



ARCHIVOS DE EDITORES: ¿CÓMO ABORDAR LOS SEGMENTOS EPISTOLARES?

PUBLISHERS' ARCHIVES: HOW TO APPROACH THE EPISTOLARY SEGMENTS?

Ana Mosqueda¹

Investigadora independiente
Directora editorial de Ediciones Ampersand
Argentina
anamosqueda61@gmail.com

Resumen

Los archivos personales –en los que pueden hallarse correspondencias, diarios íntimos, memorias, autobiografías, archivos orales y otros tipos de documentación privada– constituyen hoy una parte fundamental en el conjunto del patrimonio escrito. A través de ellos, la memoria se materializa en objetos cuya conservación es necesaria no solamente para la preservación de los recuerdos, sino también para la formación identitaria y la investigación científica. En este artículo, que se enmarca en la Historia social de la cultura escrita, se analizarán las características principales de los archivos epistolares de los editores de comienzos del siglo XX, pues se trata de fuentes que podrían arrojar luz –tanto o más que los papeles privados de los autores– sobre distintos aspectos de la cultura, la educación, la edición, etcétera, con relación a una época determinada. Asimismo, se tendrá en cuenta cómo deben ser leídos los epistolarios de los editores, las dificultades de su acceso y de su estudio, y su utilidad como instrumento en la formalización de una práctica, la editorial, y en la reconstrucción de un período, a la par que cualquier otra fuente historiográfica.

Palabras clave: Historia social de la cultura escrita - Archivo - Edición

Abstract

Personal archives – which may include letters, journals, memoirs, autobiographies, oral archives and other types of private documentation – today constitute an essential part of written legacy. Through them, recollections materialize into objects whose conservation is necessary not only for preserving memories, but also for identity formation and scientific research. Within the framework of the social history of written culture, this article analyzes the main features of the epistolary archives of early twentieth century publishers, since these sources – to an equal extent as or more than the authors' private papers – may shed light on different aspects of culture, education, publishing, etc. during a given time period. Furthermore, this article considers how publishers' collections of letters should be read, the difficulties in accessing and studying them, and their usefulness as an instrument in the formalization of the publishing practice and the reconstruction of a period, in parallel to any other historiographic source.

Keywords: Social history of written culture - Archive - Publishing

Recepción: 18-09-2018

Aceptación: 14-12-2018

INTRODUCCIÓN

Emparentada con otros géneros de la escritura personal, como el diario y la autobiografía, la correspondencia instituye un orden paradójico como es la construcción de un enlace social a partir de un gesto subjetivo y singular (Chartier y Hébrard, 1991, p.451). Por esa razón, Petrucci (2003; 2014) la define como “la más antigua y compleja función del escribir privado” (2003, p.214). Muy modestamente, me gustaría comenzar este trabajo definiendo la correspondencia personal como “el género de la intimidad compartida”, pues el remitente da a conocer a otro su intimidad o pregunta por la del receptor. Aunque, aquí, cabría preguntarse si el autor de la misiva considera que su carta podrá ser leída por un único destinatario o por varios (de hecho, por todos aquellos a quienes el receptor quiera entregársela o por todos los lectores posteriores, como los que abrevamos en los archivos), y si esa posibilidad no limita, de alguna manera, la expresión de su subjetividad, lo que situaría a la carta entre lo privado y lo público.

Desde la Antigüedad, la correspondencia de autores reconocidos ha sido tomada como fuente para el estudio de la historia literaria; asimismo, al reconocerse su estatus de elemento integrante del corpus autoral, ha sido editada y publicada como tal. Se podría decir que la historia de la literatura se ha caracterizado desde siempre por su doble interés hacia la obra y hacia el autor. En la muy conocida conferencia de Foucault de 1969, “¿Qué es un autor?”, el filósofo francés caracterizaba lo que denominó la “función-autor” como propia “del modo de existencia, de circulación y funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad”. De esta manera, Foucault (2010) considera que la función-autor no es universal ni constante en todos los discursos, sino que resulta de una “operación compleja” que varía según las épocas y el tipo de discurso. Siguiendo esta línea de pensamiento, la crítica literaria moderna concibe al autor como “un determinado foco de expresión que bajo formas más o menos acabadas se manifiesta igualmente y con el mismo valor en obras, en borradores, en *cartas*, en fragmentos, etc.” (Foucault, 2010, pp.21, 23, 27-28). Como consecuencia de su análisis, Foucault (2010) aconseja estudiar los discursos en sus propias modalidades de existencia: “Los modos de circulación, de valoración, de

atribución y de apropiación de los discursos” (p.40), que varían con cada cultura y se modifican dentro de esta.

Esta nueva forma de exploración histórica no es otra que la que más tarde implementará en sus trabajos Roger Chartier (1991, 2000a, 2003), aunque este historiador de la lectura critique algunos de los razonamientos del filósofo e introduzca en ellos conceptos tomados de otras disciplinas, como la sociología de los textos. A partir de tales innovaciones, Chartier (2000b) amplía el concepto foucaultiano de la función-autor y lo define ya no solamente como un atributo del discurso, sino también como parte de la materialidad del texto. Chartier relaciona la constitución de los archivos literarios desde mediados del siglo XVIII, con la construcción de categorías filosóficas, estéticas y jurídicas que definieron un nuevo régimen para la composición, publicación y apropiación de textos, especialmente literarios. En este nuevo marco, los manuscritos autógrafos de los autores –entre ellos, sus cartas– devinieron “lo más cercano que alguien podría llegar a una forma material de un trabajo inmaterial” (p.79), y se convirtieron así en “el signo externo y visible del genio interior e invisible del escritor” (p.81). Asimismo, desde esa época las composiciones literarias ya no se basaron en historias que eran reutilizadas, lugares comunes que eran compartidos o colaboraciones requeridas por patrones o empresarios teatrales, sino que fueron “creaciones originales que expresaban los más íntimos sentimientos y las experiencias decisivas y personales” (p.85). Esta nueva tendencia tuvo dos consecuencias inmediatas: la primera, que el modelo de edición de las obras de un autor siguiera la cronología de su vida, y la segunda, que se comenzaran a escribir biografías literarias que, tras diferenciarse del modelo renacentista de las “vidas” de filósofos o artistas – escritas como repertorios de nombres propios o propuestas de periodizaciones históricas, que no establecían relación alguna con el contenido de las obras–, buscaron afanosamente localizar los datos de la vida del autor dentro de su propia producción, sobre todo en el caso de no contar con documentos autógrafos².

Fue entonces por dos circunstancias, la evolución en la concepción del autor y la consideración de que la obra literaria debía ser asignada a un individuo en particular, que a partir de mediados del siglo XVIII todos los manuscritos salidos de la mano de su

creador –cuadernos de trabajo, diarios íntimos y correspondencia– comenzaron a examinarse no solamente por su valor documental sino también por su importancia testimonial. En este último sentido, las cartas autógrafas de los escritores se encuadran dentro de los manuscritos de autor y poseen dentro de esta categoría un rol primordial, pues pueden brindar todo tipo de datos biográficos y referentes a las obras.

De esta forma, la carta fue ganando un espacio cada vez más importante dentro de las fuentes de documentación histórica. Probablemente este creciente interés haya sido una de las principales razones por las que muchos intelectuales reflexionaron acerca de esta condición del género epistolar; algunos, defendiéndolo y otros, cuestionándolo. Por ejemplo, Mireille Bossis (1990), en la introducción al coloquio “*La lettre à la croisée de l’individuel et du social*”, describe la carta como un “documento considerado verdadero” (“*document réputé ‘vrai*”, p.9). Tal concepción de la carta se relaciona con sus habituales condiciones de producción: escritura directa, espontánea, perteneciente a la esfera privada. Estas características hacen que se piense en esta como un documento que posee un mayor grado de sinceridad que otros tipos de textos. Así, para algunos “las cartas resultan espejos de la sociedad que hablan del movimiento mismo de la vida” (Bouvet, 2011, p.122).

Pero, a su vez, el carácter subjetivo que presenta un género como el epistolar también ha llevado a numerosos investigadores a dudar de su calidad de fuente documental, a preguntarse “en qué medida reflejan la realidad histórica” (Ceugnart, 2013, p.139). Así lo hace Camille Ceugnart en relación a la carta de Simone Weil a Georges Bernanos, en la que la filósofa francesa se refiere a la guerra civil española. Su artículo analiza la epístola considerando la repercusión que esta tuvo al ser publicada en la revista *Témoins* casi veinte años después; para investigar su repercusión se vale precisamente de las cartas que fueron dirigidas a la revista, después de la publicación, por parte de diversos intelectuales. Ceugnart (2013) sostiene que de las distintas reacciones generadas por la carta se deriva una “cuestión principal, la de su relación con la realidad histórica” (p.139) y propone considerar una serie de factores –los principales,

vinculados a su condición de intelectual– para poder determinar la veracidad de su testimonio.

De esta forma, frente a dos posturas tradicionales de consideración de las correspondencias, por un lado, la que las juzga como documentos primarios, cuya información puede ser tomada (y de hecho lo ha sido, en numerosas oportunidades) al pie de la letra; por otro lado, la consideración del texto epistolar como “suplementario, dependiente o defectuoso” e incapaz de aportar datos certeros, comenzó a perfilarse, a comienzos de los noventa, lo que Mireille Bossis (1990) percibió como un nuevo estilo de investigación interdisciplinaria, cuyo objetivo fundamental era conocer todas las vicisitudes del discurso epistolar. Para lograrlo, este tipo de discurso fue examinado a través de una perspectiva antropológica, que considera el gesto de escritura epistolar como un gesto de comunicación con el otro. Según Bossis (1990), los historiadores monopolizaron durante mucho tiempo el contenido informativo de la carta sin someterla al “filtro crítico” de las ciencias humanas, que valoran al documento epistolar como un “objeto de escritura” que pertenece al dominio de la representación y que, por lo tanto, es susceptible de ser analizado como discurso individual, pero a la vez tributario de las representaciones colectivas de su época. La dificultad que encuentra Bossis (1990) en esta forma de acercamiento al objeto de estudio es que este se muestra muchas veces “evanescente”, siempre a punto de perder su especificidad para transformarse en un medio necesario destinado a esclarecer otro objeto de investigación (individuo o tema) que parece más real, más concreto. Bossis (1990) advertía acerca de la falta de una mirada que se centrara tanto en lo que dicen las cartas como en la forma en que lo dicen. La autora francesa advierte que “la carta corre el riesgo de quedar reducida a un lugar donde se dicen las cosas, sin preocuparse tanto por la forma en que se dicen” y hace hincapié en que es necesario realizar un análisis textual para percibir la operación que dio fruto al documento (p.12). Si no se toman en cuenta las características propias del género y la práctica epistolar –para lo que hay que considerar, también, la forma en que las cartas cambian en el tiempo–, entonces, difícilmente el análisis crítico sea completo. Así, se puede observar cómo a veces el límite entre la carta como fuente y la carta como

objeto de estudio en sí misma se vuelve lábil y ambos aspectos pueden estar íntimamente relacionados. En este sentido, la consolidación de la Historia social de la cultura escrita como disciplina y la publicación, desde los ochenta, de trabajos en torno a las correspondencias parece presentar una solución a la problemática planteada por la investigadora.

Dentro de esta corriente, Francisco Gimeno Blay (2012) plantea que “no parece oportuno que los investigadores se detengan ante cualquier texto del pasado y desistan de leerlo” y sostiene que “si son capaces de interrogarlo convenientemente” (p.289), el contenido interesa y puede ser útil a la investigación. Lo notable es que, cuando nos referimos a la correspondencia, la forma “conveniente” de interrogar – esto es, la mejor manera de realizar un análisis crítico que permita dejar de lado las dudas sobre su condición de fuente documental– parece ser la de tomar en consideración las especificidades de la carta como género y de la correspondencia como práctica para, de esta manera, evitar lecturas equivocadas.

Para la Historia social de la cultura escrita, disciplina en la que se enmarca este trabajo, las cartas como práctica de comunicación han sido objeto de estudio desde sus mismos comienzos. Se podría partir, por ejemplo, de una definición de la paleografía que hizo Jean Mallon en 1952 –citada por el también paleógrafo recientemente fallecido, Armando Petrucci (2003), en *La ciencia de la escritura* –, en la que Mallon ya señalaba en aquel momento que esta ciencia debía ocuparse “de los monumentos gráficos de todo tipo y naturaleza y, en cada uno de los casos, de modo total” (p.11 y 12); en esos monumentos gráficos están incluidas, aunque no nombradas directamente, las cartas. Petrucci (2003) rescató esta definición, pues para él la paleografía debía configurarse como una auténtica “historia de la cultura escrita”, al abordar “la historia de la producción, de las características formales y de los usos sociales de la escritura y de los testimonios escritos en una sociedad determinada, independientemente de la técnica y de los materiales” (p.8).

En 2008, con el advenimiento de la comunicación por vía informática, Petrucci se propuso narrar la historia plurimilenaria de la práctica epistolar, si bien referida solamente a las tradiciones gráficas occidentales. El estudioso italiano se abocó

entonces al análisis de la historia de la escritura de cartas como práctica material, constituida por técnicas de ejecución e instrumentos muy diversos entre sí, y como práctica social, que en su larguísimo recorrido de casi cinco milenios ha sido utilizada por millones de individuos de ambos sexos y de niveles socioculturales diferentes y de múltiples áreas lingüísticas. Recién este año, diez años después de su aparición, la obra de Petrucci ha sido traducida y publicada por primera vez al español.

Otro estudioso de la historia social de la cultura escrita e investigador de la nueva historia cultural, Robert Darnton (2006), ha analizado las cartas como fuentes para sus investigaciones sobre la historia editorial de la *Encyclopédie*, por ejemplo, y especialmente las redes epistolares que se establecieron entre los editores y sus representantes de ventas. En efecto, Darnton revela que los productores de libros recibían “asesoramiento constante a través de una corriente diaria de cartas de parte de mayoristas y minoristas dispersos en una amplia zona, y a veces en toda Europa” (2014, p.8). Así, el historiador estadounidense también desarrolla la forma y la importancia que la práctica epistolar adquirió en el mundo del libro del siglo XVIII.

A partir de tal enfoque, en este trabajo me propongo dar algunas claves acerca de cómo se deberían analizar las correspondencias editoriales, en general, y las de las primeras décadas del siglo XX, en particular, pues son estas las que investigué en profundidad para redactar mi tesis doctoral³; con ello espero contribuir de alguna manera a los estudios en torno de los archivos epistolares.

1. Archivos personales de autores y editores

Si dejamos de lado algunas excepciones que remarca Chartier (2014)⁴, fue recién a partir de mediados del siglo XVIII que los manuscritos autógrafos de los escritores comenzaron a guardarse y preservarse, precisamente porque en los albores de ese siglo (1710) la legislación de Gran Bretaña (el Estatuto de la Reina Ana) estableció un nuevo régimen para la composición y publicación de textos –especialmente literarios–, mediante el reconocimiento a los derechos del autor a través de la figura legal del *copyright*. En muchos de esos archivos de autores preservados es posible encontrar cartas, borradores, textos autobiográficos y manuscritos autógrafos con correcciones,

tachaduras y agregados, y otra gran variedad de documentos que desde el siglo XVIII hasta hoy han atraído y atraen la atención de los historiadores, bibliógrafos y críticos de literatura, por estar vinculados con el proceso de la creación estética e intelectual. Memorias y correspondencias fueron las fuentes tradicionales de los biógrafos de los grandes personajes, siempre que brindaran datos sobre algún acontecimiento, sin que el historiador se preguntara sobre la práctica misma de la escritura, y menos todavía sobre la práctica epistolar (Artières y Laé, 2011). Watthee-Delmotte y Laghouti (2012) hablan de una “poética del archivo”, al referirse a que todo aquello que el escritor lega o no, lega parcialmente o bajo ciertas condiciones, “contribuye a construir una imagen del autor que modifica en parte la percepción de la obra” (p.128).

Si se trata de rastrear los papeles de autores de obras literarias, cada disciplina eventualmente tomará del archivo el material que necesite, según su propia perspectiva. La Historia intelectual, por ejemplo, prestará atención a los textos secundarios o marginales de una época para hallar en ellos matices más reveladores que aquellos proporcionados por fuentes más ortodoxas. La Bibliografía material y analítica, por caso, en su intento de establecer la versión ideal del texto, purgada de las alteraciones del proceso de publicación, podría encontrar allí manuscritos perdidos que ayudaran en la comparación de los distintos estados de una obra (Chartier, 2014). Para la Antropología de la literatura, que estudia la figura moderna del escritor, la documentación de las casas editoriales aportaría los testimonios de las formas de inscripción social y territorial de la literatura. Por su parte, la Crítica genética se podría servir de una gran variedad de pretextos, paratextos, esbozos, diagramas, dibujos y todo tipo de documentos que hubieran influido o intervenido en la composición de una obra, con el objetivo de seguir los eslabones y períodos de la creación a través del rastreo de sus “materiales genéticos” (Lojo, 2010, p.66). La Ecdótica, por su parte, se interesaría por la cuestión material de los documentos, “como producto de una sociedad en un momento dado” (Sánchez, 1995, p.6). Asimismo, los lugares de conservación de los archivos literarios establecen con estos una relación particular; de acuerdo con su especificidad, una universidad, una biblioteca o un museo adoptará una forma de tratamiento específico de los datos: puede ser para un uso científico,

bibliófilo o de valorización patrimonial (Watthee-Delmotte y Laghouati, 2012, pp.123-124).

Es por tales intereses comunes a varias disciplinas, especialmente la Archivística, el Derecho y la Antropología, pero también la Historia de la literatura, de la edición y de la cultura escrita, que en Europa y en América del Norte, principalmente, diversas instituciones públicas y privadas se han encargado de constituir este tipo de registros (conservados en los fondos de archivos departamentales o nacionales, en los fondos manuscritos de bibliotecas y museos o en los fondos privados y de familia) (Grassi, 2002). Por lo general, en Europa las actividades de preservación y de transmisión del patrimonio escrito contemporáneo fueron asumidas por instituciones públicas, que se han ocupado de la constitución de los fondos, de su acondicionamiento para la consulta pública y de su conservación material (Colla, 2011).

De esta manera, los Archivos literarios, dedicados a reunir, preservar y procesar textos, cartas y documentos relacionados con autores de obras literarias, se han ido diseminando en distintas bibliotecas nacionales, universidades, fundaciones, entre otras instituciones. Entre los que guardan material de diversos autores, pueden citarse, a modo de ejemplos ilustrativos, el *Deutsches Literaturarchiv Marbach*, en *Marbach am Neckar* (Alemania); el *Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*, que depende de la *Université de Poitiers* (Francia), y posee quince fondos documentales relativos a la literatura latinoamericana, como el de Julio Cortázar o el de Rufino Flanco-Fombona⁵ y el Centro de Documentación de la Residencia de Estudiantes de España, que además de documentos de los escritores de la generación del 27, cuenta con el archivo personal de León Sánchez Cuesta, destacado librero que difundió la obra de los escritores de esa generación.

Existen Archivos dedicados a un solo autor, como *The Walt Whitman Archive*, que tiene el apoyo de diversas universidades estadounidenses o, en la Argentina, el Archivo Digital Manuel Puig, digitalizado por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, que comprende más de 20.000 documentos reunidos por el escritor.⁶

Por su parte, las bibliotecas nacionales europeas han acrecentado su patrimonio con las donaciones de archivos personales, como sucedió, por ejemplo con la Biblioteca nacional de Francia, que recibió el archivo personal de Victor Hugo; la Biblioteca Nacional de Portugal, que en el Arquivo de Cultura Portuguesa Contemporânea (ACPC) reúne más de 170 archivos de escritores y de otras personalidades de los siglos XIX y XX, como Fernando Pessoa, Eça de Queiroz y José Saramago.⁷ Y la Biblioteca Nacional de España, cuya Subcolección de archivos de personalidades comenzó a formarse a partir de 1996, a través de donaciones y adquisiciones (la segunda fue la forma más habitual de incorporación), y donde se guardan los papeles personales de Jorge Guillén y Guillermo de Torre, entre otros.⁸ En otros casos, los papeles privados de un escritor fueron donados a universidades, como ocurrió con los escritos de Samuel Beckett cedidos en gran parte por él mismo a la Universidad de Reading; hoy constituyen la más grande colección de recursos relacionados con el autor irlandés, con más de 600 manuscritos, correspondencia, material de producción de sus obras teatrales, ediciones, etc.

Hay que tener en cuenta, como nos previene Fernando Colla (2013), que los manuscritos literarios ostentan una “triple sustancia” que los vuelve atractivos: no solo se han convertido en objeto de estudio y en “objeto de veneración fetichista”, sino también –sobre todo en los últimos años– en “objeto de especulación financiera”. Por tal motivo, escritores o herederos “guardan celosamente sus atiborradas cajas de papeles, soñando con especulaciones en las esferas del poder académico que desembocarán en la tan anhelada oferta irrecusable” (p.104). Asimismo, los centros en los que estos papeles de escritores se depositan se han convertido en instituciones de legitimación; al respecto, dice Derrida: “Ser aceptado por el IMEC es como ser publicado por Gallimard” (1995, p.230).

Dentro de la documentación personal de los autores, con frecuencia la correspondencia dirigida a los editores ha sido conservada por los escritores mismos – en el caso de que estos hubieran sido “archiveros de sí mismos”, al decir de Chartier (2014)– o resguardada por los allegados y familiares, a sabiendas de su valor documental y literario. En relación con la primera cuestión, Chartier (2014) habla de la

existencia, a partir del siglo XVIII, de una “fuerte relación entre los manuscritos autógrafos y la autenticidad del trabajo” (p.82) que, sumada a una intensa relación autobiográfica con la escritura y al deseo de evitar las manipulaciones de los textos, llevó a los escritores a crear sus propios archivos literarios.⁹ Las misivas entre autores y editores también pueden encontrarse en los archivos de las casas editoriales, sobre todo en aquellas que han conservado toda la documentación referida a las obras publicadas.

Asimismo, la correspondencia de un autor o editor constituye un tema polémico: ¿es lícito que lo que se dice en forma privada sea leído por personas para las que no fueron escritas esas cartas? En algunos Archivos, como el del IMEC, se necesita un permiso específico; en otros, los donantes pueden solicitar que su comunicación (junto con la de los diarios íntimos) sea diferida durante los treinta o cincuenta años posteriores al fallecimiento del escritor o editor en cuestión o del cierre de la editorial, antes de ser difundida (Colla, 2011). Un caso peculiar en relación con este tema es el de la recientemente fallecida Carmen Balcells, cuyos herederos, a menos de un año de vender una parte del archivo al Ministerio de Cultura de España y tras la publicación de parte de esta documentación en el diario *El País*, enviaron un requerimiento exigiendo que se cerrara el acceso al público (Constenla, 2011).

En la Argentina, el interés por los manuscritos de autor es relativamente reciente y fue impulsado, principalmente, por la Dra. Élica Lois y su trabajo en la colección “Archivos”, un proyecto internacional de ediciones críticas llevado a cabo por la *Association Archives de la littérature latino-américain, des Caraïbes et africaine du xx^e siècle* y patrocinado por la Unesco (Lois, 2012). Graciela Goldchluk, coordinadora del área de estudios en Crítica Genética y Archivos de Escritores (CriGAE) de la Universidad Nacional de La Plata, también está trabajando con un equipo de investigadores sobre los manuscritos de autor como pre-textos de una obra. El grupo ha publicado una parte de los manuscritos de Manuel Puig y ahora está relevando los manuscritos del escritor mexicano Mario Bellatin, de Joaquín V. González y de otros autores con el propósito de articular una red con los archivos que hoy custodia el CRLA.¹⁰

En general, la documentación laboral o personal de los editores de la Argentina no ha sido conservada, salvo contadas excepciones, como la del editor más importante del siglo XIX, Carlos Casavalle (1826-1905), cuya colección fue editada por Ricardo Piccirilli en 1942, o la de algunos intelectuales y escritores que ejercían además el oficio de editores –como Luis Emilio Soto (1902-1970) o el editor y escritor César Tiempo, seudónimo de Israel Zeitlin (1906-1980), y Dardo Cúneo (1914-2011). Estos archivos se conservan en la Biblioteca Nacional Argentina, así como también la pequeña colección documental del Centro Editor de América Latina y Eudeba (Editorial Universitaria de Buenos Aires), ambas fundadas a finales de los años cincuenta y a mediados de los sesenta por Boris Spivacow¹¹. Ligado a estas editoriales, también se encuentra el fondo del intelectual y periodista Aníbal Ford, que contiene material editorial por su trabajo en diversas publicaciones periódicas, como la revista *Crisis*, y una abundante correspondencia entre los años 1960 y 2004. En cuanto a otros fondos documentales editoriales, en el catálogo de 2018 puede verse que estos han ido incrementándose y hoy están allí los de Haynes, Sopena, Claridad y Editorial Sarmiento.¹²

En algunos países con poca tradición archivística, como la Argentina, el camino para llegar a los archivos editoriales se vuelve arduo. Por dar un ejemplo personal, en el intento de investigar el archivo de las primeras décadas de la editorial Losada, hace ya varios años, el acceso a dicha documentación me fue denegado. La ausencia de una tradición archivística se manifiesta, en este caso puntual, en el hecho de que ante el requerimiento con fines científicos, los empleados de la editorial argumentaban que era *ilegal* el acceso a las cartas entre editores y autores. De más está decir que ese archivo permanece aún cerrado a la investigación, lo que resulta un gran déficit para el estudio de las editoriales creadas por españoles en la Argentina, un tema que desde hace un tiempo se está investigando mucho.¹³ A falta de otros documentos editoriales, en la Argentina en particular, y en los países de América Latina en general, las cartas adquieren una mayor relevancia que en los países más desarrollados, que cuentan con todo tipo de documentación comercial: estatutos, contratos, reuniones accionarias, catálogos, informes comerciales, balances, etc. Por otro lado, el “drenaje patrimonial hacia los centros del primer mundo”, como lo llama Horacio Tarcus (2011),

que involucra todo tipo de documentos del pasado argentino, tiene su razón de ser en la falta de políticas públicas para preservar el patrimonio bibliotecológico, hemerográfico y archivístico del país. Según Tarcus (2011), las bibliotecas y archivos de la Argentina se caracterizan por el “estado de abandono, el atraso tecnológico, las puertas cerradas y la opacidad institucional” (p.7). Fue precisamente este historiador argentino quien a través de su propia iniciativa fundó y dirige el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en la Argentina (CeDInCI), un repositorio muy importante de fondos de intelectuales de izquierda (más de un centenar), muchos de los cuales fueron editores.¹⁴ En 1998 lo abrió al público, y desde entonces los archivos del CeDInCI no han dejado de crecer a través de compras, pero fundamentalmente a partir de donaciones de instituciones y de particulares.

2. Cómo debería leerse la correspondencia de un editor

Para analizar la correspondencia editorial es preciso tener en cuenta, en primer lugar, que las editoriales participan de las dos lógicas que Bourdieu (1992) atribuye a las empresas de producción cultural: la lógica comercial, que otorga prioridad a la difusión y éxito inmediato de sus títulos, elegidos según una demanda preexistente; y la lógica cultural o antieconómica, orientada a la acumulación de capital simbólico y al beneficio económico a largo plazo, generado por la demanda futura. Aunque puedan existir, tanto en el presente como en el pasado, editoriales más volcadas al polo comercial que al cultural o al revés, necesariamente la comunicación producida en general por los editores tenderá también a ubicarse entre dos ámbitos: el mercantil y el profesional. En el primer terreno, se intercambian datos sobre contratos, regalías, venta de derechos; en el segundo, el editor “propone y demanda definiciones, plazos, compromisos y promesas” (Sorá, 2013, p.48).

La oscilación entre los temas personales y los profesionales y/o comerciales dependerá del tipo de editorial al que pertenezca la correspondencia. Si se trata de una empresa pequeña es más factible encontrar que sea el propio editor quien establezca el contacto con los autores y colaboradores; en el caso de editoriales medianas o grandes, ni el editor ni los otros integrantes del proceso editorial pueden considerar su

intercambio epistolar como puramente privado, porque hay un número más considerable de personas que eventualmente están involucradas en la lectura de la carta y en la confección de la respuesta. Como comenta Jean-Yves Mollier (2012), los archivos de editoriales grandes, como por ejemplo el de Macmillan en la *British Library*, conservan el duplicado de las cartas escritas por la compañía que acompañaban las respuestas de los autores (según Mollier (2012), este valioso ejemplo de correspondencia activa y pasiva, “muestra la importancia de las casas editoriales como fuentes” (p.8). También es el caso de la editorial Suhrkamp, como puede observarse en la correspondencia entre Thomas Bernhard y Siegfried Unseld, en la cual, según los editores de la versión original en alemán –Raimund Fellingner, Martin Huber y Julia Ketterer–, “tanto el editor como el autor escriben siempre bajo la mirada y para la mirada de un tercero actual o posterior” (2012, p.345).

Al ser el editor, según lo considera Bourdieu (2003), un “personaje doble, que debe saber conciliar el arte y el dinero, el amor a la literatura y la búsqueda del beneficio”, tiene competencias formadas por estas dos partes antagonistas y es capaz de asociar armoniosamente, según el sociólogo francés, las aptitudes literarias del que sabe “leer” y las aptitudes técnico comerciales del que sabe “contar” (p. 242-243). Agregaría aquí que el editor añade a sus competencias de lectura y de cálculo otra competencia, la de escritura, porque es a través de la comunicación escrita que despliega estrategias de todo tipo, desde aquellas que le ayudan a construir su identidad profesional (Dossena y Del Luongo Camiciotti, 2012, p.8) hasta las destinadas a forjar vínculos de amistad o sociedades comerciales con el interlocutor. Las relaciones con distintos actores del mundo intelectual (escritores, traductores, otros editores, etc.) son una pieza clave del trabajo editorial y las cartas, como medio para tender, consolidar y mantener esas relaciones, adquieren un rol fundamental.

Superado el primer gran escollo de hallar el fondo de papeles personales de un editor en el que se hayan conservado cartas, del que se habló en el apartado 1, un segundo aspecto que debe verificarse es el de la homogeneidad del archivo editorial: el investigador tendrá que comprobar si el epistolario se ha guardado junto con la otra documentación editorial o si, por el contrario, se ha separado voluntariamente de los

otros manuscritos del archivo. Si ese fuera el caso, tal disociación sería un problema para el estudio de la genética de un texto, porque en las cartas podría haber referencias clave en cuanto al proceso de producción de la obra. Reagrupar la correspondencia según distintos criterios, cronológico o por destinatario, también atenta contra la localización de las redes en las que un editor o escritor estuvo inmerso durante su vida; sin embargo, este reordenamiento es una práctica común para los inventarios de archivos (Colla, 2011).

En tercer lugar está la cuestión principal de este apartado, cómo deberían ser leídos los documentos de un archivo de editor. Para este tipo de archivos, el historiador italiano Alberto Cadioli (2012) recomienda leer los distintos documentos (informes de lectura, anotaciones internas, correspondencia) en relación con algunos elementos distintivos de la casa editora a la que pertenece el editor en cuestión: la dimensión, el prestigio, la fisionomía y el rol de las colecciones, la comunidad de lectores a los que se dirige, la red de relaciones instauradas con el ambiente intelectual de la época. Estas características –no siempre claramente identificables, sobre todo en el caso de las editoriales argentinas, que no guardan registros sobre su propia historia– son sumamente relevantes en el caso de los editores intelectuales de principios del siglo XX (los *letterati editori*, como los nombra Cadioli, 2012), pues ellos eran quienes creaban sus propias editoriales y quienes ponían su impronta a todas las publicaciones que emanaban de estas. Para Cadioli (2012), los archivos que recogen los materiales del trabajo editorial, “a menudo dispersos, cuando no eliminados por los mismos editores por insensibilidad” (p.816), deben recibir una atención específica, más allá de la que se le da hoy a los nuevos horizontes de la Filología, de la Crítica y de la Historia del libro y lectura.

Es importante destacar que no es solamente la información contenida en las cartas la que aquí se pretende enfocar, sino el hecho mismo de su escritura. Se trata de interrogar, como proponen Artières y Laé (2011), las decisiones de escritura que se toman con el objeto de “informar lo cotidiano, afirmar una relación social, resolver un problema, sostener una manera de actuar” (p.8).

La correspondencia editorial puede llegar a revelar a veces datos insospechados, como que los escritores pueden llegar a cambiar completamente sus propios textos por consejo de un editor: un ejemplo clásico es el de Raymond Carver y el editor de la casa *Alfred A. Knopf*, *Gordon Lish*. Durante muchos años, Lish cortó párrafos enteros de los manuscritos de Carver, logrando un estilo más efectivo. En las cartas puede verse de qué modo Carver trata de rebelarse, aunque sin éxito (Grafton, 2014, 23-25; Cadioli, 2012). Asimismo, muchas otras aristas de la relación entre un autor y su editor pueden salir a la luz a través de las cartas encontradas en un archivo personal: como asegura Brigitte Diaz (2012), las correspondencias de autores pueden ser consideradas “archivos de la creación” (p.9), es decir, registros del proceso de construcción de una obra. La idea del proceso creativo como “construcción” ya había sido esbozada en 2001 por Luigi Crocetti, quien hablaba de una nueva conciencia de la obra como “fábrica”, cuyo análisis permitía dar con la clave del propio texto. Según Crocetti (2001), ha surgido en los últimos años la conciencia de que un escritor –sobre todo un escritor del siglo XX– no trabaja solo, sino inserto en un mundo de público, de otros escritores y, sobre todo, de editores.

Por su parte, Brigitte Diaz (2012) compara las misivas entre autores y editores con los paratextos de una obra, cuyo carácter resultaría de fundamental relevancia para una comprensión más cabal de los textos. No olvidemos que Genette (2001), en su esclarecedora obra *Umbrales*, había clasificado las cartas de un escritor dirigidas a un corresponsal o confidente como “epitexto privado” (p.347). Volviendo a Diaz, para ella la carta puede ser considerada en cada oportunidad como discurso, como un texto, como un hacer y siempre como un documento, pero es en realidad todo a la vez en el presente de su realización, porque la carta manifiesta el presente de la enunciación del autor, que se actualiza en el momento de su lectura. Independientemente de la época en que los intercambios entre “profesionales” de la escritura se sitúen, han perseguido y persiguen más o menos los mismos objetivos: formación y autoformación del escritor, génesis de las ideas y formas literarias, gestión y circulación de la obra. Díaz (2012) llega aún más lejos, proponiendo, en ciertas relaciones entre autor y editor, una

mayéutica epistolar que saca a la luz, en el sentido etimológico de la palabra “editar”, aquello que todavía no era consciente para el propio escritor.

La correspondencia editorial puede considerarse, entonces, una instancia más de la creación literaria: aquella donde se dirimen todo tipo de cuestiones relativas a los textos mismos y a cómo serán presentados al lector; es, al decir de Paulhan (2012), una “correspondencia de negociaciones, de relaciones de fuerza” (p.130). Es a través de la correspondencia autor-editor que se despliegan en toda su extensión las estrategias de la mediación editorial en el proceso de construcción de una obra. Estas idas y venidas entre los autores y sus editores literarios conforman lo que los estudiosos de la genética literaria llaman “fase pre-editorial”, la del manuscrito definitivo, en la que ya no hay más ampliaciones ni nuevos desarrollos (Colla, 2011, p.332).

Asimismo, las cartas entre los autores y sus editores pueden resultar herramientas útiles para la práctica historiográfica, como asegura Prochasson (1998), quien ejemplifica su aserción a través de lo sucedido con la historia de las revistas, que en los últimos veinte años “dejaron de ser monografías cerradas sobre sí mismas” para tornarse –gracias a la reconstitución de las correspondencias que suscitaron– “medios intelectuales cuya observación informa sobre el funcionamiento y la anatomía de la vida cultural de determinado ámbito” (p.113). En su propio caso, el análisis de la correspondencia de Jean-Richard Bloch echó luz sobre su investigación acerca la revista francesa *L’Effort libre* (1910-1914). Sin embargo, Prochasson (1998) advierte contra los peligros de la “inevitable relación afectiva” que se establece entre el historiador y su material epistolar; se hace necesario romper con esta y objetivar el material de estudio, construirlo como fuente. Uno de los caminos para tal objetivación es –según este autor– el de separar las correspondencias por géneros o por categorías socioculturales: para él existe, por ejemplo, un género de correspondencias de intelectuales franceses de fines del siglo XIX en la que se observan las mismas fórmulas, los mismos temas, la misma organización interna, las mismas locuciones, etc. De manera general, las cartas editoriales se diferencian de otros corpus porque, en general, allí se encuentran documentos anexos (contratos, pruebas de imprenta) y

porque a diferencia de una correspondencia familiar o amistosa es común encontrar, si no los originales mecanografiados, las copias en papel carbón, conservadas para certificar su existencia (Paulhan, 2012). Sobre esta diferencia con otro tipo de archivos se explayó Guy Baxter (2014), archivero a cargo de las colecciones especiales de la University of Reading, en una entrevista. Según Baxter, las posibilidades de reunir documentos son mayores en el entorno editorial que en cualquier ámbito, pues obligatoriamente las casas editoriales deben guardar la información respecto de sus obras por muchos años, debido precisamente a los derechos de autor, cuya vigencia se extiende entre 50 a 70 años –según la legislación de cada país– luego de la muerte del autor.

3. Algunas características de las cartas editoriales de las primeras décadas del siglo xx

Durante las tres primeras décadas del siglo XX se forjaron en América, a través de la escritura, redes editoriales que favorecieron los intercambios culturales. El envío de cartas, pero también de artículos, libros y recortes de publicaciones se convirtió en una práctica frecuentísima. Por medio de documentos escritos, pero fundamentalmente mediante la vía epistolar, los intelectuales-editores¹⁵ de América actuaron como mediadores, propulsores y difusores de ideas y doctrinas.

A pesar de haber sido escritas por intelectuales, las cartas editoriales no tienen un propósito estético; se trata de escrituras ordinarias, que no obstante evidencian el buen estilo y el cuidado de quienes hacen de la escritura su oficio. Por barco, por avión y por transporte terrestre, las cartas circularon llevando noticias, avisando de encomiendas y generando acuerdos, pero sobre todo entrelazando afinidades intelectuales. Las redes forjadas por medios epistolares sirvieron incluso para el sustento de las diversas publicaciones, que se nutrieron de los artículos de las revistas vecinas y de las reseñas de libros publicados por otras editoriales.¹⁶ Por otro lado, fueron útiles para la programación de acciones conjuntas, como los viajes de los intelectuales, de cuya agenda cultural los editores participaron muchas veces en forma personal.

Si nos focalizamos en América Latina, el editor de revistas culturales era generalmente un intelectual que muchas veces provenía de las clases medias o medio-bajas, y cuya formación cultural se debía a las políticas de alfabetización que –como mecanismo igualitario y de control social de una población sumamente heterogénea debido las grandes migraciones– se habían implementado desde fines del siglo XIX en varios países de América latina, entre ellos, y de manera relevante, la Argentina. Fueron escritores y críticos que participaron directamente en la actividad editorial, no solo por razones económicas, sino por la intención de alcanzar un público al que dirigir el propio empeño intelectual.

Samuel Glusberg, por ejemplo, fue un inmigrante ruso educado en la escuela pública argentina que constituyó un paradigma del editor profesional. Mediador y animador cultural, utilizó las cartas como herramienta esencial de sus prácticas sociales y editoriales. Aunque no se formó en la academia, y eso le valió el apartamiento de los círculos más selectos de la intelectualidad porteña, su formación autodidacta lo ayudó a cumplir su oficio de editor con gran solvencia, y al mismo tiempo le fue útil para estar al tanto de las novedades culturales de su época. Asimismo, lo llevó a vincularse con algunos de los más relevantes hombres de letras de las primeras décadas del 1900, como Quiroga y Lugones. Por otro lado, la afinidad de Glusberg con el socialismo lo acercó a pensadores como el estadounidense Waldo Frank y el peruano José Carlos Mariátegui. Por último, su capacidad de organización y sus ansias por difundir el pensamiento latinoamericano lo convirtieron en un animador cultural, al punto de lograr la organización de la Primera Exposición del Libro que se llevó a cabo en la Argentina.

La correspondencia entre Glusberg y Luis Alberto Sánchez (editor, escritor y político peruano), por tomar como ejemplo uno de sus corresponsales, está constituida por veinticinco cartas desde principios de 1930 hasta principios de 1934. A lo largo de la correspondencia puede notarse un cambio en las actitudes de este corresponsal con respecto a otros miembros de la red formada por Glusberg. En un principio, Sánchez mostraba cierta firmeza de ánimo, que fue perdiendo a medida que las circunstancias políticas lo obligaron a exiliarse (editor de la revista peruana *Presente*, tuvo que

escondese en 1931, luego fue detenido y finalmente tuvo que exiliarse a Panamá). Con el correr del tiempo y el avance de los problemas políticos, Sánchez solicitaba a Glusberg que, como un favor especial, editara su obra con presteza: “Ese libro debe salir, porque es su tiempo” (Fondo Samuel Glusberg 4.874). Para ello, se mostraba como un autor de prestigio que garantizaba la venta de libros en toda Hispanoamérica. Finalmente, apremiado por su situación, Sánchez pedía a Glusberg que le consiguiera trabajo en Buenos Aires.

En conclusión, estos agentes de difusión de los proyectos político-culturales de sus respectivos países tuvieron en las cartas el dispositivo más perfecto para manifestar sus experiencias e inquietudes, pero también para sumar aportes externos a sus publicaciones y sobre todo para conectarse con las distintas realidades de América y de Europa. Asimismo, sus editoriales funcionaron como verdaderos “centros de intercambio” (*centres of exchange*), según el término utilizado por Alison Sinclair, para referirse a aquellas editoriales españolas de los años veinte y treinta que promovieron y reflejaron los intereses intelectuales de la época, y cuyos editores mediaron, dirigieron e impulsaron el intercambio cultural (Sinclair, 2009, p.11).

Por otro lado, es importante mencionar ciertos rasgos que individualizan las prácticas de escritura, lectura y circulación de las cartas de las primeras décadas del siglo XX. En principio, el tipo de editorial de esos años no es el que se mantendrá con el correr de la centuria. Durante ese lapso, las grandes guerras, la alfabetización masiva y las migraciones propiciaron muchos cambios relacionados con la cultura escrita, entre ellos el surgimiento del escritor y del editor profesional. En el caso del editor, desde fines del siglo XIX este con frecuencia dirigía una empresa pequeña –de la que generalmente también era propietario–, la mayoría de las veces unipersonal, y cumplía diversas funciones: recibía al autor, leía su manuscrito, discutía con él los términos de su contrato, juntos efectuaban el recorrido de la obra y le daba valor para la redacción de la siguiente y, muchas veces, era quien financiaba la obra. También le ofrecía a su autor la posibilidad de encontrarse con otros escritores, ya fuera en la editorial, la casa o el café. Al decir de Parinet y Tesnière (1983), todas estas

costumbres hicieron que el editor fuera, en la época, “el interlocutor privilegiado del autor” y crearon “lazos estrechos entre el editor y sus autores” (p.138 y 139).

Asimismo, las cartas que se conservan de este período son el registro (a menudo, el único existente) de una actividad que, como dice Chartier (1987), “elige u ordena textos, controla las operaciones por las que los textos se convierten en libros y asegura su distribución entre los compradores” (p.318). Por tal razón, las relaciones con distintos actores del mundo intelectual (escritores, traductores, otros editores, etc.) son una pieza clave del trabajo editorial, y las cartas, como medio para tender, consolidar y mantener esas relaciones, adquieren un rol fundamental. Como mediadores culturales, los editores son una condición necesaria para que pueda constituirse “una esfera pública literaria”, pero también someten la circulación de las obras “a fines que no se parecen en nada a los que han gobernado su escritura” (Chartier, 2000a, p.181). Esa tensión entre ambas exigencias, que según Chartier no es fácil de resolver, es la que muchas veces puede leerse entrelíneas en las cartas editoriales.

CONCLUSIÓN

En los últimos años, y a partir del creciente interés por las escrituras autobiográficas, por un lado, y del desarrollo de la Historia de la edición, por otro, han sido valorados los archivos personales de editores o de otros intelectuales destacados –aunque no fueran ellos mismos escritores consagrados–, al comprobar que esas fuentes privadas podrían arrojar luz –tanto o más que los papeles privados de los autores– sobre distintos aspectos de la cultura, la educación, la edición, etcétera, con relación a una época determinada.

La perspectiva de la Historia social de la cultura escrita no solo toma las cartas como una fuente de información, al centrarse pura y exclusivamente en su contenido, sino que atiende al mismo tiempo sus especificidades en tanto práctica discursiva y comunicativa, pues en los análisis que propone esta disciplina se combinan la preocupación por la información contenida en las correspondencias y la consideración de la materialidad de los documentos, así como también las características

relacionadas con la práctica y el discurso epistolar. Esta combinación de análisis permite a los investigadores superar las problemáticas derivadas de trabajar con cartas.

Puesto que, como dice el filósofo y académico francés Pierre Nora (2008), “Ninguna época ha sido tan voluntariamente productora de archivos como la nuestra” (p.27), no solo por su volumen y por los medios técnicos de reproducción que dispone, hemos querido brindar algunos datos que ayuden a optimizar las búsquedas, por un lado, y, por otro, a sistematizar el estudio de las cartas dentro de los archivos editoriales que existen y los que vayan apareciendo en el prometedor futuro que se vislumbra.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Artières, P. y François Laé, J. (2011). *Archives personnelles. Histoire, anthropologie et sociologie*. París, Francia: Armand Collin.

Baxter, G. (Noviembre, 2014). University of Reading, entrevista personal a realizada por Ana Mosqueda.

Bernhard, T. y Unseld, S. (2012). *Correspondencia*. Barcelona, España: Cómplices Editorial.

Bossis, M. (Ed.). (1990). *L'épistolarité a travers les siècles. Geste de communication et/ou d'écriture*. Stuttgart, Alemania: Steiner.

Bourdieu, P. (2003). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

Bourdieu, P. (1992). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, España: Anagrama.

Bouvet, N. (2011). *La escritura epistolar*. Buenos Aires, Argentina: Eudeba.

Cadioli, A. (2012). *Le diverse pagine. Il testo letterario tra scrittore, editore, lettore*. Milán, Italia: Il Saggiatore.

Ceugnart, C. (2013). La lettre de Simone Weil à Georges Bernanos ou l'impact d'un témoignage historique. *Epistolaire*, 39, pp.131-141.

Chartier, R. (2003). Foucault's chiasmus. Authorship between Science and Literature in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. En M. Bagioli y P. Galison (Ed.), *Scientific Authorship: Credit and Intellectual Property in Science*. Nueva York, USA: Routledge.

- Chartier, R. (2000a). *Entre poder y placer. Cultura escrita y literatura en la Edad Moderna*. Madrid, España: Cátedra.
- Chartier, R. (2000b). *El orden de los libros. Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona, España: Gedisa.
- Chartier, R. (Dir.). (1991). *La correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle*. París, Francia: Fayard.
- Chartier, R. y Hébrard, J. (1991). Conclusion. Entre public et privé : la correspondance, une écriture ordinaire. En R. Chartier (Dir.). *La correspondance. Les usages de la lettre au XIXe siècle*. París, Francia : Fayard.
- Chartier, R. y Martin, H. (Ed.). (1987). *Histoire de l'édition française*. Tomo IV. París, Francia: Promodis.
- Colla, F. (2011). *Escribas, monjes, filólogos, ordenadores. La preservación de la memoria escrita en Occidente*. Córdoba, Argentina: Alción.
- Colla, F. (2013). Algunas notas sobre los archivos virtuales. En G. Goldchluk y M. Pené (Ed.), *Palabras de archivo* (pp. 105-117). Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL/CRLA–Archivos.
- Constenla, T. (Noviembre de 2011). Los papeles de Balcells, a cal y canto. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2012/01/13/actualidad/1326477598_352155.html
- Cortázar, J. (2000). *Cartas (tomos I-III)*. Buenos Aires, Argentina: Alfaguara.
- Crocetti, L. (Julio-Septiembre 2001). Che resterà del Novecento. *IBC*, 9(3).
- Chartier, R. (2014). *The Author's Hand and the Printer's Mind: Transformations of the Written Word in Early Modern Europe*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge Polity Press.
- Darnton, R. (2006). *El negocio de la Ilustración. Historia editorial de la Encyclopédie*, (pp. 1775-1800). Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Darnton, R. (2014). ¿Qué es la historia del libro? Una revisión. *La Gaceta*. Recuperado de https://www.fondodeculturaeconomica.com/subdirectorios_site/gacetass/OCT_2014.pdf
- Derrida, J.; Ferrer, D.; Contat, M.; Rabaté, J-M. y Hay, L. (2013). Archivo y borrador (Mesa Redonda del 17 de junio, 1995). En G. Goldchluk y M. Pené (Ed.), *Palabras de archivo*. Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL/CRLA–Archivos.

- Díaz, B. (2012). Introduction. Les correspondances, archives de la création. Archives de la création. Expériences du temps dans les correspondances. *Épistolaire*, 38, pp. 9-16.
- Dossena, M. y Del Lungo Camiciotti, G. (Ed.). (2012). *Letter Writing in Late Modern Europe*. Amsterdam, Países Bajos, y Philadelphia, Estados Unidos: John Benjamins.
- Espósito, F. (2010). Los editores españoles en la Argentina: redes comerciales, políticas y culturales entre España y la Argentina (1892-1938). En C. Altamirano (Dir.), *Historia de los intelectuales en América Latina. Vol. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX* (pp.515-536). Buenos Aires, Argentina: Katz Editores.
- Espósito, F. (2010). Mercado del libro y empresas editoriales entre el Centenario de las independencias y la Guerra Civil Española: la editorial Sudamericana. *Revista Complutense de Historia de América*, 36, 257-290.
- Foucault, M. (2010). *¿Qué es un autor? Seguido de Apostillas a ¿Qué es un autor? por Daniel Link*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones literales y El cuenco de plata.
- Fondo Samuel Glusberg (23 de junio de 1932). *Carta de Luis Alberto Sánchez a Samuel Glusberg*, FSG 4.874.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. México DF, México: Siglo XXI.
- Gimeno Blay, F. (2012). Escritos privados, textos públicos. *Studia philologica valentina*, 14, 287-308.
- Goldchluk, G. y Pené, M. (Ed.). (2013). *Palabras de archivo*. Santa Fe, Argentina: Ediciones UNL/CRLA–Archivos.
- Grafton, A. (2014). *La cultura de la corrección de textos en el Renacimiento europeo*. Buenos Aires, Argentina: Ampersand.
- Grassi, M. C. (2002). La Lettre en archives: approche méthodologique. En A. M. Sohn (Ed.), *La correspondance, un document pour l'Histoire*. Rouen, Francia: Publications de l'Université de Rouen.
- Lois, É. (2012). Los estudios de crítica genética en el campo de la literatura hispanoamericana. En B. Vauthier y J. Gamba Corradine (Ed.), *Crítica genética y edición de manuscritos hispánicos contemporáneos* (pp. 45-63). Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Lojo, M. R. (2010). Rigores y aventuras de la ecdótica. Dos ejemplos: *La Lucía Miranda* (1860) de Eduarda Mansilla, y *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sabato. *Páginas de Guarda*, núm. 9 (Otoño de 2010), pp. 63-77
- Mollier, J. Y. (2012). Sources et méthodes en histoire du livre, de l'édition et de la lecture. Trabajo inédito presentado en la *Escola São Paulo de Estudos Avançados sobre a Globalização da Cultura no Século XIX*, UNICAMP.
- Nora, P. (2008). *Les lieux de mémoire*. Montevideo, Uruguay: Trilce.
- Parinet, É. y Tesniere, V. (1983). *Une entreprise: la maison d'édition*. En R. Chartier y H. J. Martin (Dir.), *Histoire de l'édition française. Tome IV*, pp. 138 y 139.
- Paulhan, C. (2012). Donner à lire des correspondances d'éditeurs littéraires. *Epistolaire*, 38, pp. 125-130.
- Petrucci, A. (2003). *La ciencia de la escritura, primera lección de Paleografía*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Prochasson, Ch. (Julio de 1998). 'Atenção: Verdade!' Arquivos Privados e Renovação das Práticas Historiográficas. *Revista Estudos Históricas*, 21.
- Sánchez, M. (1995). *Introducción al libro manuscrito*. Madrid, España: Arco Libros.
- Sinclair, A. (2009). Trafficking knowledge in early twentieth-century Spain. Centres of exchange and cultural imaginaries. Woodbridge, Gran Bretaña: Tamesis.
- Sorá, G. (2013). La vuelta al libro en ochenta cartas: Cortázar, Orfila Reynal y los meandros editoriales de la composición literaria. *Ipotesí. Revista de estudos literários* 17, 45-62.
- Tarcus, H. (2011-12). Los archivos del movimiento obrero, los movimientos sociales y las izquierdas en la Argentina. Un caso de subdesarrollo cultural. *Políticas de la Memoria*, 10-12, 7-18.
- Watthee-Delmotte, M. y Laghouati, S. (2012). Le défi des Fonds littéraires contemporains: pour une poétique de l'archive. En B. Barbalato y A. Mingelgrün, *Télémaque. Archiver et interpréter les témoignages autobiographiques* (123-128). Bruselas, Bélgica: Presses universitaires de Louvain.

¹ Licenciada en Letras (Univesidad de Buenos Aires) y Editora (Universidad de Buenos Aires). Doctora en Historia Social de la Cultura Escrita (Universidad de Alcalá). Directora editorial de Ediciones Ampersand.

² Chartier (2014) ejemplifica esto con el caso de Edmond Malone, quien fue el primero en establecer una cronología de las obras de Shakespeare, de acuerdo con el orden en el que estas habían sido escritas y, a su vez, realizó una biografía del escritor basada en documentos originales y auténticos.

³ Edición y redes epistolares. Samuel Glusberg, hombre de letras-editor en la Argentina de las primeras décadas del siglo XX (1919-1935). Tesis defendida el 24 de julio de 2017 en la Universidad de Alcalá (España), inédita.

⁴ Frente a la general escasez de manuscritos autógrafos anterior a 1750, Chartier (2014) enumera como excepciones las obras dramáticas inglesas del siglo XVI y españolas del siglo XVII (de autores como Calderón, Tirso de Molina y Lope de Vega) y algunos textos de Petrarca pertenecientes al Trecento italiano. En España existe una gran cantidad de originales datados entre 1600 y finales de 1800. Esta abundancia tal vez se deba a que, luego de que el libro fuera impreso, debía ser comparado con el manuscrito autorizado para comprobar que nada hubiera sido agregado después de la licencia de los censores.

⁵ Ver Colla, F. (2013).

⁶ Ver el contenido del Archivo Manuel Puig. Recuperado de <http://www.fahce.unlp.edu.ar/biblioteca/labiblioteca/archivo-digital-manuel-puig>.

⁷ Ver el sitio web de la colección. Recuperado de <http://acpc.bnportugal.pt>

⁸ Ver el sitio web de la subcolección. Recuperado de [http://www.bne.es/es/Colecciones/Archivos Personales/Subcolecciones/arch_personalidades.html](http://www.bne.es/es/Colecciones/ArchivosPersonales/Subcolecciones/arch_personalidades.html).

⁹ Ver Cortázar (2000).

¹⁰ Ver Cartografía latinoamericana de archivos de escritores. Recuperado de www.orbescrito.org.

¹¹ Para conocer los detalles de la vida de este mítico editor, puede verse Gociol, J. (2010).

¹² Ver Guía de Fondos de la Biblioteca Nacional Argentina. Recuperado de <https://www.bn.gov.ar/web/salas/archivos/Gu%C3%ADa%20de%20Fondos%20-%20Abril%202018.pdf>.

¹³ De Sagastizábal, L. (1995). *La edición de libros en la Argentina*, Buenos Aires, Argentina: Eudeba. En relación con este tópico cabe mencionar, además, la colección lanzada por Editorial Dunken y dirigida por Antonio Sempere bajo el título “El aporte de los editores españoles en el Río de la Plata”. Fernando Larraz está actualmente investigando sobre la editorial Losada y, aunque lleva unos cuantos años de estudio, todavía no ha podido ver el archivo, aunque sí ha logrado entrevistar a los descendientes de Gonzalo Losada.

¹⁴ Ver Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas. Recuperado de www.cedinci.org.

¹⁵ En trabajos anteriores había denominado a este grupo como hombres de letras-editores, pero hoy prefiero la forma neutra genérica “intelectuales-editores”.

¹⁶ El ejemplo más notable de publicaciones que se nutrían de otras es *Repertorio Americano*, la revista cultural de Costa Rica dirigida por Joaquín García Monge, amigo y corresponsal de Glusberg.