos datos que, si se conocen, no estorban, y, si no se conocen, se

aprenden en esta misma nota. Alonso basa su argumentación en ejemplos concretos, contra las generalizaciones que veíamos antes, con lo que su nota sirve como ilustración del texto que se leerá inmediatamente; no hace falta ir a la bibliografía, basta con leer con cuidado esta misma nota.

Otra estrategia simple, pero no menor en su provecho, consiste en evitar referirse a estos fenómenos a través de los conceptos de la jerga especializada, como *tópico de la dedicatoria o consagración e imitatio*; Alonso ha preferido, al contrario, glosar, resumir y ejemplificar con un léxico preciso, pero convencional.

Lo anterior no significa que no haya dificultad. Cuando el lector o lectora se enfrente a las notas, encontrará que el estilo cambia notablemente: hay una curva de dificultad ascendente que va del comentario para un público general a las notas redactadas en un estilo más exigente, donde se recurre al vocabulario formal de la lingüística y la retórica. En todo caso, no se abandona el ejemplo concreto (pueden verse numerosas citas textuales en la sección de notas, siempre para ejemplificar lo que se señala) y una orientación pedagógica donde Alonso no escatima una minuciosa explicación sobre lo que significa el sistema correlativo dual en Góngora (443-444), a través del análisis pormenorizado de la estrofa, pero ahora acompañado de una bibliografía especializada de consulta. Una vez que se ha asegurado de la comprensión del fenómeno, remite a otra bibliografía; no al revés. La nota no es para exhibir un conjunto de generalizaciones que dialogan con asertos no expresos, sino que ilustra y con ello acompaña la lectura; no presupone lo que su público lector sabe, sino que enseña. Estas son las claves de la alfabetización académica.

## Las notas de la edición crítica de textos poéticos

### c) *Ediciones críticas y anotadas*

He dejado para el final un tipo de edición crítica que toma en cuenta la posibilidad de atraer tanto al público lector en general como a otro especializado. Se trata de ediciones con un alto grado de complejidad, por las dificultades a las que se enfrentan, y que siguen, con frecuencia, los criterios de las colecciones en las cuales se insertan. Estas ediciones resultan muy ilustrativas de la necesidad de acompañar a quien lee con notas que suplan los posibles vacíos. No se trata de interpretar los poemas, verso a verso, sino de proveer el material necesario para proponer una lectura más fructífera, desde el punto de vista de la crítica, al establecer relaciones significativas entre el poema que se anota y su tradición.

Esta propuesta se entiende mejor si volvemos sobre la intención de la crítica literaria: aclararle las cosas a quien lee a través de la experiencia lectora de quien ejerce

la crítica. Como he apuntado en otra parte (2015: 175-176), Antonio Alatorre identificaba a la genuina crítica literaria simple y llanamente por su capacidad lectora: “así como el cuento, el poema, la novela, han convertido en lenguaje *la experiencia del autor*, así la crítica de ese cuento, de ese poema, de esa novela, convierte en lenguaje la experiencia dejada por su lectura” (40). Esta experiencia se centra en explicar por medio de una red de relaciones significativas, que será tan amplia o reducida como las referencias que conozca quien edita.

En el caso de la edición de *Lascas* preparada por Manuel Sol y la de *¿ozobra* preparada por Carlo Magno Sol para la colección Clásicos Mexicanos de la Universidad Veracruzana, la anotación amplia, de variantes y contenido, siguen los criterios de la colección. De cualquier modo, continuamente se busca aclarar el sentido tanto al público lector especializado como a uno más general. Un acierto consiste en recuperar, a través de breves notas introductorias, la crítica diazmirroniana, con síntesis oportunas y expeditas. En “Canción medioeval”, por ejemplo, la nota introductoria ofrece una síntesis comprensiva de la crítica del poema que cumple con el propósito de acompañar y orientar, sin importar que quien lee forme parte de un público especializado o no:

A Francisco Monterde la *Canción medioeval*, entre los otros sonetos con *ritornello* de *Lascas*, le “parece más bien un pretexto literario para desarrollar un tema de poesía erótica, algún ejercicio retórico” [1984, 60]. En cuanto a la conducta de la “taimada” Regina, Alfonso Méndez Plancarte dice que “finge” a los ojos de su marido, el viejo duque, ser un modelo de esposa “lisonjeando sus nobles canas; pero en nada se ve que sea perversa, ni que escuche al juglar que le promete volverla ‘diosa’” [1954, 356] (104).

Aquí, el editor ha preferido ceder la palabra a la crítica; ello no quiere decir, claro, que no participe del diálogo de manera activa: ha sido él quien ha desplegado esta red de relaciones de sentido para que quien lee, sin importar su formación, acompañe su lectura y enriquezca su experiencia lectora. Estas opiniones sucintas de Monterde o de Méndez Plancarte pueden funcionar como puntos de referencia para la propia experiencia personal. En todo caso, el editor se permitirá participar en la discusión crítica cuando llegue el momento en la nota correspondiente:

5        Linajuda Regina que, por taimada,  
              finges al viejo duque modelo a esposas,  
              y de sus canas dices honestas cosas,  
              más dignas de la espuma de una cascada.

5-8        Caffarel Peralta cita este cuarteto como uno de los ejemplos de “oscuridad” debido no a “ambigüedad mental”, sino al deseo de concisión de “elegancia en la forma, con sacrificio de claridad, fluidez y, sin duda, de belleza [?]” [1956, 136].

En cuanto a la interpretación de los primeros versos de este cuarteto no hay ninguna dificultad; ahora, en cuanto al tercero y el cuarto, el poeta sugiere que la “taimada” Regina, respecto a las “canas” de su marido repite las “honestas cosas” que dicen sobre las canas de la vejez, pero que estas palabras tienen tanto sentido como las formas caprichosas de la espuma y el ruido de las aguas de una cascada (104).

En esta nota, no se presupone el argumento de Caffarel Peralta que se va a discutir; por el contrario, primero se cita y después, mediante varias estrategias, se discute. Por otro lado, la nota está muy lejos de ser superflua y de haberse redactado para demostrar autoridad crítica; desde el principio, su objetivo resulta explícito: aclarar el pasaje al público lector. Es una nota útil.

El horizonte de anotación, tanto en las notas introductorias a cada poema como en las notas a los versos, puede dividirse en: 1) notas donde se expone la opinión de la crítica (por ejemplo, Díaz Mirón, 1987: 67, 77, 90, etc.); 2) lugares paralelos en la literatura clásica (bíblica y latina) y la literatura francesa o española del siglo XIX, por lo general citados en extenso (por ejemplo, 1987: 75-76, 95, 119, etc.); 3) versiones tempranas de algunas estrofas también citadas en extenso y algunas sustituciones genéticas realizadas sobre los ejemplares impresos de *Lascas* (1987: 137, 140-141, 165, etc.); 4) paráfrasis cuando el poema lo requiere (1987: 107, 168, nota 19-20); 5) notas léxicas o explicaciones de neologismos diazmironianos (por ejemplo, 77-82, 99-100, 121, etc.).

Como puede advertirse, el eje alrededor del cual giran las notas no es propiamente la interpretación del texto poético, sino señales que puedan orientar al lector en terrenos como la crítica literaria, las posibles relaciones intertextuales o una crítica genética incipiente; en un plano más cercano al discurso, las paráfrasis y las explicaciones sobre el léxico pueden auxiliar para que un público lector menos dotado reconstruya sin problemas el plano lingüístico del poema, para poder pasar, posteriormente, a los planos simbólicos, estéticos, intertextuales, etc. y a su interpretación en un plano personal. Se trata de guiar y acompañar en la lectura e interpretación del texto poético.

Como puede verse en el ejemplo anterior, a la par que la disciplina perfecciona sus herramientas y enriquece sus campos de anotación, el aparato de notas también se ha vuelto cada vez más complejo por la diversidad de datos que converge en él. En un *aparato crítico holístico* como el de *Lascas*, todas las notas se insertan en el orden de aparición, sin distinguir los contenidos de la nota. La ventaja de este tipo de anotación es su fluidez: la página resulta más amigable e invita a una lectura con interrupciones discretas en un orden sucesivo fácil de identificar (claro, sin olvidar que algunas notas son muy amplias y prácticamente desplazan el poema de la zona de lectura). Una morfología distintiva de la página ayuda mucho a discernir, desde el primer momento, dos planos principales de anotación: 1) las notas que tienen un perfil crítico, caracterizadas por una inicial mayúscula y un párrafo compacto; y 2) las notas léxicas caracterizadas por una morfología uniforme: el lexema con cursivas, seguido

por dos puntos, la definición o glosa correspondiente y la fuente. Así, el lector puede preclasificar el contenido de las notas según su morfología: quien esté interesado en el significado de algunos términos que ignora ya no se fijará en las notas críticas; quien esté interesado en las notas críticas, pero conoce bien la lengua del periodo, podrá pasar de largo con las notas léxicas.

En las colecciones de ediciones críticas más recientes, como Biblioteca Clásica de la Real Academia Española o su hermana más joven, los libros Clásicos de la Lengua Española de la Academia Mexicana de la Lengua, esta distinción en dos planos principales se ha radicalizado; por un lado, quien lee cuenta con una serie de llamadas a pie de página para la información más urgente y económica (con el fin de no saturar el cintillo bajo de la página), constituida a menudo por glosas léxicas, identificación de lugares o hechos históricos y todo aquello que pueda contribuir a allanar el plano literal de la obra que se edita, sin referencias bibliográficas para enriquecer la lectura sin entorpecerla; por el otro, una serie de notas complementarias en una sección final donde se despliega información pertinente de todo tipo y que podría interesar más al público especializado (a quien, al no leer el texto crítico como una narración continua, sino releerlo con un propósito analítico, no debería importarle remitirse a las notas finales y quebrantar, con ello, su lectura lineal). Pese a la aparente complejidad de estos aparatos, en ambas colecciones se subraya la importancia de la obra por encima de todo, como puede constatarse por la posición estratégica de los estudios en estas ediciones, a continuación del texto crítico. Así, mientras el aparato de notas a pie acompaña el proceso de lectura y las notas complementarias amplían la información, el estudio (que antes hubiéramos llamado *introdutorio* o *prólogo*, pero ahora es un *últílogo*) llega al final de la lectura como una síntesis comprensiva, donde el texto se vincula con su autor o autora, con su contexto de producción, con la historia de su transmisión y otros temas, sin las pretensiones de autoritarismo que tenía el prólogo en las ediciones críticas más tradicionales. Aquí, la potestad de quien edita pasa a un segundo plano para restituir el derecho del público lector a leer e interpretar. Primero que se lea el texto, asistido por numerosas herramientas de lectura; después, las opiniones de la crítica. Esta sencilla operación, convertir el prólogo en *últílogo*, brinda la oportunidad al lector de experimentar por sí mismo el placer de leer y trazar sus propios mapas hacia una comprensión más provechosa de lo que ha leído.

### **La anotación académica en los tiempos de la página sin notas**

Creo que hoy más que nunca es urgente pensar en criterios que nos ayuden a anotar con mayor pertinencia y eficacia, de cara al público lector y no nada más a modelos

anteriores de ediciones críticas que pudieron resultar eficientes en su momento para los clásicos griegos y latinos, pero que hoy podrían mejorarse sustancialmente. En especial, si consideramos que nuestro público lector evoluciona hacia una cultura de la página sin notas, incluso en el ámbito de las revistas especializadas (la academia norteamericana nos lleva la delantera en ello; véase Higashi, 2015a).

Pienso ahora en otro poema complejo y con una historia genética bien conocida: en la tradición anglófona, ningún poema moderno alcanza la profunda complejidad semántica y genética de *The Waste Land* de T. S. Eliot. Al menos en Estados Unidos, el poema de Eliot es una publicación popular en una editorial comercial: la transcripción genética del manuscrito/mecanograma original de Eliot, con correcciones de Ezra Pound, realizada por Valerie Eliot en 1971, presume un buen número de reimpressiones. Otro resultado reciente corresponde a la edición crítica preparada por Michael North en la colección Norton Critical Edition (donde también pueden leerse un buen número de ediciones críticas muy solventes de otros textos clásicos). El subtítulo de esta edición crítica es atendible: “*Authoritative Text, Contexts, Criticism*”; en vez de referirse a una edición crítica, se refiere nada más al texto autorizado, al que sigue un contexto y su crítica.

¿Qué tenemos entre manos? Para empezar, Michael North le ha ahorrado al lector o lectora la tarea de reconstruir las diferentes campañas de escritura del manuscrito/mecanograma, más las correcciones de Ezra Pound, en favor del “texto autorizado” (lo que subvierte, de algún modo, nuestra idea filológica de *edición crítica*, pero, al mismo tiempo, nos inserta en una dinámica editorial de mercado muy diferente). Esa parte minuciosa de la edición crítica está sustituida por tres estudios de genética textual, tomados de la crítica especializada, que transforman la información del aparato de variantes en historias sobre el proceso creativo en la sección “Composition and Publication” (67-111), más un conjunto de extractos con declaraciones de Eliot sobre su propio poema (“Eliot on *The Waste Land*”; 112-133). Algo así se ha hecho en las notas introductorias de Lourdes Franco Bagnouls a los libros de Torres Bodet (63-66, 75-80, 121-124, 191-194) y en el prólogo de Antonio Cajero al *Perseo vencido* (13-38). En *Lascas*, de Díaz Mirón, Manuel Sol acompaña cada poema con una presentación sucinta de la crítica (65, 67, 74, 75, etc.) y, en caso de faltar, la suple con sus propias observaciones (72, 83, 97, 114, etc.).

En el caso de *The Waste Land*, las notas de variantes desaparecen como tales, pero se conserva su esencia en una trama discursiva que interpreta para el lector la trama subyacente a un aparato de variantes. En el fondo, estos apéndices facilitan el trabajo al público lector y lo educan respecto a la forma en la que debe o puede interpretar un aparato de variantes. La tarea no es superflua. Una revisión de las reseñas de ediciones críticas de textos poéticos que se publican en revistas académicas demuestra, rápidamente, el poco entusiasmo que despierta el aparato de variantes entre los mismos

interesados, quienes a menudo orientan sus esfuerzos para comentar la introducción y las notas de contenido, pero rara vez discuten la fijación del texto crítico, la utilidad crítica de las variantes registradas, la hipótesis de trabajo de la edición, la hipótesis relacional de la *recensio*, etc. Creo que estas notas pueden tener una función pedagógica de cara al alumnado y al público lector común.

Las numerosas notas de la edición de *The Waste Land*, porque sí las hay, llegan a ocupar la media página y se concentran, fundamentalmente, en reconstruir las referencias literarias (mediante la cita en extenso), geográficas o biográficas del poema; todas son económicas y se enfocan en la información pertinente; no incluyen nunca referencias bibliográficas, aunque remiten a menudo a los extractos de fuentes consultadas por Eliot de la sección “Contexts” (2001: 27-133). Las notas de Eliot se incluyen como notas finales, con una llamada muy discreta por medio del número de verso (lo que ni siquiera se percibe en la lectura del texto autorizado). En este caso, no hay una sola nota de léxico y menos esas notas que ya he criticado en otra ocasión (2008: 59-69), verdaderas digresiones sobre todas las acepciones no pertinentes del término en cuestión, en vez de la definición más sucinta por medio del sinónimo con mayor frecuencia de uso.

Popularizar la edición crítica y llevarla hasta la imprenta comercial en México no es tarea fácil y requiere todavía de muchas etapas intermedias. Entre el estudiantado, se resiente todavía la falta de un manual de crítica textual con ejemplos de obras mexicanas, que no correspondan a criterios editoriales particulares para una colección, como el muy meritorio de Ana Elena Díaz Alejo para las obras completas de Manuel Gutiérrez Nájera o el de Fernando Colla para la Colección Archivos; una reflexión metodológica como la de Israel Ramírez sobre crítica genética resulta una rareza. Los *Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas. Siglos XIX y XX* están muy lejos del manual introductorio que hace falta; es más bien un libro para discutir entre especialistas y tiene como propósito principal razonar sobre los puntos fuertes de la disciplina para llevarlos al terreno de la metodología. Fuera de estos trabajos, nos falta un compendio que cubra las necesidades de un curso de licenciatura o posgrado, al estilo del *Textual Editing and Criticism* de Erick Kelemen, centrado en la tradición textual de los textos anglófonos y con una progresiva curva de dificultad que lo convierte en un manual abordable tanto por el alumnado de la licenciatura como por el de los posgrados (y creo, en algunos casos, también por el público en general). Quizá no sea ocioso recordar su contexto de publicación: apareció en la editorial W. W. Norton como el libro de texto que acompaña a su colección de ediciones críticas, Norton Critical Editions. Se trata de una cruzada educativa integral: se publican las ediciones críticas, pero, al mismo tiempo, se acompañan de un manual que explique su utilidad y modo de empleo.

Una atención más decidida al texto crítico y al aparato de variantes en los canales de comunicación especializada ayudaría mucho. La lectura de las pocas reseñas de

ediciones críticas de textos poéticos convence rápidamente de empezar por la misma recepción académica, donde suele desatenderse, por principio, al texto crítico. Pienso, por ejemplo, en una reseña reciente de *Poeta en Nueva York* publicada por Gabriel Rojo, centrada en glosar la introducción de Anderson, sin atender en una sola de sus líneas al texto crítico que se presenta (Rojo, 2014). En nuestra disciplina, una reseña no es un anuncio de venta, sino una evaluación pública del valor, los alcances y los límites del libro que se presenta (análoga al arbitraje, de naturaleza privada); lo anterior, llevado al terreno del texto crítico, permitiría: explicitar las diferencias entre la edición vulgata de la obra editada (muchas veces, el *textus receptus*) y el nuevo texto crítico; revisar la pertinencia de la hipótesis de trabajo en relación con el registro de variantes del aparato crítico; advertir el tipo de público lector que persigue el aparato de notas explicativas y la lógica que tuvo la investigación y anotación; en suma, permitiría devolver el protagonismo de la discusión a la dupla *texto crítico/aparato de variantes* y no, como sucede a menudo, a las ideas expresadas en el estudio introductorio. Si las reseñas académicas en las publicaciones especializadas se multiplicaran y en cada una de ellas se le concediera al texto crítico y al aparato de variantes el lugar destacado que merecen dentro del trabajo, me parece que tanto para los jóvenes investigadores como para el público en general resultarían más claros los valores que deben resaltarse de una edición crítica, en función, especialmente, de su uso dentro de nuestros estudios.

En todos estos casos anteriores, me refiero a dos ejes principales y en comunicación constante: el prestigio del texto crítico y el reconocimiento de su utilidad. Se trata de una dicotomía solidaria, en la que fácilmente se alcanzará el prestigio cuando el público académico, especializado y en formación, así como un público más amplio —por qué no aspirar a ello— que se interesa y desea acercarse, con mayor profundidad y a través de textos más fiables, a los libros clásicos de su tradición literaria, conozcan las diferentes operaciones críticas por las que pasa el texto de una edición crítica o genética y tengan, con ello, las competencias necesarias para aprovecharla al máximo. El prestigio garantizará una mejor recepción, para dejar atrás, de una vez por todas, las ediciones de divulgación cuyos textos proceden de cualquier testimonio, elegido al azar y sin una investigación o una hipótesis pertinente previas. Reconocer la autoridad de una edición crítica o genética y sus posibles usos, académicos o no, sólo se puede lograr por medio de la educación de los lectores. Alfabetización académica y crítica textual deberían encontrar más ocasiones para aliarse y preparar, en un futuro no muy lejano, un público lector entendido en las bases críticas y en los beneficios de las ediciones académicas, críticas o genéticas.

Para redondear tales ideas, quizá valdría la pena volver a los lectores y lectoras de estas ediciones. En la página de venta de *amazon.com*, los consumidores tienen la oportunidad de expresar sus opiniones sobre los productos que compran. Ahí, el 15 de abril de 2001 Michael P. McGarry, físico de formación con una maestría en religión

comparada y parte del equipo de Magoosh en el área de matemáticas, publicó una reseña breve sobre esta edición de *The Waste Land*, que 138 personas han encontrado útil desde entonces. Su perfil profesional puede obtenerse con facilidad a través de Amazon y apunta a un público universitario, pero no necesariamente especializado en literatura norteamericana. En esa página digital, McGarry ha escrito:

Unfortunately, many of Eliot's references are arcane, and not easy for the lay reader to pursue. For example, few modern readers happen to have a copy of Webster's play "White Devil" or excerpts from Shackleton's account of the Antarctic expedition readily available on their shelves. Hence, the virtue of this particular edition: in addition to Eliot's original poem and original notes, this book includes the relevant passages from every single work Eliot quotes in the "Wasteland", all translated into English. For the first time I have seen in print, this book allows the reader to understand this magnificent poem in light of the full scope of its allusions. A triumphant achievement! (2001).<sup>1</sup>

¿Qué le sirvió más a McGarry? Los pasajes citados en extenso de las obras referidas por Eliot, traducidos al inglés. No le sirvieron ni los argumentos tácitos ni las generalizaciones. Con este bagaje de citas, McGarry pudo reconstruir de forma expedita las relaciones significativas entre *The Waste Land* y el universo literario al cual aludía su autor. Quizá eso es lo que se puede pedir de una buena nota en un texto poético: no que interprete, sino que esté ahí para ofrecer herramientas que contribuyan a una interpretación personal.

## Bibliografía

ALATORRE, Antonio

*Ensayos sobre crítica literaria*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

ALONSO, Dámaso

*Góngora y el Polifemo*. 1ª reimpresión de la 7ª edición. Madrid: Gredos, 1994.

---

<sup>1</sup> "Por desgracia, muchas de las referencias de Eliot son arcanas y su lectura no es fácil de seguir para los principiantes. Por ejemplo, ocurre que algunos lectores modernos poseen una copia de la obra de Webster "White Devil" o extractos del relato de Shackleton sobre la expedición antártica en sus estantes, cómodamente disponibles para su lectura. Por lo tanto, la virtud que presenta esta edición particular, además del poema original y las notas originales, es que incluye pasajes relevantes de cada una de las obras que Eliot cita en "Wasteland", todos ellos traducidos al inglés. Es la primera vez que veo algo así, este libro permite al lector comprender el magnífico poema a la luz del alcance completo de sus alusiones. ¡Un logro triunfal!" [Traducido por Sofía Elena Jiménez Romero].

ASOCIACIÓN NACIONAL DE UNIVERSIDADES E INSTITUCIONES DE EDUCACIÓN SUPERIOR (ANUIES)

“Matrículas y procesos escolares. Matrícula escolar en licenciatura universitaria y tecnológica por entidad federativa según campo de formación académica, ciclo escolar 2014/2015”, en Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI). Consultado en: <http://www3.inegi.org.mx/sistemas/sisept/default.aspx?t=medu19&s=est&c=35021> [26/08/16].

BOHÓRQUEZ, Abigael

*Acta de confirmación. Canción de amor y muerte por Rubén Jaramillo y otros poemas civiles.* Edición, estudio y notas de Gerardo Bustamante Bermúdez. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.

CANTÚ, Arturo

*En la red de cristal. Edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza.* México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1999.

CARLINO, Paula

*Escribir, leer y aprender en la universidad, una introducción a la alfabetización académica.* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica/Argentina, 2005.

COLINAS, Antonio

*En la luz respirada.* Edición de José Enrique Martínez Fernández. Madrid: Cátedra, 2004 (Letras Hispánicas, 565).

COLLA, Fernando (coordinador)

*Archivos. Cómo editar la literatura latinoamericana del siglo XX.* Poitiers: Centre de Recherches Latino-Americaines/Archivos, 2005.

DÍAZ ALEJO, Ana Elena

*Manual de edición crítica de textos literarios.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

DÍAZ MIRÓN, Salvador

*Lascas.* Edición, introducción y notas de Manuel Sol T. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 1987 (Clásicos Mexicanos, 1).

ELIOT, T. S.

*The Waste Land. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound.* Edited by Valerie Eliot. London/Boston: Faber and Faber, 1971.

*The Waste Land. Authoritative Text, Contexts, Criticism.* Edited by Michael North. New York/London: W. W. Norton, 2001 (Norton Critical Editions).

GOROSTIZA, José

*Poesía y poética.* Coordinación y edición crítica de Edelmira Ramírez. Madrid: Archivos XX<sup>e</sup> Siècle, 1988 (Colección Archivos 12).

GRAFTON, Anthony

*Los orígenes trágicos de la erudición. Breve tratado sobre la nota al pie de página.* Traducido del inglés por Daniel Zadunaisky. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1998.

HIGASHI, Alejandro

“La anotación de *Balún-Canán* como una tarea crítica”, en *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. Edición de Belem Clark de Lara, Concepción Company Company, Laurette Godinas y Alejandro Higashi. México: El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, 177-196.

“La anotación en textos virreinales: hacia una anotación crítica”, en *Literatura Mexicana*, volumen XIX, número 1, 2008, 43-74.

“Leer para aprender”, en Academia Mexicana de la Lengua (10 de septiembre de 2015a). Consultado en: <http://www.academia.org.mx/SesionPublica&id=73> [20/09/16].

*Perfiles para una ecdótica nacional. Crítica textual de obras mexicanas. Siglos XIX y XX.* México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

*PM / XXI / 360° Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura.* México: Universidad Autónoma Metropolitana/Tirant Humanidades, 2015b.

JIMÉNEZ, Diego Jesús

*Bajorrelieve. Itinerario para naufragos.* Edición de Juan José Lanz. Madrid: Cátedra, 2001 (Lecturas Hispánicas, 506).

KELEMEN, Erick

*Textual Editing and Criticism.* New York/London: W.W. Norton, 2009.

LOMBÓ MULLIERT, Pablo

“Problemas textuales y planteamientos para editar *Libertad bajo palabra*”, en *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. Edición de Belem Clark de Lara, Concepción Company Company, Laurette Godinas y Alejandro Higashi. México: El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, 261-276.

LÓPEZ VELARDE, Ramón

*Zozobra.* Edición, introducción y notas de Carlomagno Sol Tlachi. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana, 2004 (Clásicos Mexicanos, 7).

MCGARRY, Michael P.

“Like a map for finding the Grail...”, en *Amazon.com* (15 de abril de 2001). Consultado en: <https://www.amazon.com/Waste-Land-Norton-Critical-Editions/dp/0393974995> [20/09/16].

ORTIZ DE MONTELLANO, Bernardo

*Obra poética*. Recopilación, edición, preliminares, prólogo, notas e índices de Lourdes Franco Bagnouls. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

OWEN, Gilberto

*Perseo vencido*. Edición crítica y estudio de Antonio Cajero Vázquez. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis, 2010.

PANERO, Leopoldo María

*Agujero llamado Nevermore (selección poética, 1968-1992)*. Edición de Jenaro Talens. Madrid: Cátedra, 1992 (Letras Hispánicas, 349).

PAZ, Octavio

*Libertad bajo palabra (1935-1957)*. Edición de Enrico Mario Santí. Madrid: Cátedra, 1988 (Letras Hispánicas, 250).

PÉREZ-AMADOR ADAM, Alberto

*La sumisión a lo imaginario. Nueva edición, estudio y comento de Canto a un dios mineral de Jorge Cuesta*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2001.

RAMÍREZ, Israel

“Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas”, en *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. Edición de Belem Clark de Lara, Concepción Company Company, Laurette Godinas y Alejandro Higashi. México: El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, 209-231.

RODRÍGUEZ BEJARANO, Luis Ángel

“Octavio Paz y la depuración poética: dos propuestas de edición crítica”, en *Crítica textual. Un enfoque multidisciplinario para la edición de textos*. Edición de Belem Clark de Lara, Concepción Company Company, Laurette Godinas y Alejandro Higashi. México: El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, 247-259.

ROJO, Gabriel

“Reseña de Federico García Lorca, *Poeta en Nueva York*. Primera edición del original con introducción y notas de Andrew A. Anderson”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, volumen 62, número 1, 2014, 227-231.

TABLADA, José Juan

*Obras completas. I. Poesía*. Recopilación, edición, prólogo y notas de Héctor Valdés. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1971 (Nueva Biblioteca Mexicana, 24).

TORRES BODET, Jaime

*Poesía de Jaime Torres Bodet*. Edición crítica, coordinación general, recopilación, edición, estudio preliminar, notas de María de Lourdes Franco Bagnouls. Recopilación, edición, notas

de Alí Hassan Franco Rodríguez, Marcela García Yáñez, Mariana Hernández Cruz, Gerardo Robles Hernández, Mariana Berenice Suárez Rodríguez. Bibliografía Marcela García Yáñez. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

VILLAURRUTIA, Xavier

*Nostalgia de la muerte*. Edición crítica, introducción y notas de Luis Tizcareño. México: La Orquídea Errante Editores, 2013.

ZAID, Gabriel

*Dinero para la cultura*. México: Random House Mondadori, 2013.

