La edición del *Quijote* en Argentina (1900-1983)

Prof. Martín Ezequiel Calabrese
Dir. Dra. Gloria Beatriz Chicote
Tesis para optar por el grado de Doctor en Letras
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata
Febrero 2022

Índice

La edición del *Quijote* en Argentina (1900-1983) 1

AGRADECIMIENTOS.....6

0. Introducción.....7

Capítulo 1. Delimitación del objeto de estudio en la tradición editorial del *Quijote*.....11

1.1. Presencia del *Quijote* en la América virreinal 17

1.1.1. Transmisión del *Quijote* en Europa: las primeras traducciones y las formas de apropiación 18

1.1.2. Difusión de la obra desde España hacia América: el arribo de ejemplares al continente.... 24

1.1.3. Prolegómenos: el desarrollo de la imprenta en España 27

1.1.4. La materialidad del libro y sus componentes: paratexto y texto para pensar el *Quijote* 30

1.2. Recepción literaria del *Quijote* en América 41

1.2.1. El *Quijote* en los orígenes de la literatura latinoamericana: ¿Don Quijote como mito? 42

1.2.2. Apropiaciones y reelaboraciones literarias: religación 45

1.3. Las ediciones completas de la obra en América 59

1.3.1. La dimensión política de la fábula cervantina 67

Capítulo 2. Enfoque desde la Bibliografía y Sociología de los Textos 73

2.1. La Historia del Libro y la Edición en Argentina 75

2.2. La materialidad del objeto y el Circuito de la Comunicación 79

2.3. Historia de la Lectura 88

2.4. La Bibliografía y Sociología de los Textos 93

2.4.1. Los aportes de McKenzie en el ámbito académico hispano 96

2.4.2. Los aportes de Darnton: el Circuito de la Comunicación.....106

2.5. El campo disciplinar desde una perspectiva local: Historia de la Cultura Escrita 110

2.5.1. Texto y obra 118

2.5.2. La manifestación material de una obra.....123

2.6. La relevancia del Estado en relación con la producción editorial.....125

Capítulo 3. El contexto cultural de las ediciones.....127

3.1. El *Quijote* en los inicios de la literatura nacional 128

3.2. La conformación del hispanismo en el ámbito académico.....133

3.3. Panorama general del campo editorial argentino: una primera aproximación.....143

3.4. Sobre los conceptos de editorial, catálogo, biblioteca y colección.....151

3.5. Las taxonomías de las ediciones argentinas completas del *Quijote* 156

Capítulo 4. Las ediciones 169

4.1. Primer arco temporal (1900-1919): las primeras ediciones conmemorativas y la organización del campo editorial.....170

4.1.1. Las ediciones de Casa Maucci (1900, 1901, 1909) 175

4.1.2. La edición de la Biblioteca "La Nación".....181

4.1.3. La primera edición conmemorativa: La Plata (1904) como bien impreso atesorable...194

4.1.4. La edición de la joyería Casa Escasany: el libro como objeto único 202

4.2. Segundo arco temporal (1938-1955): la época de oro del campo editorial argentino...205

4.2.1. Nuevos editores, institucionalización y exiliados españoles 206

4.2.2. La edición de Sopena (1938, 1941 y siguientes).....219

4.2.3. La edición de Tor (1939, 1945) 222

4.2.4. Las ediciones de El Ateneo (1942, 1947; 1954, 1961) y Joaquín Gil Editor (1944, 1947) 225

4.2.5. Las ediciones de Librería y Editorial La Facultad (1943a, 1943b, 1943c).....230

4.2.6. Las ediciones de Anaconda (1945, 1947, 1950) 234

4.2.7. La edición de José Ballestá (1945) 237

4.2.8. Las ediciones de Editorial Estrada (1955) 241

4.2.9. Las ediciones de Editorial Jackson (1948 y siguientes): colecciones para un público selecto 247

4.2.10. La edición de Códex (1953) 254

4.2.11. Ediciones relacionadas con republicanos exiliados en argentina.....260

4.2.11.1. Las ediciones de Espasa-Calpe (1940 y siguientes) 277

4.2.11.2. Las ediciones cervantinas de Losada y la edición tardía del *Quijote* 286

4.2.11.3. Las diversas ediciones de Emecé (1947,1957-58, 1965) 294

4.2.11.4. La edición de Sudamericana (1962): "distinto, es posible que sí" 306

4.2. Tercer arco temporal (1956-1983): la consolidación del mercado interno 311

4.3.1. La edición de Claridad (1966) 314

4.3.2. Las editoriales universitarias 321
4.3.2.1. El surgimiento de Eudeba.....325
4.3.2.2. La edición de Eudeba: una apropiación con perspectiva latinoamericana.....330
4.3.2.3. El texto de la edición de Eudeba.....335
4.3.2.4. Concurso para un programa iconográfico contemporáneo.....341
4.3.3.1. El surgimiento del Centro Editor de América Latina: la bendición Boris.....343
4.3.3.2. La primera edición del CEAL:.....346
4.3.3.3. La edición de CEAL (1978): la 2ª edición de la Biblioteca Básica Universal.....352
4.3.3. La edición de Kapelusz (1972): edición escolar 359
4.3.4. La edición de Hyspamérica (1982, 1984).....364
4.3.5. La Edición de Huemul, editorial Abril (1983) 367
5. Conclusiones 370
Anexo: Entrevista al Dr. Juan Diego Vila 376
Fuentes 384
Bibliografía General 387

AGRADECIMIENTOS

Al proyecto de Estado Nacional que invierte en la formación de posgrado y que me permitió estudiar gratuitamente.

A la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de la Plata, por ser la institución de educación pública que me permitió elegir un camino. Al Centro de Teoría y Crítica Literaria y al Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-CONICET UNLP), a sus autoridades, por brindarme un espacio para el trabajo personal, para el encuentro y para el aprendizaje junto a colegas.

A mi directora Gloria Chicote, por guiarme y transmitirme su entusiasmo por la investigación, por señalarme con sutileza errores y brindarme herramientas para enmendarlos. Por acompañarme en un camino cargado de dificultades, y haber hecho posible que mi trabajo trascendiera el ámbito exclusivamente personal.

A Santiago Disalvo, que desde lo académico y desde lo humano me guío, también, desde mis primeros pasos de este camino.

A los compañeros y compañeras del IdiHCS, por sostener la lucha y la militancia.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

A los/as bibliotecarios/as de la Biblioteca de Humanidades (FaHCE), de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno, de la Biblioteca Pública de la UNLP y de la Biblioteca Popular de Azul J. N. Ronco.

A los/as colegas que me ayudaron amablemente con sus saberes.

A mis compañeros y compañeras de la Cátedra de Literatura Española I y también del Proyecto de Investigación y Desarrollo.

A mis compañeros y compañeras de la carrera de Letras que hoy son colegas, dentro y fuera de la Universidad. A mis compañeros y compañeras del Enjambre de Jengibres, con los que aprendí otras formas de leer, escribir y decir.

A mi familia; mi madre, mis hermanos, mis cuñadas, mis sobrinos y sobrinas. Por siempre estar y confiar, por saber acompañar.

A Laura y a Lautaro, por estar siempre con su amor, por contenerme e iluminarme.

0. Introducción

La presente investigación fue llevada a cabo durante el desarrollo del Plan de Beca Doctoral Conicet, convocatoria 2016, dentro del marco institucional brindado por el Centro de Teoría y Crítica Literaria perteneciente al Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS-CONICET UNLP). El proyecto inicial, plasmado en el Plan de Doctorado presentado el mismo año, "La recepción del *Quijote* en Argentina: un acercamiento desde la bibliotecología, la transtextualidad y el campo editorial", estaba orientado hacia múltiples problemáticas afines, de manera más amplia. Tras el abordaje de la fase propedéutica del plan de beca doctoral y el cursado de seminarios, el proyecto fue modificado para poder especificar de manera más clara el objeto de estudio propuesto (a saber, las ediciones locales completas del *Quijote* en formato libro), desde una perspectiva teórica y metodológica más acotada, centrada específicamente en la Historia de la Cultura Escrita.

En el transcurso de los años de beca, el desarrollo de investigación se vinculó estrechamente con las actividades docentes en la cátedra de Literatura Española I, en una primera instancia, con el cargo de Ayudante de Primera, y recientemente, a partir de 2021, con el cargo de Jefe de Trabajos Prácticos Interino. En el desempeño de la docencia, parte de los avances fueron transferidos mediante exposiciones, tanto en instancias de clases de trabajos prácticos, como en clases teóricas que tuvieron una devolución fructífera en la investigación. He participado también como invitado en un seminario de grado dictado en la UNLP, por el Dr. Santiago Disalvo y el Dr. Pablo Martínez Astorino. A su vez, la participación como integrante del Proyecto de Investigación y Desarrollo, "La lírica románica medieval y renacentista en su contexto europeo: tradiciones, reelaboración, traducción, desde sus orígenes hasta sus proyecciones contemporáneas" dirigido por la Dra. Gloria Chicote y codirigido por el Dr. Santiago Disalvo, me brindó la posibilidad de presentar avances de la investigación en diferentes encuentros. Sumado a lo anterior, he participado con exposiciones en diferentes eventos científicos, relacionados tanto con el ámbito de la literatura española del Siglo de Oro, como con el de la

Edición, que resultaron de capital importancia para la definición del objeto de estudio de esta tesis.

Fuera del ámbito universitario, pero en estrecha relación con el tema de mi investigación, tuve la posibilidad de gestionar, junto con la Directora de la Biblioteca Pública de la UNLP, Norma Mangiaterra y la Directora de las Salas Museo de la institución, Florencia Bossié, la presentación de la Colección Cervantina en la convocatoria de la UNESCO, Memoria del Mundo para América Latina y el Caribe[1]. El resultado de dicha gestión fue la incorporación de la colección en el acervo documental de la UNESCO en el año 2019.

El recorrido teórico, metodológico y crítico, brevemente reseñado hasta aquí, condujo a la estructura de la tesis que se presenta a continuación. Los contenidos estudiados se ordenan en cuatro capítulos que son el reflejo de las diversas etapas de la investigación y de las distintas perspectivas estudiadas en mi capacitación a lo largo de seis años. A través esta trayectoria formativa, como he mencionado, pude acotar y orientar el objeto de estudio, y ampliar la perspectiva. La elaboración de los correspondientes trabajos finales de cada una de las actividades formativas fue una instancia clave para poder entrecruzar los conocimientos adquiridos con la guía de los profesores, y ponerlos en diálogo con la historia editorial del *Quijote* en nuestro país.

En el "Capítulo 1. Delimitación del Objeto de Estudio en la tradición editorial del *Quijote*" se propone un recorte específico del objeto de análisis, centrándonos, en esta primera instancia, en la recepción de la obra de Cervantes en el continente americano, a fin de diferenciar, por un lado, las lecturas, apropiaciones y reelaboraciones en el ámbito cultural, y por otro, el arribo de los ejemplares de la obra desde el siglo XVII. Este primer acercamiento al corpus cumple la función de revisar el posicionamiento de la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en un eje central dentro de la cultura letrada. Esta posición canónica es reseñada mediante una breve historización desde su edición prínceps y sus primeras traducciones e interpretaciones en el ámbito europeo, hasta la llegada de los primeros ejemplares al continente y su difusión en las más importantes metrópolis

[1] https://unlp.edu.ar/institucional/la-coleccion-cervantina-de-la-biblioteca-de-la-unlp-declarada-patrimonio-documental-por-la-unesco-14802

latinoamericanas, en las que el imaginario de la novela cervantina sirvió como piedra angular para el desarrollo de la literatura local, pero también tuvo injerencia en el discurso y los ideales políticos que cimentaron las independencias de los países latinoamericanos y su consiguiente conformación en estados nacionales. Se recopila una serie de datos referidosa la historia de la imprenta en España y en el continente americano. Estos dos elementos confluyen en el surgimiento de las primeras ediciones americanas en la primera mitad del siglo XIX.

En el “Capítulo 2. Enfoque desde la bibliografía y sociología de los textos” se plantean los lineamientos teóricos que sirvieron de fundamento para el análisis de los ejemplares de la obra editados en nuestro país a principios y mediados del siglo XX. Se parte principalmente de una serie de conceptos elaborados en torno al libro, circunscribiéndolos a la perspectiva que le han dado diferentes investigadores en el ámbito nacional. Como plantean Alejandro Parada y Beatriz Valinoti (2013), delimitar el alcance de la Historia del Libro y de la Edición implica una tarea compleja, dado el entrecruzamiento de disciplinas que se tensan en su conformación. A partir de Robert Darnton (2014) y su esquema del “Circuito de la Comunicación” que se conforma alrededor del objeto libro, se identifican una serie de agentes que participan en la publicación de una obra, a fin de poder analizarlos de manera concreta en el abordaje de cada edición del *Quijote*. Tomando como base la disciplina esbozada por Donald McKenzie, la Bibliografía y Sociología de los textos, se proponen en este apartado los lineamientos teóricos necesarios para poder analizar, de manera fundamentada, cada una de las ediciones locales de la obra como una propuesta de lectura.

Antes de abordar el corpus de ejemplares, en el “Capítulo 3. Historia editorial argentina del *Quijote*”, se realiza una especificación de lo analizado en el “Capítulo 1” y se hace foco en algunas de las líneas de lectura del *Quijote* más relevantes en el ámbito nacional, partiendo de la consideración de que esa recepción temprana de la obra en las diversas esferas de la cultura es la que, en cierto modo, propiciará el elevado número de ediciones que se publican en nuestro país. Se plantea, además, cómo las campañas de alfabetización, el desarrollo del sistema educativo, del campo académico y del hispanismo local

se relacionan con el ámbito editorial y con la publicación del clásico cervantino. Se ofrecen en esta instancia, una serie de criterios temporales y conceptuales para trazar la trayectoria editorial del *Quijote* en nuestro país.

Por último, considero que el "Capítulo 4. Las Ediciones" constituye el aporte más original de mi investigación. Se identifican tres ejes temporales comprendidos entre 1900 y 1983, dentro de los cuales se analizan cada una de las ediciones, considerando sus principales características materiales e indagando en las motivaciones de cada editorial para presentar la obra en determinado contexto socio-histórico. En esta caracterización, se tiene en cuenta a qué públicos se dirigía principalmente, qué materiales complementarios para su lectura aportaba, y cuál era su manifestación material, a fin de interpretar a qué modalidades de lectura se adaptaba más fácilmente (presentaciones de lujo -atesorables en una biblioteca-, presentaciones de bolsillo, etcétera). La tesis se cierra con una bibliografía general y específica actualizada de 250 entradas que reseña el proceso de investigación.

El contenido de la tesis se completa con una entrevista realizada al Dr. Juan Diego Vila, máximo referente cervantista del país, que amablemente pudo responder una serie de preguntas sobre la edición de Eudeba, editada por Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner en el año 1969, reeditada con su participación y la de la Dra. Alicia Parodi en el año 2005.

Capítulo 1. Delimitación del objeto de estudio en la tradición editorial del *Quijote*

La coincidencia del centenario de la publicación de *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605) y *El Ingenioso Caballero don Quijote de la Mancha* (1615) con cada principio de siglo, habilita (aunque no sea necesaria esta justificación) la revisión, con multiplicidad de criterios y en diversos aspectos, de la obra cervantina que ha marcado desde su publicación el devenir de la historia de la literatura universal. En casi todas las naciones, principalmente en las de habla hispana, se multiplicaron, para coincidir con los centenarios de las dos publicaciones del *Quijote,* diversos libros, reediciones, números monográficos de revistas, homenajes que ostentan colecciones, notas periodísticas y misceláneas en medios hegemónicos y marginales, congresos, jornadas o eventos, representaciones teatrales, lecturas colectivas, y podríamos enumerar un sinfín de acontecimientos académicos y culturales en relación al tema.

Estudiar la edición de un libro clásico como el *Quijote* implica una serie de dificultades y obliga a un conjunto de aclaraciones. La primera, relacionada con el estudio del objeto libro en general, es el entrecruzamiento disciplinar que su análisis conlleva. El objetivo central de nuestra tesis es analizar en profundidad la totalidad de las ediciones argentinas de la obra cervantina, publicadas entre 1900 y 1983[2]. En este sentido, retomaremos como una primera aproximación al tema, los trabajos de Isaías Lerner, de Julián Martín Abad y de Alejandro E. Parada, los tres editados en 2005, ya que nos ofrecen una serie de datos relevantes sobre la llegada y presencia del *Quijote* en Argentina desde una mirada retrospectiva sobre lo acontecido a lo largo del siglo XX. La delimitación temporal planteada está sujeta a una serie de consideraciones. La fecha de 1901 se corresponde con la primera publicación completamente realizada en nuestro país, por parte de la Editorial Maucci. En la primera década del siglo contamos también con la edición más relevante (considerada en su época como la primera edición íntegramente argentina)[3], realizada por la Biblioteca Pública de la Provincia de Buenos (1904). Hemos decidido delimitar cronológicamente nuestro estudio hasta la segunda impresión de la edición

[2] En el apartado 1.3. explicitamos los motivos de esta delimitación temporal de manera más detallada.
[3] Problematizaremos esta definición que aparece en la publicación de 1904.

realizada por Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, publicada por la división Huemul de la editorial Abril, dado que nuestro análisis aborda los procesos del ámbito editorial argentino hasta la última dictadura militar inclusive, ya que consideramos, a partir de la bibliografía abordada, que a partir del retorno a la democracia con el gobierno de Raúl Alfonsín en 1983 el panorama editorial se modifica a nivel global y nacional. El período de la dictadura (1976-1983) está signado por el estancamiento y el retroceso en el ámbito editorial. Encontramos un panorama en el que hay hostigamiento contra los editores y escritores, desapariciones y censura, que desemboca en una baja en la producción considerable. José Luis de Diego, en su libro *La otra cara de Jano* (2015) dedica un apartado a los fenómenos empresariales producidos a partir de la década de 1980, característicos de la globalización, que llevaron a procesos de concentración, a nivel transnacional, de los grandes Grupos Editoriales[4].

Más allá de la presencia de la obra de Cervantes en el imaginario cultural argentino, nuestro abordaje se focaliza en su trayectoria editorial y de qué manera repercutió en el universo social de la cultura y la educación. Nuestra investigación parte, en cierto sentido, de las inquietudes e interrogantes que surgieron de la lectura del artículo de Isaías Lerner (2005), publicado en el Boletín de la Fundación García Lorca, titulado "El *Quijote* y el lector americano"[5]. Allí, Lerner destaca la nulidad de trabajos referidos a la bibliografía de ediciones americanas de la obra cervantina y de las publicaciones afines al tema. Cierto es que Lerner no había tenido concimiento de los trabajos de Alejandro E. Parada y de Julián Martín Abad, ambos editados en ese mismo año. Sin embargo, es acertada y llamativa su apreciación en los albores del siglo XXI, razón por la que interpela a seguir indagando en este camino poco transitado. Plantea también que "los estudios de la obra de Cervantes y la lectura del *Quijote* son un capítulo importante para comprender el panorama histórico, cultural y educativo de los países de América" (Lerner, 2013: p. 340). Según Lerner, la tensión inicial generada por los movimientos de independencia política y la falta de coordinación en el siglo

[4] De Diego (2015) "Concentración económica, nuevos editores, nuevos agentes", pp. 225-259; también en De Diego (2014), "1976-7989: dictadura y democracia: crisis de la industria editorial

[5] Citamos por la versión revisada, publicada en 2013 en el libro *El* Quijote *desde su contexto cultural,* coordinado por Diego Vila, publicada por Eudeba.

XX entre las academias españolas y americanas son las principales causas de esta escasez. Denuncia, con cierta nostalgia, el desinterés peninsular en este aspecto. A ello, creemos necesario sumar, que las disciplinas que nuclearemos inicialmente bajo el amplio espectro de la Historia de la Cultura Escrita son relativamente jóvenes y no contaban todavía en nuestro continente con un desarrollo considerable en el período de entresiglos.

Alejandro E. Parada[6], en su libro *Bibliografía cervantina editada en la Argentina: una primera aproximación* (2005), da cuenta de la fecunda producción que ha desencadenado el *Quijote* en las letras argentinas, tanto en el ámbito editorial, el literario, el crítico y el periodístico. Según el autor, su minucioso trabajo no deja de ser un volumen provisional, que intenta llenar esta primera etapa de identificación extensiva, sin profundizar en cada uno de los aspectos que abordados por el trabajo. Como lo anuncia el título, en su volumen solo da información bibliográfica de las publicaciones y sus fechas, sumando algunos datos acotados sobre algunas ediciones en particular. A partir de lo desarrollado en su libro, la presente investigación se propone ahondar en ese territorio no tan explorado de las publicaciones locales de la obra, desde la perspectiva de la **Bibliografía y de la Sociología de los Textos** (McKenzie, 2005), atendiendo fundamentalmente a las ediciones para poder analizar el modo en que surgieron y se presentaron esas publicaciones, sus destinatarios posibles e indagar con la mayor profundidad factible, la pluralidad de lecturas propuestas en las diferentes manifestaciones materiales.

Julián Martín Abad (2005) señala la importancia de la historia editorial hispanoamericana a la hora de analizar la recepción del *Quijote* en nuestro continente. Del mismo modo que se aprecia en Europa, sostenemos que el seguimiento de las ediciones del *Quijote* ha acompañado en un cercano paralelo al desarrollo de la Historia de la Edición: planteado de manera general, consideramos que cada adelanto y cada mejora, tanto en los materiales como en las técnicas de impresión tienen su manifestación material en alguna edición del *Quijote*. Tanto Abad, como Eva María Valero Juan (2010), en su libro *Tras las huellas del Quijote en la América Virreinal*, dan cuenta de una serie de

[6] Director de la Biblioteca de la Academia Argentina de Letras.

datos curiosos[7] en la normativa legal de los virreinatos, con claras raíces inquisitorias. La llegada de ejemplares del *Quijote* fue temprana, ya desde el año 1605 se sostuvo de manera constante aunque se repiten a principios del siglo XVI las leyes que intentan frenar el tráfico de libros de ficción, vinculadas explícitamente con las novelas de caballerías. Oficialmente, la Corona Española obraba en *pro* de la evangelización y europeización del nuevo territorio, siendo los libros de religión y diferentes materiales impresos con temática religiosa, unos de los principales materiales para esa tarea. A partir de los datos que pueden rastrearse en el Archivo de Indias y en diferentes archivos documentales de las naciones americanas, la pregunta que surge y que ha sido formulada por Abad en estos términos es:

> ¿Por qué razón el *Quijote* no conoció ninguna edición hispanoamericana hasta el siglo XIX si existían talleres de imprenta activos en la ciudad de México, capital del virreinato de Nueva España, desde antes quizá de 1538, y en Lima, capital del virreinato del Perú, desde 1584, con continuidad a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX? (Abad, 2005: p. 298)

Pero no basta con observar el contexto cultural y político en el continente para desentrañar las motivaciones de las primeras publicaciones locales. Las causas deben dimensionarse como plurales e internacionales necesariamente, atendiendo adecuadamente lo referente al desarrollo de la imprenta y su evolución en España, por un lado, y dentro de este ámbito, con la particularidad de la edición del *Quijote*. A su vez, las relaciones políticas entre España con los países latinoamericanos y con el resto de los países europeos. El desarrollo de la imprenta española se va a dar en paralelo en el territorio de España y en el de las Colonias, con diferencias temporales y particularidades en los virreinatos que conformaban la dominación hispana en América. Existen documentos reales de Felipe II datados en el siglo XVI, que detallan su interés para mejorar el funcionamiento de las imprentas y talleres de la zona de Toledo, de Burgos y de Medina del Campo, documentos enviados a los rectores de las Universidades de Salamanca y de Alcalá de Henares, al regente de Sevilla, a

[7] Valero Juan da cuenta de la repetición de estas prohibiciones a lo largo de la década de 1530 en la que se referidas a las novelas de entretenimiento en general, que también incluían libros de caballerías.

un oidor de la Audiencia de Granada y a otro de la Chancillería de Valladolid. Julián Abad da cuenta de esos documentos y de las intenciones del rey. En ese entonces, era de público conocimiento el mal funcionamiento general de las imprentas españolas, la cantidad de erratas en los trabajos, la poca calidad de los libros producidos en el suelo español. La mayoría de los libros importantes de la época son impresos en reiteradas ocasiones fuera de España y el *Quijote* no será una excepción (Burgos Santana, 2009).

1.1. Presencia del *Quijote* en la América virreinal

El Quijote *que guió la conquista, el* Quijote *que después, durante la Colonia, expidió leyes de Indias, el monumento jurídico más piadoso que vieron los siglos, el* Quijote *que más tarde hizo la independencia política, subsiste en nuestra historia*

José Vasconcelos (1947)

1.1.1 Transmisión del *Quijote* en Europa: las primeras traducciones y las formas de apropiación

A continuación recapitularemos una serie de datos que, aunque son harto conocidos, es necesario mencionar para problematizar precisamente la cuestión de por qué no se editó en América hasta el siglo XIX a pesar de su éxito (cultural y económico). Estos datos, además, evidencian la dependencia cultural americana respecto de España hasta el período posterior a las independencias. En los años que distan el *Quijote* de 1605 y el de 1615, la obra se publicó al menos nueve veces. La cifra es concreta, aunque pudo haber impresiones piratas o impresiones que no se hayan conservado ni asentado. Tomamos los registros de la Biblioteca Nacional de España, ya que los mismos se encuentran actualizados. En la colección de la BNE aparece la primera edición de la Primera Parte por Juan de la Cuesta en 1605 y las diversas ediciones en castellano de *Don Quijote de la Mancha*. En el portal de la biblioteca se especifica que "En la institución se conserva uno de los veintiocho ejemplares de la prínceps que se conservan en todo el mundo y, de las ediciones posteriores, un ejemplar al menos de cada una de ellas, lo que da lugar a una de las colecciones cervantinas más importantes en la actualidad".

La lista de publicaciones, desde la prínceps hasta la de 1617, año en que se publican por primera vez las dos partes juntas es la siguiente:

1605, en Madrid, con Privilegio en Madrid: por Juan de la Cuesta (dos veces en el año).
1605, en Lisboa: impreso por Pedro Crasbeeck.
1605, en Valencia: en casa de Pedro Patricio Mey (dos veces en el año).
1605, en Lisboa: por Jorge Rodríguez.
1607, en Bruselas: por Roger Velpius, inpressor de sus Altezas, en l'Aguila de oro, cerca de Palacio.
1610, en Milán: por el Heredero de Pedromartir Locarni y Iuan Bautista Bidello
1611, en Brucelas: por Roger Velpius y Huberto Antonio, impressores de

sus Altezas, en l'Aguila de oro, cerca de Palacio.
1617, en Barcelona: en casa de Bautista Sorita, en la Librería, ambas partes.

El éxito editorial del *Quijote* trasciende el territorio y la lengua de España. A lo largo del siglo XVII contará con 30 impresiones en castellano y 23 traducciones. (Burgos Santana, 2009). Todo lo que mencionamos es conocido por los especialistas en el tema, pero nos resulta fundamental considerarlo de manera esquemática, porque su éxito vertiginoso se mantendrá casi inalterable hasta la actualidad.

Cuadro 1: Ediciones en español y otras lenguas siglos XVII al XIX

Idioma	S. XVII	S. XVIII	S. XIX	TOTAL
Total Ediciones	53	124	513	690
Español	30	41	227	298
Otras Lenguas	23	83	286	392

Fuente: Santana, 2009.

Después de considerar estos datos, retomamos las consideraciones del rey sobre la imprenta en el siglo XVII. En ellos, podemos observar que su intención fue la de buscar una forma de subsanar los errores y de capacitar a los operarios en su labor. Sus requerimientos son detallados y dan cuenta de la importancia de la industria a nivel cultural para una Corona con el poderío que tenía España en ese entonces. Este interés no viene acompañado de un perseguimiento férreo, sino, de una verdadera voluntad de mejorar, con los consejos y la experticia de los impresores la industria editorial. Los requerimientos eran para recabar información tanto de los operarios (correctores, cajistas, batidores y tiradores) y su capacidad profesional, por un lado, y el instrumental y las maquinarias, por otro.

La rememoración de estos documentos reales nos permiten sacar algunas conclusiones: la mayoría de los talleres visitados cuentan con los operarios, la maquinaria y el instrumental necesarios. La procedencia

> extranjera de un buen número de esos operarios pone de manifiesto que España continúa atrayendo a unos artesanos que arribaron con la sospecha, posiblemente justificada, de buenas condiciones laborales y en cualquier caso de trabajo. Las cajas de tipos muestran una suficiente capacidad en los talleres, con las diferencias inevitables. Ciertamente si los talleres de imprenta cuentan con la aportación económica necesaria, todos se sienten capaces de fundir o adquirir los tipos requeridos. El tema del papel se resolvería de idéntico modo. Es afirmación repetida: falló claramente en España la industria editorial y la consecuencia lógica fue el anquilosamiento de la industria gráfica. (Abad, 2005: 304-305).

El contexto en el que Cervantes publica, con el auspicio de Francisco de Robles y Juan de la Cuesta, el *Quijote* es fundamental para dimensionar de manera clara los motivos, al menos iniciales, del su éxito, de la fama del libro y de su vertiginosa difusión. En el siglo XVII, el Imperio Español es un referente cultural con un gran poder de influencia, y la lengua castellana era la lengua de un imperio. Intelectuales y escritores de Francia, Inglaterra y Alemania manejaban el español y lo que se producía en España era leído en su lengua original primero y, posteriormente, en traducciones. Es sabido que la obra cervantina se imprime y traduce prontamente (al inglés, en 1612, por Thomas Shelton; al francés en 1614 por Cesar Oudin; la segunda parte al francés en 1618 por François de Rosset; al italiano en 1622 por Lorenzo Franciosini; una versión abreviada en alemán en 1648 por Joachim Cäsar; al holandés en 1657 por Lambert van den Bos). Añadido a este fenómeno de traducción temprana (del español a otras lenguas) que posibilita la lectura de la obra en las naciones europeas, Álvarez Barrientos, al analizar la recepción de la obra en Europa y América, señala que a mediados de siglo XVII, Francia se posiciona como referente cultural, y comienza un fenómeno mediante el cual las traducciones al francés se traducen a otra lengua, o son leídas en otras naciones las traducciones francesas. De este modo, “las versiones sucesivas del texto cervantino se alejaron de su original, ‘actualizándolo’ y, por tanto, haciéndolo

suyo" (Álvarez Barrientos, 2005: p.3). Señala, a su vez, que esas traducciones no eran del todo fieles y que tomaban el texto original con bastante libertad[8].

> Pero esta falta de respeto debe hacernos notar otra cosa: que los diferentes traductores, los diferentes países, se apropiaban de la novela y la adaptaban a su cultura, a su tiempo, a su lengua, a sus gustos estéticos, éticos y retóricos recortando, alargando, cambiando o suprimiendo cuanto pudiera contribuir a hacer más suya y contemporánea la obra. Hasta tal punto que, a finales del siglo XVII, en 1695, aparecía en Francia una continuación de la novela, debida a Filleau de Saint- Martin, que alargaba las aventuras del caballero, pues en su "traducción" previa de la novela hizo que don Quijote no muriera. (Álvarez Barrientos, 2005: p.4)

Un fenómeno similar a este tipo de apropiación mediante la traducción se replicará en nuestro continente, pero con una lengua compartida. Como hemos mencionado con anterioridad, podemos plantear, con la documentación que han abordado varios investigadores, que la lectura del *Quijote* comenzó contemporáneamente en ambas orillas del Atlántico y sobre el océano también. Se han realizado investigaciones más generales sobre la llegada de libros al continente. Los estudios más relevantes de Díaz Plaja (1947), Valero Juan (2010), José Montero Reguera (1992, 2007), Luis Astrana Marín (1948), Carlos Alberto González Sánchez (1996) han cotejado archivos, tanto de España como de las Indias, para tratar de determinar el número de ejemplares arribados a nuestra región. Reseñaremos solo algunos datos que nos resultan relevantes:

> Heliodoro Valle (1950) e Irving Leonard (1979), entre otros, han dado noticia del número indeterminado pero importante de ejemplares que ya desde 1605 atravesó el océano camino de las Indias con destino a

[8] Hasta con cierto libertinaje, podríamos agregar (aunque el gesto de continuar la historia de un caballero andante era algo habitual para el género), si consideramos las versiones francesas en las que Francois Filleau de Saint-Martin, traductor del *Quijote* cervantino al francés, omite la muerte de don Quijote y escribe posteriormente, en francés, una continuación titulada *Historia del admirable don Quijote de la Mancha*. Esta obra fue continuada a su vez por otro escritor francés, Robert Challe, que prolonga la acción hasta la muerte de Don Quijote en su aldea. Este tipo de continuaciones y secuelas de la obra cervantina, como es sabido, se dará hasta la actualidad.

> Portobello (Colombia), a México, a Cartagena de Indias, Lima y a otros lugares. Don Quijote comenzó a leerse en el mar pero también, además de leerse en tierra firme, se adaptó y se representó en fiestas como la que organizó en Paussa (Perú), en 1607, el corregidor Pedro de Salamanca para celebrar el nombramiento del marqués de Montes Claros como virrey. (Álvarez Barrientos, 2005: p. 11)

En este sentido, los aportes de Chartier nos resultan útiles para ampliar la perspectiva de este fenómeno editorial a nivel regional dentro de Europa. Las obras españolas llegaban a otras naciones en su lengua original en primera instancia y mediante traducciones después. Pero en ese entonces, el rigor de las traducciones era laxo[9]. Chartier retoma la definición del concepto según Covarrrubias, señalando la semejanza entre **traducir** y **trasladar:** "Se asemeja la traducción con el verbo 'trasladar', que según Covarrubias 'vale algunas veces interpretar alguna escritura de una lengua en otra; y también vale copiar'" (p. 65). La traducción era un modo de profesionalización para ciertos escritores, y podía asegurar a los traductores sólidos ingresos. Con la traducción el traductor obtenía los privilegios de la obra traducida, lo cual era bastante redituable (Chartier, 2016: p. 65).

Hay una influencia literaria recíproca entre Francia y España. En Francia se tradujeron, con presteza, muchos de los géneros que obtenían fama en España (novelas de caballerías, novelas picarescas, etcétera). Eso propicio relaciones entre libreros y traductores. En el tiempo que se traduce el *Quijote* en Francia se traduce también una segunda oleada de las novelas picarescas que se habían traducido a mediados del XVI. Recordemos que el español era la lengua del Imperio, y era hablada por ciertas élites letradas. A principios del XVII hay reediciones de traducciones de novelas picarescas (Chartier, 2016: p. 69). Pero el análisis de las traducciones no puede quedar en lo meramente cuantitativo

[9] La genialidad de Cervantes se anticipa siempre a las consideraciones teóricas y críticas sobre varios temas. En este caso, en el capítulo 62 de la segunda parte, don Quijote critica las traducciones estableciendo un símil entre las malas traducciones y los tapices flamencos, que visto desde atrás ofrecen una visión distorsionada. Pocas veces la traducción está a la altura del original, deja entrever el juicio de don Quijote.

> El número de traducciones de los textos españoles en las otras lenguas europeas no basta para comprender la importancia de las transferencias culturales que operan. En efecto, la traducción siempre implica una apropiación singular de los textos. (Chartier, 2016: p. 72)

Consideramos que la traducción es un fenómeno, que como la edición fuera del contexto original, tiene una doble cara. Como sostienen Alicia Parodi y Diego Vila en el prólogo a la segunda edición del *Quijote* hecha por Eudeba (2005):

> El trabajo de actualización que realizan los anotadores implica, entonces, en muchos aspectos, una tarea de traducción –incluso dentro del mismo sistema lingüístico- y esta labor, en la mayoría de las ocasiones, suele ser bien recibida cuando pontifica la neutralidad, es decir, el tácito supuesto de que toda comunidad lectora en una misma lengua es –y debería serlo- homogénea. (Parodi y Vila, 2005: p. X)

Hay una filiación cultural con el imperio que retarda su impresión en el continente, pero también se da por cuestiones económicas para los libreros impresores. La traducción fue recurso beneficioso para que los traductores alcanzaran cierto prestigio, o valorizase mediante el ejercicio de esas traducciones. Si la literatura española ejerce su “influencia” en toda Europa, lo hace a través de las interpretaciones que le imponen las traducciones. Las disparidades que existen respecto de los textos originales no son solamente el efecto de las libertades que se autorizan los traductores. Más fundamentalmente remiten a la distancia que separa las innovaciones estéticas españolas y los repertorios de categorías y convenciones propias de las literaturas que se adueñan de ellas (Chartier, 2016: p.74).

La cultura española es consumida en el resto de Europa, y muy particularmente en Francia. Allí se dan recursos que sirven para acentuar la españolidad del texto. Por ejemplo, en una traducción del Buscón, el caballo de Pablos es “un rocinante de don Quijote” y la barba se compara con la barba de Sancho. José Montero Reguera (2007) en “Un libro, un personaje, un mito” analiza el fenómeno de la recepción temprana de la obra en Francia. Nos

interesa la dimensión de la obra como mito[10], no tanto por querer establecer esta lectura en Argentina, sino más bien porque da cuenta de la asimilación del texto, tanto en España y en otros países de Europa, como en el continente americano. El *Quijote*, como señalamos, se tradujo al francés muy pronto por medio de la pluma de César Oudin, secretario intérprete de Su Majestad Enrique IV, quien vierte a la lengua de francesa la primera parte de la novela cervantina (1614). Cuatro años más tarde se traducirá la segunda parte, a cargo de François de Rosset.

> Tales traducciones inauguran una larga serie analizada por Albert Bensoussan (…): Filleau de Saint-Martin (1667-1678), Florian (1799), Viardot (1836), Cardaillac y Labarthe (1923-1926), Cassou (1934), Miomandre (1935), Schulman (1997) y Canavaggio (2001). Once traducciones con sus propias características y procedimientos que caben ser agrupadas, no obstante, en dos grandes conjuntos, «celotes» y «profanadores», como los define gráficamente Bensoussan: «los que consideran intocable el texto y los que se atreverán realmente a crear "otro" texto, más o menos alejado del original». (Montero Reguera, 2007: p. 142)

Nos inclinamos a afirmar que aquellas ediciones de las traducciones en las que el traductor consideró intocable el texto original presentan también un texto que puede definirse como otredad, dado el contexto de publicación, sus destinatarios, las notas de traducción adicionales.

1.1.2. Difusión de la obra desde España hacia América: el arribo de ejemplares al continente

Los diferentes aportes presentes en el portal Cervantes Virtual, "El *Quijote* en América", que hasta ahora cuenta solamente con las secciones: Argentina, Colombia, Cuba, Ecuador, México, Perú y Chile, informan archivos y registros que evidencian de manera documental la recepción de la obra y que son

[10] Problematizaremos más adelante este concepto de mito asociado a la obra literaria y sus personajes.

válidos para una visión de conjunto de la cuestión. Estos estudios suelen ocuparse de esos primeros arribos en los albores del siglo XVII y la constancia, a través de los siglos, de este tipo de circulación. Desde los primeros escritos sobre la presencia del *Quijote* en el ámbito continental americano, los datos se han ido revisando y corrigiendo con mayor exactitud. Víctor Infantes y Pedro Rueda Ramírez (2010) en un exhaustivo artículo identifican, con precisión metodológica y documental, los resultados de un gran número de investigaciones que remontan sus orígenes a la figura de Francisco Rodríguez Marín y su célebre conferencia "El *Quijote* y don Quijote en América" (1911).

Después de un siglo de investigaciones críticas sobre el tema, el filólogo y el historiador vuelven a las fuentes documentales para intentar esclarecer los puntos menos claros del arribo de la edición *prínceps* al continente. Diferencian las dos tiradas madrileñas de la obra y las dos de Lisboa del año 1605, una de ellas en el mismo formato que la de Madrid. Infantes y Rueda Ramírez trazan una cronología de este incipiente comienzo editorial. A principios de 1605 ya se encontraba a la venta, con la correspondiente Licencia, concedida por Juan Amézqueta en Valladolid el 26 de septiembre de 1604 para la *prínceps* de Juan de La cuesta (4º, 12hs. + 312 fols.8hs.). La siguiente Licencia del 1 de marzo de 1605, presente en la edición de Lisboa de Jorge Rodríguez y otra Licencia para la edición de Lisboa de Pedro Crasbeeck, del 27 de marzo (p. 176). No se tiene información certera sobre la cantidad de ejemplares de las ediciones portuguesas, pero interpretamos a partir de ellas, la percepción del posible éxito editorial, y la ligereza en obtener la Licencia para imprimirla fuera de España. La segunda salida madrileña de Juan de La cuesta (4º, 12hs. + 316 fols. 4hs.) aparece con privilegio para Castilla, Aragón y Portugal. Se estima que la edición madrileña de Juan de la Cuesta contaba con alrededor de 1.000-1.750 ejemplares. Sin embargo, la partida de España a América es desde Sevilla, y allí se encuentran los registros necesarios (Infantes y Rueda Ramírez, 2010: pp. 176-177).

Las relaciones comerciales transatlánticas estaban reglamentadas por la Casa de Contratación, sus ordenanzas y cédulas, y se detallaban las cargas de los navíos para establecer un control de las mercaderías, y una correspondiente tasación impositiva de los bienes que se transportaban.

Muchos de estos “registros de ida” se conservan en el Archivo General de Indias. Según estos, existen nueve envíos que incluyen ejemplares del *Quijote*, fechados entre febrero y abril de 1605. En este complejo entramado burocrático participaba el Tribunal del Santo oficio, que aprobaba los títulos; la tasación de algún librero sevillano, que determinaba el valor de los libros; el registro del Almojarifazo de Indias, que anotaba los libros que iban sin derechos, porque no estaban destinados al comercio; y por último, la avería de la Armada que cobraba un impuesto por la protección de las cargas (Infantes y Rueda Ramírez, 2010: pp. 186-187). En base a la documentación revisada, se estima que unos 200 ejemplares habrían partido en mayo desde España, en los navíos el Espíritu Santo, el San Pedro, el Nuestra Señora del Rosario y el Santa María del Juncal. Estos comienzos de la llegada de la obra anticipan una constante llegada de ejemplares a lo largo de los siglos.

Retomamos entonces el interrogante planteado por Abad en su artículo, que atraviesa también nuestra investigación: “¿Por qué razón el *Quijote* no conoció ninguna edición hispanoamericana hasta el siglo XIX?” (Abad, 2005: p. 298). Encontramos un interés por la obra en el territorio, con posibilidades claras de difusión y venta de ejemplares, y como se ha afirmado anteriormente, imprentas con la capacidad de producción idónea. No es errado afirmar que, dada la técnica desarrollada por dichas imprentas entre los siglos XVII y XVIII (que tenían la capacidad para imprimir libros complejos de gran cantidad de folios) poseían también la capacidad necesaria para imprimir el *Quijote*. Sin embargo, la función de la imprenta en el territorio americano fue la de producir textos que sirvieran, principalmente, como herramienta evangelizadora para los misioneros. Los libros que se producían en España y Europa, sencillamente se importaban mediante el constante tránsito de barcos a través del Atlántico. Se publicaron en primera instancia catecismos, misales, láminas, estampas, vocabularios de lenguas locales, versiones bilingües de textos religiosos. Tendremos que esperar recién hasta el siglo XVIII para la publicación de textos filosóficos, literarios o de contenido político.

1.1.3. Prolegómenos: el desarrollo de la imprenta en España

Cómo hemos señalado, existe una correlación entre el desarrollo de la imprenta en España, y el desarrollo de la imprenta en el territorio colonial. Ha de tenerse en cuenta que dicho desarrollo llega con cierto retraso al continente y que no se extiende mucho más que a las grandes metrópolis virreinales. José Manuel Lucía Megías sintetiza de la siguiente manera el desarrollo de esta industria en el suelo ibérico:

> La imprenta llegó a España de la mano renovadora de los Reyes Católicos. De la Maguncia de los años sesenta del siglo XV, los oficiales alemanes fueron llevando este nuevo arte a toda Europa; primero a diferentes ciudades alemanas (Estrasburgo y Bamberg en 1460), y de ahí a Italia (el Monasterio de Subiaco desde 1464 y a Roma unos años después), a Francia (París, en la Sorbona desde 1469), Holanda y Bélgica (a partir de 1473) o a Inglaterra (a partir de 1477). A España, como a tantas ciudades europeas, la imprenta llegó vinculada a la Iglesia, a sus necesidades de difusión tanto de los textos litúrgicos como de los legales. En 1472, Juan Parix imprimió en tierras segovianas el primer libro en suelo hispánico: *El sinodal de Aguilafuente*. (Lucía Megías, 2008)

Como señala Lucía Megías (2008), en su artículo "Los libros de caballerías y la imprenta", esta industria se especializó en España, en los primeros siglos de su desarrollo, en la producción de libros de caballerías. En esos primeros años, la Corona Española permite la importación de impresos sin restricciones, pero rápidamente se va dando cuenta del poder de esos objetos. Desde el año 1502, los reyes Católicos fueron desarrollando y perfeccionando un sistema de control sobre lo que se imprimía y lo que se importaba. La licencia real era el mecanismo de control que se ejercía y que regulaba esta producción. Debido a la poca competitividad frente al mercado externo por el costo de papel, la imprenta española se especializa en textos en castellano y en catalán, a diferencia de otros países productores, que imprimían indistintamente en varias lenguas. Frente a países como Italia, Alemania y

Francia, que solo producían entre un 20 y un 30% en su propia lengual, España producía alrededor del 50% de sus libros en lengua española.

Las obras que se producen en España en lengua castellana son principalmente libros de entretenimiento, enfocado principalmente en la materia caballeresca, particularmente en las novelas de caballerías durante el siglo XVI. Durante el siglo XVII la imprenta española no tiene un gran crecimiento. Solo la novela picaresca logrará revertir parcialmente esta situación, con las publicaciones del *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, de 1554 y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, publicada en dos partes: la primera en Madrid en 1599, con el título de *Primera parte de Guzmán de Alfarache* y la segunda en Lisboa en 1604, titulada *Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache, atalaya de la vida humana*, se transformará en un éxito incomparable. Este es, a grandes rasgos, el antecedente de la industria en la que surgirá el *Quijote* (Lucía Megías, 2008: s/d).

Las novelas de caballerías poseían una serie de características formales que las hacían claramente identificables. El escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano (I, 6) es una clara muestra de ello.

> El género editorial de los libros de caballerías se configura a partir de una serie de elementos, siempre los mismos: un formato (el folio, tan sólo en talleres de Italia y de Flandes encontraremos impresos en octavo, más cercanos a las formas editoriales de sus traducciones); una portada, en que sobresale una estampa xilográfica, en que dominan los siguientes motivos iconográficos: 1) el caballero jinete, 2) bélico, 3) heráldico, y 4) otros motivos, como los de un príncipe portando los atributos de la realeza y escenas cortesanas. En escasas ocasiones en las portadas caballerescas, en vez de grabados, se imprimen marcas tipográficas. (Lucía Megías, 2008: s/d)

El libro de Cervantes irrumpe de manera exitosa en este panorama editorial. Encuentra a un público habituado y deseoso de una novela de caballerías, pero familiarizado ya con otros géneros literarios (la novela pastoril, la novela picaresca, la novela bizantina, la novela sentimental). Zamora

Vicente (1970), en un ya clásico estudio, vincula el tratamiento literario del personaje cervantino con los personajes de la picaresca. Plantea que

> El *Lazarillo* abre un camino que va directamente al *Quijote* por muchos sentidos, y el principal, quizás el de hacer perspectiva de la propia vida, para, sin desconectarse de ella, narrándola, hacer una dimensión universal de lo que aparentemente no tiene más trascendencia que su propia fugacidad (Zamora Vicente, 1970: p. 34).

Es indudable la perspectiva que traza la picaresca en este sentido, la posibilidad de mostrar lo humano de manera palpable y realista, tomada de los estamentos llanos de la sociedad. Configurar un personaje que, siendo común y corriente, puede ser narrado como personaje de novelas de caballería; un personaje de un linaje y de una geografía cercana, que puede ser reconocido por sus vecinos. El éxito editorial de la picaresca se manifiesta en las más de 20 impresiones que se realizan del *Guzmán* de Alfarache (1599) entre su primera edición y el año 1605, que dan cuenta de la voracidad del público (que por aquel entonces se diversifica y acrecienta a grandes pasos) por leer historias más cercanas y menos idealizantes que la vida de caballeros distantes, pastores de ensueño y amores imposibles. El cambio de paradigma en las posibilidades de lo narrable dentro de un texto literario es lo que supo aprovechar Cervantes y lo que tuvo en cuenta su editor para lanzar a la venta un producto editorial sin precedentes.

> Cervantes, en busca de un género literario que pudiera hacer sombra al éxito editorial del *Guzmán de Alfarache*, no podía más que mirar al de los libros de caballerías -ya había experimentado con los libros de pastores con su *Galatea* en 1583, con escaso éxito. Un género en que aún había un lugar para la experimentación, para poder englobar los diferentes textos independientes que había ido escribiendo en los últimos años -*El curioso impertinente*, la historia del cautivo. Pero, claro está, **un librero como Francisco de Robles ya había comprendido la lección: el *Quijote*, el libro de caballerías que le presentaba Cervantes no podía imprimirse siguiendo los modelos caducos del género editorial caballeresco del siglo XVI, sino que debía dar la**

> **batalla a la picaresca en su mismo formato, el cuarto** (...).Nuevo libro de caballerías el *Quijote*, pero que sale a la luz pública de las librerías con nuevos ropajes editoriales. Nuevo libro de caballerías que supera al género editorial que lo ha visto nacer, como años después, en la segunda parte del *Quijote*, Cervantes da un salto de gigante, y termina por superar el género literario que da sentido a su obra, poniendo las bases a la novela moderna. Pero esta es ya otra historia, que nos llevaría a tierras inglesas y alemanas y a las certeras lecturas de tantos escritores a lo largo del siglo XVIII. Lectura y juicios que terminaron por alejar al *Quijote* del género editorial y literario que le vio nacer: el de los libros de caballerías castellanos. (Lucía Megías, 2008: s/d)

Consideramos que, más allá de la calidad intrínseca de una obra de arte, muchas veces el éxito de la misma ocurre posibilitado por un contexto adecuado, y por una serie de elementos (como el formato en este caso) que exceden al contenido, y que tienen que ver con la materialidad y la fabricación de esos bienes culturales devenidos en "éxito". A continuación analizaremos los conceptos de texto y paratexto para aplicarlos a la historia editorial del *Quijote*.

1.1.4. La materialidad del libro y sus componentes: paratexto y texto para pensar el *Quijote*

A la hora de analizar este proceso de asimilación de una obra impresa, Chartier incorpora en su libro *La mano del autor y el espíritu del editor* (2016), la dimensión de la materialidad desde un aspecto puntual. Un texto llega a nosotros materializado en lo que Chartier define como "el cuerpo tipográfico". Las obras del pasado nos llegan como inscripciones que leyeron sus creadores antiguos. Utiliza la frase "Oigo a los muertos con los ojos" (Chartier, 2016: p.10) retomando un verso de Quevedo, destacando de esta manera la perdurabilidad del escrito frente a la oralidad, en sus múltiples formas. Pero el aspecto que destaca Chartier no tiene que ver estrictamente con el cuerpo del texto literario en sí, sino que se focaliza en los elementos paratextuales que lo acompañan y su funcionalidad. Entre los siglos XVI–XVII, el texto que escribían los autores,

aparecía acompañado de una serie de elementos textuales que lo rodeaban: los preliminares del libro. Estos textos preliminares evidencian las relaciones de poder, aspectos legales y de mercado (que relacionaban el objeto libro con un entorno legal, geográfico, administrativo) y trazan una relación entre el autor y el público, pero también con el estado y los responsables de la impresión.

Mediante estos implementos que se añaden al texto, el manuscrito producido por el autor se fija mediante la impresión, adquiriendo un carácter legal y público. Se imprime un texto que ya ha sido creado, pero que es modificado en el proceso de su impresión y que, en tanto tal, sigue siendo inestable. “Las significaciones atribuidas a las obras dependen en parte del vestíbulo que conduce al lector hasta el texto y que guía, sin coaccionarla en lo más mínimo, la lectura que debe hacerse de él” (Chartier, 2016: p. 11). En un impreso hay cruces de intereses y poderes, hay una tensión entre los que escriben y los que imprimen.

> Es la complejidad misma del proceso de publicación la que inspiró el título de este libro, en el que se cruzan la mano del autor y el espíritu del impresor. Ese quiasmo, acaso inesperado, pretende mostrar que, si cada decisión adoptada en el taller tipográfico, hasta la más mecánica, implica el uso de la razón y el entendimiento, a la inversa, la creación literaria siempre se enfrenta a una primera materialidad, la de la página en blanco (Chartier, 2016: pp. 11-12).

El desarrollo de la imprenta conserva continuidades con la publicación de los manuscritos, pero genera una serie de efectos que modifican el modo de leer:

> En primer lugar, si el libro impreso hereda las estructuras fundamentales del libro manuscrito (esto es, la distribución del texto entre los pliegos y hojas propios del códice, cualquier sea la técnica de su producción y reproducción), propone innovaciones que modifican fundamentalmente la relación del lector con el escrito. Esto ocurre con los “paratextos” o, más exactamente en la terminología de Gérard Genette, de los “peritextos” que componen el umbral del libro. (Chartier, 2016: p. 24)

Estos preliminares, siempre impresos después del cuerpo del libro, fueron muchas veces identificados mediante metáforas arquitectónicas, como el pórtico/portada o vestíbulo, representados como algo ineludible para adentrarse a la obra.

> Otra característica es la de nuclear en un mismo libro textos de un mismo autor. Algo que ya se había comenzado a practicar en el siglo XIV en los libros manuscritos, que se afianza más con la imprenta, y que es una actitud que rompe con las misceláneas que reúnen textos de diversos autores. Este tipo de materialidad contribuye a generar el concepto de obra, relacionado con la materialidad del impreso (…). Y por otro lado, contribuye a consolidar la idea de literatura nacional, y comienza a ser una práctica frecuente que ciertos impresores/libreros publiquen series de libros de autores locales y contemporáneos. En Inglaterra, en Francia y en España se dan fenómenos similares en el siglo XVII. (Chartier, 2016: pp. 25-26)

El proceso de transformación de un texto manuscrito de autor en un libro era complejo. Atravesaba una serie de instancias con agentes profesionales. El escriba profesional ponía en limpio el texto que luego era usado por los cajistas. El copista, enviado por el consejo del rey, también visaba el contenido para los censores y los privilegios reales de impresión. La copia volvía al autor, y luego se remitía al editor y al impresor. Francisco Rico (2006) se refiere a este texto original, dentro de España, como el **Borrador de autor**, que es la copia en limpio del original, hecha por un copista que corrige la puntuación y demás normas gramaticales y lingüísticas, no marcadas por el escritor. A partir de esta copia, que fijaba en una primera instancia el texto de autor, atravesado y modificado ya por una otredad, se componía “el original de imprenta (que) era trabajado por el copista y el corrector en el trabajo de taller. Se destruía luego de su utilización (Chartier, 2016: p. 51). Se comparaba entonces el primer ejemplar impreso con este manuscrito que era el que obtenía la licencia y el privilegio. De esta manera el texto se fijaba legalmente ante las autoridades. Una vez fijado el texto, los materiales previos perdían importancia. Aún tienen que pasar varios años para que la mano del autor sea elevada a la categoría de fetiche en el siglo XVIII, considerándose el manuscrito como el único testimonio

material del genio inmaterial del escritor y que comience de esta manera el coleccionismo de estos materiales. Los autores a su vez, comienzan a conservar sus manuscritos, versiones y demás soportes.

Como hemos mencionado antes, el proceso descripto por Chartier y Rico queda plasmado en una serie de elementos peritextuales que anteceden a la al texto del autor, y que componen en conjunto la obra que será leída por los lectores: los preliminares.

> La significación de un texto no depende solamente de sus letras. Ella es siempre construida por un doble contexto: el histórico, definido por las expectativas de sus lectores; y el material, dado por la presencia en el libro que lo publica, de textos que no son la obra misma (…). En la introducción a su libro *Umbrales*, Gérard Genette, tras haber designado como "paratexto" este "vestíbulo", está "franja", esta "**zona de transacción** por la cual un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y más generalmente al público", observa: "Las sendas y medios del paratexto se modifican incesantemente según las épocas, las culturas, los géneros, los autores, las obras, las ediciones de una misma obra, con diferencias de intensidad a veces considerables. (Chartier, 2016: p. 123)

Retomaremos, para poder plantearlo de manera más específica, los aportes de Genette y su distinción entre dos clases de elementos paratextuales

> El paratexto, pues, se compone empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas que agrupo bajo ese término en nombre de una comunidad de intereses o convergencia de efectos, lo que me parece más importante que su diversidad de aspecto (…). Un elemento de paratexto, si es un mensaje materializado, tiene necesariamente un emplazamiento que podemos situar por referencia al texto mismo; alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de capítulos o ciertas notas. Llamaré ***peritexto*** a esta primera categoría **espacial**, ciertamente la más típica, y de la que tratarán los once primeros capítulos. Alrededor del

> texto todavía, pero a una más respetuosa (o más prudente) distancia, todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros). A esta segunda categoría la bautizo, a falta de un término mejor, epitexto, y ocupará los dos últimos capítulos. Como es evidente, peritexto y epitexto comparten exhaustivamente el campo espacial del paratexto: dicho de otro modo y para los amantes de las fórmulas, *paratexto* = *peritexto* + *epitexto*.
> (Genette, 2001: pp. 9-10)

Los peritextos, como podemos identificar dentro del *Quijote*, guardan una relación espacial y temporal con el texto. Pueden ser previos (como los anuncios de diferentes tipos, o menciones en obras anteriores); pueden producirse al mismo tiempo (es el paratexto original, con elementos atribuibles al autor o ajenos a él), o pueden producirse con posterioridad (aparecen más tarde que el texto, por ejemplo, especificaciones sobre una segunda edición o estudios preliminares). Para todos los casos, se da esta posible pluralidad intervenciones, atribuibles al autor o a terceros. Y esta paratextualidad también puede pensarse diacrónicamente en relación al texto. Señala las prácticas habituales en el antiguo régimen tipográfico. Hay una serie de coerciones en la redacción de esas páginas y una clara diferenciación material entre ellas. Los pliegos que llevan el texto en sí, están indicadas generalmente en mayúsculas del alfabeto latino, y es algo regular. Mientras que los preliminares son más irregulares, y de alguna manera demuestran que es un tipo de identificación menos clara (minúsculas, a veces vocales, otros símbolos). A esta diferenciación tipográfica corresponde una disparidad temporal. Estos preliminares se componían una vez terminada la impresión de los pliegos (Chartier, 2016: p. 125). Lo mismo sucederá con las ediciones modernas de la obra:

> La situación temporal del paratexto puede también definirse en relación con la del texto. Si adoptamos como punto de referencia la fecha de aparición del texto, es decir, la de su primera edición u original (Genette, 2001: p. 11).

El planteo de Genette nos resulta adecuado a la hora de pensar en las ediciones del *Quijote*. En este caso encontraremos ediciones: a) con los elementos paratextuales que acompañan a las ediciones prínceps; b) ediciones que omiten uno o varios de esos paratextos originales; c) ediciones que mantienen los originales y agrega nuevos; d) ediciones que omiten alguno de los originales, pero agregan otros. La decisión de mantener o no esos elementos implica una serie de decisiones por parte del editor y su concepción de la obra. En este sentido, es necesario incorporar otro concepto planteado también por Genette: *el peritexto editorial*[11]. Define a este peritexto como toda esa zona que está bajo la responsabilidad del editor, o dicho "de manera más abstracta pero más exacta", de la edición:

> La palabra zona indica que el rasgo característico de este aspecto del paratexto es esencialmente espacial o material; se trata del peritexto más exterior: la portada, la portadilla y sus anexos. También se trata de la realización material del libro, cuya ejecución pertenece al impresor, pero la decisión, al editor, en acuerdo eventual con el autor: elección del formato, del papel, de la composición tipográfica, etc. Todos estos temas técnicos pertenecen a la disciplina llamada bibliología. (Genette, 2001: p. 19).

Nos referiremos de manera general[12] a estos elementos en el análisis de los ejemplares, porque inciden en la lectura de la obra, en el espectro de consumidores posibles o buscados por parte de la editorial. Y en un aspecto, quizás más complejo de analizar, en las modalidades de lecturas y de lectores. Por ejemplo[13], el hecho de que una edición sea manipulable (por su formato) y portable de manera sencilla, facilita su lectura para aquellos lectores que no cuentan con el espacio ni con el tiempo disponible para leer en la comodidad de una hogar en un tiempo de ocio determinado, sino que tienen hábitos de lectura en otros ámbitos no convencionales: lectura en los medios de transporte

[11] Genette se refiere a diversos elementos de este peritexto editorial: el formato, colecciones, portada y anexos (con la información legal referente a los derechos, datos de la editorial, etc.), portadilla y anexos, composición y tirada (pp. 20-36).
[12] Nuestra investigación no está específicamente focalizada en la bibliografía material, pero nos apoyamos en sus concpetos para aplicarlos a problemática editorial del *Quijote*.
[13] Señalaremos algo similar en el apartado 2.5.2 al referirnos a las ediciones renacentistas de Aldo Manuzio.

público, lectura en plazas durante breves lapsos de descanso laboral, etcétera.

Lo que señala también Genette es que los elementos paratextuales pueden ser alterados (al igual que el texto) a lo largo de su trayectoria editorial:

> Si un elemento de paratexto puede aparecer en todo momento, del mismo modo puede desaparecer, definitivamente o no, por decisión del autor o por intervención de un tercero, o en virtud del paso del tiempo. (Genette, 2001: p. 11)

Este tipo de procedimientos de omisión/descarte ocurrirá mayoritariamente fuera del territorio español ya que pierden valor, en cierto sentido, los paratextos de contenido legal, no atribuibles al autor.

> El tratamiento de los preliminares de la Primera Parte (que todavía no lo era) de *Don Quijote*, impresa a fines de 1604 y publicada con fecha 1605, ilustra los efectos desafortunados de la selección entre las diferentes piezas que los componen. Las ediciones de las traducciones francesas, por ejemplo, no conservan más que las piezas asignables al autor de la historia y rechazan el resto. (Chartier, 2016: p. 129)

En algunos casos, aunque no son mayoritarios, pueden omitirse la tasa, las erratas, las dedicatorias, mientras que se conservan el prólogo y los poemas, por considerar la relevancia de aquellos textos preliminares atribuibles al autor. En otros, tampoco se reproduce la portada, porque responde a estándares tipográficos españoles. Sin embargo, esta ausencia produce, al menos, un viraje de sentido. “La ausencia de toda reproducción de la portada aleja al lector contemporáneo del primero de todos los paratextos quijotescos” (Chartier, 2016: p. 130). La portada, como es sabido, contiene una carga simbólica que complementa y anticipa el significado del texto. El nombre cómico del héroe; la contradicción y la cacofonía entre e “*hidalgo*” y “*don*”; el corte tipográfico del nombre *Qvix-ote*. La elección del participio “*Compuesto*” (que también se utiliza de modo similar en *La Galatea* de 1585, se omitirá en las *Novelas Ejemplares* de 1613, y aparecerá nuevamente en el *Viaje al Parnaso* de 1614, pero que no aparecerá en el *Quijote* de 1615) junto al

nombre del autor. La dedicatoria al Duque de Béjar, que evidencia las filiaciones políticas de Cervantes. En la portada de 1615 hay una alteración en la denominación del personaje que, conservando el humor, pasa a denominarse como "*ingenioso cavallero*".

Los preliminares evidencian, principalmente, relaciones de poder. Una característica de la imprenta en España es que a través de estos preliminares se ponen de manifiesto las funciones y los atributos del rey. En primer lugar, la defensa de la fe que opera a través de la censura. En segundo, el rey como defensor de los bienes comunes, explicitando la justa remuneración, en la tasa. En tercer lugar, el rey como garante de los bienes particulares, señalando la justa remuneración para el autor y el impresor en el privilegio, y el control sobre ese objeto de cambio. Dentro de esas relaciones de poder monárquicas, el primer personaje en los preliminares es el rey, luego el autor. Más allá de los preliminares atribuibles a Cervantes, su figura aparece elogiada. Hay un elogio a Cervantes en la Segunda Parte, en el paratexto del licenciado Marquéz Torres en el que se lo destaca como autor de gran ingenio, honra de la nación y se lo presenta como viejo, soldado, hidalgo y pobre. Y en los preliminares de esa Segunda Parte de autoría cervantina, entran en diálogo los preliminares del *Quijote* de Avellaneda. Hay una compleja construcción dialógica entre preliminares-preliminares/texto-texto. El *Quijote* de Avellaneda se presenta como 5ta parte y 3ra salida, como continuación. Fue impreso en Barcelona (en la imprenta que aparece en *el Quijote* de 1615. El prólogo de Avellaneda es un ataque a Cervantes, y una defensa de Lope. Cervantes responderá un año después a estos ataques, y lo critica por esconderse tras un seudónimo y no mostrarse. Este panorama de la tan mentada disputa entre ambos escritores, puede percibirse en este sector de la obra y repercute en diferentes pasajes del texto literario:

> Si se quieren comprender los preliminares, estas relaciones cuentan más que la pertenencia a tal o cual género de cada uno de los elementos que los componen tomados por separado. Estas relaciones, que forman un conjunto, son de varios órdenes. En el interior de un mismo libro, se organizan a partir de las relaciones que existen entre diferentes registros de textos, en apariencia totalmente heterogéneos (a

> tal punto que cantidad de ediciones modernas no conservan más que elementos más inmediatamente o en apariencia autorales o literarios). Sin embargo, fuertes lazos existen entre las piezas ligadas al proceso mismo de la publicación y aquellas que se dirigen al lector, cualquiera que sea. Por lo tanto, hay que restituir las lógicas que gobiernan la reunión en un mismo conjunto de textos de estatutos tan diferentes: jurídico, administrativo, encomiástico, performativo, biográfico, etcétera (Chartier, 2016: p. 140).

En nuestra investigación nos resultará necesario remarcar cuáles son las publicaciones que conservan estos preliminares y cotejar en cuáles se suprimen. Qué se conserva, de qué manera y qué suprime, son observaciones que entran en juego a la hora de decidir el tipo de publicación que se pretende realizar, el público esperado y las expectativas de ese público que se buscan satisfacer. Además, será fundamental analizar de qué manera se presentan, con qué tipo de notas o acompañados de qué otros preliminares o elementos paratextuales añadidos para su comprensión. En este sentido, cualquier alteración que suprima o que aporte elementos, se constituye como una forma de plantear una lectura del texto desanclada de su contexto original. Algunas ediciones difusión no incluyen todos los elementos del original, porque puede que a los fines de una edición masiva y económica, no tengan sentido. Pero tampoco es válido afirmar que su simple presencia facilite la legibilidad de la obra u otorgue herramientas que predispongan al lector a una lectura más adecuada que le permita reponer el contexto original. Es necesario problematizar, como señala Chartier, esas presencias o ausencias, que a diferencia del texto literario, no han sido reinterpretadas de manera exhaustiva

> Dicho lo cual, ¿cómo evitar el riesgo de recaer, con otro vocabulario, en la tentación de invariancias transhistóricas? ¿Se ha superado la dificultad sustituyendo, como en este capítulo, las instancias textuales por el léxico del objeto, identificando los preliminares con su materialidad tipográfica? Tal vez, pero solo a condición de situar la pertinencia de tal descripción en una historicidad propia, la del antiguo régimen de la imprenta. Esta no vale ni antes, en la edad del manuscrito, ni después en la época de la industrialización de la impresión y de la composición.

> En esos otros tiempos, todas las relaciones para textuales, en el libro y entre los libros, tienen otras modalidades, directamente dependientes de las técnicas de reproducción del escrito, de los soportes de los textos y de las circunstancias de la circulación de las obras. (Chartier, 2016: p. 141)

Este último es uno de nuestros puntos de partida. Nos interesa indagar en el posicionamiento y la intención de los editores que publicaron en nuestro país, en diversos contextos, un clásico litearaio universal. Como retoma Chartier, a partir de Francisco Rico habla, a propósito de las obras españolas

> Para él, la responsabilidad de todo editor es doble: por una lado debe movilizar todos los saberes (filológico, bibliográfico, histórico) que permiten llevar la composición y la publicación de los textos a sus condiciones de posibilidad, y así evitar anacronismos fácticos o las fantasías interpretativas; por el otro, debe proponer un texto legible para un lector contemporáneo, que no es ni filólogo ni bibliógrafo. De ahí la fuerte distinción establecida entre las “ediciones críticas” que, cada vez más, podrán o deberán explotar los recursos de hipertextualidad digital para publicar y confrontar los múltiples estados de una misma obra, y las “ediciones de lectura” que, aprovechando el saber textual acumulado, dan para leer un texto, y uno solo, en un objeto cercano a aquel que lo propuso a sus lectores antiguos: el libro impreso. (Chartier, 2016: p. 224)

A lo largo de la historia de la recepción del *Quijote* en el mundo, encontramos en diferentes naciones modos de apropiación similares. La lectura en la lengua original seguida de las primeras traducciones; las apropiaciones; la multiplicidad de ediciones; las adaptaciones del texto con procedimientos que, por un lado, plantean un vínculo con la hispanidad, pero que a la vez, proponen una distancia que se plasma en una producción nueva, tomando elementos y modificando otros. El texto cervantino impregna el entramado cultural local de las naciones que lo leen:

> A finales del siglo XVIII, el *Quijote* se había convertido en un libro traducido al menos en cuatro ocasiones, y no faltará mucho para que comiencen las ediciones destinadas para la escuela; sus personajes y

episodios principales constituían ya motivo habitual de ilustración pictórica y de las más diversas representaciones (teatrales, musicales, bailes).Se insinúa incluso una nueva manera de comprenderlo, más allá de lo estrictamente cómico: el romanticismo de Heine, los hermanos Schlegel, etc. alboreaba ya. Es decir: en buena medida, una parte importante de las dimensiones que hoy reúne el libro de Cervantes ya se hallan en la Francia de finales del siglo XVIII. Pero faltaba una: la de su consideración como punto de partida fundamental, fundacional de la novela moderna. Precisamente, algunos escritores franceses de la segunda mitad de ese siglo, siquiera entre líneas, vislumbraron esa otra proyección del libro. En este sentido, la influencia del *Quijote* en los novelistas franceses del siglo XVIII no se concreta en menciones ni citas puntuales más o menos admirativas, sino más bien —y de mayor alcance, por tanto— en preguntas (Montero Reguera, 2007: pp. 144-145).

1.2. Recepción literaria del *Quijote* en América

1.2.1 El *Quijote* en los orígenes de la literatura latinoamericana: ¿Don Quijote como mito?

Existe una copiosa bibliografía en la que el *Quijote* es puesto en relación con la historiografía literaria de diversas naciones, con un mayor o menor grado de centralidad. Lo que aquí nos interesa es indagar diversos procesos que se replican con cierta similitud: el posicionamiento de la obra cervantina o de alguno de sus personajes puesto como piedra angular para pensar la cultura, la identidad o la literatura. José Manuel Losada (2017) cuestiona la idea de mito/mitologema urdida en torno a la figura de Don Quijote como personaje, y a la obra en sí, extensible en varias oportunidades a la figura del autor. Su crítica parte de una definición inicial del mito y su funcionamiento dentro de las sociedades. En primer lugar, es un relato utilizado con determinados fines que tiene carácter simbólico y dinámico. En este tipo de relatos son frecuentes acontecimientos extraordinarios con contenido conflictivo, emotivo, funcional, ritual y que remite siempre a una cosmogonía. Se centra en tres autores: Daniel-Henri Pageaux (2000); Mª Ángeles Varela (2003); y Esther Bautista (2013), que analizan a la obra o al personaje en tanto mito/mitologema.

> Pageaux sostiene que el libro representa para la sociedad moderna una especie de nueva visión del mundo, una nueva fe diferente a la cristiana, y en este hecho encuentra su constitución como mito. Esta idea se plasma en diferentes episodios que están compuestos con un esquema mítico así, la primera salida y el regreso sintetizan el nacimiento, el desarrollo y las consecuencias de la nueva fe, de «la nueva verdad» que remite, en última instancia, al modelo por antonomasia de los textos traducidos, precisos y al mismo tiempo sospechosos por sus pasajes apócrifos: la Biblia. El texto bíblico vendría a ser como “el modelo mítico en el plano poético” (Losada, 2017: pp. 13-14)

El texto de Varela es sumamente interesante, porque no analiza el texto de Cervantes, sino su lectura y las producciones de diversos intelectuales que al interpretar la obra constituyeron el “mitologema quijotesco”, utilizando al libro y al personaje como un elemento representativo de la crisis española de entre

siglos. Los autores españoles que trabaja Varela escribieron hacia finales del siglo XIX y principios del siglo XX. En un trabajo posterior (Varela Olea: 2013) extiende su análisis a la generación de entreguerras. Como señala Losada, fue Kerényi quien introdujo este término, en agosto de 1941, al afirmar en la introducción de un libro publicado en colaboración con Jung:

> Existe una materia especial que condiciona el arte de la mitología: es la suma de elementos antiguos, transmitidos por la tradición —mitologema sería el término griego más indicado para designarlos—, que tratan de los dioses y los seres divinos, combates de héroes y descensos a los infiernos, elementos contenidos en relatos conocidos y que, sin embargo, no excluyen la continuación de otra creación más avanzada. La mitología es el movimiento de esta materia: algo firme y móvil al mismo tiempo, material pero no estático, sujeto a transformaciones.
> ([Kerényi 2004], citado por Losada, 2017: p. 14)

El planteo de Varela Olea es que el "panorama reinterpretativo" que los intelectuales hicieron de la obra excede en complejidad y en posibilidades interpretativas a la idea de mito, por eso retoma el concepto de mitologema. Por su parte, Esther Bautista "explica que el concepto de mito aplicado a la obra cervantina tiene su fundamento en el sentido profundo del personaje, ya que subyace bajo el nivel aparente de la parodia y la comicidad observadas en los primeros siglos de su recepción" (Citada por Losada, 2017: p. 16). La descripción y la historia del personaje cervantino son susceptibles de ser analizadas de múltiples formas, razón por la cual podrían considerarse como mitos. El cuestionamiento de Losada es que las interpretaciones del *Quijote* desde la mitomanía, o desde una hermenéutica mitologista, de alguna manera clausuran la lectura de la obra literaria como tal, es decir, de un texto literario clásico que ha sido leído y reinterpretado a lo largo del tiempo, que puede ser leído de esa multiplicidad de formas, sin la necesidad de devenir "mito". Tanto el texto, como el personaje desmitifican el relato con sus constantes referencias a la veracidad de los hechos. Losada se focaliza en la Segunda Parte, que a su entender es la menos propensa a ser analizada en tanto relato mitológico:

> La estructuración de todo el relato, paródica en sí misma, concluye en la adhesión a la realidad finita y la profesión de la fe cristiana. Al final de su vida, don Quijote pide a su sobrina que llame al cura, al bachiller Sansón Carrasco y a maese Nicolás el barbero para confesarse y hacer testamento (…). Alonso Quijano se desprende de don Quijote, despidiendo para siempre el mundo fantástico y legendario del caballero andante que quiso ser. ¿Dónde se ha visto a un personaje mítico desmitificar su mundo imaginario y al mismo tiempo desmistificarse? Creo que podemos concluir. Dudo que haya relato mítico si hay connivencia, complicidad, entre narrador y lector. Afirmo que no hay relato mítico si no hay heterogeneidad biofísica entre el personaje y los mundos por donde evoluciona. (Losada, 2017: p. 29-30).

Más allá de la crítica de Losada, nos resulta funcional la idea de mito en el sentido más versátil que suele darse al término. En el libro titulado *El* Quijote *en Uruguay: mito y apropiaciones* (2017), producto de su tesis doctoral, González Briz plantea un análisis de conjunto circunscripto a un ámbito nacional, puesto en relación con lo regional y continental. La autora uruguaya amplia el recorte teórico para hablar del mito quijotesco en el ámbito cultural. El carácter mítico del personaje y su éxito en la posteridad de las creaciones artísticas y literarias se basaría “no tanto en la duplicación como en el símil, no (solo) en su repetición literal con nuevos rasgos y en nuevos contextos, sino en su desplazamiento metafórico” (González Briz, 2017: p.20). Javier Prado plantea que el mito de Don Quijote es “un patrón narrativo cuyo origen último puede remontarse de forma inequívoca al *Quijote*, pero que no implica la reproducción literal de la identidad del personaje cervantino o de las aventuras en que se ve inmerso” (Prado, 2011: 237). El mito de don Quijote se identifica en personajes cuyas características, comportamiento y peripecias son quijotescos por analogía con el de Cervantes (Prado, 2011: 238, citado por González Briz, 2017: p.21).

La literalidad, en el sentido de Losada, del *Quijote* es un uso simbólico que excede el relato, pero que se sustenta en él. Esta representación funciona en discursos políticos, medios masivos, notas periodísticas, otros textos literarios, en el habla cotidiana y en la cultura en general. Se refuerza la idea de

la lectura de la obra y sus personajes como símbolos variables: como obra clásica, el *Quijote* puede interpretarse de múltiples formas, incluso simultáneas y contrapuestas. Las naciones sudamericanas contaban con una base cultural y étnica heterogénea, compuesta por nativos, esclavos, criollos y europeos de diversas naciones, con un mayor o menor tiempo de residencia en el país. En cuanto al aspecto lingüístico, su diversidad tampoco era favorable para fomentar la unificación y fortalecer la idea de nación. En el caso de América, podemos observar que la apropiación del texto cervantino se da de manera más palpable en el período que circunda los movimientos de independencia nacionales, y que esta configuración se da de diversos modos en una serie de instancias en las que se conforman esas identidades nacionales. Por un lado encontramos una búsqueda de identificación entre las élites intelectuales americanas y, por otro, una necesidad de crear un referente cultural que represente a la nación y permita construir a partir de él una homogeneidad.

1.2.2. Apropiaciones y reelaboraciones literarias: religación

Christoph Strosetzki (2010) en su artículo "Don Quijote como figura identificadora y metáfora política en la Latinoamérica del siglo XIX", analiza la cuestión de la identidad a través de reelaboraciones de la obra cervantina. Nos resulta interesante su trabajo en el sentido de que da cuenta de algunas de las lecturas más relevantes de la obra a nivel continental. Una muestra de las primeras apropiaciones creadoras es suficiente para representar la importancia de la obra, en el sentido simbólico, a la hora de representar elementos de la identidad híbrida latinoamericana. Como señala, la primera novela colonial que contiene referencias al personaje de Don Quijote es la novela *El Periquillo Sarmiento*, de Fernández de Lizardi (1816). Lo mismo sucederá con *La Quijotita y su prima* (1818), del mismo autor. Años después Juan de Montalvo realiza una imitación del original, con sus *Capítulos que se le olvidaron a Cervantes* (1895). Juan Bautista Alberdi publica *Peregrinación de Luz del Día o Viaje y aventuras de la verdad en el Nuevo Mundo* (1875); Tulio Febres

Cordero publica en 1905 *Don Quijote en América o sea la cuarta salida del ingenioso hidalgo de la Mancha*, que trata de producir una obra en la que la identidad americana y venezolana se viera presente. Mediante el viaje de los personajes, se muestra la adaptación que deben experimentar al nuevo contexto. Don Quijote se representa como un ciudadano cosmopolita y reformador de las viejas costumbres. En el *Facundo*, de Domingo F. Sarmiento, aparece la crítica a la barbarie y, en esta crítica, hay una comparación del autor con Cervantes, en la que sostiene que en el *Quijote* también es posible encontrar una crítica de la barbarie. En Rodó puede observarse a su vez, otra vertiente literaria europea que le sirve para pensar la realidad Latinoamericana: *La tempestad*[14], en la que los personajes de Calibán y Ariel, representan a Estados unidos y Latinoamérica (Strosetzki, 2010: p. 78). Rubén Darío, pasados varios años, también tendrá en cuenta esta identificación con el heroísmo de Don Quijote. En un texto posterior, "D.Q.", marca de algún modo enigmático cierta clausura respecto de la influencia de España, pero que no deja de posicionar la cultura hispánica en un punto central. Strosetzki cita, de un poema posterior, los versos que definen de algún modo la visión de Rubén Darío sobre el sujeto americano. En el poema "A Roosevelt" acusa al mandatario americano de "futuro invasor de la América ingenua que tiene sangre indígena, que aún reza a Jesucristo y aún habla español" (citado por Strosetzki: p.79). El mexicano José Vasconcelos destaca de manera explícita la apropiación que Latinoamérica hace del *Quijote,* a la que, según su postura, podemos considerar como una obra propia. Posteriormente, Leopoldo Zea y Octavio Paz destacarán la pulsión de la subjetividad de Don Quijote como algo representativo de la cultura latinoamericana. Podría extenderse la reseña de personalidades del ámibito literario que han recurrido al *Quijote* como un texto representativo de la vertiente hispana que ha cobrado nueva fuerza y nueva

[14] Nos resulta adecuado repensar esa presencia del *Quijote* en la literatura Latinoamericana revisando los estudios de Florencia Bonfiglio (2016a, 2016b) y la utilización del concepto de religación para analizar apropiación latinoamericana de La Tempestad y considerarla como texto religador a los que nos referiremos más adelante. En su tesis, plantea que esta obra en su conjunto, y fragmentaria mente en la encarnación de los diferentes personajes, ha funcionado como un texto de base que permitió consolidar ideas sobre la identidad latinoamericana, y a su vez, permitió tender redes intelectuales entre los diversos literatos que utilizaron la obra de Shakespeare para pensar a Latinoamérica.

vida en nuestro extenso territorio, de forma diversa[15]. A su vez, se da un entrecruzamiento entre la recepción americana y la interpretación filosófica sobre la identidad de Ortega y Gasset. Octavio Paz señala la oscilación constante entre realidad e irrealidad, tanto en el paisaje de la obra, como en su constitución expresiva misma: poética y crítica de la poesía, épica y crítica a la epopeya (Strosetzki, 2010: p. 81). Este tipo de problemáticas será centrar en la novelística latinoamericana que teje sus influencias de múltiples fuentes. El texto de Vasconcelos se centra en la figura del caballero como representante de los ideales cristianos y la idea del servicio a favor del bien sin darse por vencido. Compara a Bolívar, y podríamos extender la comparación a otras figuras de la independencia latinoamericana, que llevaron a cabo una tarea ciclópea sin perder la esperanza. El personaje cervantino se entiende como cifra de la esperanza y del futuro del continente.

> Por otra parte, la presencia del *Quijote* en la inspiración de las gestas independentistas latinoamericanas fue señalada ya en su momento, aunque no siempre con un sentido elogioso. González Gadea registra el uso del término quijote como calificativo aplicado a Artigas en una carta de Gervasio Antonio de Posadas al general San Martín. (González Briz, 2017: p.45)

Rosa Perelmuter (2019) en "El *Quijote* en América: recepción y transmisión" evidencia a través de testimonios, entrevistas y textos literarios la importancia de la obra cervantina al momento de pensar la identidad para varios de los más importantes intelectuales y escritores latinoamericanos de los siglos XIX y XX (Fernández de Lizardi, Icaza, Irving, Rubén Darío, García Márquez). Es innegable que el éxito de la obra es inherente a la obra misma. Pero como hemos señalado, el contexto de su surgimiento y la astuta utilización propagandística realizada por el autor en los prólogos dan inicio a un mecanismo de difusión que nos resulta sustancial. Una obra buena, sin los mecanismos de difusión necesarios para su lectura masiva no llega necesariamente a convertirse en una obra de éxito, o al menos, no lo logra con la misma presteza.

[15] De un modo similar, Elke Sturm-Trigonakis (2011) aborda las recreaciones literarias de Rubén Darío, Carlos Fuentes y Kathy Acker, ampliando la perspectiva al ámbito americano angloparlante.

Mencionamos anteriormente la relevancia y la utilización de la obra como dispositivo que ayudó a definir aspectos centrales de la identidad continental, tanto de habla hispana, inglesa o francesa. Para referirnos a algunos aspectos de la recepción del *Quijote* en el continente, nos parece pertinente retomar algunos conceptos utilizados por la crítica literaria regional como la noción **religación**[16], trabajada por los pioneros aportes de Ángel Rama (1982), Ana Pizzarro (1989) y Susana Zanetti (1989, 1994). Lo que Ana Pizarro sintetiza en la introducción al libro *La literatura latinoamericana como proceso* (1989) nos resulta útil para pensar la edición y la apropiación de obras clásicas españolas en nuestro continente. Pizarro problematiza la cuestión de cómo definir lo americano, ya que en cuya identidad se fusiona la cultura precolombina con la de los conquistadores, principalmente españoles, pero también portugueses, holandeses, ingleses[17]. Del mismo modo, Pizarro considera que la literatura en Latinoamérica no puede abordarse sin tener una perspectiva comparatista. Al momento de pensar los motivos de la edición del *Quijote* (o cualquier otro clásico europeo) debemos tener en cuenta la relación asimétrica América Latina-Europa Occidental y la relación entre países de América Latina, algo que es tenido en cuenta desde la perspectiva comparatista, intentando evidenciar la complejidad de referirse a Latinoamérica.

> En primer lugar a partir de la pluralidad de unidades culturales de donde esta literatura surge y que hacen que exista no un sistema literario en América sino por lo menos dos o tres: erudito y en lenguas indígenas, o

[16] Véase una definición más completa en Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina coordinado por Beatriz Colombi (2021), pp. 399-413.

[17] Este proceso de transculturación (Rama, 1982) opera en tres estructuras funcionales de la cultura: la lengua, las estructuras literarias y la cosmovisión. No es un proceso lineal. Estas estructuras y las diferentes etapas planteadas por Rama pueden plantearse en relación a la recepción y edición del *Quijote* en nuestro país. Este proceso transculturador descripto por Fernando Ortíz y retomado por Rama, puede esquematizarse de la siguiente manera:
Pérdida: la desculturación provocada por el choque con la cultura moderna lleva a que algunos elementos de la cultura sean desplazados para hacer lugar a los dominantes.
Selección (puede entenderse en dos sentidos): una selección interna que elige los elementos más relevantes de la cultura nativa para ser mantenidos y una externa que selecciona los elementos de la cultura foránea.
Redescubrimiento: en el proceso de transculturación no sólo se quitan elementos culturales propios y se agregan otros en su reemplazo. Es posible, en el curso de la transculturación, percibir elementos marginales de la propia cultura y llevarlos a un lugar central.
Incorporación: esta fase describe como se incorporan elementos culturales de la cultura invasora, incluso los que no son hegemónicamente centrales.

> afro-americano, o créole, además del sistema popular en lenguas metropolitanas, como ya habíamos observado anteriormente. En segundo lugar, porque las diferenciaciones culturales y lingüísticas en el interior del continente -Hispanoamérica, Brasil o Caribe inglés, francés y holandés- despliegan un espectro cultural y lingüístico que presenta las condiciones necesarias a un estudio de este tipo. En tercer lugar, porque tratándose de un continente de estructura social y económica dependiente genera relaciones específicas de apropiación cultural de las literaturas metropolitanas. (Pizarro, 1989: p. 49)

El entramado de los orígenes de las literaturas latinoamericanas es, entonces, sumamente complejo. A lo largo de su desarrollo encontramos diferentes períodos que analizados desde una perspectiva sincrónica aportan aún más componentes a esta heterogeneidad: el arribo de conquistadores y pobladores europeos, la llegada de esclavos africanos, las diversas etapas independentistas y el surgimiento de los estados nacionales, los diversos exilios de países europeos, las oleadas inmigratorias tras períodos bélicos, etc. Estos elementos son constituyentes de nuestra literatura y nuestra cultura, no es un fenómeno minoritario como sucede en Europa que, de modo general, conserva cierta estabilidad cultural y demográfica. El escritor latinoamericano puede sentirse ligado a una multiplicidad de patrias: la Patria Grande, la patria aborigen, pero también Europa.

Esta heterogeneidad puede verse plasmada y materializada de manera única en una determinada edición, y permitirnos abordar nuestro objeto de estudio recurriendo al concepto de **religación**[18]. Podemos interpretarlo, en un primer acercamiento, como la recurrencia a una serie de dispositivos culturales que funcionan como punto de encuentro y vinculación entre los intelectuales y escritores que a lo largo de su puesta en funcionamiento, fomentaron la construcción de la identidad latinoamericana, tendiendo redes y lazos con figuras intelectuales de otros países a través de ciertos ejes temáticos puestos en relación con una marcada voluntad de afiliación. Un elemento cultural o

[18] Tomamos el término principalmente de los aportes de las investigadoras latinoamericanistas Susana Zanetti (1994) y Florencia Bonfiglio (2016a, 2016b) y del *Diccionario de términos críticos,* Colombi (2021).

artístico que funciona como un dispositivo que sirve para construir redes intelectuales.

La caída de la última colonia en 1898 y la modernidad que auspicia el siglo XX implicó para los latinoamericanos la apertura de las fronteras, configurando un mapa desdibujado que hermanaba las diferentes naciones latinoamericanas y que predispuso a los escritores latinoamericanos a vincularse de un modo completamente nuevo y fraternal, enarbolando no solo la bandera nacional, sino la identidad común del continente. Esta apertura, a su vez, implicaba un fuerte posicionamiento antiimperialista, con una marcada resistencia al avance norteamericano (José Martí, Manuel Ugarte, Augusto César Sandino, Haya de la Torre). La idea de Unión Continental, junto con el surgimiento de diferentes movimientos que confluyen en el Modernismo evidencia esta postura cultural y política. Las primeras formas de pensar en una manera continentalista se originan ya durante el período de las colonias. Simplificando la historia y dejando de lado conscientemente la fragmentación espacial, cultural y social americana, se puede hablar del "mundo ibérico" o "hispánico", de un mundo indivisible que era católico y en el que se hablaban lenguas ibero-románicas. Esta fase del continentalismo estaba determinada por la cultura y por la mentalidad hispánica.

> El sentir unitario latinoamericano tuvo un significativo enriquecimiento con la aparición en las primeras décadas del siglo XX, de una generación de escritores que hicieron suyo el sueño de Bolívar, sin minimizar en modo alguno a los numerosos y calificados investigadores del continente que abordaron otros temas. No todos los pensadores latinoamericanistas coincidieron en los mismos análisis sobre la evolución de la historia ni tuvieron los mismos objetivos políticos. Empero, dentro de la unidad con diversidad enriquecieron el acervo cultural, generando un pensamiento latinoamericanista creativo en la mayoría de los casos. (Morales Manzur, 2015: s/d)

Dentro de las principales ciudades latinoamericanas, comienzan a afianzarse las casas editoras europeas junto con las incipientes editoriales locales; la aparición de las primeras historias literarias; las colecciones de obras

universales o españolas, destinadas al nuevo público lector, etcétera. Retomando lo dicho por Pizzarro, nos resulta necesario analizar el desarrollo de este proceso editorial desde una perspectiva comparatista, dado que la modernidad irrumpe de manera similar en toda la extensión del continente, posibilitando la replicación de procesos de desarrollo industrial y cultural similares:

> Una doble dualidad marca pues la perspectiva de nuestra óptica comparativa. Por una parte es un comparatismo que se propone observar los puntos de conjunción como de divergencia de las diferentes literaturas de América –América Latina y el Caribe- entre sí, la unidad en la diversidad de las manifestaciones literarias continentales. Por otra parte es un comparatismo que intenta apuntar las relaciones de las literaturas no continentales y en éstas con aquellas que han tenido mayor incidencia como son las literaturas de Europa Occidental. Se intenta ver allí, frente a estímulos, las respuestas creativas que nuestras literaturas desarrollan, sus formas de apropiación de éstos. Esta metodología de tan vasto campo de acción asume a su vez una sobre perspectiva. Por una parte la perspectiva histórica concreta del rastreo de los contactos que efectivamente se dieron. Por otra, también una perspectiva histórico-estructural que apunta a dar cuenta de las coincidencias como de las divergencias a partir de estímulos –polos de religación- o de condicionamientos similares. (Pizarro, 1989: p. 67)

Para intentar asir esa compleja heterogeneidad, fue necesario para los autores que fueron fundantes de la crítica literaria latinoamericana (Rama, Pizzarro, Zanetti), idear conceptos nuevos que les sirvieran para nombrar esa pluralidad. Como sostiene De Diego (2015), el fenómeno editorial no puede circunscribirse sencillamente a un ámbito nacional, sino que adquiere una dimensión trasnacional que excede las fronteras. En nuestro análisis buscaremos indagar de qué manera algunos aspectos de esta heterogeneidad se plasman en ediciones de la obra cervantina que apuntan a un público diverso, o que intentan segmentar el mercado atendiendo a determinado sector. En paralelo analizaremos el círculo de intelectuales, escritores y editores que estén vinculados al surgimiento de determinada edición, y el

público que puede plantearse como destinatario de la misma, siendo conscientes de que dicha segmentación no es más que un elemento especulativo a la hora de pensar ciertas características materiales y de sentido dentro de la publicación. La autonomía que generan los autores ligados al modernismo de principios del siglo XX (Zanetti, 1994: p. 489) coincide sincrónicamente con la autonomía que se irá dando, de manera cada vez más marcada, en el campo editorial local (De Diego, 2014). En su trabajo, Zanetti analiza los fenómenos de religación entre los años 1880 y 1916:

> Momento de aglutinamiento y de notable plenitud, en el que se comienzan a superar las manifestaciones literarias más o menos aisladas para organizarse una literatura con sistemas diferentes y con variada intercomunicación a nivel continental entre ellos; momento que atiende a la recuperación y actualización de textos del pasado - orales y escritos -, a la reflexión historiográfica y crítica, apuntando además a un intenso esfuerzo de puesta al día con la literatura occidental contemporánea, en la que busca conquistar espacio propio. Momento también de gestación de la autonomía del discurso literario y de un mercado moderno. En general, los lazos entre textos y autores no dependen de circunstancias ajenas al campo específico, aunque los favorezcan actividades típicas del escritor de estos años - el periodismo, la diplomacia, etc. (Zanetti, 1994: p. 489).

Dentro de este sistema que tiene un desarrollo nacional y un desarrollo de conjunto latinoamericano, el campo literario se forja en cada región con la labor de escritores, periodistas, editores nacionales y extranjeros (De Diego, 2014). En el período histórico de entre siglos se configura de manera nueva el mercado capitalista mundial, al que se incorporan con vigor las economías de América Latina, generándose un orden neocolonial en relación con las metrópolis europeas, y también con Estados Unidos que se perfila como nueva potencia. Los factores políticos y económicos se dan junto con fenómenos culturales que tienen que ver con la inercia de la ebullición post-independentista: comienzan a elaborarse historias de las literaturas nacionales (en nuestro país tendremos los proyectos de Rojas e Ingenieros casi en simultáneo); se da el interrogante en intelectuales, escritores y políticos sobre

la identidad en relación al pasado colonial y el presente en el que las metrópolis americanas se vinculan de otra forma; se integra la literatura latinoamericana a la literatura occidental y comienza a desarrollarse desligada de la estela española, aunque como veremos más adelante, siempre hubo un estrecho vínculo con sesgos de subordinación. Este estado de ebullición provocado por la el proceso de modernización en las metrópolis contrastaba con el estado de ostracismo y estancamiento que se daba en las ciudades y poblados más pequeños del interior. En el ámbito editorial observaremos cierta tendencia en tratar de llevar la cultura libresca a esos puntos alejados de los centros urbanos letrados[19].

> El desarrollo económico y social, y sus consecuencias - concentración urbana, nuevos medios de comunicación -proporcionaron condiciones favorables a la irradiación de los logros del campo cultural ampliado, diversificado y complejo que surgía en cada uno de los centros hispanoamericanos, sobre todo en los más modernos; iba quedando atrás, siempre en términos relativos, una comunidad letrada de incidencia precaria, restringida en sus alcances continentales por la incomunicación y la distancia. El proceso modernizador no determinó la constelación de artistas e intelectuales del período, pero fue condición imprescindible para que fuera posible un movimiento mancomunado en concepciones estéticas e ideológicas, para que surgiera el intercambio y la discusión entre pares, medianamente generalizada y con cierta simultaneidad. La religación, en sus numerosas variables, supone la quiebra del aislamiento, del compartimento estanco, y para ello hacían falta bases materiales para vehiculizarla y una mentalidad moderna.
> (Zanetti, 1994: p. 496)

Como señala Ángel Rama (1982) la cultura en América Latina se define por su afán de emanciparse de España y romper con la estructura de subordinación colonial. Por parte de la mayoría de los agentes del campo cultural, hallamos una búsqueda de independencia respecto de España y el acercamiento a la cultura de otras naciones de Europa (el modernismo literario es una claro ejemplo). Prácticamente en todos los ámbitos de la cultura letrada

[19] Sobre el contexto histórico véase Zanetti (1994) pp. 489-495.

(la prensa escrita, y el periodismo en general, la crítica literaria, la gestación de cátedras dentro de las universidades, la organización de congresos y eventos científicos y, por supuesto, dentro del ámbito editorial) hay una ruptura con el tutelaje intelectual español. El modernismo influyó de una manera significativa dentro del campo editorial para el continente, porque comenzó (lentamente) la necesidad de editar las obras modernistas en el continente. La urgencia de los escritores locales para publicar sus obras sin recurrir al costoso circuito de publicación en Europa, le dio un impulso a la incipiente industria local (Zanetti, 1994). Este proceso modernizador que protagonizan las grandes capitales genera el surgimiento de nuevas figuras de intelectuales que se alejan de las aristocracias y las familias patricias, y se vinculan de manera cercana con la clase media: hijos de comerciantes, obreros, nuevos profesionales, criollos e inmigrantes. Se plasma en la literatura esa marcada tensión entre lo local y lo cosmopolita, característica de la región. Muchos de los escritos de los hombres de letras latinoamericanos están relacionados con esta búsqueda de tradiciones y esa pulsión por una identidad que puede fusionar todas las tradiciones de diversas regiones. Se diversifica y amplia el público gracias a la alfabetización y la ampliación de los medios de comunicación de la prensa gráfica. En este contexto de cambio es dónde vemos surgir las primeras publicaciones destinadas a un público masivo. En el caso argentino contamos, a partir del siglo XX, con las publicaciones de literatura española y universal de Casa Maucci, la colección de La Nación, las colecciones de literatura argentina de Rojas e Ingenieros. Así mismo, surgen librerías y casas editoriales locales, cada vez con mayor presencia en el mercado.

Como hemos reseñado hasta aquí, e iremos desglosando de manera más detallada al referirnos a ediciones puntuales, la obra cervantina fue fundante en la literatura latinoamericana. En un sentido similar al utilizado por Florencia Bonfiglio[20] (2016a) al referirse a *La Tempestad*, el drama de William Shakespeare, el *Quijote* debe ser considerado como un texto de *comienzos* para la literatura latinoamericana y caribeña. Bonfiglio retoma noción de ***Beginnings*** acuñada por Edward Said (1975) que plantea que toda escritura

[20] Véase en un desarrollo más extenso y pormenorizado del tema, la tesis doctoral de la autora "Travesías de la religación en el siglo XX: apropiaciones de *La Tempestad* de Shakespeare en la literatura latinoamericana y caribeña" (2016b).

puede entenderse en tanto reescritura que da comienzo a un orden de sentido nuevo. Ese comienzo marca a la vez, una relación con la escritura previa y un nuevo orden. En traducción de Bonfiglio, Said sostiene que "comenzar es hacer o producir diferencia", y es precisamente esa diferencia con lo que ya está escrito lo que genera una nueva lectura, un nuevo sentido. El trabajo de la autora toma como corpus las reelaboraciones que utilizan como subtexto el drama shakesperiano. Considera las apropiaciones de esa obra como un fenómeno de religación (Bonfiglio, 2016b: p. 5) como distintas instancias sincrónicas de reescritura, pero también como "modalidades diacrónicas de construcción y formación intelectual y literaria" (Bonfiglio, 2016b: p. 5) realizadas por diversos autores latinoamericanos, formando un conglomerado de apropiaciones que se ponen en diálogo entre sí de manera deliberada. Nuestro punto de partida en relación al texto de Cervantes, se focaliza en un estadio posterior de la recepción del *Quijote* en Argentina: su edición. Hemos mencionado estudios que analizan la recepción del *Quijote* en Latinoamérica de un modo similar, considerando su lectura en términos de una influencia que excede ampliamente lo literario y que interpela a la consolidación cultural de diferentes naciones. No abordaremos en este trabajo el aspecto comparatista con el cual puede analizarse el tema "Quijote" de manera completa, pero nos interesa destacar el concepto de la obra y el personaje como ícono cultural en el mismo sentido.

A la hora de analizar el desarrollo del campo literario local (podríamos extender la afirmación al campo cultural en general) en los ámbitos nacionales y continentales a lo largo de toda Latinoamérica, debemos tener en cuenta esa constante tensión en la necesidad de definir los orígenes identitarios de cada territorio.

> Sin soslayar, pues, la autonomía de los sistemas literarios latinoamericanos y antillanos, **la aproximación a las obras del corpus desde la perspectiva de la religación se fundamenta en los aportes teóricos del comparatismo latinoamericano, el cual, en la búsqueda de nexos y parámetros integradores de la producción latinoamericana con la antillana, se ha dedicado tanto a analizar los**

fenómenos de religación como a teorizar el problema particular de la reescritura[21]. (Bonfiglio, 2016b: p. 15, el resaltado es nuestro)

Este concepto de religación o, en sentido más amplio, "fenómenos de religación" (Zanetti, 1994) es adecuado para pensar el impacto simbólico de la obra cervantina en lo extenso del continente haciendo hincapié en la apropiación de la obra *Quijote* y sus diversos personajes. Las ediciones sudamericanas del *Quijote* surgen en un contexto de amplia trayectoria lectora y cultural, que por sus diferencias respecto de la metrópolis española, tienen lugar a partir del siglo XIX.

Nos parece pertinente señalar que las ediciones locales de la obra exceden las fronteras territoriales ya que la producción editorial Argentina era exportada y consumida en el resto del continente y también en Europa (De Diego, 2015). Una edición nueva materializa una nueva concepción de la obra, y en mayor o menor grado, supone una diferencia con el resto de las ediciones: diferencia respecto a las ediciones españolas y europeas en castellano; diferencia respecto de las otras ediciones latinoamericanas; diferencia respecto a otras ediciones argentinas. Por otra parte, se diferencian en la búsqueda de diversos tipos de lectores (segmentación por clase social, edad, territorio, etc.).

Ángel Rama señala que los escritores del modernismo recurrieron a la apropiación y a la "transmutación de la imitación" (Rama, 1983: p. 93). El proyecto literario que se gestó en Latinoamérica necesariamente implicaba la apropiación de lo heredado y una reformulación de esa tradición múltiple. La investigadora González Briz, en la segunda parte de su libro, "La recepción americana y la construcción del mito Quijotesco" se ocupa principalmente de los vínculos políticos y culturales entre Uruguay y España, dando un panorama de las interpretaciones más representativas que tuvo el *Quijote* en la crítica literaria: la idea romántica de la novela; interpretaciones filológicas, filosóficas e interpretaciones de símbolos universales. Plantea como opuestos el flujo "regulador" de la filología que indaga en la interpretación original de la obra en su contexto de aparición, que suele replegarse y bastarse con el texto; y, por

[21] Vésae "2. Los fenómenos de religación en el comparatismo latinoamericano: fundamentos para una lectura integrada de las apropiaciones latinoamericanas y antillanas de La Tempestad", Bonfiglio.

otro lado, el flujo “liberador”, que encara la labor interpretativa considerando que las lecturas e interpretaciones necesariamente varían según los campos culturales en los que se lee, en diferentes momentos de la historia. Algo similar ocurrirá en nuestro país. Tanto en Uruguay, como en Argentina y el resto de continente las lecturas de la obra han adquirido matices y giros diversos. Nuestra perspectiva liberadora se enfocará en lo que las ediciones pueden mostrar de ellas.

En este sentido, el texto del *Quijote* opera de manera religadora en tanto que sus apropiaciones y reelaboraciones permiten una lectura transnacional con aristas en común y una utilización de este ícono cultural como piedra fundante de la literatura latinoamericana, a tal punto, que la considerada como primera novela latinoamericana es una reelaboración creativa del *Quijote* (Lizardi, 1816). Como hemos mencionado antes, los procesos de apropiación de la obra se dan en todo el continente de manera similar, tanto en ámbitos letrados como en ámbitos populares (la presencia de personajes en festividades como la de puebla, las reelaboraciones creativas y diversos reescrituras, las efemérides en torno al autor y a la obra, la presencia de ejemplares en bibliotecas y universidades, el coleccionismo privado, la canonización en la academia, la fuerte presencia en el ámbito editorial, las adaptaciones a otros lenguajes artísticos).

Una lectura comparatista de las apropiaciones, reelaboraciones y referencias literarias que se vinculan con el subtexto cervantino, permitiría configurar el entramado de conexiones entre grupos de intelectuales, escritores y figuras eminentes de la cultura que utilizaron el universo simbólico de la obra. Este conglomerado excede lo meramente literario, y está presente en otros discursos (artístico, político, periodístico), y en diversos géneros editoriales. Las representaciones de la obra cervantina, sus símbolos y personajes, incluso el tono de su escritura, han servido como elementos representativos de la identidad latinoamericana, y como contraposición para definir a la otredad[22].

[22] Téngase a modo de ejemplo la dualidad Quijote/Sancho a la hora de definir el idealismo latino frente al materialismo o pragmatismo anglosajón.

En consonancia con este concepto de la constelación, compuesta por múltiples e incomprensibles partes, el abordaje de las ediciones del *Quijote* no responderá de manera completa a su recepción (empresa, acaso, inabarcable). Tampoco consideramos que sea posible afirmar que una edición plantea una lectura global de una obra que desde su publicación es inconmensurable. Pensar la presencia de elementos vinculados con el *Quijote* dentro del sistema literario latinoamericano como los sistemas estelares de las constelaciones de Benjamín, en los cuales un elemento (lo planteamos de manera extensiva, tanto una edición, como cualquier otra manifestación cultural) cobra mayor valor en su relación con los demás elementos, conceptos o universos de conceptos de manera que tendrán esos conceptos diferentes valores dependiendo del sistema o la constelación en la que se encuentren. Toda lectura del *Quijote* (como la del cualquier otro clásico) es, en cierto modo, fragmentaria.

1.3. Las ediciones completas de la obra en América

En el contexto de lo desarrollado hasta aquí, nuestro aporte se propone abordar, dentro de esa inabarcable constelación que orbita alrededor del *Quijote*, un elemento en particular: las ediciones. Considerándolas desde la perspectiva de la "bibliografía y sociología de los textos" elaborada por Donald Mckenzie, teniendo en cuenta que las diversas manifestaciones editoriales pueden entenderse como dispositivos materiales que generan una obra diferente, dadas sus condiciones materiales particulares. Aunque no trabajamos en la misma dirección, el aporte de Bonfiglio sobre la recepción de Shakespeare en Latinoamérica nos parece de suma importancia dado que hemos hallado en nuestra investigación ciertos puntos en común: una obra fundante de un autor europeo que se ha utilizado de manera paradigmática dentro del territorio latinoamericano y antillano a la hora de definir y fundar un sistema literario y abordar ciertos aspectos de la heterogénea identidad del continente; una obra europea, seleccionada y leída desde un territorio periférico, pero centralizada y canonizada desde una lectura diferente mediante una apropiación.

La publicación de libros en un idioma determinado no es algo que pueda analizarse ciñéndose sencillamente al territorio geográfico de una nación. En su investigación sobre la industria editorial argentina, De Diego señala en el prólogo de *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2010* (2014) que existe una gran dificultad o tensión al momento de delimitar un objeto de estudio como el libro, dada su movilidad y las incalculables peripecias de su difusión. Vuelve sobre este aspecto también en *La otra cara de Jano* (2015). El hecho de analizar la industria del libro implica una serie de recortes necesarios. En nuestro estudio, el primero es un recorte de "caso": una obra literaria. El segundo, implica un recorte temporal: 1900 a 1983. El tercero, un recorte geográfico: las ediciones publicadas dentro el territorio argentino. Como hemos visto, el *Quijote* en su lengua original, se ha publicado desde 1605 dentro y fuera de España. De manera análoga, hemos visto como el *Quijote* se ha leído en suelo americano mucho tiempo antes de ser publicado aquí. En el período

temporal al que nos referimos circularon en nuestro país ediciones del *Quijote* argentinas, españolas o de otras naciones (de habla hispana y no hispana).

En este punto, consideramos necesario e ineludible posicionar de manera central la edición de la obra cervantina al momento de historiar y narrar su recepción en el continente. Como hemos mencionado anteriormente, la lectura de la obra y su recepción antecede a su edición local. Una de las obras representativas de la imprenta mexicana el siglo XIX es la primera edición mexicana y la primera hispanoamericana del *Quijote* de 1833, impresa en 8º e ilustrada con 19 láminas, entre las que se incluye el retrato de su autor. Esta edición toma como modelo la de la Real Academia Española de 1782 e incluye, además del análisis de dicha Academia, las notas de Pellicer (Abad, 2005: p. 308).

> Pero la influencia del relato cervantino, de modo similar a como sucedía en Europa y a menudo para los mismos objetivos, se dejó notar pronto en los escritores de aquellas tierras, y de modo especial en las publicaciones periódicas y en las novelas, que encontraron en don Quijote un modelo para la sátira y la crítica. (Álvarez Barrientos, 2005: p. 11)

Para situar este recorte en la pieza mayor de la cual es tomado, nos resulta adecuado retomar la periodización realizada por Abad sobre las publicaciones americanas. Menciona la edición de 1875, que además de definirla como fragmentaria, cuenta con un pie de imprenta en Buenos Aires, Montevideo y Madrid, pero fue impresa en España.

> Siguen en México, la edición de 1852-1853, de la Imprenta de “La Voz de la Religión”, en 2 tomos, en 8.º, ilustrada con 18 litografías anónimas, incluyendo un retrato de Cervantes, y cuyo editor literario fue Simón Blanquet; la de 1868-1869, en 4 tomos, en 8.º, ilustrada igualmente, que imprime Mariano Villanueva, con un curioso añadido, *El Buscapié* anotado por Adolfo de Castro; la de 1877, impresa por Ireneo Paz, a costa de “La Patria”. (Abad, 2005: p. 309)

Por otro lado, retomando a González Cañal para continuar con esta historización de la edición latinoamericana del *Quijote* en el siglo XIX

> La primera edición completa en Sudamérica tuvo que esperar hasta 1880, y fue publicada en Montevideo, por la Imprenta de la Colonia Española, siguiendo la última edición corregida por la Academia Española. En La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, apareció una nueva edición en 1904, con prólogo de Luis Ricardo Fors, bibliotecario. En el resto de los países sudamericanos no contamos con ediciones de la obra cervantina hasta bien entrado nuestro siglo.

(González Cañal, s/d: p. 208)

En 1900 aparece una edición que reproduce la edición francesa con los grabados de Doré, publicada por el periódico "El Mundo" (México), ofrecido a sus suscriptores de manera accesible (Fernández Ledesma, 1934: 52, citado por Abad). Abad las organiza de la siguiente manera:

> En resumen, esta es la secuencia de ediciones hispanoamericanas del *Quijote* durante el siglo XIX: las mexicanas de 1833, 1842, 1852-53; la chilena, abreviada, de 1863; la mexicana de 1868-69; la montevideana de 1880, la mexicana de 1900 y la platense de 1904. (Abad, 2005: 311-315)

Es preciso reflexionar sobre las disputas de diversos intelectuales y cervantistas hispanoamericanos por granjear para su país el privilegio de haber publicado la "primera" edición, ya sea en el continente, o en la región rioplatense, como es el caso de Ricardo Fors y Arturo Xalambrí, mencionado también por Abad (2005: 316). Los cervantistas que han movilizado las primeras publicaciones locales se han disputado la primicia y esta disputa es una muestra patente de la importancia que implicaba la publicación, a partir de mediados del siglo XIX, del *Quijote* en el continente. Dos grandes deseos de Xalambrí tenían que ver con ello: "que Uruguay publicase una edición del *Quijote* y la preparación de una edición internacional hispanoamericana del *Quijote*, como ofrenda espiritual a la Madre patria" (Abad, 2005: 316). Lo curioso de ese deseo y del cambio de sensibilidad generacional, es que podríamos verlo plasmado en la edición de Eudeba de 1969, pero no ya como

una ofrenda a España, sino como un derecho reclamado para Latinoamérica, una apropiación.

Nos referirnos al contexto de Latinoamérica en su conjunto de manera general, partiendo de la conciencia de la complejidad que implica. Sin embargo, es de capital importancia atender al contexto continental y seguir el recorrido de la obra que, a pesar de las impresiones americanas, no dejará nunca de importarse. El hecho de que las ediciones locales comiencen después de los movimientos revolucionarios y de la independencia de las naciones americanas es muestra de que esta independencia significa también un quiebre cultural, un quiebre determinante en la forma de entender la realidad y la identidad. En el caso de México encontramos la edición de la obra más cercana en el tiempo a la independencia respecto del sometimiento bajo el Virreinato de Nueva España en 1821, y la primera publicación local del *Quijote* en 1833. Para analizar esta circunstancia, es necesario indagar el entramado visible de lectores que tuvo la obra y, así también, su influencia cultural y política.

Con el correr de los siglos, las investigaciones en torno a la obra cervantina han ido adquiriendo diferentes matices y vertientes que, sin dejar de atender el texto literario, se han focalizado en aspectos que las nuevas disciplinas, como la *Historia del Libro* y la *Historia de la Lectura* han puesto en el centro de la escena académica. En este sentido, una considerable cantidad de investigadores han explorado minuciosamente los recorridos de la obra cervantina desde España hacia el resto de Europa y, a partir de la conquista de América, en las diferentes latitudes del sur. Al considerar los ejes espacial y temporal, la entidad de un libro, de una obra literaria, presenta una serie de particularidades que pueden ponerse en relación con otras naciones, pero que consignará siempre una impronta propia.

La recepción de la obra cervantina en Latinoamérica ha sido analizada de manera general a lo largo del siglo XX (Díaz Plaja, 1952; Valero Juan, 2010; Schmidt-Welle y Simson, 2010, Hagedorn, 2009, 2011, 2016) pero no son frecuentes los estudios centrados en un país determinado[23]. Respecto de nuestro país, es ineludible la mención de Fernando Díaz-Plaja (1952), el

[23] Son de suma importancia los aportes presentes en la sección **El «Quijote» en América,** del sitio Cervantes Virtual.

volumen de Alejandro Parada (2005) y diferentes volúmenes de conjunto y números de revistas. Retomamos lo planteado anteriormente sobre la centralidad del *Quijote* en la conformación de las literaturas nacionales latinoamericanas. Situándonos en la región rioplatense, el trabajo de María de los Ángeles González Briz (2017) *El* Quijote *en Uruguay: mito y apropiaciones* (2017) nos resulta una obra fundamental para acercarnos a la problemática que trabajamos, porque es un ejemplo concreto del estudio de la recepción, en un sentido más amplio que el que manejamos en nuestra investigación, de la obra cervantina en un país en determinado.

En su libro, la Dra. María de los Ángeles González Briz nos presenta una investigación que analiza las vicisitudes políticas y culturales de Uruguay, como el Estado Nacional en formación, en relación con una obra literaria que se ha erigido como mito en dicho territorio y ha sido leída de manera simbólica, configurando características de la identidad nacional uruguaya. El vínculo entre las naciones americanas con la hispanidad y la herencia cultural se ve atravesado a partir de las revoluciones independentistas del siglo XIX, motivo por el cual la relación colonial entra en conflicto. Esta contingencia política será punto de partida para diversos debates entre los miembros de las élites culturales americanas que por un lado reniegan de España, pero por otro, reivindican algunos de sus clásicos literarios.

González Briz analiza cómo el *Quijote* fue leído y utilizado como símbolo en diferentes textos, excediendo el campo literario. Para ello recurre a diferentes materiales impresos que organiza de la siguiente manera:

a) Textos de ficción inspirados en el *Quijote*;

b) Textos críticos de interpretación y divulgación;

c) Textos que invocan algún aspecto del personaje o la fábula, asociados a la representación de Don Quijote, o quijotadas, y que forman el mito quijotesco.

En la segunda parte de su libro, “La recepción americana y la construcción del mito Quijotesco” se ocupa principalmente de los vínculos políticos y culturales entre Uruguay y España, dando un panorama de las

interpretaciones más representativas que tuvo el *Quijote* en la crítica literaria: la idea romántica de la novela; interpretaciones filológicas, filosóficas e interpretaciones de símbolos universales.

En nuestro país son numerosos los estudios que se encargan de consignar y analizar (nos permitimos en esta instancia plantearlo de modo más general) la presencia del *Quijote* en las letras argentinas. La *Bibliografía cervantina editada en la Argentina: una primera aproximación* (2005) es el libro señero que de alguna manera dio cause a la presente investigación. Alejandro Parada da cuenta de 214 publicaciones de obras cervantinas (diferenciando entre el "*Quijote*"; "*Novelas ejemplares"*, "*Persiles y Segismunda"*; "Poesía, Teatro, Comedias y Entremeses"; "Obras completas"; "Adaptaciones, Antologías, Fragmentos y Ediciones Abreviadas"). A continuación, Parada, identifica un total de 1572 publicaciones sobre Cervantes y sus obras en general, de las cuales contamos una centena de "Libros"; y alrededor de 1.100 publicaciones menores ("Ensayos", "Artículos", "Prólogos", "Notas", "Comentarios", "Conferencias"). Y por último, como publicaciones relevantes, da cuenta de más de 300 obras literarias inspiradas en la obra cervantina bajo la denominación "Obras inspiradas en Cervantes. Recreaciones literarias (poesía, narrativa, etc.)". Estos registros escritos son una fuente documental que excede el eje que nos planteamos investigar, a saber, las 27 ediciones del *Quijote*, publicadas en territorio argentino en el período 1900-1983 enumeradas por Parada[24]. En el caso argentino encontramos, como hemos adelantado, pocos estudios que relacionan la obra de cervantes con la cultura de nuestro país. El clásico estudio de Díaz Plaja (1952), *El Quijote en el país del Martín Fierro* es uno de los más relevantes y conocidos. En el año 2005, la revista *Olivar*, vol. 06 (UNLP) dedica un número monográfico, editado por Juan Diego Vila y Gloria Chicote, al cervantismo local. Como consigna Parada (2005), de los 102 libros publicados en Argentina, solo tres hacen referencia a Cervantes o el *Quijote* en relación con la cultura escrita argentina. Esta proporción, que ronda el 1%, se mantendrá también en los artículos y textos menores. El resto

[24] Dentro de esta enumeración de ediciones encontramos reimpresiones. Quedará para futuras instancias analizar las adaptaciones y abreviaciones, aunque serán mencionadas las más importantes, porque somos conscientes de su relevancia como objetos destinados a la lectura con intenciones determinadas y con una selección de público, en muchos casos, bastante concreta.

aborda la vida de Cervantes o el análisis de alguna de sus obras (mayoritariamente el *Quijote*).

Parte de la idea de mito como relato arraigado a los orígenes de una sociedad, de una cultura, que propicia elementos para su definición, y que además, brinda múltiples posibilidades interpretativas a lo largo del tiempo. Nos interesa esta interpretación del *Quijote* como mito, aunque cuestionaremos ciertos aspectos de ella, porque da cuenta de un aspecto importantísimo en su recepción a lo largo del tiempo. Al devenir en obra universal, el *Quijote* puede transformarse en mito fundacional en un sentido amplio para diferentes naciones y operar como texto **religador** en diversos momentos, y en ese sentido participará en la génesis de las incipientes literaturas nacionales americanas.

En ese entramado de la formación de las naciones a nivel mundial, dado a partir del liberalismo del siglo XIX, y con el sustento de las bases teóricas de la lengua y la etnicidad, las naciones latinoamericanas se definieron, y optaron en conservar la lengua que de algún modo unificaba a las naciones. En el caso argentino, en su extenso territorio, el español era la lengua de las élites culturales y también de las personas que participaron y lideraron la revolución y la conformación del gobierno patrio. El español fue la lengua unificadora en el sistema educativo público, silenciando y anulando otras. El quiebre producido en 1898 con la caída de la última colonia significa un cambio de identidad para las naciones hispánicas. Como señalan Yayo Aznar y Diana Wechsler (2005) para el caso argentino, se observan diferentes modelos sobre los que se está construyendo la identidad de uno y otro lado del Atlántico. Se dará una tensión entre lo hispano, lo nativo, lo norteamericano y lo europeo[25]. En nuestra nación, al igual que en Uruguay, habrá una serie de afirmaciones e interpretaciones

[25] González Briz destaca lo mencionado por Haya de la Torre en 1927, sobre que la idea de América Latina nace ligada a la amenaza del expansionismo norteamericano. Advierte que el nombre que se le da a América del Sur connota una postura política. Hispanoamérica es un término colonial; Latinoamérica denota independencia y república; Panamericano es imperialista, e Indoamericano es unificación y libertad. En estos términos, y al hablar de América Inglesa, América Española, Portuguesa o Francesa, se evidencia que lo que se pone en el centro es la raíz lingüístico-cultural.

respecto del *Quijote* y de Cervantes, en relación con lo español, una tensión entre la admiración a su obra, y un rechazo a lo hispano[26].

> Con respecto a la forma en que fue leído el *Quijote*, pueden aislarse, por lo menos, dos razones históricas, estrechamente relacionadas entre sí, que explican su productividad como obra proveedora de símbolos útiles para repensar esas nociones abstractas que implicaban un carácter colectivo, ya sea el llamado "espíritu del pueblo", la idea de nación, la raza española o la latinidad, según fue utilizando en distintos tipos de discurso desde el último tercio del siglo XIX hasta bien entrado el XX en España y Latinoamérica. Más bien se trata de procesos de simbolización que, luego de una serie de etapas históricas, dieron como resultado una mitificación del *Quijote*, funcional para la representación de la nación española en cierto contexto histórico. (González Briz, 2017: p.36)

Más allá de la discusión que excede nuestro análisis, la mención acotada de estos trabajos, que representa una cala mínima (aunque representativa) en una extensa bibliografía, pone en primer plano un modo de recepción de la obra que tiene que ver con su lectura por parte de intelectuales, políticos y escritores durante el afianzamiento de los estados/naciones a lo largo del siglo XIX. Lecturas que se alejan de la concepción de la obra como un simple libro de entretenimiento traído por los primeros conquistadores a lo largo de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, nos parece de suma importancia atender a esta dimensión que no todas las obras literarias logran. Nos resulta apropiado dejar de lado el término mito/mitologema, y rescatar el término de "fábula" trabajado por Ernst Robert Curtius (1985) bajo el concepto de "función fabuladora", que puede entenderse como un desarrollo a partir del uso del aparato fonador y el desarrollo del pensamiento, teniendo en cuenta también a Henri-Louis Bergson.

---

[26] La dualidad presente en la obra, entre Quijote y Sancho ha sido utilizada en términos de oposición entre lo hispano y lo anglosajón. Montero Reguera (1991) da cuenta también de la aceptación de la obra por parte de las élites culturales, y su aceptación popular y adhesión en los diversos grupos independentistas americanos, y de la lectura de la obra como encarnación de los valores de libertad y democracia.

> Por otra parte, la presencia del Quijote en la inspiración de las gestas independentistas latinoamericanas fue señalada ya en su momento, aunque no siempre con un sentido elogioso. González Gadea registra el uso del término "quijote" como calificativo aplicado a Artigas en una carta de Gervasio Antonio de Posadas al general San Martín. (González Briz, 2017: p.45)

> La función fabuladora ha ascendido desde la generación biológicamente útil de ficciones hasta una creación de dioses y mitos, y por fin se ha desprendido totalmente del mundo religioso para convertirse en libre juego. Es “la capacidad de crear personas cuya historia nos contamos a nosotros mismos”. De esa función fabuladora surgieron la epopeya de Gilgamesh y el mito de la serpiente del paraíso, la *Ilíada* y la leyenda de Edipo, la *Comedia divina* de Dante y *La [Comedia] Humana* de Balzac; es raíz y fuente inagotable de toda gran creación literaria. Grande es, en este sentido, la poesía que pasa de siglo en siglo y de milenio en milenio. Es el trasfondo, el horizonte definitivo del complejo de la literatura europea. (Curtius, 1985: pp. 24-25)

Dejamos aquí esta cuestión ya que el Capítulo 3 se dedicará al análisis exaustivo de las ediciones argentinas del *Quijote* hasta 1982.

1.3.1. La dimensión política de la fábula cervantina

Esta fábula y sus personajes, como es sabido, han recorrido el mundo entero, tanto en el discurso literario y crítico, como en otras artes, y como señala Diego Vila (2005b), en los más diversos objetos. La dimensión icónica de la obra es inconmensurable, y su impregnación en la cultura letrada y popular es constante. Diego Vila menciona un conocido texto de Edward Riley en el que se pregunta si alguien poseía objetos (ceniceros, estatuillas, pisapapeles, etc.) con la figura de algún personaje literario que no sean don Quijote o Sancho.

> Aquello que Riley indagó, muy sabiamente, fueron las condiciones de posibilidad de transmutación de la pareja protagónica de *El Quijote* dicha enteramente por palabras, en íconos fácilmente reconocibles en producciones artísticas con otros soportes materiales con finalidades serias o *kitsch*. La pregunta, en todo caso, no era cómo a alguien se le había podido ocurrir estampar en un juego de platos de cocina una serie de imágenes que debían reconocerse como don Quijote y Sancho en

> distintas aventuras, sino, por el contrario, cuáles fueron las condiciones de posibilidad para que esos dos constructos discursivos migraran del libro y se convirtieran en imágenes perfectamente reconocibles por el gran público en los contextos más impensados, inclusive, y muy especialmente en aquellos donde los no-lectores de la fábula e ignorantes de su argumento terminaban reconociendo en ese dibujo de un hombre flaco y alto junto a uno petiso y retacón a don Quijote y Sancho. (Vila, 2005b: p.34)

Al configurarse como ícono de uno o varios ideales, la obra se vuelve más maleable aún. Más allá de la teoría sobre su dimensión mitológica, como fábula o icónica, lo cierto es que el texto literario y la figura de Cervantes desde 1605 han ido adoptando, con el pasar de los siglos, los más variados carices políticos. La figura de su desafortunado autor, el personaje y el texto contienen elementos que habilitan esas lecturas.

Retomamos la pregunta de Vila, porque es clave (y que no tiene sentido reformularla en otros términos).

> ¿Por qué *El Quijote* pudo transformarse, con independencia propia de la valía artística, en esquemática parábola apropiable por el discurso político? (Vila, 2005b: p. 35)

Estas causas enumeradas por Vila podrían diversificarse y especificarse si atendemos a pasajes concretos dentro de la obra. Es un libro que fue crítico con el *status quo* de su época utilizando el humor mediante la estética cazurra, habilitando la posibilidad de replicar es crítica a diversas situaciones. La primera causa que enumera Vila es que la obra está protagonizada por varones.

> Lo político, cuando es dicho por la ficción debería formularse bajo la forma de un personaje masculino, ya que la mujer –bien lo demuestra el sino de Antígona y de todas aquellas que fueron vistas como noveles encarnaciones de la heroína griega- siempre terminaría siendo connotada por la carga de una derrota previa. La mujer en la ficción –y

> muchas veces también en la realidad- ingresa a lo político desde un lugar reactivo (Vila, 2005b: p. 42)

No son pocas sin embargo las lecturas políticas de la obra enraizadas en la figura de Marcela y de otros personajes femeninos. La masculinidad de los personajes principales, su polaridad y dialéctica contrapuesta, la construcción de una realidad diferente configurada mediante el discurso, “el entronizamiento de la palabra en un espacio público” (p. 42), son algunos de los elementos que pueden rastrearse en este aspecto. Lo masculino es lo que opera en la esfera pública (alcanza con recordar el lugar relegado de la mujer, la batalla de las sufragistas, lo tardío del voto femenino y el paulatino y disímil acceso de la mujer a la esfera pública y política a lo largo de los últimos siglos), y en esa esfera, se da el entrecruzamiento de lo privado (la condición de hidalgo devenido en caballero), con lo público, en donde opera lo político.

> Por todo lo cual se podría concluir que la masculinidad, la posición de escucha popular y la entronización de la palabra del portavoz autorizado se ven complementadas por una cuarta variable y es que todas ellas se dan cita en un contexto ficcional en el cual se constata, palmariamente, un quiebre de las órbitas públicas y privadas. (Vila, 2005b: p. 45)

En la estructura de la obra encontramos estos elementos, y muchos otros si atendemos a pasajes concretos, que habilitan la lectura política desde la figura de personajes políticos. Pero la lectura que habilita más claramente es la que mencionamos anteriormente: la lucha, con una serie de ideales como punta de lanza, contra lo establecido que se haya corrompido. No es tanto la lucha contra la corona, sino contra sus vicios y funcionarios ineptos; no es la lucha contra le religión, sino contra cierto tipo de clérigos. En este sentido, habilitó en nuestro continente la causa independentista.

Además de la bimembración que mencionamos en los personajes de don Quijote y Sancho, que ha sido analizada ampliamente, también encontramos la escisión entre Cervantes y su obra. La figura de Cervantes se ha utilizado en varias oportunidades de modo contrario al de su personaje, un hombre que luchó para la corona de España, que fue funcionario real y formó parte de ese imperio que aparece cuestionado en su obra.

Elke Sturm-trigonakis (2011) contrasta precisamente esta condición de signo bifronte dada para el par Cervantes-Quijote, analizando las reelaboraciones cervantinas en tres textos escritos en continente americano.

> Don Quijote de Miguel de Cervantes es un héroe literario lleno de ambigüedad y ambivalencia, cuya apertura a casi todo tipo de recepción lo ha convertido en una figura mítica, un «mitologema» (…) Como consecuencia, Don Quijote ha experimentado una plétora de diferentes lecturas y reescrituras. (Sturm-trigonakis, 2011: p. 240)

La autora analiza los fenómenos de transculturación presentes en tres obras: el cuento "D. Q." de Rubén Darío (1899), en "Terra Nostra" de Carlos fuentes (1975), y en la novela *Don Quixote which was a dream* (1986) de la estadounidense Kathy Acker. Tres obras en las que la figura del personaje don Quijote es adaptado dada la elasticidad del mitologema, en términos de Sturm-trigonakis. Los textos americanos rompen con la visión conservadora y decimonónica sostenida por España, que configuran al héroe en su romanticismo caballeresco.

> El objetivo de este estudio comparativo es demostrar los tópicos americanos de los tres hipertextos (según la terminología de Gérard Genette); para detectarlos profundizaré en la relación transtextual con el hipotexto Don Quijote (más DQ) explorando los puntos comunes y las diferencias de los cuatro textos. Los parámetros comparativos son, en primer lugar, las características estructurales, principalmente la perspectiva narrativa, y luego la dimensión temática, con especial énfasis en el propio Don Quijote como héroe, el marco histórico y el papel de la «locura», la locura. Después de examinar estos puntos clave, se discutirá la «americanidad» de los textos estadounidenses como una diferencia específica en comparación con la conocida recepción decimonovena de Don Quijote como héroe nacional español. El objetivo es demostrar cómo la figura literaria se *funcionaliza* dentro de nuevos ambientes históricos y culturales que difieren considerablemente de las condiciones de su génesis a principios del siglo XVII y de la posterior

recepción durante los siguientes cuatrocientos años. (Sturm-trigonakis, 2011: p. 241)

Este tipo de trabajos comparativo, permite cotejar de manera general la complejidad discursiva y la pluralidad de interpretaciones que del *Quijote* se han tenido en diferentes naciones a nivel global, hallando entre ellas semejanzas significativas[27]. Este interés, relativamente reciente, por la recepción y el impacto cultural de la novela cervantina, que atiende a aspectos de la investigación literaria, la filología, la bibliotecología, la historia de la cultura escrita (y tantas otras disciplinas afines) y que opera sobre materiales de diversa índole -referencias intertextuales, artísticas en general, alusiones, publicaciones, traducciones-:

> permite medir y comprender mejor el impacto y la vigencia de uno de los más destacados mitos de la literatura universal, el desarrollo y la función de estos mitos en la era de la globalización, y quizá la supervivencia de los temas, argumentos, personajes, símbolos, motivos, tópicos, obras y conocimientos literarios en general, en los siglos XX y XXI, y en la época "post-literaria" a cuyos comienzos posiblemente estemos asistiendo en el mismo momento en el que celebramos los cuatrocientos años de una de las obras más poderosas de la literatura de todos los tiempos. Por otra parte, (…) en esta tarea queda mucho por hacer y descubrir, sobre todo desde una perspectiva global y comparatista, puesto que aún no son muy numerosos los estudios y proyectos que aborden este tema desde un punto de vista amplio, interdisciplinar y universal, y que pretendan reflejar, en su conjunto, el periplo tan enormemente fecundo, complejo y significativo de la novela cervantina, más allá de las fronteras españolas. (Hagedorn, 2016: p. 16)

Observaremos a lo largo de la tesis, entonces, a partir del siglo XIX una necesidad por parte de los latinoamericanos de apropiarse de la obra mediante ediciones propias, como una necesidad de difusión, en principio, y como una necesidad de emancipación cultural luego. Como veremos en el desarrollo de

[27] Véase los aportes Hans Christian Hagedorn (UCM). *Don Quijote por tierras extranjeras* (2007), *Don Quijote cosmopolita* (2009), *Don Quijote y su periplo universal* (2011), Don Quijote en los cinco continentes, acerca de la recepción internacional de la novela (2016) cervantina. Una serie de publicaciones monográficas sobre la recepción internacional de la obra.

nuestra investigación, aunque sean pocos los casos, el hecho de publicar ediciones locales, sin reproducir las ediciones europeas, es un claro posicionamiento respecto del texto y su lectura. Esta posición no se ha construido solamente desde el ámbito editorial, porque como veremos, a partir de Darnton (1990), McKenzie (2005) y Bourdieu (1989) principalmente, el campo editorial no permanece aislado y se relaciona con la cultura letrada, la cultura académica y la cultura popular.

La recepción de la obra y su utilización al momento de ser editada son fenómenos intrínsecamente complejos, que se relacionan con el contexto histórico en que cada uno de los fenómenos sucede; con el contexto político en el ámbito local, regional e intercontinental; con los fenómenos migratorios y demográficos que hemos comentado anteriormente; con las políticas estatales en los diversos niveles del sistema educativo; con el desarrollo científico en el ámbito de las humanidades en general, y el ámbito literario e hispánico en particular.

En los casos que hemos analizado pudimos observar que el desarrollo del ámbito editorial y el desarrollo de un campo específico del conocimiento[28], como fue el hispanismo y su afianzamiento en el ámbito universitario local, fueron dos factores que influyeron en el tipo de ediciones. Aunque los resultados que consideramos en esta afirmación sean variados (ediciones de una calidad material superior a la de décadas anteriores por partes de editoriales argentinas; ediciones con un posicionamiento crítico de perspectiva local; ediciones con propuestas iconográficas locales; etc.), la complejidad que encierra un libro, como cifra de un contexto, es lo que hemos buscado analizar en nuestro trabajo.

[28] Es necesario hacer la salvedad de la edición platense de 1904, en los inicios del siglo, en un momento en que el campo editorial recién comenzaba a establecerse como tal.

Capítulo 2. Enfoque desde la Bibliografía y Sociología de los Textos

Forms make sens

Donald McKenzie, 2005

El planteo central de nuestra investigación es que las ediciones que se realizaron en nuestro país manifiestan, a través de su materialidad y los elementos paratextuales que las constituyen, una lectura de la obra que determina y es determinada por el **Circuito de la Comunicación** (Darnton, 2014) en el cual se manifiestan. Este planteo no implica necesariamente que detrás de cada edición exista el mismo tipo o grado de voluntad por parte del editor o la editorial de general una lectura original, novedosa, o posicionada con cierta tendencia ideológica o política. En algunas de ellas encontraremos elementos que permitan determinar de manera más explícita esa lectura (elementos paratextuales, iconografía, formato, etcétera) mientras que en otras, se da una mera repetición de ediciones anteriores, que aunque no aporten mayores elementos significativos que el contexto y el público al que presuntamente se dirige, pueden entenderse como una propuesta de lectura signada por un contexto determinado. Dentro de esta afirmación, entonces, plantearemos cierta gradualidad, ya que, nos resulta necesario afirmar, no todas las manifestaciones editoriales pueden dimensionarse de la misma manera ni son fruto de una decisión editorial tan sólida[29].

Nos interesa indagar en la injerencia que ha tenido, a lo largo de la historia editorial del *Quijote* en la Argentina, la figura del editor o de los sellos editoriales, junto con la de otros agentes vinculados a la edición de un clásico (filólogos, investigadores, docentes, comunicadores). La cuestión de la autoría y el sentido de una obra es algo de por sí complejo, que adquiere otras dificultades a la hora de analizar obras clásicas, tan alejadas en el tiempo y el espacio, ya que tanto el contexto, como la figura de autor y el entorno de la producción material de la edición se cubre con una opacidad que depende de muchos factores y resulta muchas veces indescifrable. La filología clásica se ha dedicado durante décadas a tratar de fijar una versión del texto clásico que sea susceptible de ser interpretada como definitiva (Orduna, 2005), priorizando con rigor la figura autoral como único responsable intelectual de la obra. El debate

[29] Solo a modo ilustrativo, en esta instancia podemos plantear de manera superficial, que una edición como la de Eudeba, que cuenta con un estudio preliminar y con más de 3.000 notas; con un programa iconográfico original, no puede ponerse al mismo nivel interpretativo que la edición del *Quijote* dentro de la Colección Austral (1939) de Espasa Calpe. Pero en profundidad, tampoco podemos equiparar las propuestas de la Colección Austral, que no cuenta con paratextos modernos, con la propuesta del Centro Editor de América Latina (1968) que también ofrece solamente el texto original.

sobre la cuestión de la autoría es algo que a lo largo del siglo XX, considerando el texto de Foucault, *¿Qué es un autor?* (1969) como paradigmático, ha generado un torrente de discusiones que exceden los alcances de nuestro análisis. Coincidimos con Alejando Parada en pensar que

> en el debate han jugado un papel activo las distintas corrientes de pensamiento e interpretación estética y literaria (*New Criticism*, Bibliografía Analítica, Sociología de los Textos, Teoría de la Recepción), así como las ideas de destacados teóricos -Michel Foucault, Roland Barthes, Pierre Bourdieu. (Parada, 2007: p. 207)[30]

Y este debate, focalizado principalmente en la figura de autores vivos, debería ser abordado desde otra perspectiva al momento de ser puesto en juego en relación a autores clásicos. Sin embargo, algunas de estas consideraciones pueden tenerse en cuenta al momento de pensar (si los materiales con los que cuenta la investigación lo permiten) la figura del editor, que en un sentido similar al autor, propone un texto en el acto comunicativo que implica la lectura.

2.1. La Historia del Libro y la Edición en Argentina

El estudio de la difusión y la recepción de los libros y demás objetos impresos dentro de la Historia de la Cultura Escrita han sido trabajados en las últimas décadas desde diversas disciplinas, cuyos principales exponentes son la Historia, la Sociología, la Antropología, la Bibliotecología, las Ciencias de la Educación y la Bibliografía. En cuanto a la terminología, como plantean Alejandro Parada y Beatriz Valinoti (2013), *Cruces y perspectivas de la cultura escrita en Argentina*, nos enfrentamos a una definición compleja, que intentaremos desglosar en las siguientes páginas, dada la variedad de posibilidades préstamos que implican las disciplinas que a lo largo de las

[30] En este debate podemos sumar también conceptualizaciones filosóficas sobre la complejidad y heterogeneidad de la autoría de un libro, desarrolladas en “Rizoma”, la introducción al libro *Mil Mesetas* (Deleuze-Guattari, 1977), que comentaremos más adelante.

últimas décadas se dedicaron a abordar los estudios del libro, la edición y la lectura, y teniendo en cuenta también que:

> En el caso de Argentina, estas cuestiones vienen siendo abordadas por muchos especialistas desde diversas disciplinas. Alejandro E. Parada ha encarado un proyecto para reconstruir la historia de la civilización impresa que se presentaron en el universo del libro y de la lectura en la Argentina desde la Revolución de Mayo hasta mediados del siglo xx, especialmente desde el punto de vista de la nueva Historia de la cultura y su articulación con la bibliotecología y la edición (Parada, 1998, 2000, 2002, 2003, 2006, 2007, 2012) (…). Cabe destacar que las investigaciones (Sagastizábal, 1995 y 2002; de Diego, 2006) señalan los inicios de una práctica que puede abordarse multifacéticamente: desde el soporte o el contenido, la presentación, la relación autor/editor, la comercialización o el perfil de los lectores y, por otro lado, permite pensar la actividad editorial como una herramienta político-cultural articulada con un proyecto que busca orientar el debate para sentar las bases de un nuevo orden social en el país[31]. (Valinoti, 2013: pp. 67-68)

Valinoti destaca los aportes de varios autores que mencionaremos a lo largo de este capítulo, como la figura de Darnton, que pone en jaque a los estudios abocados solamente al autor, o solamente al lector de una obra, como los únicos participes del acto comunicativo centralizado en el libro. Como veremos más adelante, el aporte más significativo de Darnton tiene que ver con la importancia de considerar en ese acto a una pluralidad de actores sociales que participan de diferentes maneras y que contribuyen a que esa comunicación compleja sea posible y que se insertan en

[31] Valinoti continúa con el Primer Coloquio Argentino dedicado a estudios sobre el Libro y la Edición (que lleva ya 4 ediciones) que surge como síntoma de la gran cantidad de estudios abocados al tema. Por otro lado, nos interesa el interrogante de Valinoti: “Sin embargo, se hacen propias las dificultades que tuvo D. F. McKenzie cuando comenzó a desarrollar la Historia del Libro en Gran Bretaña y sus colegas le preguntaron si el estado del conocimiento era lo suficientemente avanzado como para llevar adelante ese proyecto. La pregunta sigue siendo apropiada para la elaboración de la historia nacional porque, aunque en los últimos tiempos se han alcanzado importantes logros académicos, todavía son necesarios muchos más estudios especializados y articulados para edificar una Historia de la Edición, el Libro y la Lectura” (Valinoti, 2013: p. 68).

marcos ideológicos e históricos que rodean los textos como al espacio ocupado por emisores y receptores, a la vez que por las representaciones colectivas (muestran la incorporación, dentro de cada individuo, de las estructuras del mundo social). (Valinoti, 2013: p. 70)

Identifica en un cuadro comparativo (p.71), lo que ella define como el "Itinerario conceptual para una Historia de la Edición, el Libro y la Lectura en la Argentina":

Historia de la Edición	Historia de la Lectura	Historia de los Libros
Prácticas culturales asociadas a la cultura del impreso . Impresores y libreros . Géneros editoriales . Política de selección de textos . Control de las operaciones: técnicas-económicas-intelectuales . Tipología de las formas editoriales	**Educación y cultura** . Las bibliotecas . Políticas bibliotecarias . Dimensiones institucionales . Libros escolares y universitarios . Planes de lectura . Aprendizajes	**Formas materiales de los libros** . Disposición tipográfica . Manuscritos . Impresos . E-book . Portada . Formatos . Marginalia
.Libertad de imprenta . Censura . La legislación . Asociaciones y gremios .Profesionalización de la edición	**Quiénes** . Modos de leer: oralidad y memoria . Instrumentos	Otras formas de la Cultura impresa: . Cartas . Caricaturas . Partituras . Estampillas
. Empresas editoriales . Imprenta . Las artes del libro . Producción artesanal . Industrialización de las técnicas	. Lectura de formación . Lectura literaria . Lectura del ocio . Lectura de información . Lectura científica y técnica . Lectura espiritual	. Publicaciones periódicas: prensa y revistas . Colección por entregas . Ediciones populares . Libros ilustrados
Geografías de la edición . Distribución . Circulación . Librerías . Ferias . La difusión del libro . Comercio nacional . Comercio internacional . Técnicas de ventas	. **Dónde y cómo** . Lugares . Representaciones mentales . Significaciones y sentidos del acto de lectura	. Estructuras institucionales del libro . Papeles de los libros

Activar Windows
Ve a Configuración para activar

En el ensayo "Una relectura del encuentro entre la Historia del Libro y la Historia de la Lectura Reflexiones desde y hacia la Bibliotecología", publicado en el libro *El dédalo y su ovillo* (2012), Alejandro Parada entrecruza estas perspectivas del libro y la lectura, partiendo de una afirmación que consideramos válida aún en este momento:

> Nunca es una tarea estéril ni vacua el empleo de la duda para intentar construir el marco teórico de una especialidad. Lo disciplinar existe y perdura porque su teoría, móvil y siempre mutable, se sustenta en su propia instrumentación. Todos sabemos, aunque los bibliotecarios poseen una marcada vocación por la creación de sistemas taxonómicos

> de excesiva racionalidad, el carácter limitado y parcial del conocimiento histórico. (Parada, 2013: p. 61)

Su ensayo es iluminador en cuanto a la injerencia que ha tenido la Bibliotecología y la Bibliografía en el desarrollo de lo que posteriormente se fue configurando dentro de los estudios de la Cultura Escrita, y la importancia de estas disciplinas que comenzaron, hacia mitad de siglo XX, a considerar los materiales escritos e impresos desde una perspectiva diferente.

> La Historia del Libro y de las Bibliotecas era, precisamente, exponer la evolución y la producción del libro en los diversos períodos históricos. En el caso de las bibliotecas, se proponía el discurso cronológico sobre "los acontecimientos importantes" (incremento de la colección, formas de organizar los libros, administración y cuidado de las obras, etc.) que hacían al desarrollo o a la supervivencia de cada biblioteca. Esta Historia del Libro casi lineal, que no tomaba en cuenta la ambivalencia cultural y sociológica de todo artefacto hecho por el hombre, incluso desplazó a la Historia de las Bibliotecas a un segundo plano, ya que la Historia del Libro se convirtió en una macro disciplina que incluyó a aquella. (Parada, 2013: pp. 63-64)

Después de reseñar brevemente los aportes de Lucien Febvre y Henri-Jean Martin (1958), y *La escuela de los Annales* hacia la década de 1960, que permitieron configurar la Historia del Libro[32], plantea que:

> Aquí lo que nos interesa tampoco se centra en una novedad, sino en dos aspectos que deben ser resaltados para aquellos que se inician en estos estudios. En primer término, la Historia del Libro no había tenido en cuenta el hecho de que la construcción de un libro implica un cambio de articulación en el discurso de la obra. Es decir, que la materialidad que sustenta el soporte del libro como artefacto (selección tipográfica, disposición e imposición de los textos, configuración de la página, entre otros muchos aspectos) constituye una reconfiguración y alteración que influye en la esencia misma de la lectura (McKenzie, 2005 y Warner, 2001). Esta puesta en escena de la corporeidad de una obra es otra

[32] Véase, Parada (2013) pp. 63-64; Chartier (1993).

> forma de leer detrás de la lectura. El segundo elemento a tener en cuenta, y acaso uno de los más innovadores, es la aparición del lector como materia de análisis. Esta figura estaba ausente en la Historia del Libro, a pesar de que sin él la cultura manuscrita e impresa hubiera sido un páramo sin sentido. (Parada 2013 p. 64)

Esta nueva configuración del libro en tanto artefacto material que interfiere y determina la lectura de una obra, poniendo en relación con ese acto al lector es lo que pondremos en juego a la hora de analizar las ediciones del *Quijote*.

2.2. La materialidad del objeto y el Circuito de la Comunicación

Como hemos anticipado, la hipótesis que guía este análisis es que existen diferentes publicaciones del *Quijote* realizadas en el ámbito nacional que, dada su relevancia y las particularidades de su producción material y edición, pueden ser consideradas como un verdadero y significativo cambio de sentido en la obra original o, planteada en términos más drásticos, como "nuevas obras". Como plantea McKenzie (2005: p. 22) un libro no es simplemente un objeto extraordinario que se conserva a través del tiempo de modo inalterable, trayendo consigo las intenciones de su autor, su contexto e indicios del vínculo germinal entre el autor y el editor. En dicho análisis, encontraremos ediciones que tendrán la particularidad de poder dimensionarse como una nueva versión del *Quijote* y otros casos que podrían considerarse meramente como reediciones. Vale aclarar, que esa diferencia que observamos, pasados cinco siglos de la edición original de la obra, no tiene que ver tanto con esa publicación prínceps, sino con el devenir de lecturas e interpretaciones que se han dado a lo largo del tiempo, y que han conservado una hegemonía centralizada en España y Europa hasta principios del siglo XIX. En este sentido nos parecen fundamentales las afirmaciones de Donald McKenzie (2005) que sostiene que cada vez que se materializa en una edición, en algún grado, la obra cambia. La obra, a diferencia del texto, es un producto de la actuación

humana en contextos complejos y altamente volátiles que una investigación cabal tiene que intentar recuperar si desea entender mejor la creación y la comunicación de significados como característica definitoria de las sociedades humanas (Mckenzie, 2005: p. 22). Es necesario para ello, entender la obra como algo que excede a la concepción habitual de "texto" y preguntarse cómo el texto de Cervantes ha sido modificado y tomado por diferentes agentes a lo largo del tiempo para producir obras diferentes destinadas a lecturas y lectores nuevos, con características materiales diferentes:

> Los profesionales de la edición suelen llamar *mise en page* a la selección del papel, tamaño del libro, presencia de ilustraciones, tipo de caja, encuadernación, etc., y *mise en texte* a la elección del tipo de letra, la distribución de los blancos y negros en el texto, determinación del espaciado de interlíneas, márgenes, notas, sangrías, índices, cuerpos de letras, elección de cursivas, versales, redondas, etc.
> (Parada, 2007: p. 210)

En el esquema de comunicación cuyo soporte material es el libro, debemos destacar ciertas nociones básicas que a lo largo del siglo XX se han ido afianzando desde las disciplinas que se encargan de estudiar el libro, la edición y la lectura. Dentro de una industria cultural, como es la edición, es necesario poner de manifiesto que editar implica producir un objeto de consumo del cual se espera un rédito económico, que a pesar del posicionamiento y la postura del editor y del autor en el campo cultural, es fabricado por los operarios partícipes de la producción. Por lo tanto, la edición está determinada por condiciones culturales, pero también comerciales y económicas, políticas; en una palabra, históricas. En este sentido podríamos identificar a ciertos autores y editores que asumen un mayor riesgo al producir y ofrecer productos con una rentabilidad menos garantizada, pero que en tanto productores de bienes materiales, buscan de todos modos el valor dentro del mercado.

> Desde allí, al poner en relación la tipografía con la movilidad de los libros, cualquier creación textual permite alcanzar –al estudiar sus formas y contenidos en un tiempo y una sociedad determinados– el

> conocimiento de la relación que organiza el ejercicio del poder, las representaciones o el imaginario, puesto que un texto debe su existencia a las condiciones sociales de las cuales es producto. Estas cuestiones son las que permiten dar un paso más en la comprensión del libro como emergente de la historia social y económica porque, para hablar de cultura, de creación literaria o de lectura, se hace imprescindible el estudio de la empresa editorial y de los sujetos sociales con ella relacionados. (Valinoti, 2013: p. 75)

En primer lugar, y lo que podemos considerar como una de las corrientes que a mediados de siglo marcó la tendencia que condujo al corrimiento del enfoque de la figura del autor, la “Estética de la Recepción” propuso la noción de una interpretación participativa por parte de los lectores como sujetos activos en la creación de sentidos. Por un lado, se toma conciencia de que el autor no produce de manera individual un libro, sino que hay otros partícipes en esa producción; por otro lado, el lector tampoco lee desde una individualidad inalterada, sino que la lectura esta mediatizada por los medios de comunicación, por docentes, por críticos, y lógicamente, por los agentes que llevan el libro a las manos del lector: libreros, puestos de diarios y revista, suscripciones. Por lo tanto, no es un esquema comunicativo de entes individuales autor-libro-lector, sino que necesariamente es un esquema mucho más complejo. Finalmente, el mensaje plasmado en el libro no es unívoco, ni se presenta como acabado, ya que el lector participa activamente en la creación de sentidos textuales.

En la conformación material de un libro, se interrelacionan un conjunto de elementos materiales y simbólicos que exceden el libro en sí mismo, y que entran en diálogo con elementos exógenos. Los aspectos materiales de un libro (tamaño, tapa, portada, tipografía, elementos paratextuales) y la vinculación de ese título con otros en el catálogo editorial en colecciones determinadas, son el resultado de decisiones en las que participan el autor (en algunos casos) y los diferentes trabajadores de una editorial, orquestados por el editor. Estos elementos influyen considerablemente en la creación de sentidos por parte de los lectores en los procesos de lectura, que también son heterogéneos. Esta

materialidad es un factor que está marcado por lo económico y, que sin alterar el texto, puede orientar la lectura en un sentido determinado, modificándolo.

> Pensar en el libro es tomar en cuenta factores que van desde la fabricación del papel, pasando por la puesta en marcha de la imprenta, la obtención de las cajas necesarias con los tipos de letras, la apertura de librerías, la creación de redes y circuitos de comercialización hasta las diferencias de formatos y encuadernaciones, así como los costos de las reediciones y traducciones. El precio, además, siempre fijó un límite para la difusión. (Valinoti, 2013: p. 75)

Estos materiales impresos llegan al público a través de diferentes canales de distribución y agentes de difusión. El Estado, a través del sistema educativo, y las redes de promoción de cultura cumple un papel de gran envergadura, pero no es el único agente. Las editoriales ofrecen sus productos en diferentes ámbitos, siendo las librerías el más preponderante, pero también lo hacen a través de kioscos de revistas, suscripciones, distribución en escuelas, etcétera. A su vez, el formato de ciertos eventos como las Ferias del Libro (en todas sus magnitudes y variedades) suele ser un espacio en el que las ventas alcanzan números elevados, equiparables al volumen de venta de meses en librerías. Muchos libros circulan a través de bibliotecas, tanto de gestión pública como privada. El proceso de circulación es relevante a la hora de considerar la manera en que los lectores acceden a sus lecturas. Es importante considerar si ese acceso está mediatizado (por la publicidad, por la difusión de agentes editoriales, por las presentaciones de libros, por la enseñanza docente, por las reseñas en medios de comunicación, por portales digitales de difusión). Cada editorial será más adepta a determinados tipos de difusión y, será en ese sentido, más conservadora o innovadora. “Por ello, los libros hacen la Historia, no solo por lo que dicen o cómo lo dicen, sino que ellos, junto a quienes realizan el acto de la lectura, son signos de su tiempo” (Valinoti, 2013: p. 76).

Las casas editoriales no lanzan sus productos al mercado considerando al público como una entidad abstracta. Son muy conscientes de que su oferta editorial no atraerá a todo el público lector. Por el contrario, los proyectos editoriales apuntan a ciertos lectores con características particulares,

segmentando el mercado y tratando de alcanzar a determinados sectores del público general, sin que esto sea un limitante para la expansión y el crecimiento del volumen de ventas. Suele hablarse en este sentido de comunidades de lectores específicas. Pero el lector no puede considerarse solamente en tanto conjunto heterogéneo, sino que el lector individual es efectivamente un creador de sentido, y la lectura en última instancia (aunque esté mediatizada) es un acto individual, y las lecturas corresponden a diversas finalidades de esos lectores, entrando en juego con universos de sentidos propios de cada individualidad, y con la capacidad de producir en el futuro interpretaciones que se plasmen en otros registros escritos (anotaciones, notas marginales, reseñas, artículos críticos, etcétera) e, incluso, otros libros. A pesar de esta individualidad, **la lectura y la creación de sentidos en un nivel más amplio, son procesos históricos que entran en relación con un contexto determinado (dado por lo histórico, lo político y lo económico, tanto en el pasado como en el momento de surgimiento de esa lectura) que se pone en relación, pacífica o conflictiva, con otras lecturas sobre el mismo texto**. La historia de un libro no puede tener en cuenta solamente al autor y al lector. Necesariamente debe incorporar a los actores que intervienen y posibilitan **la transformación del texto que escribe el autor en el libro que lee el lector**.

Roger Chartier (2006), en su conferencia en el Congreso Internacional *Orbis Tertius*, vuelve a poner en el centro de la discusión la cuestión de la materialidad de los textos planteando el eje transversal y el necesario entrecruzamiento entre la Historia del Libro (y la Imprenta) y la Sociología de los Textos, o dicho en otros términos, la Historia de la Cultura Escrita y la Sociología de los Textos[33]. Estudiar los textos desde una perspectiva sociológica implica analizar lo que las sociedades y sus integrantes transmiten e interpretan como símbolos y significados a través de los múltiples soportes de los textos y, en este sentido, dependiendo del soporte analizado, entrarán en juego diferentes partícipes (escritores, editores, impresores, correctores, ilustradores, lectores, críticos, periodistas publicistas, diseñadores, etc.). La obra nunca se manifiesta como un producto de autoría individual.

[33] Definida por D. F. McKenzie como “la disciplina que estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y su recepción” (2005: p. 30)

La edición es un proceso complejo, cuyos tiempos de realización no son inmediatos. En ellos intervienen diversos trabajadores con saberes y experiencias específicas que forman parte del engranaje de la producción, circulación, difusión y recepción de los objetos editoriales: editores, autores, traductores, correctores, agentes literarios, diseñadores, lectores de originales, miembros de comités editoriales, directores de colección y comunidades de lectores, entre los de mayor relevancia. A lo largo del siglo XX, estas tareas no siempre estuvieron formalizadas y profesionalizadas, sino que fueron llevadas a cabo por personas que se han ido especializando en sus ámbitos de trabajo a través de su experiencia. Cuando se estudia el proceso de edición, es necesario considerar a las editoriales en su conjunto, definiendo el objeto de estudio en tanto “unidades productivas”. Un libro no es el resultado de un autor o de un editor, solamente. Es necesario profundizar, en la medida de lo posible, en los registros de ese proceso editorial que no es igual en todas las editoriales. Como ha delimitado Roger Chartier los estudios “desde la historia de los libros hacia la de los editores”.

La bibliografía, señala Mckenzie, vista de manera panóptica, ha estudiado la composición, el diseño formal y la transmisión de textos por parte de escritores, impresores y editores; su distribución por medio de diferentes colectivos de vendedores al por mayor, minoristas y profesores; su compilación y clasificación por bibliotecarios; su significado y su creativa regeneración por los lectores. La noción que sugiere como básica es simplemente esta: la bibliografía es la disciplina que estudia los textos como formas registradas, así como los procesos de su transmisión, incluyendo su producción y recepción. Procesos técnicos y procesos sociales de transmisión, que pueden ser locales, regionales o trasnacionales.

Como certeramente ha afirmado Alejandro Parada (2019), la historia de la lectura es inabarcable hoy en día. Esta disciplina ha ganado lugar indiscutible y una presencia desbordante en la Nueva Historia de la Cultura. Definir una disciplina es siempre una tarea insuficiente y suele quedar detrás de los avances de la misma. En los últimos años hubo un interés por definir los entrecruzamientos disciplinares que hacen a la historia de los lectores: la Historia del Libro, la Edición, la Bibliografía Material, las mediaciones entre los

libros, los lectores y los circuitos de comunicación y, en particular, la lectura como historia y sus peculiaridades teóricas (Parada, 2019). Para abordar la cuestión desde el campo académico local, adherimos al planteo de Parada en relación al campo disciplinar de las Humanidades y Ciencias de la Educación que contiene a la Historia del Libro y de la Lectura. Una interpretación es sostener que la Historia del Libro tiene su origen en la Nueva Historia Cultural (Hunt, 1989). Se distingue de la Historia Cultural tradicional porque incorpora lo cualitativo y lo interdisciplinar, intentando dilucidar las representaciones y las prácticas culturales de los hombres en la sociedad (Hunt, 1989; Chartier, 1993ª, 1999). Este cúmulo de disciplinas se fue forjando de manera tan diversa, y con enfoques distintos, a partir de los problemas que fueron surgiendo en diferentes naciones, ante diferentes libros de diversos autores con problemáticas particulares. La edición de un texto, de un autor determinado en un contexto (histórico y material), genera problemáticas susceptibles de análisis que son peculiares, y que tienen que ver con el gran número de personas y sus mecanismos de acción a la hora de publicar una obra. La lectura es un volver a presentar (representar) el discurso que ha establecido el autor, desde la mirada personal y social del lector. El lector como un nuevo hacedor o constructor del texto. Para ello Chartier (1993b) plantea que es necesario estudiar a los lectores y textos dentro de un pasaje bien delimitado por este autor: dicho pasaje debe darse no solo desde "una historia del libro a la historia de la lectura, sino también involucrar a la historia de la edición" (Parada, 2019: p. 20).

La materialidad fue adquiriendo una importancia cada vez mayor, y a la vez, más diversificada: tipografía, papel, tintas, métodos de impresión, que en determinados momentos sirvieron para diferenciar obras buenas o malas, originales o piratas. W. W. Greg (1914) definió a la bibliografía como "la ciencia de la transmisión material de documentos literarios" (citado por Finkelstein y McCleery, 2014: p. 27). La tradición angloamericana se fue especializando en aspectos materiales que tenían que ver con detectar formatos, cotejar firmas, tipos, analizar ilustraciones, ver pasajes, detectar cancelaciones).

> Reconstruir textos (y las prácticas de impresión que condujeron a su creación impresa) era el aspecto que definía la bibliografía "descriptiva" o "analítica" tal como la practicaban bibliógrafos y críticos textuales bajo

> el manto de la *New Bibliography*. Al buscar sentido textual y autoral original, los investigadores examinaban la recesión de manuscritos con el objeto de producir la versión del texto lo más completa y menos alterada posible. La intervención de otros agentes además del autor en la transmisión del texto ha sido vista como parte de ese proceso de alteración. La actuación de los agentes en el proceso de impresión, incluyendo editores y correctores de pruebas, estaba destinada a ser rastreada con el fin de identificar sus interferencias y establecer el texto que reflejaba con mayor exactitud la intención final del autor. (Finkelstein y McCleery, 2014: p. 27)

McKenzie en su ensayo “Printers of the mind” cuestionó estos supuestos. Su estudio partió de materiales seleccionados de la correspondencia, de catálogos y libros contables del editor inglés William Bowyer y su hijo de los siglos XVII y XVIII, demostrando que el trabajo del editor no era algo prolijo ni ordenado. Luego avanza aún más para sostener que el estudio de los textos necesariamente requiere la inclusión de cuestiones externas al significado textual. “El sentido, por lo tanto, no es inherente, sino que está construido por sucesivos actos interpretativos a cargo de quienes escriben, diseñan, imprimen los libros, y también a cargo de aquellos que los leen” (Citado por Finkelstein y Mcleery, 2014: p. 31).

En el segmento del recorrido del circuito de comunicación que tiene un texto, entre el autor y las primeras pruebas de imprenta, pueden analizarse cambios, correcciones de ortografía y estilo, adecuaciones a sistemas lingüísticos diversos, variaciones, adecuaciones de la estructura, títulos de capítulos y una gran cantidad de procedimientos más. Estás modificaciones no siempre quedan asentadas de manera explícita o documentada, pero debemos tener conciencia su existencia y de su incidencia en el resultado final del impreso. La comparación de ediciones, además de evidenciar estos cambios, nos sirve para hallar en esos indicios, una sutil variante de sentido. Una de las mayores posibilidades es que permite llegar a conocer las motivaciones sociales: al ocuparse de las circunstancias de transmisión y de los testimonios materiales de la recepción, puede descubrir significados distintos a los que son fruto de la mera invención autoral. La bibliografía puede, ante todo, **mostrar la**

presencia humana en todos los textos (McKenzie: 2005, p. 46). Como plantea Chartier (2005), uno de los principales intereses de McKenzie, "comprender cómo las sociedades humanas han construido y transmitido los significados que atribuyeron a las palabras y a las cosas". El legado más importante de McKenzie fue su énfasis en la ampliación del estudio angloamericano del sentido textual más allá de las barreras artificiales establecida por áreas académicas en competencia. La crítica literaria de los textos habitualmente ignoraba el sentido más allá de los bordes del texto; los bibliógrafos habitualmente ignoraban el contexto sociológico dentro del cual funcionaba la producción textual; los historiadores habitualmente ignoraban el modo en que los productos de las editoriales entraban en el espacio público y eran recibidos y consumidos por el público lector (Finkelstein y Mcleery, 2014: pp. 29-32)[34]. Su propuesta era ir más allá de la interpretación de los textos como meros productos de las intenciones del autor o incluso como efectos de las examinaciones cuantitativas y macrohistóricas de las tendencias de las editoriales e imprentas, y se dirigieran hacia un estudio de **los textos como productos mediados en los cuales uno podía encontrar trazos de un sentido económico, social, estético y literario**. Planteaba el surgimiento de una nueva y abarcadora sociología del texto. McKenzie señala que no puede abstraerse solamente el texto y muestra que el estado y la interpretación de una obra dependen de las consideraciones materiales. Frente a la idea de "la muerte del autor", hace hincapié en el papel del autor, pero no desde el aislamiento de la torre de marfil, si no desde una perspectiva conjunta, en la que el escritor es un trabajador dentro de un equipo de trabajo amplio, en el que se destaca junto con el librero e impresor, en la definición de la forma dada a la obra; teniendo en cuenta que el significado de un texto se produce siempre en un marco histórico y depende de las lecturas de diferentes lectores y agentes de lectura que le asignan significado.

[34] Estas ideas aparecen en su clásico ensayo "Tipografía y sentido: el caso de William Congreve" (1981).

2.3. Historia de la Lectura

McKenzie logró ampliar con su contribución la noción de texto a la que se circunscribían la mayoría de los investigadores, incorporando en la interpretación de una obra, no solo el texto verbal escrito por el autor que acompaña al título, sino también los otros elementos que participan de la construcción e interpretación de sentidos, y que marcan una diferencia[35] y el devenir del texto en libro. En esta ampliación se incorporan los aspectos físicos del libro que transforman un texto, dispuesto material o digitalmente en un archivo, en un libro: su materialización implica el surgimiento de contenido paratextual (al menos las tapas que cierran al libro, el título, los datos de una editorial, la paginación), la iconografía, los anexos y apéndices. El contenido de un libro, por lo tanto, excede lo lingüístico, y conforma un complejo sistema semiótico que debe analizarse en conjunto, o de manera segmentada, pero con plena conciencia del recorte. Esa materialidad que amplía el sentido de un libro, es lo que se resume en su precepto **"*forms make sense*"** (que se ha traducido como "las formas afectan al sentido" o "las formas producen sentido").Y esa materialidad alcanza al modo en que se lee, la voz del lector en situaciones de lectura en voz alta, la tipografía, la maquetación, la mancha tipográfica, el diseño, los títulos y segmentos, el formato digital y sus variantes, la pertenencia a colecciones. Junto a esa materialidad, McKenzie pone foco en otra dimensión que nos resulta fundamental en nuestro análisis: la temporalidad. Al afirmar que "significado no es lo que significa, sino lo que hoy estamos de acuerdo en inferir que significa" (2005, p. 51), McKenzie propone que cada lectura o interpretación de una obra es situada, contextual. La irrupción de sus ideas en el ámbito de la bibliografía, tendieron redes para poder enlazar la dimensión bibliográfica con la social. El título de su obra *Bibliografía y sociología de los textos* (2005 [1986])[36] se propuso como

[35] Destaco el uso de esta palabra y su complejidad, teniendo en cuenta los aportes de Derrida [1968], disponible en https://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/La%20Diferencia.pdf.
[36] Donald F. McKenzie publica "Bibliography and the Sociology of Texts" (1986), un obra que recoge las tres conferencias que el bibliógrafo neozelandés dictó en noviembre y diciembre de 1985 en la *British Library* para inaugurar el ciclo de las prestigiosas *Panizzi Lectures*.

disruptivo para sus colegas y contemporáneos de mediados de la década de 1980.

> La Historia de la Lectura no es, en consecuencia, una unicidad expositiva; por el contrario, hay tantas historias de la lectura como modos de leer se plasmaron en el tiempo histórico. Otra de sus características, pues, es la multiplicidad y la pluralidad de las voces en el tiempo de los “lectores epocales”. (Parada, 2019: p. 20)

Parada, por último, habla de la importancia de denominar a esa **entidad biológica** que son **los lectores** (2019, p. 69). Situarlos en su entorno geográfico, social, cultural, económico y político, pero sin olvidar que el libro es posible gracias a la acción orquestal de un autor, un editor y otros agentes que trabajan de manera conjunta. En conclusión,

> es un área de la Nueva Historia Cultural y, en forma particular, un campo de la Historia de la Cultura Escrita, cuyo objetivo se centra en estudiar las representaciones, prácticas, usos, apropiaciones y respuestas de los lectores frente a los discursos de los textos en el pasado –cualesquiera que sean sus soportes y manifestaciones de escritura-, y que ocasionaron cambios en sus modos de pensar y accionar en el mundo (tanto reales como imaginarios). (Parada, 2019: p. 24)

El enfoque de Parada, está puesto más que nada en la lectura. También señala la falta de indagación dentro de la disciplina en otros ámbitos ajenos a las ciencias sociales. Dentro de la Historia de la Lectura, son escasos los trabajos sobre la lectura en otros ámbitos culturales y académicos fuera de la literatura o de las humanidades (no se ha historiado, por ejemplo, la lectura en ciencias naturales o exactas). El autor también se centra en las fortalezas de dicha ciencia:

> No obstante, la Historia de la Lectura, contenida por la Historia de la Cultura Escrita y empujada (en ocasiones, zarandeada) por la Nueva Historia Cultural, en su espiralada coda de ida y vuelta, en su juego dialéctico, posee sus propias fortalezas en el empleo equilibrado de sus debilidades, aunque está afirmación sea el eco de un oxímoron. La

> Historia de la Lectura no solo fragmenta e instala innumerables parcelas para acceder a los lectores, también nos recuerda que las personas que leyeron están dentro de contextos políticos, económicos y sociales; por eso, una buena y armoniosa manera de fomentar su estudio es apelar a las miradas más globales y totales del "acto de leer". (Parada, 2019: p. 109)

Pero nos detenemos en su aporte, porque es consciente de que esas lecturas en las que es necesario indagar, se sostienen de los aspectos materiales de ediciones puntuales. En este punto, no sería válido hablar de la lectura de determinada obra, sino que es necesario esclarecer quién lee, cuándo, en dónde y a partir de qué edición. Como afirma Castillo Gómez

> En el caso de que hubiera que hacerlo, es difícil establecer un momento fundacional para la historia de la cultura escrita. Como mucho podría sostenerse que el reconocimiento y uso del término prácticamente se circunscribe a la segunda mitad de la pasada década de los noventa. Ha sido en ésta cuando su campo de investigación se ha empezado a perfilar como fruto de una triple conjunción: historia de las normas, capacidades y usos de la escritura; historia del libro y, por extensión, de los objetos escritos (manuscritos, impresos, electrónicos o en cualquier otro). En otras palabras, debe constituir el punto donde confluyan dos tradiciones que hasta la fecha habían descrito caminos paralelos: de un lado la historia de la escritura, y de otro la historia del libro y de la lectura. (Castillo Gómez, 2003: p. 98)

Para el análisis de las ediciones del *Quijote* nos resulta necesario caracterizar de manera general su recepción desde la Conquista y la Época Colonial, atravesando el contexto de la Independencia, porque son los momentos en los que su lectura resultó relevante y hasta fundamental en el desarrollo cultural de los centros urbanos de la Nación. Varios de los próceres y personajes políticos argentinos importantes han manifestado públicamente a lo largo de su vida y de su carrera política una determinada interpretación del *Quijote*, que no precisamente iba en consonancia con la lectura de la obra que

se efectuaba en la misma época o coetáneamente[37] del otro lado del atlántico. La idea de la Libertad asociada a la Independencia solo era posible para un lector perteneciente a la cultura dominada, y por lo tanto, solo fue producida y transmitida con esa intención en el territorio americano.

El estudio de la recepción y publicación de una obra clásica europea en una región determinada de Latinoamérica implica considerar una serie de procedimientos que se diferencian del proceso de asimilación y publicación de un clásico europeo dentro de Europa. El *Quijote* contaba con lectores en nuestro territorio antes de ser publicado en América: viajeros, conquistadores, mercaderes, clérigos, inmigrantes de diversas regiones. Es recurrente que, al tratarse de obras clásicas, haya constante presunción de necesidad por editar dicha obra, al ser considerada clásica. La sociología de los textos apunta a comprender cómo las sociedades humanas construyeron y transmitieron las significaciones que dieron a los seres y las cosas (Chartier 2006: p. 1), es decir, el sentido de las obras manifiesto de una forma particular en un soporte material puntual. De esta manera se deja de lado la recurrente diferenciación entre descripción material e interpretación hermenéutica.

Para McKenzie, la "bibliografía" estudiada de manera aislada, carecía de sentido, y le parecía necesario ponerla en relación con otras disciplinas. Como hemos mencionado, el libro es un producto eminentemente social, que implica la participación de un gran número de personas para su producción, y que está destinado potencialmente a la mayoría o a toda la población. La materialidad de esos artefactos portadores de cultura, entra necesariamente en juego con lo social y los procesos históricos. Toda bibliografía es histórica. A partir de sus enunciados, propone una nueva forma de pensar la bibliografía, proponiéndola como una sociología de los textos, y problematizando a tal fin la idea de texto:

> El hincapié puesto por Saussure en la primacía de lo hablado le ha creado un problema añadido a la bibliografía, sustentada únicamente en libros, pues ha reducido la atención crítica a las estructuras verbales como transcripción alfabética de lo que se concibe sólo como palabras para ser pronunciadas. Otros lenguajes formalizados o, más

[37] Sobre el concepto de "lectura coetánea" véase Lucía Megías 2006.

> propiamente quizá, dialectos del lenguaje escrito —lenguajes gráficos, algebraicos, jeroglíficos y, más significativamente para nuestros propósitos, tipográficos— han sido excluidos del debate crítico sobre la interpretación de los textos porque no guardan relación con lo hablado. Son, por supuesto, instrumentales para la escritura y la impresión, pero, dada la estrecha interdependencia entre lingüística, estructuralismo y hermenéutica y el predominio intelectual alcanzado por esas disciplinas en los últimos años, no sorprende que la historia de los sistemas de signos no verbales, incluyendo la puntuación, todavía esté en mantillas o que la historia de las convenciones tipográficas como mediadores de significado no se haya escrito aún. (McKenzie, 2005: p. 50)

Dicho en otros términos, una obra está compuesta también por su materialidad, no solo por los símbolos lingüísticos que la componen[38].

Toda bibliografía es histórica, no puede ser reducida a funciones no simbólicas o ser aislada de lo humano. La propuesta de McKenzie se orienta en este sentido. De modo que su obra nos propone que una investigación sobre libros debe tener en cuenta las motivaciones de todos los partícipes de ese circuito comunicativo: autores, editores y lectores, considerando los matices dentro de cada conjunto y las relaciones entre ellos. Sostiene que si alguna disciplina decide enfocarse en algún aspecto en particular, debe mínimamente ser consciente de las influencias recíprocas inherentes a la producción de una obra. Para ello, es necesario también ocuparse de la materialidad como forma registrada de un texto y como punto de partida para una dimensión diacrónica del mismo.

[38] Dentro de esa materialidad, McKenzie señala: “datos verbales, visuales, orales y numéricos en forma de mapas, impresos y música, archivos de registros sonoros, de películas, vídeos y la información computarizada; de hecho, todo desde la epigrafía a las últimas formas de discografía. No es posible ignorar el reto que suponen esas nuevas formas” (McKenzie, 2005: p.108).

2.4. La Bibliografía y Sociología de los Textos

Para pensar la incidencia de McKenzie en el ámbito románico e hispano, es necesario tener en cuenta que su difusión fue mayoritariamente gracias a la mediación de Chartier (1991) con su traducción al francés y posteriormente, por la traducción al español de Fernando Bouza (2005). Como señala Bénédicte Vauthier, en su artículo "Donald McKenzie: historiador del libro y filólogo" (2018a), cada disciplina tiene su impronta nacional y presenta diferencias a la hora de acuñar, adaptar y traducir ciertos conceptos provenientes de otros ámbitos. Chartier identifica que el aporte de McKenzie, transformador de la bibliografía en una sociología de los textos, tiene puntos en común y se encuentra con la Historia del Libro francesa. La traducción de Chartier fue muy elogiosa, consciente de la transformación que sus aportes significarían para las disciplinas del libro, y significó una adecuación necesaria para equiparar conceptos y términos que en cada ámbito se construyeron de manera diferente. Pero a la vez, su operación mediadora intenta adecuar los aportes del neozelandés bajo la amplia rama de la Historia del Libro. Robert Darnton y Roger Chartier defendieron a McKenzie como parte de su propia transformación de la historia del libro francesa, que surgió renovada en la década de 1980. Como señala Vauthier:

> Al introducir *La bibliographie et la sociologie des textes* (1991) y dirigirse a un público lector francófono poco familiarizado con la tradición en la que McKenzie se inserta, o sea la *analytical* o *material bibliography*, cuya constitución y desarrollo corren parejas con los problemas específicos que plantea la transmisión y edición de las obras impresas de Shakespeare, Roger Chartier, igual que Renato Pasta, es consciente de que aquel no podrá entender sin más comentarios el doble desafío que McKenzie plantea a sus pares. Como he señalado, estos desafíos tienen que ver con la puesta en tela de juicio de ideas clave de la tradición editorial (la voluntad autoral, el carácter autorizado del texto, la edición de referencia, etc.) que, hasta finales de los años sesenta y principios de los setenta, reinaban de forma hegemónica e incuestionada no solo en la *bibliography* angloamericana sino también en las distintas tradiciones

> filológicas europeas, llámense *Text kritik* o *Textologie*, *filologia della copia* o crítica textual, que no se habían emancipado aun o liberado del todo del modelo filológico elaborado por Lachmann, Paris o Bédier; un modelo válido para el texto clásico o medieval, pero no para el texto moderno. (Vauthier, 2018a: p.74)

McKenzie construye el nuevo campo de **la sociología de los textos**, que se asemeja a la Historia de la Lectura (de los lectores y del libro). Su lugar en la Historia del Libro o de la Lectura, fue posicionado por sus traductores. Renato Pasta, en traducción al italiano, lo define como filólogo. También destaca que lo que lo caracteriza tiene que ver con su noción de textualidad. Su concepto de texto lo lleva a replantear la noción de autoría y de autorización de los textos. McKenzie abre la noción de autoría a los demás agentes que intervienen en la edición, en los autores materiales del libro. Esta ampliación, según Pasta, es lo que lo orienta también a la Historia de Libro, y a la cuestión de la interpretación y lectura (Vauthier, 2018a: p. 76).

Como sutilmente identifica Vauthier, las posturas de Chartier y McKenzie, aunque cercanas, no se equiparan. Este se focaliza en el roll del editor, en tanto sujeto, pero también de los mecanismos editoriales y sus participantes, explicitando la pluralidad del procedimiento de edición. Su interés por la materialidad y la sociabilidad de los textos lo vincula a McGann, figura emblemática del *New Textualism* y la *Textual Scholarship*. Como señala Vauthier, en la tercera *Lecture*, McKenzie plantea su tesis principal “the relation of form to meaning in printed book” (Traducción de Vauthier: “la relación de la forma con el significado en el libro impreso”). Esta tesis pone de manifiesto la doble noción de texto según el autor: “el texto como autorizadamente autorizado, contenido e históricamente definible. El otro es el texto como siempre incompleto y, por lo tanto, abierto, inestable, sujeto a una reconstrucción perpetua por parte de sus lectores, artistas o audiencia” (Vauthier, 2018a: p. 76).

En suma, la “sociología del texto” de McKenzie, nutrida de antropología y de lingüística, no puede equipararse del todo con aquella “sociología de la lectura” defendida por Chartier desde 1971, y de la que McKenzie se había

distanciado, de forma discreta, en la última nota al pie de su emblemático estudio “Meaning and Typography” (96). La sociología de Chartier, deudor de Pierre Bourdieu, se mantiene en este punto en la periferia del problema central de las Lectures: “la evolución de la relación autor-lector a través de los mecanismos de las operaciones tipográficas y editoriales” (Vauthier, 2018a: p. 77).

Vauthier vincula por último los aportes de Mckenzie con aportes más actuales de la crítica anglosajona. En el apartado “*Versioning, fluid text, eclectic text* vs. edición histórico-crítica autorizada”, contrasta la sociología de los textos con las consideraciones de Bryant (2002), que plantea:

> “The fluid text is a fact, not a theory” (el texto fluido es un hecho, no una teoría) declara John Bryant en el lapidario íncipit de *The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen*, posiblemente el libro de la *textual scholarship* angloamericana que pretende ir más lejos a la hora de sacar conclusiones editoriales de la segunda definición del texto de McKenzie, en la que el lector adquiere un papel decisivo en la cadena bibliográfica a la hora de recrear el sentido. Según Bryant,
> “*McKenzie’s final emphasis upon the power of readers to reshape the texts they read significantly extends the discipline of bibliography into the social forces, that contribute to the fluid text”* (El énfasis final de McKenzie en el poder de los lectores para remodelar los textos que leen extiende significativamente la disciplina de la bibliografía a las fuerzas sociales, que contribuyen al texto fluido)- la traducción es nuestra.
> (Citado por Vauthier, 2018a: p 81)

Un texto es fluido porque tiene fluidez. Esta concepción, aunque tautológica, plantea la disolusión de la autoría de una obra, una autoría pensada como colaborativa de un texto que no quedará fijo, sino en constante fluidez. En términos estrictamente editoriales, este flujo no se detiene ya con la muerte física del “autor intelectual”, y revela el carácter caduco de las nociones de autenticidad y autorización que siguen vigentes en las filologías europeas y delimitan el *terminus ad quem*, el punto de llegada del corpus (Vauthier, 2018a: p. 81). Por último, Vauthier señala otro foco de la influencia de McKenzie, que

aunque no esté relacionado directamente con nuestro trabajo, nos resulta de singular interés.

> Al igual que Nutt-Kofoth, creo, por mi parte, que en trabajos de edición es hora de que, junto a las dimensiones textuales (lingüísticas) y genéticas de los textos, prestemos por fin su debida atención al "código bibliográfico", que puede estudiarse tanto en la perspectiva de la historia de la recepción, como a través de la materialidad del texto y el libro (Nutt-Kofoth, "Editionsphilologie"; Shillingsburg, "Scholarly"). De ahí que urja que hagamos nuestras las reflexiones de los editores angloamericanos, en particular de McKenzie. Es más: a sabiendas de que cada una de las orientaciones delata cómo el editor científico concibe la "autoría" de un texto y dónde la localiza, decisiones que surten efecto en las lecturas posibles que se hará´ del texto (Shillingsburg, Scholarly), me parece de especial relevancia para la edición de manuscritos y textos modernos la "orientación bibliográfica". (Vauthier, 2018a: p.84)

La orientación bibliográfica definida por Nutt-Kofoth amplía la definición de texto y se propone incluir todos los aspectos de las formas físicas sobre las que está escrito el texto lingüístico (borradores, manuscritos, diversas manifestaciones impresas). Este enfoque no descarta ni rechaza ninguna parte del texto o del medio físico por considerarla insignificante y enmendable por un editor. Al tener en cuenta las diversas ediciones (con participación o no por parte del autor) se consideran aspectos del objeto físico que es el libro, con todas sus variantes, que dan pistas sobre sus orígenes y destinos y pretensiones sociales y literarias. La bibliografía, considerando su dimensión social en un primer plano, se pone al servicio de la interpretación.

2.4.1. Los aportes de McKenzie en el ámbito académico hispano

Nos centraremos en el carácter agencial de los editores al momento de realizar las publicaciones, otorgando al texto cervantino un acontecer nuevo. Tendremos en cuenta también los trabajos de edición de Bénédicte Vauthier

(2014, 2017, 2018) en el ámbito hispánico. Al ocuparse de los textos literarios de Juan Goytisolo y de Valle Inclán la autora problematiza en sus trabajos la edición de los considerados Clásicos Españoles Modernos y su propia función como editora, teniendo en cuenta los parámetros de alcance de la disciplina. A la luz de Donald McKenzie, se ocupa de la tarea fundamental de considerar la dimensión material y semiótica del texto. Nos parece interesante la perspectiva juiciosa de una investigadora y filóloga que por su origen no hispánico se ha nutrido en su formación por un conglomerado teórico amplio, que tiene en cuenta también a los filólogos y sociólogos del libro del ámbito francés, germánico, anglosajón, norteamericano e italiano. Bénédicte Vauthier y Margarita Santos Zas en los "Preliminares Filológicos (Critique Génétique y Filología de la Edición)" de *I. Un día de guerra (visión estelar) la media noche. Visión estelar de un momento de guerra* (2017) de Ramón del Valle-Inclán, sostienen que

> Basada en los estudios bibliográficos de D. McKenzie, esta orientación amplía la definición de texto para incluir todos los aspectos de las formas físicas sobre las cuales se escribe el texto lingüístico. Este enfoque no admite que ninguna parte del texto o del medio físico se considere no significativo y, por lo tanto, enmendable. [...] todos los aspectos del objeto físico que es el libro que dan pistas sobre sus orígenes y destinos y las pretensiones sociales y literarias [...] son texto con orientación bibliográfica. (Vauthier y Zas, 2017: p. 25)

Destacan a su vez la importancia de la difusión del filólogo neozelandés hecha por Chartier en el mundo francófono e hispano[39].

La sociología de los textos debe ser entendida como la disciplina que estudia los textos, no solo en cuanto a su contenido, sino como formas registradas, como producto manuscrito o impreso, junto con los procesos de producción, de transmisión y de recepción. Deja de lado la preocupación que ha tenido anteriormente la filología y la bibliografía de intentar fijar un texto como más fiel a un autor determinado o a un original. En lugar de considerar los errores como algo accidental, McKenzie sostiene que no hay errores accidentales ni sustanciales, no hay un texto esencial y una serie de errores accidentales. Cada modificación entre una versión y otra, aunque pueda pensarse como accidental/errónea, puede presentarse como un factor que agrega sentido al nuevo texto. Actualmente hay estudios que analizan las obras en diferentes estados, considerando a la obra como algo inestable. El procedimiento que marca McKenzie es el de considerar los diferentes estados de una obra, manifestados en la pluralidad de sus publicaciones, como una de sus encarnaciones históricas, que es necesario comprender, respetar y, posiblemente, editar. Como señala Chartier (2005) en el prólogo a la obra de McKenzie, ya no tiene sentido sujetarse a la noción de "copia ideal del texto", será más provechoso analizar los efectos que estos cambios producen en el sentido de la obra, en sus lecturas y en su autor. Resulta una obviedad explicitarlo, pero una edición con cierta cantidad de ejemplares, genera –a

[39] En ambas traducciones, 1999 y 2005 respectivamente, en el Prefacio, Chartier presenta, antes de comentarlos, los objetivos perseguidos por el maestro neozelandés, destacando la especial importancia de la renovada atención prestada por él a la materialidad de los textos: la segunda de las ideas defendidas por McKenzie trata de subrayar con decisión que las formas afectan al significado. Un texto (aquí en su definición clásica) tiene siempre como soporte una materialidad específica: el objeto escrito donde ha sido copiado o impreso, la voz que lo lee, lo recita o profiere, la representación que lo hace ser visto y escuchado. Cada una de estas formas de «publicación» se organiza según dispositivos propios que determinan de manera variable la producción de sentido. Así, centrándose en el escrito impreso, el formato del libro, la «mise en page», la división del texto, las convenciones tipográficas, la puntuación están investidos de una «función expresiva». Organizados por diferentes intenciones e intervenciones (las del autor, el copista, el librero editor, el maestro impresor, los componedores o los correctores), estos dispositivos pretenden cualificar el texto, determinar la recepción, controlar la comprensión. Guiando el inconsciente del lector o del oyente, ellos dirigen, en parte al menos, la tarea de interpretación y apropiación del escrito. Contra todas las definiciones únicamente semánticas de los textos, totalmente indiferentes a su materialidad juzgada insignificante, don McKenzie recuerda con insistencia que el sentido de las obras depende, también, de sus formas gráficas y de las modalidades de su inscripción sobre la página (citado por Vauthier y Zas, 2017: 28).

pesar de la presencia de alteraciones en el texto- una cierta cantidad de lectores que, con el correr del tiempo, supera al número de ejemplares. Las diferentes profesiones asociadas a la impresión cobran en este sentido un mayor protagonismo en la producción de los objetos impresos. El trabajo humano detrás de las diversas tecnologías manuales y mecánicas de reproducción, deja huellas. Un lector se enfrenta a una versión determinada del texto, con ciertas características que le imponen modalidades específicas de comprensión, dependientes del formato, de la *mise en page*, de las divisiones textuales, de las formas gráficas, de la puntuación, del tipo de papel y de encuadernación. Chartier identifica cómo

> La perspectiva de Don McKenzie trata de reconstruir en su plena historicidad el proceso de construcción del sentido. Por ende, considera como central la historia de la lectura, tanto para la crítica textual como para la historia del libro. La idea de que un texto no accede verdaderamente a la existencia si un lector no se apropia de él ha fundamentado todas las aproximaciones (hermenéutica, fenomenología, estética) que han querido caracterizar las modalidades y los efectos del acto de la lectura. Don McKenzie compartía semejante constatación, pero le daba una dimensión histórica y dinámica al indicar que «nuevos lectores hacen por supuesto, nuevos textos y que sus nuevos significados son consecuencia de sus nuevas formas». Así queda definida de un modo preciso la relación que une la variación de las formas que dan a leer las obras, la definición del público de sus posibles lectores y el sentido que éstos atribuyen a los textos que hacen suyos (Chartier, 2005: p. 12).

El sentido que las formas aportan al texto está estrechamente relacionado con el análisis social del público a quien, en principio, se dirige una publicación. Orientando este enfoque a nuestro trabajo, podemos afirmar que cada edición del *Quijote* estaba dirigida a un público contemplado por el editor, de manera más o menos acertada, con ciertas competencias lectoras, con ciertas expectativas y, algo que no es de menor importancia, con determinadas posibilidades económicas. Estos factores estuvieron presentes a la hora de diagramar el formato del texto, elegir los insumos materiales y

calcular el costo de venta del producto. Podemos suponer también, aunque no encontramos registros concretos que lo demuestren, un estudio de mercado y un cálculo del resultado comercial de las ediciones de otras editoriales cercanas en el tiempo, tanto argentinas, como españolas.

Como es sabido, a pocos años de su publicación, la historia del hidalgo manchego comenzó su incontable recorrido a través de reimpresiones, reediciones, adaptaciones, continuaciones, apropiaciones creativas y recreaciones literarias. Estas manifestaciones sirvieron como engranaje que constantemente fue ampliando el alcance de la obra *Quijote* en el público nacional, europeo, panhispánico en una perspectiva mayor y, finalmente, universal. La movilidad de las formas, que a través del tiempo es incontrolable, posibilita nuevos usos de esos textos, nuevas interpretaciones que generan tensión con las anteriores, nuevos públicos lectores que los reciben y transforman. McKenzie afirma que la escritura siempre ha sido un instrumento de poder[40], refiriéndose a un documento que determinó la dominación de ciertos territorios maoríes. La afirmación es muy clara cuando la pensamos en relación a un documento de carácter político, que por confusas interpretaciones en una palabra[41], determinó en cierto punto aspectos de la dominación inglesa sobre las tierras maoríes. Esta dimensión del poder que tiene el texto escrito, y el abanico interpretativo de sus variantes, es aplicable (en mayor o menor grado) a cualquier escrito. Como plantea McKenzie:

> Un libro nunca es simplemente un objeto extraordinario. Es un producto de la actuación humana en contextos complejos y altamente volátiles que una investigación cabal tiene que intentar recuperar si desea

[40] McKenzie analiza en la segunda parte de *Sociología y Bibliografía de los textos* (2005), el "Tratado de Waitangi" firmado en febrero de 1840, por el cual cuarenta y seis jefes maoríes concedieron a la reina de Inglaterra la soberanía de sus propios territorios. Un documento controversial sobre el cual no nos detendremos, pero que sustenta una idea que puede extenderse a otros textos.

> Por lo tanto, todos los usos y todas las interpretaciones del escrito, de la imagen o de la palabra, no son equivalentes. El control del significado y la imposición del sentido constituyen siempre una apuesta fundamental de las luchas políticas o sociales y un instrumento fundamental de dominación (Chartier 2005: 16)

[41] En dicho documento existe una confusión en el término utilizado para referirse a la soberanía: "el término indígena utilizado para traducir «sovereignty», es decir «kawanatanga», designa sólo la administración de los territorios por los ingleses, y no la renuncia a su poder sobre la tierra". Sobre este error lingüística se sustentó la soberanía inglesa sobre las tierras de Nueva Zelanda.

> entender mejor la creación y la comunicación de significados como característica definitoria de las sociedades humanas. (McKenzie, 2005: p. 22).

En el primer apartado de su libro plantea lo que puede entenderse como obviedad a esta altura, pero que muchas veces, en la práctica científica, suele pasarse por alto. El libro como forma expresiva es un concepto que atañe no al libro pensado como obra, si no al libro en su particularidad material, es decir, determinada **obra** manifestada materialmente en una **edición**, identificable por el año de su publicación, la editorial y los responsables de la misma. En ese sentido, ninguna edición de una obra será completamente idéntica a la otra, ni podrá ser analizada en los mismos términos. Durante el siglo XX se ha diferenciado por un lado la bibliografía y la crítica textual, y por el otro, la crítica literaria y la historia de la literatura, disociando la forma del sentido. McKenzie plantea que no hay frontera. De este modo, no habrá modificación material que no pueda ser interpretada en tanto modificación de sentido.

> Si los menores detalles de tipografía y composición, los signos materiales que constituyen un texto, crean significado de la manera que he intentado sugerir, se tiene que deducir que toda la historia del libro, sujetos como están los libros al cambio tipográfico y material- también tiene que ser una historia de errores de lectura (McKenzie, 2005: 43)

Comparar ediciones puede servir para analizar varias cosas. Una de las mayores posibilidades es que permite llegar a conocer las motivaciones sociales: al ocuparse de las circunstancias de transmisión y de los testimonios materiales de la recepción, puede descubrir significados distintos a los generados y previstos por la invención del autor. Se trata entonces de identificar los rastros humanos, su presencia, en los textos. El autor es uno de los participantes necesarios (destacable en múltiples aspectos) junto a otros agentes. Todo texto, de algún modo, está determinado a sufrir cambios en los procesos de transmisión. En su trasmisión oral, manuscrita, impresa o digital, entre el texto y el público hay procedimientos falibles que llevan a que no siempre haya una completa exactitud correspondiente entre lo que pretende decirse y lo que se transcribe a partir de ello. La transmisión de algo

perteneciente a la oralidad, efímero, a un medio fijo como lo es la escritura, supone un cambio.

En el apartado dos “El matraz roto”, McKenzie (2005) se refiere puntualmente a que la idea de texto como un mensaje claro planteado por un autor siempre ha sido frágil y se ha roto: “Significado no es lo que significa, sino lo que hoy estamos de acuerdo en inferir que significa” (p. 51). Uno de los factores que se explicitan en su afirmación es la dimensión diacrónica de la temporalidad de la recepción de un texto. El tiempo que separa la génesis y escritura de un texto respecto de sus lectores, es un factor determinante. La dimensión de la temporalidad en el análisis de los libros como objeto, es imprescindible. El año de edición, desde el desarrollo de la imprenta como tecnología para reproducir libros, se ha impuesto como uno de los elementos más relevantes para la identificación de un ejemplar, junto al impresor o la editorial. En las últimas décadas hemos atravesado un proceso de replanteo y especificación en las normativas de citas bibliográficas, con el objetivo de determinar la manera más clara de identificar objeto libro utilizado como referencia de trabajos académicos. Dentro de esas normativas, el nombre del autor y de la obra no es suficiente; el año y la editorial, son los datos que aportan mayor especificidad. Esto se debe a diversos motivos: por las posibles correcciones hechas por el autor (obra revisada, obra corregida, obra aumentada); por las traducciones; por la diagramación en páginas; por los apartados paratextuales; por los responsables de la edición.

Desde el aspecto legal, en un período equivalente a dos o tres generaciones, hay una modificación en los derechos del autor y sus herederos sobre las obras, dependiendo las normativas de cada país. Después de la muerte del autor, durante un período que va de entre los 50 a 100 años, la obra queda libre de derechos y puede ser reproducida, utilizada de manera libre. Creemos que esta normativa evidencia que con el correr del tiempo, la intención del autor pierde la primacía frente a otras intenciones, a punto tal de manifestarlo mediante una normativa legal[42]. El sentido original de la obra o la

[42] Somos conscientes de que este aspecto no es el único tenido en cuenta dentro de este marco legal. Lo monetario, la herencia familiar son factores que entran en juego de manera central.

intención primigenia del autor en su contexto es algo que, irremediablemente, caduca. La significación del texto y de la obra varía a través del tiempo.

> Si un poema es lo que sus lectores individuales hacen de él en su acción de construir significados a partir de él, un buen poema será el que haya motivado en mayor medida su propia destrucción en aras de las nuevas construcciones de sus lectores (McKenzie, 2005: p. 43)

Esta frase puede repetirse en relación a cualquier obra (artística en general, literaria, filosófica, científica, etcétera). En este sentido, es sabido el manantial de construcciones lectoras que el *Quijote* significó en el correr de los siglos. Frente a lo que durante mucho tiempo ha hecho la filología y la crítica literaria, tratando de colocar al autor en la posición de genio que ha pensado absolutamente en todas las posibilidades significativas del texto, somos actualmente más conscientes de que el autor puede proyectar en su obra una gran cantidad de significados, pero es incapaz de prever todos *ad aeternum.* Del mismo modo, la crítica textual y la genética textual se han esforzado en la búsqueda de la versión original del texto, «el texto tal y como lo quiso su autor». La crítica textual considera al texto como algo inestable, porque tienen en cuenta el trabajo de revisión de un autor sobre su obra. Las diferentes versiones dan cuenta de la intención del autor que sufre cambios a través del tiempo, y que reniega a veces de su propia obra. El texto literario se transmite en versiones y, las diferencias entre estas, puede darse por acción de su primer trasmisor (el autor) y, por acción, voluntaria (o involuntaria), del resto de los trasmisores (componedores, cajistas, correctores, editor, críticos, docentes, investigadores, etc.).

> Cada [versión] da cuerpo a una intención muy distinta. Se deduce, por tanto, que, puesto que cualquier versión particular tendrá su propia identidad histórica, no sólo para su autor, sino también para el particular conjunto de lectores que la compraron y la leyeron, no podemos aceptar la idea de que el editor haya de enfrentarse a un texto de intención única. Históricamente, puede que no haya razones lógicas para que una versión sea editada por delante de otra. (McKenzie, 2005: p. 54).

Lo que afirma McKenzie respecto de que las versiones de un autor es que incluso las corregidas, son solo versiones. No tienen mayor validez las segundas o terceras sobre su antecedente. Cada una es testimonio de un conjunto de situaciones “un conjunto preciso de significaciones en sucesivos momentos de la historia” (p.54). Esta noción nos resulta aplicable también a las ediciones. Una obra, leída por segunda vez; o abordada en clase año a año ante un conjunto de personas diferentes, puede presentarse siempre con cierto grado de novedad. Podríamos decir en otras palabras y con cierto humor: **nadie se sumerge dos veces en el mismo libro**.

En este sentido, el lector participa en el proceso de decodificación del texto, pero teniendo en cuenta a McKenzie, ese texto le llega al lector en una materialidad determinada, es decir, a través de una edición concreta. De manera más específica, a través de un ejemplar de la tirada de una edición concreta. La temida “reproductibilidad técnica de la obra de arte” (Benjamin, 1936) no logró obturar el aura. A lo largo del tiempo, las obras, como hemos referido, suelen reproducirse con pequeños cambios textuales. Lo que Walter Benjamin identificó como aura, ligado a la singularidad y a la experiencia de lo irrepetible, podemos identificarlo con la noción de “obra literaria” que manejamos. Su planteo es más aplicable a las artes plásticas o escénicas. La reproducción técnica destruye dicha 'originalidad' ya que sólo es posible calibrar el valor ritual de un objeto a partir de su valor exhibido. Al existir múltiples reproducciones, se pierde la originalidad y, en consecuencia, el arte se vuelve un objeto cuyo valor no se puede establecer con respecto a su funcionamiento dentro de la tradición. Al referirnos a obras literarias que necesariamente atraviesan un proceso de edición y publicación en una tirada de un número determinado de ejemplares, pareciera anularse el concepto de aura, ya que lo que leemos no posee la huella física individual del escritor, ya que nunca es la copia manuscrita. En una primera aproximación, nos sentiríamos tentados a pensar que el aura está en los manuscritos de autor o el borrador de imprenta. Sin embargo, no queda anulada allí la cuestión. Consideramos que en la literatura, el aura está diseminada en diversas manifestaciones materiales (que exceden en algunos casos el vínculo estrecho con el autor), y el coleccionismo nos da un indicio relativo de ello. Podemos

encontrar manifestaciones del aura de la obra en las primeras ediciones; en las ediciones numeradas; en las ediciones firmadas por el autor o dedicadas; en ediciones ilustradas en las que haya habido participación del autor; etcétera. Y podemos, aun yendo más lejos, encontrar un aura, diferente al autoral (de un editor, de un traductor, de un ilustrador, de un crítico), en ediciones que se destaquen por algún elemento en particular.

La mención del texto de Bejamin no es inocente. Paradójicamente, este artículo, "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" circuló en diversas versiones. La primera que trascendió fue una versión acordada con un editor francés, en la cual la censura y la autocensura determinaron recortes en el texto, pero que transmitieron las ideas centrales del autor. Un trabajo que Bejamin mantiene como "*work in progress*", que es modificado y expurgado por Horkheimer debido a cuestiones ideológicas, pero también por Adorno en la primera versión publicada en alemán por diferencias en la consideración de ciertos fenómenos del arte popular. Nos interesa la figura de Benjamín porque, a diferencia de muchos críticos e intelectuales, pensaba (en consonancia, a nuestro entender, con Cervantes) al conocimiento como algo heredado y mutable. En los últimos años su escritura era cada vez más fragmentaria. Aquellos que lo han interpretado suelen decir que el ideal de libro de Benjamin era un texto compuesto de citas, en que el autor fuese solo el compaginador, en el sentido cinematográfico del término, estrictamente una cuestión de montaje en el cual la autoría pudiera borrarse. En su último proyecto, el *Libro de los Pasajes* (*Das passagen – Werk*) lleva al extremo la opacidad de la imagen del autor y plantea la idea de un libro diagramado como un inmenso rompecabezas de fragmentos, de ideas, de conceptos. Durante los últimos 13 años de su vida, desde 1927 hasta su suicidio en 1940 estuvo activo en este proyecto. Compaginado y editado luego por Rolff Tiedemann en 1983, y traducido recientemente al español por la editorial Akal en 2005. Como señala Arroyo (2006, s/d), refiriéndose al libro,

> "**El fragmento es el material más noble de la creación barroca",** advirtió Walter Benjamin en el *Origen del drama barroco alemán* (…). Él y Hassel tradujeron al alemán los tres primeros volúmenes de *En busca del tiempo perdido*. De esa novela Benjamin desprende una lección

> axial, viva a lo largo del libro de *Los pasajes*: aquélla relativa al hecho de que el pasado puede hacerse presente si el azar pone a nuestro alcance el objeto material donde quedó prisionero, puesto que el encuentro con el objeto libera al pasado que quedó atrapado en él. (Arroyo, 2006: s/d)

2.4.2. Los aportes de Darnton: el Circuito de la Comunicación

Es fundamental tener en cuenta el panorama local de los estudios sobre el libro, la edición y la lectura que se han desarrollado en al ámbito local, para fijar una red de autores y textos que servirán de sostén a nuestro análisis (Beatriz Valinoti y Alejandro Parada, 2011). Como hemos anticipado, el marco general de la investigación estará dado por disciplinas que abordan diferentes aristas de lo que Robert Darnton (1990, 2010) ha definido, dentro de la Historia Cultural, como **Circuito de la Comunicación**. En su conocido trabajo "¿Qué es la historia del libro?", Darnton plantea que lo que suele nombrarse como Historia del Libro es un campo disciplinar múltiple que suele ser abordado fraccionariamente por diferentes investigadores. Dentro de ese campo hay áreas que tienen que ver con estadios de la gestación y de la vida de un libro.

> Es indudable que las condiciones han variado tanto de lugar en lugar y de época en época, desde la invención de los tipos móviles, que parecería vano esperar que la biografía de cada uno de los libros se ajustara al mismo patrón. Pero, en general, los libros impresos tienen más o menos el mismo ciclo de vida. Éste podría describirse como un circuito de comunicaciones que va desde el autor hasta el editor (si el librero no cumple ese papel), el impresor, el expedidor, el librero y el lector. (Darnton, 2010: p. 120)

En la revisión de su ensayo, publicada en el año 2010, presenta el Circuito de la siguiente manera:

Una de las inquietudes que formula Darnton es el tan discutido concepto de autoría, preguntándose

> ¿En qué momento los escritores se liberaron del padrinazgo de los nobles acaudalados y el Estado a fin de vivir de su pluma? ¿Cuál era la naturaleza de una carrera literaria, y cómo se la llevaba adelante?
> ¿Cómo trataban los escritores con los editores, los impresores, los libreros, los críticos? ¿Y cómo se relacionaban entre sí? Mientras estas preguntas no tengan respuesta, careceremos de una comprensión plena de la transmisión de textos (2010: p. 134).

En su investigación abordó documentos que nunca habían sido tomados en cuenta sobre los contratos entre los editores y los autores; las relaciones entre editores y las autoridades de gobierno, mostrando la labor del editor, que por un lado, estaba enfocada en la producción de una mercancía, y por el otro, se enfocaba en la distribución de cultura libresca. Dentro de este ámbito nuevo, Darnton llamó la atención sobre la enorme variedad de fuentes posibles para una Historia de la Edición: contratos, recortes periodísticos, publicidades, catálogos, correspondencia. La mayor dificultad es que esos materiales se conservan con menor cuidado que los libros. El Circuito de la Comunicación o Circuito del Libro es un concepto versátil que se manifiesta de forma distinta

según la sociedad y el momento en la que la consideremos, ya que no siempre el circuito tiene los mismos agentes ni funciona de la misma forma.

Dentro del Circuito de la Comunicación[43] planteado por Darnton se aborda la problemática central de la autoría, pero lo hace no desde la perspectiva del campo literario sino desde la Historia del Libro poniendo el foco en **cuándo los escritores son considerados autores, otorgándole una dimensión sincrónica a la cuestión, que es plausible de modificación a lo largo del tiempo.** Más que el concepto de escritor, la categoría "autor" incluye la perspectiva de los vínculos con la edición, con el editor.

El foco de la investigación de Darnton se centró en una figura que nunca había sido analizada con profundidad: **el editor.** En su artículo, publicado originalmente en 1982 señala*: "Los historiadores apenas han comenzado a abrevar en los documentos de los editores".* Al igual que McKenzie, dejando por un momento de lado el libro como único registro material analizable, incorporó al acervo de registros escritos una serie de documentos que permitieron indagar los acuerdos, pujas y negociaciones entre autores, libreros y editores. Abrió líneas de investigación sobre los contratos entre los editores y los autores; elaborando preguntas sobre los vínculos entre editores y las autoridades de gobierno, entre muchas otras, mostrando así las funciones de agentes articuladores de la producción y la circulación de libros que tuvieron los editores a lo largo del tiempo y en diferentes lugares. A través del análisis de estos documentos (que suelen ser heteróclitos y fragmentarios) puede

[43] Finkelstein y McCleery refieren también los aportes de dos bibliógrafos británicos, Thomas Adams y Nicolas Barker, que en 1993 propusieron otro modelo, centrándose en el texto, pero sin perder de vista su dimensión social. Primero criticaron la tendencia a creer que el libro siempre fue lo mismo a lo largo de la historia, y no pensarlo simplemente como una herramienta, como lo vemos ahora. Afirmaron que el circuito de la comunicación, pensado desde la perspectiva de la Historia Social, estaba demasiado centrado en explicar los procesos comunicativos, pero dejaba fuera la indagación por los sentidos que, en cada época, en cada sociedad, las personas otorgaban a los libros. El modelo de ellos estaba basado en procesos, por lo cual el circuito se componía de los cinco acontecimientos en la vida de un texto (edición, publicación, distribución, recepción y supervivencia), rodeados y afectados por cuatro zonas de influencias (influencias intelectuales; influencias políticas, jurídicas y religiosas; presiones comerciales; comportamiento y gusto social). El resultado fue un cambio de énfasis: "El texto es la razón del ciclo del libro; su transmisión depende de su capacidad para producir ciclos nuevos". No sigue tanto lo que las personas hacen con los textos sino que, más bien, sigue a los textos (2014: pp. 36-37).

estudiarse cómo esa doble faz, cultural y económica, señalada por Bourdieu, se filtra en cada una de las decisiones tomadas por estos agentes[44].

En este entramado, reelaborando el término de "campo" utilizado por Bourdieu, Alejandro Parada utiliza un término que vale como metáfora para referirse a la multiplicidad de agentes y factores contextuales y ambientales que tienen que ver con el proceso de producción y distribución de lo impreso:

> El libro procura, además, recuperar la polimórfica presencia de la cultura escrita desde su propia ubicuidad de aproximaciones, en un intento por señalar y demostrar que esa práctica emerge como una "biosfera tipográfica" cuya demanda se centra en la escenificación de una gran variedad de disciplinas que coadyuvan a desentrañar la diversidad de modalidades con las cuales dicha cultura impregna a la sociedad. De modo tal que, para representar esa *terra ignota* circunscripta por la esencia misma de "lo impreso", es necesario trascender las humanidades y las ciencias sociales para apelar a la ayuda de otras ciencias, inequívocamente impensadas en los ámbitos culturales.
> (Parada, 2013: p. 14)

Problemas similares han sido planteados en el libro que hemos mecionado de Gerard Genette (1997) *Paratextos. Umbrales de interpretación*. El trabajo de Genette se enlaza con Adams y Braker a través de su atención en el estudio del paratexto de una obra impresa: los dispositivos preliminares que controlan el modo en que un lector percibe el texto, por ejemplo, la tapa y contratapa, las solapas, los índices, notas al pie, tablas de contenido, etc. (Finkelstein y McCleery, 2014: p 37). Los preliminares son un elemento paratextual que nos permite, mediante los registros materiales adyacentes al texto, vislumbrar un aspecto de este cruce de agentes intervinientes en una publicación.

Sin embargo, lo que los bibliógrafos tradicionales habían buscado a menudo en estas zonas (pistas sobre las técnicas de impresión o variaciones en la producción textual) no era de interés para Genette. Se centraban en cambio, en el modo en que estos paratextos se convierten en zonas de

[44] De Diego (2015) comienza su libro, *La otra cara de Jano* partiendo de esta reflexión.

operaciones, “un lugar privilegiado de la pragmática y una estrategia de influencia sobre el público, una influencia sobre el público, una influencia que, más allá de que sea bien o mal entendida y lograda, está al servicio de una mejor recepción del texto y de una lectura más pertinente” (Genette, 1997: 2). En otras palabras, una aproximación a los dispositivos de producción que se utilizan para asegurar “al texto, un destino acorde con el propósito del autor” (Genette, 1997: 407).

Finkelstein y McCleery identifican el término “Cultura Impresa”, que ha sido planteado como una alternativa siguiendo la influencia crítica del trabajo de Lucién Febvre, Henri-Jean Martin, Elizabeth Einstein, y otros. Harol Love resume “cultura impresa” como término usado para referirse a:

1. Un mundo consistentemente estructurado a través de la imprenta
2. La relación industrial entre la producción y la distribución del libro
3. Un cuerpo de prácticas derivadas de la relación social que surge de la gestión de la lectura y la información
4. Un área de estudio especializada dentro del campo más general de la comunicación (Finkelstein y McCleery, 2014: 40)

Pero este término resultó, aunque preciso, problemático, ya que dejaba de lado un amplio repertorio de registros materiales anteriores y posteriores a la imprenta. Se adoptó, con algunas variantes, el término de Comunicación Escrita o Cultura Escrita. La Historia de la Cultura Escrita, buscó de algún modo acercar los estudios referidos a la lectura, al libro y a la edición. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX se ha ido resignificando la importancia que ha tenido el surgimiento del libro, y la revolución de las tecnologías asociadas a su impresión, en la sociedad occidental.

2.5. El campo disciplinar desde una perspectiva local: Historia de la Cultura Escrita

Dentro del libro *Lectura y contralectura en la historia de la lectura* (2019), en el primer ensayo, Alejandro Parada baraja las múltiples definiciones que se han dado del objeto y que han ido evolucionando y ajustándose hasta la actualidad, dando cuenta de los autores que han participado del desarrollo de la disciplina. Hacia el final del mismo, plantea una definición aproximada, elaborada por uno de los referentes hispanos más reconocidos, definiéndola como la "historia de las normas, capacidades y usos de la escritura; la historia del libro y, por extensión, de los objetos escritos (manuscritos, impresos, electrónicos o en cualquier otro soporte); e historia de las maneras y prácticas de la lectura. El núcleo sigue siendo el mismo acto de leer: "estudiar como la lectura ha influido en la vida de los hombres, tanto en sus acciones y pensamientos como en sus imágenes individuales o sociales". El concepto más amplio que reúne dichas características es el de la **Historia de la Cultura Escrita**, elaborado por Castillo Gómez (2003) a partir de ciertas ideas de Petrucci (1999) y Chartier (1999). La Historia de la lectura está en el área de la Nueva Historia Cultural, en un campo de la historia de la Cultura Escrita,

> cuyo objetivo se centra en estudiar las representaciones, prácticas, usos, apropiaciones y respuestas de los lectores frente a los discursos de los textos en el pasado –cualesquiera sean sus soportes y manifestaciones de escritura- y que ocasionaron cambios en sus modos de pensar y accionar en el mundo (tanto reales como imaginarios). Esa es la captura histórica de los lectores en el tiempo. (Parada, 2019: p. 24)

En la conclusión de su libro, presente en el volumen como un cuarto ensayo, retoma la complejidad de esta tarea y plantea la dificultad arribar a una definición precisa, debido principalmente a las siguientes causas:

a) a su vocación multidisciplinar, que escapa a un solo alineamiento de comprensión;

b) a que la mayoría de los autores conciben el "entramado lector-soporte-práctica y apropiación" desde lados dispares;

c) a que dichos estudiosos tampoco se han puesto de acuerdo en cómo denominar, en forma unívoca, a ese amplísimo e inasible territorio cultural;

d) a que toda esta situación trae como colación un serio escollo para su consolidación disciplinar.

Planteada esta dificultad, nos interesa retomar una reflexión de Chartier (2018) en la que retoma la clásica polarización planteada por Kant entre las dos naturalezas diversas del libro. Kant en su "Doctrina del derecho" identifica, por un lado, al libro como producto material artístico, *opus mechanicum* (producto material del arte), es decir, un objeto de cambio con un valor pautado en el mercado. Por otro, el libro como discurso y objeto de derecho personal, propiedad de su autor y, a la vez, como discurso legítimo asociado a un librero-editor que lo reproducirá de manera legítima (Chartier, 2016: pp. 40-41). Esta dualidad entra en juego con el tipo de reproducción al cual esté sometido ese producto material del arte.

> Al considerar la imprenta como una nueva forma de escritura (…) y una edición como la suma de todas las copias del "original", Kant inscribe su reflexión en el nuevo orden de los discursos que, desde mediados del siglo XVIII, asocia las categorías de individualidad, de originalidad y de propiedad. A partir del momento en que la obra es pensada como inmaterial, siempre idéntica a ella misma cualesquiera que fueren sus formas impresas, que no son más que representaciones de ella, como escribe Kant, el manuscrito original, escrito por la misma mano del autor, atestigua el derecho personal del escritor sobre su discurso, un derecho nunca destruido por el derecho real de los compradores de los libros que hacen circular la obra. Ese manuscrito, pues, debe ser representado y conservado. (Chartier, 2016: p. 41)

Consideramos que en este sentido, al pensar el derecho personal del escritor sobre su discurso, entra en juego un aspecto relevante del campo intelectual: su autonomía[45]. El proceso de acrecentamiento de autonomía del campo intelectual sirvió, según Bourdieu, como condición de posibilidad para el surgimiento de un intelectual también autónomo, que reivindica su proyecto creador y el derecho moral y económico sobre su obra. Sin embargo, el

[45] El contexto en el que surge la obra que analizamos estaba aún regido, en cierto grado, por el mecenazgo y diversos procesos de intervención sobre la obra por parte de la burocracia estatal relacionada con la industria del libro y la Inquisición.

concepto de **proyecto creador** nos resulta pertinente a la hora de pensar el lugar y el protagonismo de la edición del *Quijote* dentro del catálogo de una editorial. No nos enfocamos en la relación entre un Cervantes atemporal, como autor, y su público; sino en la relación de determinado proyecto editorial (representado en algunos casos en la figura del editor) con su contexto y con el mercado a través del producto editorial que ofrece. Es decir, qué plantea y qué ofrece el editor con aquellas características que le atribuye a la obra de Cervantes, para ofrecerla a determinado tipo de público; qué percibe del campo intelectual y del entorno social en general, a la hora de decidir editar una obra que siempre estuvo presente en el mercado. Entran en juego, en este sentido, el precio, el formato, el aparato paratextual, el contenido que excede el texto –imágenes, encuadernación-, los circuitos de distribución, entre otros elementos. Retomando nuevamente a Parada:

> El libro, en este marco, es una materialidad que "sostiene" un texto con capacidades de abstracción por parte de sus eventuales lectores, pero en un contexto de participación social, cultural y económica de muchos actores. De este modo, las ubicuas formas de designar a todo aquello que acontece en relación con las prácticas de lectura y escritura, necesariamente, en esta coyuntura, tiene una designación variable y provisional, sin una terminología de identidad definitiva. (Parada, 2019: p. 40)

Pierre Bourdieu, en "Campo Intelectual y Proyecto Creador" (2002) analiza la cuestión de la edición desde su concepto de **campo intelectual**, que logra su autonomía en Europa en los siglos XVIII y XIX, y que, en el caso argentino, en el siglo XIX. Dentro de ese campo, lo que identifica Bourdieu es la diversificación de agentes, más allá del autor: los intelectuales autónomos, los críticos, las casas editoriales, los distribuidores de libros, las librerías, los teatros, las asociaciones culturales y científicas; y en el ámito educativo, también la escuela, la universidad, los docentes, los investigadores, los institutos. Como en todo campo, hay conflictos por ocupar lugares de dominancia y hegemonía; por intereses propios o comunitarios. A diferencia de otros campos, en los que solo lo económico es tenido en cuenta, en el campo editorial (ligado estrechamente al intelectual), el libro se presenta como un

elemento de doble faz, y los agentes que funcionan dentro de dicho campo, muchas veces se ven atravesados por esta misma condición. Los libros, como otros bienes culturales, son mercancía, objeto material, pero también portan un significado, tienen un carácter simbólico, se vinculan con los sentidos de una época. La autonomía del campo intelectual se consolida también en el surgimiento de la figura de intelectual también autónomo, que reivindica su proyecto creador y el derecho moral y económico sobre su obra. Frente a las modalidades de legitimación del pasado, asociadas a los vínculos entre artistas, cortesanos y mecenas, el intelectual moderno busca su autonomía mediante la originalidad de su proyecto creador, aunque en la era capitalista el factor económico y el número de ventas funcionarán muchas veces como legitimación. Podríamos agregar que este proceso no está alejado del más general relacionado con la centralidad que tiene la noción de individuo –conjuntamente con los derechos individuales- en esta época histórica de desarrollo capitalista en Europa. En esta búsqueda de autonomía, se configura una relación entre el autor con el público, con la sociedad y con los sentidos y representaciones de una época. Por un lado, ese vínculo comienza a ser más estrecho, porque se corren de lado las figuras intermediarias de la corte pero, por otro lado, ese público comienza a ser más difuso y anónimo: comienza a ser mercado. A su vez, esta relación siempre es problemática para el autor, que por un lado reclama la potestad de su proyecto creador y, por el otro, deberá atender a las necesidades que le impone la demanda del público y del mercado. Como una cuerda que enlaza esta relación, la figura del editor, sobre todo a lo largo del siglo XIX, ha ido cobrando una mayor relevancia y una potestad cada vez más fuerte a la hora de tratar con el autor.

Del mismo modo en que Bourdieu piensa la relación entre el autor y el público, como una relación ambigua que se retroalimenta, una puja constante entre el proyecto creador individual del autor y las restricciones y demandas del público; podemos pensar la relación del editor con el público como un cruce de tensiones similar. En el caso que analizamos, contamos también con diferentes personas que participan de las publicaciones poniendo su firma[46], que es legitimada por la sociedad en mayor o menor medida Al ser los encargados y

[46] La figura del prologuista, de quién realiza el estudio preliminar o las notas, la figura de los ilustradores, los directores de colección, etcétera.

responsables últimos de la edición de un libro, el núcleo en el que confluyen una serie de decisiones tomadas por los múltiples agentes que trabajan en una edición, los editores son generadores de sentido, de cultura, de conocimiento y colaboran con la construcción de las representaciones sociales del autor. Como difusores de cultura, son considerados agentes fundamentales en la Circulación Global de las Ideas, que puede analizarse desde la Historia de las Ideas, o la Historia Intelectual[47], desde el sencillo axioma de que las ideas circulan indefectiblemente sobre un soporte material, que a lo largo de la modernidad fue preponderantemente el libro impreso.

> El leer ha modificado e influido en el curso de la Historia. No en vano, Finkelstein y McCleery cierran su trabajo de introducción teórica con una pregunta inaugural; una interrogante con ecos darntonianos: "¿En qué medida las diversas teorías sobre la historia del libro ayudan a explicar el modo en que los libros pueden actuar como una fuerza para el cambio?" (2014:61). (Citado por Parada, 2019: pp. 24-25)

Las editoriales son entidades reconocibles por los creadores individuales y por consumidores que conforman segmentos dentro del mercado. Algunas editoriales tienen una marcada tendencia que se manifiesta en sus colecciones, los autores que publican, los géneros o temáticas y, por ello, pueden instalar temas o reproducir temas que se imponen desde los *mass media*, o proponerse como innovadoras o vanguardistas (representando una imagen clásica o conservadora). El sello editorial entraña un capital simbólico que puede resultar de interés para determinados autores y, en el sentido inverso, algunos autores (contemporáneos o clásicos), poseen un capital simbólico que puede resultar de interés para un sello editorial.

> Los editores, como industria, juegan por tanto en el campo de la cultura y no son meros gestores de ella. Su mediación no es neutral: tampoco aquí la forma es discernible del fondo; su labor incide incuestionablemente sobre la literatura. Detentan un poder central: convertir en materia y hacer visibles para el público a los textos y a los autores. Son, en realidad, quienes dirimen qué texto es publicable y bajo

[47] Véase Anthony Grafton (2007), La historia de las ideas Preceptos y prácticas, 1950-2000 y más allá.

> qué forma y cuál no lo es. Son árbitros del campo literario, pero unos árbitros sui generis porque también participan —y de manera activa— en la fijación de las normas. Han pasado ya muchos años desde que Roger Escarpit hizo hincapié en la relación causal que existe entre industria editorial, sociología del gusto estético y creación literaria. (Larraz, 2014: p. 2)

De manera más extensa, el Estado y el sistema educativo, con sus políticas educativas y culturales, entran en juego con el Circuito de Comunicación planteado por Darnton, ocupando simultáneamente diversos roles. En el caso argentino podemos mencionar una serie de ítems ejemplificadores: la alfabetización nacionalizadora generada desde el siglo XIX, el diseño y las modificaciones del currículo escolar, la normativa referente a la edición, su papel activo en la edición y la publicación mediatizada por diversas entidades (editoriales públicas y privadas), la creación y el sustento de bibliotecas populares. Los procesos de alfabetización y construcción de la ciudadanía, desarrollados en nuestro país, tuvieron una influencia considerable dentro del mercado editorial, y marcaron en muchas oportunidades una tendencia dentro de ese mercado.

De modo similar, en Latinoamérica, la edición y los procesos estatales de alfabetización, ligados al desarrollo económico y social propio de cada país, en su relación con el entorno global, han sido uno de los motores más relevantes para la formación de mercados editoriales, en principio manifestados como una crecimiento del consumo de importaciones españolas y europeas y, luego, en el incremento de la producción local. Para poder pesar las consideraciones de Martin, Cavallo, Chartier, Lyons (entre otros) en relación a nuestro continente, es necesario tener en cuenta las similitudes y las diferencias en los procesos históricos que decidamos atender, teniendo en cuenta nuestra periferia en relación al desarrollo económico mundial. Las naciones de América Latina, a lo largo de los siglos XIX y XX adoptaron diferentes medidas para garantizar el desarrollo económico e industrial de sus estados. El panorama es amplio, pero en Argentina y Uruguay, por ejemplo, la formación de una nutrida clase media o sectores populares insertos en el sistema económico posibilitaron el crecimiento de un sector editorial de ediciones populares, diferenciado pronto

de la edición letrada o de elites. El desarrollo económico en las diferentes esferas sociales, y el desarrollo cultural, garantizado mayoritariamente por la gestión estatal, fueron los factores de mayor incidencia en el desarrollo del mercado editorial. Por otro lado, los estados adoptaron políticas culturales que excedían la difusión de cultura a través del sistema educativo. El impulso otorgado a la formación Bibliotecas estatales y populares[48] fue de una relevancia fundamental en el fomento de la lectura y en la circulación de libros, garantizando una porción de la producción. En consecuencia, para garantizar la producción de libros que demandaba el sistema educativo y las diferentes bibliotecas estatales y privadas, los estados nacionales adoptaron políticas para fomentar la producción nacional de libros, para reemplazar paulatinamente la importación que hasta finales del siglo XIX superaba ampliamente el 70% del consumo. Las políticas estatales no se circunscriben solamente a las medidas educativas, sino que en un amplio espectro pueden pensarse medidas relacionadas con lo impositivo, créditos y aportes para empresas, compras masivas para ser distribuidas de manera gratuita, presencia y organización en el comercio interno y externo, subsidios para fomentar viajes y participación en ferias en el exterior, fomento de bibliotecas, etcétera. La presencia y el apoyo por parte del Estado marca una gran diferencia entre los países de Latinoamérica, que puede observarse en unos pocos proyectos editoriales de amplia trascendencia a nivel regional y global.

En relación con este proceso de consolidación del mercado editorial, se irá dando en modos diversos, una serie de mecanismos de canonización de obras clásicas españolas, y paulatinamente, de obras latinoamericanas y nacionales, proceso en el cual, los editores tendrán un rol fundamental y, en muchos casos, incluso anterior al del estado. Estos procesos y mecanismos estatales para la difusión de la cultura, en muchos casos, como el de Argentina, suceden en consonancia con el establecimiento y la conformación de avances cívicos de gran trascendencia (la sanción de Ley Sáenz Peña, la discusión sobre el régimen político, los debates sobre las oleadas inmigratorias y el ser nacional, entre otros).

[48] Parada (2007, 2013), Planas (2020, 2021).

2.5.1. Texto y obra

Considerar al libro como un producto dentro del mundo de la economía permite interpelar otros aspectos del mismo que van más allá del texto. Es necesario en este sentido considerar al editor como un agente fundamental en la producción de una obra. Roland Reuß, en su trabajo "Texto, borrador, obra" (2005) se enfrenta, como él señala, a la **quijotesca** tarea de delimitar estos conceptos que suelen utilizarse a veces como sinónimos o bajo definiciones a veces contrapuestas. Delimitar los elementos que componen la realidad ha sido una tarea que la humanidad ha desarrollado de manera compleja y pormenorizada, a través del conocimiento empírico, mediante la sofisticación del lenguaje.

> En los últimos dos siglos han surgido una pluralidad de disciplinas que se han encargado de estudiar aspectos cada vez más acotados dentro de campos de estudio mayores. En el ámbito de la filología, interpretamos sin más "textos", estudiamos "obras", investigamos las relaciones de estas "obras" con otras "obras", producimos y reproducimos las así llamadas "ediciones de obras" (¿o, acaso, ediciones de textos?), aprendemos y enseñamos cómo lidiar con todos ellos, como si no supusiera ningún problema. (Reuß, 2005: p. 1)

Un estudio de la literatura que no tenga en claro estos mecanismos de filtrado y simplemente se dedique a interpretar desde la inmanencia textual, carecería en la actualidad, de cierto cientificismo. También es cierto que un estudio particular de un texto no puede abarcar todas las facetas analizables del mismo, pero como señala Reuß, es necesario problematizar y tener en cuenta desde que posición analizamos y con qué supuestos. En la literatura moderna suele darse la polarización, susceptible aún de subdivisiones múltiples, de **manuscritos** (considerados como borradores) y de **impresos** (considerados como texto o, equívocamente, obra). El borrador no debe entenderse como un texto, sino como un proceso. El borrador tiene sobre-escrituras (correcciones, marcas, tachaduras), mientras que el texto impreso se presenta como algo acabado, ordenado y sujeto a normas. En los textos contamos con el orden lineal de la textualidad, mientras que el borrador es

incierto y no puede considerarse como lineal. Sostiene Reuß, que “los textos se abren, más aún, con la lectura y a través de ella, siempre de manera procesual y dinámica” (2005: p.8). Esta movilidad del texto está presente desde su materialización. Sin embargo, el estudio de los procedimientos previos a su producción material, habilitan una serie elementos que pueden analizarse como indicios que generan otra movilidad y otras interpretaciones (las materialidades no son siempre singulares, podemos contar con uno o más manuscritos, con las señas de lectura y corrección de una misma persona en diferentes momentos, de varias personas, etcétera).

> El libro impreso emerge, entonces, desde sectores temáticos fragmentarios y múltiples, dentro de una empresa en la que interviene un conjunto de actores: editores, autores, tipógrafos, lectores, bibliotecarios, críticos literarios, libreros, mediadores, diseñadores, etcétera. La civilización del libro no se detiene en estos umbrales; gira y se direcciona en relación con otros lugares inesperados, tal el caso de su reorientación hacia una Historia de las sensibilidades y las emociones (Romanos de Tiratel, 2010). En este nuevo cruce de caminos, inequívocamente, se plantea una pregunta: ¿cuál es el objeto de estudio de la Historia de la Lectura? No alcanza con detenernos a contestar, en forma llana, unilateral y a secas: “los lectores”. Detrás de ellos, hay otras dimensiones aún desconocidas. (Parada, 2013: pp. 36-37)

En este entramado complejo, las disciplinas que confluyen están vinculados con aquellos elementos materiales y con aquellos participantes del Circuito de Comunicación que los investigadores recortan y deciden tener en cuenta.

> Toda disciplina se encuentra modelada por sus propias metodologías. ¿Cuál es el ámbito metodológico de la Historia de la Lectura? En particular, constituye una materia que carece de un método específico. Igual que todos los saberes característicos de las humanidades y las ciencias sociales, se apropia de los métodos de préstamo que permutan entre sí estos campos (Festinger y Katz, 1992). Sin duda, la aspiración cientificista, propia del positivismo y del

> historicismo, es algo que ha quedado al margen. En líneas generales, la Historia de la Lectura tiene en cuenta las metodologías siguientes: el método estadístico, cuyo máximo desarrollo fue concebido por la escuela social cuantitativa francesa (Chartier, 1993: 16; Darnton, 1993: 180 y 2010c); el método histórico; las operaciones desarrolladas por la historia comparada; el método cualitativo o de interpretación (incluso puede aplicarse una metodología cualitativa con mayor peso científico [Denzin y Lincoln, 2000]); el método indiciario (una variante del anterior, pero cuyo mentor, Carlo Ginzburg, denomina de esa manera al fundamentarlo en "indicios" o "huellas" similares a las que instrumentaron Sigmund Freud y Giovanni Morelli [Ginzburg, 2004, 2008 y 2010]); las prácticas de análisis de la crítica literaria al abordar la comprensión de una obra (Darnton, 1993 y 2010c) y, entre otros, los procedimientos que suelen incorporar en sus estudios la antropología y la sociología. (Parada, 2013: pp. 37-38)

La Historia de la Lectura se circunscribe, según el autor, dentro del ámbito de la Nueva Historia Cultural, y dentro de ella podemos vincularla, como hemos planteado, a la Historia de la Cultura Escrita.

> Entonces, si bien en una cultura existen textos, libros, museos, bibliotecas, lecturas y todos son objetos culturales, cualitativamente diferentes e irreductibles los unos a los otros, para describir y explicar cómo los actores sociales dan cuenta de ellos mediante su hacer y lo comunican por sus prácticas y costumbres, hay que prestar atención a los aspectos macro, esto es a los marcos ideológicos y al contexto histórico y geográfico que rodean a los textos, y a sus aspectos micro, el espacio ocupado por los emisores y los receptores y las representaciones colectivas que marcan la incorporación en cada individuo de las estructuras del mundo social. (Valinoti, 2012: p. 11)

La imprenta ha fijado ciertas normas textuales y, por lo tanto, este desarrollo formal que se ha dado a través de los años condiciona las maneras de presentación y de lectura. Sin embargo, el "texto impreso" es solo una de las

facetas del “texto”. Cada texto contiene (de manera actualizada o no) una remisión a la exposición oral. Y precisamente por eso puede separarse cada texto de la materialidad específica que lo transporta, y permanece –en clara oposición a la especificidad del borrador– siempre el mismo (Reuß, 2005: 10).

La afirmación concluyente y polémica de Reuß servirá para diferenciar los conceptos de **borrador-texto-obra**. “Los textos, por ello –por paradójico o escandaloso que esto pueda parecer– no tienen, por definición, variante alguna. Lo que así llamamos, son partes inmanentes de otros textos, emparentados” (Reuß 2005: 11). El texto es algo constituido que ya ha atravesado los filtros de una publicación y de una lectura crítica. Tanto el texto como el borrador pueden trascender en una **obra**, pero en principio no lo son. Como sostiene Reuß, una persona puede sentarse a escribir un borrador o un texto, pero nadie, ni siquiera un autor ya reconocido, puede tener la pretensión de sentarse a escribir una obra. Puesto de otro modo: **obra es aquel producto de la realidad estético-literaria, en el cual la producción y recepción de los textos y borradores se revelan efectivos**. La obra y la historia de sus efectos se suscitan recíprocamente ante todo en el curso de la historia (Reuß, 2005: p. 11). La obra *Quijote* presenta, en diversas manifestaciones editoriales, variantes de textos emparentados, en mayor o menor grado de similaridad. En el caso del *Quijote* no contamos con borradores, ni con manuscritos de imprenta[49]. No se ha conservado ningún registro material previo a la publicación impresa por Juan de la Cuesta a fines de 1604. Es una obra que solo se conserva a partir de impresos. Solo contamos con la sucesión de ediciones a través de los siglos y en diversos espacios, con las discusiones en torno a la edición *prínceps,* sus erratas y correcciones e, incluso, con las apreciaciones de los personajes cervantinos de la segunda parte que debaten sobre la primera.

Durante el siglo XX se ha problematizado la cuestión de la autoría individual de un libro. Deleuze y Guattari definen al libro como una multiplicidad. En la introducción de *Mil mesetas* (1977), “Rizoma”, sostienen que “un libro no tiene objeto ni sujeto, está hecho de materias diversamente formadas, de

[49] En el caso de la imprenta española, el manuscrito de imprenta era la versión que se fijaba antes de su impresión, censada ya por la Inquisición, y era utilizada por los cajistas y componedores en el taller. Una vez impresa la obra, se descartaba.

fechas y de velocidades muy diferentes. Cuando se atribuye el libro a un sujeto, se está descuidando ese trabajo de las materias, y la exterioridad de sus relaciones" (Deleuze y Guattari: 1977, p. 2). Se entiende entonces el libro como una pequeña máquina[50].

Esta definición no se encuentra tan distante de las que podemos encontrar en algunos textos medievales. En un sentido similar, Juan Ruiz en el *Libro de Buen Amor*, conservado de forma manuscrita en tres versiones datadas en el siglo XIV, compara al libro que escribe, es decir, el objeto manuscrito, con un instrumento musical que puede ser tocado/interpretado de múltiples formas según quién lo ejecute:

> De todos los instrumentos yo, libro, só pariente:
> bien o mal, qual puntares, tal diré çiertamente;
> qual tú dezir quisieres, ý faz punto, ý tente;
> si me puntar sopieres sienpre me avrás en miente. (c.70)

Este tipo de consideraciones nos resulta familiar a quienes hemos estudiado la literatura medieval. La circulación de obras de manera oral y manuscrita a lo largo de la Edad Media ha permitido desarrollar el concepto de **variante** (Cerquiglini, 1989; Catalán, 1997) y dar cuenta de la movilidad que tienen las obras, incluso cuando son fijadas por medios materiales manuscritos o de imprenta. El concepto de Apertura, esgrimido por Diego Catalán, que sostiene que un romance sigue siendo una misma obra manifestada en variantes, puede aplicarse al concepto de obra: una misma obra puede encontrarse manifestada en variantes impresas/editadas.

---

[50] Esther Díaz, en "Para leer Rizoma" ejemplifica esta noción de libro-máquina con el *Quijote*: La muralla china se construyó por segmentos que, al encontrarse, se articularon formando estratos y finalmente una unidad, material y significante. La muralla es consistente e inmanente. Algo semejante –salvando las magnitudes– ocurre en la configuración de un libro. La segmentariedad está compuesta por los subtemas contenidos en cada estrato. El *Quijote* es una máquina abstracta. Cada capítulo tiene conexión con otro y con el todo; pero también puede leerse por sí mismo, por segmentos. Los segmentos a su vez están compuestos por "partículas": Sancho, Rocinante, Dulcinea, Alfonso Quijano, las doncellas y así sucesivamente. Estos elementos se visten con lo "objetual" del libro: tapa, título, autor, encuadernación, hojas impresas, que permite reconocer a un libro como tal. Su contenido opera como mapa que indica recorridos posibles, caminos para alcanzar ciertas metas -estéticas, científicas, teóricas, entre otras (Díaz: 2007).

2.5.2. La manifestación material de una obra

El texto y su materialidad son determinantes del significado del libro. El libro es un objeto, diferente de otros objetos escritos. Se lo puede estudiar separado de otros objetos escritos, pero notoriamente, no puede ser considerarlo ajeno a la Cultura Escrita. Suele asociarse la idea de libro a la idea de obra, e incluso, a veces, como sinónimos. Immanuel Kant, ya en el siglo XVIII, diferenciaba dos sentidos del libro: el libro como objeto material, que pertenece al comprador; y el libro como discurso, que pertenece al autor. Esta idea es un modo de acercarnos a la historia de los escritos y sus objetos, y a la historia de los textos que engloba a las dos. La idea de soportes del texto es algo mucho más amplia que el libro[51]. La cuestión del formato y el uso que se le daba a los libros en los primeros siglos de la imprenta es importante. Porque condicionaban ciertos hábitos de lectura y estudio. En este sentido vuelve nuestra mirada sobre la figura del editor, que es el encargado de otorgarle materialidad al texto del autor, y en ese acontecimiento, poder acercarlo al lector, o a una sociedad determinada. A modo de ejemplo, podríamos referirnos a un editor del renacimiento italiano, Aldo Manuzio, quien imprimió libros de la antigüedad greco-romana en un formato más accesible y posibilitó que muchos intelectuales humanistas pudieran utilizar esos libros como lectura de viajes. La simple existencia de una obra, de un texto, no garantiza su lectura. Podríamos afirmar entonces, que Aldo Manuzio tuvo la misma importancia que los autores que editó, al menos en el período histórico en el que circularon sus impresiones y fueron leídas.

[51] Hay que ser conscientes también que nuestra cultura occidental se circunscribe a un concepto de libro que se prioriza sobre otros soportes. La aparición del libro (1958) de Febvre y Martin alude solo al libro después de la imprenta. Hay otros soportes con el mismo contenido o características textuales, pero de una materialidad diferente. En nuestra cultura el formato códice heredado de la latinidad, en forma manuscrita y luego como libro impreso a partir del XV es lo que nos interesa.

Las materialidades que adoptan los textos determinan modos y formas de lectura[52]. Desde las grandes diferencias que se dieron entre el rollo y el códice, hasta las diferencias de tamaño y potabilidad en la edición de los clásicos que se dio en la Edad Media, cuando se empezaron a concebir diferentes modalidades de lectura, fuera de los espacios clericales. El libro impreso, a diferencia del electrónico, tiene la particularidad de que el fragmento que estamos leyendo tiene una ubicación y una vinculación con el resto del texto y su materialidad (debemos tener en cuenta el posicionamiento material de ciertos capítulos o pasajes, la cuestión de la posición central, la ubicación de las decenas en páginas o número de poemas, el inicio, el final, los paratextos) que es más clara de ver y aprovechable en el formato de libro impreso que en la pantalla.

El considerar la materialidad implica, necesariamente, una serie de coordenadas temporales y espaciales, que a lo largo del tiempo se han ido instituyendo tanto en lo legal como en lo cultural, también en una serie de dispositivos materiales que el libro incluye: la fecha del registro legal, el lugar y la fecha del pie de imprenta. Otro factor fundamental, es considerar que ese registro circunscribe solamente el momento de la producción material, dado que la circulación de un libro, correspondiente a una determinada obra, puede tener una circulación espacial y temporal incalculable[53]. En el caso de América Latina, por ejemplo, la génesis y evolución del libro tienen particularidades únicas que hemos enunciado parcialmente.

> La deuda, pues, está pendiente: es fundamental escribir la Historia de la Lectura de nuestras naciones desde una planificación de lo que fue la "realidad escrita e impresa latinoamericana". Así, sin abjurar de lo global, proyectaremos nuestra identidad lectora en la elaboración de una ciudadanía local de los usos de la lectura (…). Saldar esta deuda en

[52] Una de las cuestiones que podemos pensar en la edición el *Quijote* es su portabilidad. Había ediciones pensadas para darle prestigio a una biblioteca, en gran tamaño, en una posición de lectura más fija y otras pensadas para otro tipo de lectura, más dinámica (en viajes en tren, colectivo, etcétera), porque ese tipo de lecturas también está relacionada con sectores determinados de la sociedad que no cuentan con el tiempo de ocio suficiente como para dedicarse al consumo de la cultura escrita.

[53] Nos hemos referido a la circulación de impresos del *Quijote* desde 1605 y su arribo a Latinoamérica, porque hasta allí llegan los registros legales. Pero no podemos saber de qué manera circularon o a dónde llegaron todos esos ejemplares.

> torno al libro y sus mundos, esto es, que cada país latinoamericano posea su propia Historia de la Cultura Escrita, también es parámetro identitario y, por sobre todo, el paso indispensable para acometer una historia de los ámbitos lectores globales en nuestro continente. Pensar en amplias evoluciones históricas de la escritura y la lectura como espacios no pautados por los límites nacionales, no es otra cosa que pensar desde la contingencia política y continental, desde una peripecia ideológica y un marco de poder. (Parada, 2019: p. 43)

2.6. La relevancia del Estado en relación con la producción editorial

Por último, nos resulta fundamental mencionar que esas coordenadas espacio-temporales que hemos mencionado, tienen un correlato formal y legal que las vincula (y supedita) al entorno estatal bajo el cual se producen. En este sentido, otro factor determinante a la hora de pensar el libro y su circuito dentro de las sociedades modernas tiene que ver con la alfabetización, la educación y el roll del Estado en la transmisión de la cultura en general y libresca en particular. Como hemos mencionado anteriormente, en el capítulo I de la *Historia de la Tecnología* Vol. II "De la imprenta a nuestros días", publicación compilada por Raymond Williams (1992), Henry-Jean Martin analizó cómo los Estados nacionales en Europa, desde su formación, atravesando los grandes procesos históricos, incidieron en la edición. En el mismo sentido, profundizando las conclusiones alcanzadas, Guglielmo Cavallo y Roger Chartier en *Historia de la Lectura en el Mundo Occidental* (1998), continuaron su senda. Chartier, anteriormente, había ensayado ideas similares en su libro *Libros, lectores y lecturas en la Edad Moderna* (1988). Uno de los capítulos más relevantes en este aspecto, dentro de *Historia de la lectura* es el escrito por Martin Lyons "Los nuevos lectores del siglo XX: Mujeres, niños, obreros", analizó cómo las políticas estatales por la alfabetización desde el siglo XIX posibilitaron la ampliación del público lector no especializado, ni vinculado con

la academia, incrementando considerablemente el mercado del libro. Tanto en Argentina como en el resto de los países americanos se dará este proceso. La abismal diferencia, es que en Latinoamérica entrarán en conflicto una serie de fuerzas a la hora de definir cuál es la cultura que es Estado debe o quiere impartir a sus sociedades: la local o la extranjera. El acceso a la lectura y a la escritura lentamente se universalizó demandando al campo editorial un volumen y una diversidad de libros inaudita. Esta situación es la que llevo al apogeo, en primero lugar, de las empresas editoriales europeas, que abastecían tanto el mercado europeo, como el americano. Una serie se vicisitudes que analizaremos más adelante son las que permiten a las empresas editoriales americanas establecerse de manera más firme y realizar el camino inverso abasteciendo al mercado europeo.

En el ámbito local contamos con una serie de bibliografía que hemos referido o referiremos más adelante (Prieto, 1956; De Sagastizábal, 1995; De Diego, 2014; Parada, 2007; Valinoti, 2018; entre otros) que analizan esa tensión entre los productores de libros y el Estado a través de diferentes ámbitos (las normativas legales, los créditos, los beneficios y las restricciones, las campañas de lectura, la alfabetización, etc.). Consideramos, sin embargo, que en nuestro país en particular, el Estado la ha dado un lugar preponderante a la industria del libro, favoreciendo su desarrollo a mediados del siglo XX.

En los próximos capítulos analizaremos, a la luz de lo analizado hasta aquí, el contexto en el que surgieron las publicaciones del *Quijote* en la industria editorial local.

Capítulo 3. El contexto cultural de las ediciones

El *Quijote* –me dijo Menard- fue ante todo un libro agradable;
ahora es una ocasión de brindis patrióticos,
de soberbia gramatical, de obscenas ediciones de lujo.

Jorge Luis Borges, 1944.

3.1. El *Quijote* en los inicios de la literatura nacional

Tal como se ha señalado, en Argentina, al igual que en el resto del continente americano de habla hispana, el *Quijote* ha marcado de un modo singular la historia literaria nacional desde sus inicios. Nos interesa indagar en nuestro trabajo los pormenores que movilizaron a los editores locales a publicar el libro. En nuestro país la edición de la obra fue bastante tardía, recién en la coyuntura entre el siglo XIX y el siglo XX hallamos las primeras ediciones. En el período temporal que abarcaremos desde la primera edición de la obra en 1900 hasta el año 1978, seguiremos de cerca la periodización elaborada en el libro dirigido por José Luis De Diego (2014) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880- 2010)*, abarcando el surgimiento del campo editorial (1880-1899), la organización del espacio editorial (1900-1919), la emergencia local del editor moderno (1920-1937), la "edad de oro" (1938-1955), el período de consolidación del libro argentino (1955-1975). La dictadura iniciada en 1976 significará una traba en ese crecimiento, generando una crisis que comienza con la dictadura, y se extiende hasta la finalización de la presidencia de Raúl Alfosín, en 1989.

A partir de la lucha por la Independencia y con los escritores de la Generación de 1837 se consolida una admiración absoluta por los ideales libertarios que representa el personaje, embanderado como modelo contra la subordinación española, cultural y política. En paralelo a esta re significación de la obra, el anti hispanismo que siguió a la Independencia no opacó la figura de Cervantes. Figuras políticas como José de San Martín, Domingo Faustino Sarmiento y Juan Bautista Alberdi han tomado elementos de la obra cervantina para exponer sus ideas contra España y contra el régimen absolutista. Esta visión emancipadora de la obra es original de América debido a los movimientos independentistas, y se replica, como hemos señalado, en varias naciones de la región. En un ámbito de consolidación nacional se utilizó el personaje de don Quijote como cifra y signo político liberador, utilizando

también los recursos literarios más característicos de la obra: la ironía y la sátira política. [54]

Álvarez Barrientos identifica esta apropiación creativa de la obra deteniéndose en el contenido de la obra de Alberdi, "Peregrinación de Luz del Día o viaje y aventura de la Verdad en el Nuevo Mundo", de 1871:

> La lectura moral del caso no merece más comentario; sí, sin embargo, el que Alberdi convierta a don Quijote en un fundador utópico de mundos con valores nuevos (eternos pero renovados), defendidos por él en el relato de Cervantes, pero que solo puede hacer posible en América, tierra de esperanza y promisión, convertido ya en un propietario que funda el Estado de Quijotanía[55]. (Álvarez Barrientos, p. 12)

La presencia del *Quijote* no solo es importante en la primera mitad del siglo XIX, sino que se mantiene con vigencia durante todo el siglo. Esto se hace evidente con la publicación de una revista satírica, en 1884, titulada *Don Quijote. Seminario de caricaturas de orientación política*, editada en Buenos Aires por el español Eduardo Sojo. Esta revista tuvo una versión uruguaya, titulada *Don Quijote Oriental*. Además de analizar su funcionamiento como un texto o un personaje representativo de la identidad, es interesante su utilización como crítica y sátira política a la oligarquía dominante, algo que entre finales del siglo XIX y principios de XX fue un recurso utilizado por las clases medias y bajas, compuestas en gran medida por inmigrantes. Un estudio de Victoria Cox (2010) se focaliza, entre otros, en la figura del español Eduardo Sojo, fundador del diario *Don Quijote* con una marcada ideología republicana. El artículo "El *Quijote* criollo en el sainete y en el humor político argentino (1883-1923)" es una muestra puntual de cómo la obra cervantina irrumpe en un género literario local y en los medios de prensa, con la impronta de autores españoles y argentinos, funcionando como dispositivo simbólico. La vertiente humorística de

---

[54] Uno de los ejemplos más significativos es el caso de San Martin, que utiliza el imaginario literario de la obra al ser nombrado gobernador de Cuyo en 1814, y se refiere al territorio como la "ínsula cuyana", haciendo referencia al gobierno justo de Sancho en la pretendida "Ínsula Barataria".

[55] En la novela se crea también un código civil, se crea una Academia y se propone el "Proyecto de matrimonio internacional de don Quijote con una princesa indiana" (cap. 25). Todos estos planes de reforma fracasan cuando un elemento exterior, unos viajeros, llegan a Quijotanía y se llevan presos a don Quijote y a Sancho.

la revista coincide en algunos aspectos con el elemento satírico presente en la obra cervantina.

Como señala Susana Zanetti, las publicaciones de revistas fueron un factor de difusión cultural y política de gran alcance en el territorio latinoamericano, que permite analizar de manera cristalizada un paneo general de los temas en boga en determinados territorios[56]. En el ámbito de la prensa escrita, posterior al surgimiento de los grandes periódicos a principios y mediados del siglo XIX, las revistas culturales, de crítica política y humor, o revistas abocadas únicamente a la literatura se van consolidando con mayor presencia:

> Seguramente el rasgo de religación más relevante sea el ya apuntado de que algunas de estas revistas sostengan propuestas estéticas comunes, convirtiendo a Hispanoamérica, por primera vez, en un campo compartido de solidaridades articuladas para la defensa de los mismos ideales, y también de polémica. En este sentido importan los órganos de difusión del modernismo, en los que publicaron un número significativo de escritores de toda Hispanoamérica. A la inicial La Revista Venezolana (1881) de Martí, le suceden, en 1894, la Revista de América (1894), Cosmópolis (1894-1895) y la Revista Azul (1894-1896), a las que se suman El Cojo Ilustrado y la Revista Moderna de México (1898-1911), dirigida por Nervo y Jesús E. Valenzuela, con excelentes ilustraciones de Julio Ruelas (Zanetti, 1994: p. 506).

Como hemos mencionado anteriormente, Leonor Fleming y Santiago Sylvester, identifican el uso del personaje por parte de Alberdi, y por otras dos de las figuras políticas más importantes para el país toman elementos de la obra para vincularlos con la idea de nación que intentaban forjar. Este tipo de intervenciones en al ámbito político, enraizadas en lo literario, nos parece representativo de un tipo de lectura llevado a cabo por la élite cultural y política de la Argentina del siglo XIX. En el período post-independentista, encontramos por un lado la contienda política por la emancipación reciente y, no menos enardecida, la contienda por la lengua, la identidad y la cultura. Existen

[56] Para una consideración más general del tema, véase el libro, editado por Geraldine Rogers y Verónica Delgado: *Tiempos de Papel: publicaciones periódicas en argentina (s. XIX-XX)*.

intentos, de parte de los escritores más importantes del Río de la Plata, de reivindicar una identidad nacional que se ven plasmados en entrecruzamientos y polémicas discursivas con referentes políticos y culturales españoles[57]. Felipe Pigna, en su libro *San Martin, lector del* Quijote (2017) da cuenta de la faceta cultural y letrada del considerado Padre de la Patria. José de San Martín no solo libertó América a nivel gubernamental, sino que también luchó por lograr una soberanía ateniente a la cultura, reivindicando las raíces precolombinas, pero conservando de Europa los conceptos e ideales que le fueron útiles para pensar la libertad e independencia del continente. Renegó de las prohibiciones de la Inquisición en América y en su proyecto cultural se esforzó para fundar bibliotecas en las grandes ciudades. En ellas donaba, a veces de su propia colección de libros, ejemplares de *Las vidas paralelas*, de Plutarco, el *Contrato Social* de Rousseau, el *Diccionario Filosófico*, de Voltaire, y el *Quijote*.

En este sentido, sin la pretensión de realizar un análisis socio-histórico exhaustivo, nos resulta primordial indagar en algunos aspectos de la conformación del Estado Nacional argentino, poniendo en primer plano el aspecto cultural y teniendo en cuenta las nociones teóricas barajadas por Joseph Jurt en su artículo “Campo literario y nación” (2007). En este artículo Jurt toma en cuenta lo dicho por Anne-Marie Thiesse, quien

> ha definido muy bien este proceso: "La nación moderna no es solamente una forma política, es también una forma cultural. No hay nación digna de este nombre sin una historia específica y continua, no hay nación tampoco sin literatura, y en general sin una lengua específica que expresa su propio genio. Formulada con vigor a partir del siglo XVIII, en particular por el teólogo alemán Herder, la relación consustancial entre una nación, una lengua y una literatura se impuso rápidamente como uno de los requisitos que permitieron evaluar la legitimidad y el valor de una nación”. (Jurt, 2007: p. 6)

[57] Como reseñan Fleming y Sylvester de manera sucinta, Echeverría atacó duramente a Dionisio Alcalá Galiano, quién sostenía el tutelaje de la cultura española sobre la hispanoamericana; Juan María Gutiérrez rechazó su nombramiento como miembro de la Real Academia Española; Sarmiento defendió el uso mestizo de la lengua. Se llevó a cabo una lucha contra el absolutismo más que contra España, y la lengua era una herramienta fundamental en esta puja de poderes. En este sentido, la educación pública y la fundación de bibliotecas a lo largo del territorio americano fueron de crucial importancia.

En el caso argentino encontramos una búsqueda explícita de una identidad cultural basada en una literatura que cuidadosamente seleccionó diferentes vertientes de influencia[58]. La herencia de la lengua española y de su literatura era innegable, pero también esa herencia representaba el dominio de la Corona Española. Por lo tanto, no fue allí en donde se enraizó lo principal de la tradición literaria. De manera similar al caso francés, la nación que obtiene la independencia respecto de un agente dominante, rechaza de manera casi natural sus filiaciones con dicho agente[59].

Nos parece interesante esta cita en el sentido en que una identidad nacional que surge y se independiza de cierto régimen opresor rechaza necesariamente a la figura opresora. Los letrados de la **Generación del '37** decidieron ampliar el legado cultural heredado, a fin de alejarse del acervo cultural de la Corona Española. El Romanticismo Francés se erigió entonces como el principal modelo, tanto en el aspecto literario como en los pilares ideológicos de libertad e igualdad. Otra influencia importante, analizada en profundidad por Adolfo Prieto, fueron los viajeros ingleses. Numerosos viajeros arribaron a Argentina entre 1820 y 1835 motivados por intereses comerciales y científicos. Algunos escribieron y publicaron relatos sobre sus travesías. Uno de los títulos más relevantes e influyentes fue el del barón alemán Alexander Von Humboldt: *Personal Narrative of Travels to the Equinoctial Regions of the New Continent During the Years 1799-1804*. En sus libros aparecen numerosas descripciones del territorio argentino que serán tomadas por los escritores locales. El libro más significativo para evidenciar esto es, quizás, el *Facundo*, que da cuenta de estas referencias a través de los epígrafes que encabezan cada capítulo[60].

---

[58] Tenemos en cuenta en este sentido el proceso de trasnculturación enunciado por Rama (1982), analizado en el apartado 1.5.

[59] Jurt analiza un fenómeno similar dado en Francia

> Si bien al inicio de la Revolución Francesa se reivindicaba una tradición romana, esta referencia se mostró a la larga obsoleta debido a la referencia aristocrática a la Antigüedad. De este modo, si con el concepto de la soberanía popular Francia rompió radicalmente con el pasado a nivel político designado como Antiguo Régimen, sobre el nivel cultural construyó líneas de continuidad y filiación. Se reivindicó así descendiente de los galos, pueblo dominado, mientras que la aristocracia lo había hecho de los francos, pueblo conquistador. Historiadores liberales como Agustin Thierry o Guizot interpretaban a su vez la Revolución francesa como la rebelión de los galos dominados contra los conquistadores, los francos. (Jurt, 2007: p. 7)

[60] Otro caso relevante fue el del inglés Francis Bon Head y su libro *Notas aproximadas tomadas durante algunos viajes rápidos a través de las Pampas y entre los Andes* (1826).

Esta amplitud de perspectivas, no exime la constante presencia del *Quijote* en el horizonte cultural y literario de los principales intelectuales argentinos que hemos mencionado. Ya en el siglo XX, dentro del ámbito literario urbano, escritores como Evaristo Carriego, Héctor Pedro Blomberg, Leopoldo Lugones, Mujica Lainez, Jorge Luis Borges dedican un espacio entre sus prolíficas producciones para referirse al *Quijote*. De igual forma, personajes destacados de la cultura nacional han explorado y ampliado el universo quijotesco: Paul Groussac, director de la Biblioteca Nacional, dio dos conferencias sobre «Cervantes y el *Quijote*» en la Facultad de Filosofía y Letras, entre octubre y noviembre de 1919. Ricardo Rojas rector de la Universidad de Buenos Aires dedicó un erudito libro al autor[61]. Otro ejemplo destacado del uso creativo de los personajes de Cervantes es el libro *Nuevo gobierno de Sancho*, del sacerdote jesuita Leonardo Castellani, que utilizó incluso el seudónimo Cide Hamete Benengeli, publicado en 1942. Borges escribió en reiteradas oportunidades sobre el *Quijote* y su autor. En varios de sus ensayos, poemas y cuentos se encuentra la exégesis del imaginario cervantino. Paralelamente a estos casos, aparecen reformulaciones (abreviaciones, fragmentos, apropiaciones, evocaciones) en un flujo de publicaciones que desbordan las imprentas rioplatenses, destinados a los nuevos lectores resultantes del proyecto educativo nacional. La vastedad de referencias literarias es muestra evidente del modo en que la obra fue recibida en nuestro país con capital interés. Varios escritores argentinos pusieron la obra en relación con sus producciones, vinculándose con ella de maneras diversas[62].

3.2. La conformación del hispanismo en el ámbito académico

[61] Nos referiremos más delante de la figura de Rojas y su importancia en el desarrollo del hispanismo argentino.
[62] Referimos solo unos pocos casos emblemáticos. En su *Bibliografía cervantina publicada en argentina*, Parada da cuenta de un amplio panorama de publicaciones en asociadas a la figura de Cervantes (publicaciones de sus obras, libros referidos a su persona y análisis de sus obras, tesis, publicaciones periódicas, etcétera).

Otro aspecto importante para nuestro análisis es cómo, a principio del siglo XX, además de cómo se fue desarrollando el hispanismo, el cervantismo fue cobrando una dimensión relevante en nuestro país. Una figura de gran importancia es la de Ricardo Rojas, que se vincula con los dos ámbitos centrales de nuestro análisis: por un lado, con el hispanismo que se desarrolla en nuestra país (centrado en la Universidad de Buenos Aires) y la conformación del ámbito editorial argentino, a través de su mentada colección "Biblioteca Argentina", iniciada en 1915. Mediante el análisis del intercambio epistolar entre Ricardo Rojas y Ramón Menéndez Pidal, Gloria Chicote (2020) da cuenta de los procesos de institucionalización del hispanismo en la Universidad de Bueno Aires. En un trabajo previo, publicado en el año 2003, Chicote pormenoriza las instancias que llevaron a la creación de uno de los institutos más importantes del país en el ámbito hispano:

> En 1923 la creación del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Amado Alonso" de la Universidad de Buenos Aires por acuerdo de Ramón Menéndez Pidal y Ricardo Rojas marca el inicio de una etapa próspera que se caracterizó por el desarrollo de investigaciones lingüísticas y filológicas referidas a España y América. La inmediata aparición de la revista *Filología* y la pléyade de filólogos, literatos y lingüistas que se conectan con la trayectoria de este Instituto desde el mismo Amado Alonso, María Rosa Lida, Ana María Barrenechea, Celina Sabor de Cortazar, Frida Weber de Kurlat, Ofelia Kovacci, o Isaías Lerner y Lía Schwartz entre los que se marcharon hacia otras tierras, hasta su actual directora, Melchora Romanos, dan cuenta de décadas de labor ininterrumpida a través de estudios teóricos, críticos y ediciones de textos. (Chicote, 2003: p.135)

El desarrollo de este hispanismo local encontró una serie de detractores a lo largo del tiempo. Con mayor o menor énfasis, encontramos a lo largo del continente individualidades o grupos marcados por sesgos hispanofóbicos, propios de la época poscolonial y replicados a partir de las celebraciones de los centenarios de las respectivas independencias nacionales a principios del siglo XX, acompasados por la búsqueda germinal de la identidad y de la literatura

latinoamericana en consonancia con la francofilia y la anglofilia. Pero el vínculo con España siempre fue heterogéneo y diverso.

> La presencia de España en América en el siglo XX tuvo distintas improntas, desde la inmigración de origen económico – social que tuvo lugar en las primeras décadas, hasta la inmigración de raíces políticas producida como consecuencia de la Guerra Civil que determinó el nacimiento de un hispanismo de exilio; ambos procesos tuvieron a la Argentina como actor protagonista y son de fácil constatación en nuestra producción crítica y literaria. (Chicote, 2003: p.134)

Por otro lado, esta puja de intereses a la hora de fijar la tradición cultural local, tiene una amplia repercusión, pero más allá de las diferencias, lo que nos interesa es ver quiénes protagonizan y de qué forma construyen los lazos con España, centrándonos en la figura de dos personajes de gran importancia para la cultura letrada de ambos países: Ricardo Rojas y Menéndez Pidal[63].

Ricardo Rojas, por su parte, dirigió la colección de literatura “La Biblioteca Argentina”, un proyecto editorial que pretendió ser fundador de una tradición literaria y cultural en el marco del Primer Centenario Argentino[64]. Fue rector de la UBA durante el segundo mandato de Hipólito Yrigoyen entre 1926 y 1930. Su labor y su legado fue de tal importancia que en su homenaje se considera el día 29 de junio, fecha de su muerte, como el Día Nacional de la Cultura Argentina. El intercambio de correspondencia analizado se extiende entre los años 1906 y 1954. De los puntos temáticos señalados y comentados por la Dra. Chicote, nos resulta de particular interés los dos primeros: “Hacia un canon de la literatura panhispánica” y “Las instituciones en las cartas: Instituto de Filología”. Como hemos mencionado, en el año 1915 Ricardo Rojas lleva adelante el proyecto editorial “La Biblioteca Argentina”, que coexiste con el proyecto de

[63] Menéndez Pidal fue a su vez un actor clave en la reconstrucción de los lazos políticos y culturales entre España y las jóvenes naciones americanas en la etapa post-independentista, tarea a la que se avocó en sus viajes a nuestro continente y en el establecimiento de una fructífera red epistolar tendida con intelectuales de este lado del océano. A través de sus ensayos, su desempeño institucional y en especial sus cartas, el filólogo español trabajó denodadamente con el propósito de crear una unidad lingüístico-cultural que conformara un mundo panhispánico, en el cual se propiciara el desarrollo de las relaciones internacionales y el trazado de políticas institucionales entre España y las ex-colonias devenidas en Estados independientes. (Chicote, 2020: p. 2)

[64] Veáse Hermida Carola (2015) y Margarita Merbilhaá (2014).

José Ingenieros “La Cultura Argentina”. En un sentido similar, Margarita Merbilaháa (2014) señala la importancia de ambas series de publicaciones en un año decisivo para la consolidación del mercado editorial argentino (p. 43). En este contexto se dio el afianzamiento de la figura del intelectual y la producción científica que validaba su intervención en las discusiones sobre la cultura y la identidad nacional.

Como señala Chicote, retomando los conceptos de Petrucci (2018), **el medio privilegiado de intercambio intelectual**, entre figuras de cualquier ámbito fue el **epistolar**, a través de testimonios manuscritos o dactilográficos a lo largo de los siglos XIX y XX, imprescindible para la comunicación diferida, tanto a nivel nacional como intercontinental. El vínculo entre intelectuales y figuras políticas argentinas y españolas, se vio atravesado constantemente por múltiples circunstancias contingentes. A principio del siglo XX, y en los años que dura este intercambio entre Rojas y M. Pidal, ambos países atraviesan avatares políticos que pueden verse reflejados en las cartas.

> El intercambio epistolar entre intelectuales constituye manifestaciones político-culturales que ponen de manifiesto un álgido debate de ideas, pero también el entramado institucional, político y económico que estaba a sus espaldas. La muy abundante correspondencia enviada y recibida por Ramón Menéndez Pidal representa un ejemplo más de este proceso. En el caso de Argentina, contamos con testimonios fragmentarios del fluido intercambio epistolar entre el filólogo español y Ricardo Rojas en el que se evidencian las características enunciadas (…). Una aproximación a los textos permite indagar una historia de intervenciones en la cultura argentina del primer Centenario, en un momento en que se refundaban vigorosa y conflictivamente los nexos con España (Chicote, 2020: pp.3-4).

En ese discurrir de cartas, hay puntos en común, que están asociados a lo cultural/literario, y puntos de discrepancia, que tienen que ver más con el ámbito político institucional. Como otros intelectuales argentinos y latinoamericanos, Ricardo Rojas creía en la importancia y el protagonismo de Cervantes como elemento unificador entre España y las ex colonias. Puede

rastrearse en ese archivo, una serie de referencias a acontecimientos culturales vinculados con el hispanismo y el cervantismo en particular. Hay una carta de M. Pidal, fechada el 20/10/1916, en la que se hace mención a la repercusión de los festejos platenses del centenario cervantino y a la edición de las poesías de Cervantes realizada por Ricardo Rojas y publicada ese mismo año por la Universidad Nacional de la Plata (Chicote 2020: p.8). Es interesante resaltar, que en sincronía con esta publicación, Ricardo Rojas estaba proyectando la monumental *Historia de la Literatura Argentina* (1917-1922) y otros estudios posteriores referidos al *Cantar de Mío Cid* (1954) que también son elogiados por el filólogo español. En 1935 aparece nuevamente el nombre del autor del *Quijote*, en el agradecimiento por la copia del libro *Cervantes*[65].

Cuevas Cervera destaca la figura de Rojas como un cervantista que ejemplifica los comienzos del cervantismo argentino, que en ciertas oportunidades se limita a cierta marginalidad y poco a poco va cobrando un espacio central. La última apreciación que me gustaría realizar sobre el corpus de ediciones cervantinas que explica el peculiar cervantismo hispanoamericano (o también, al contrario, como el carácter periférico de este cervantismo afectó a las decisiones editoriales sobre Cervantes) es destacar un hito en la edición de la obra de Cervantes: las *Poesías de Cervantes*, editadas por Ricardo Rojas en la Argentina (1916), que ha servido de base hasta la actualidad, como prueban las actuales ediciones de la Biblioteca Clásica de la Real Academia Española (al cuidado de José Montero Reguera) y la de Cátedra (a cargo de Adrián J. Sáez). Este cervantismo en los márgenes que es en el momento el argentino debió de impulsar a Rojas a rescatar los escritos también marginales del autor del *Quijote* (Cuevas Cervera, 2019: p. 587).

En cuanto a lo institucional, podemos observar la labor de gestión por parte de Ricardo Rojas, y el esfuerzo para organizar las cátedras de la Universidad Nacional de La Plata y de la Universidad Nacional de Buenos Aires, proyectando la formación de docentes locales y habilitando el intercambio con docentes españoles, ofertando en algunos casos puestos en dichas universidades.

[65] Este libro fue editado por la Editorial y Librería La Facultad.

> En esta misma línea es central el intercambio sobre la creación del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, la designación de sus sucesivos directores y la génesis e implementación de proyectos de investigación. Si bien esta información forma parte de la historia del Instituto, ya efectuada por Guillermo Toscano y García (2013), hay referencias concretas que vale la pena destacar. Se explican detenidamente los respectivos desempeños de Américo Castro, Tomás Navarro o Agustín Millares Carlo y sus obligaciones en Madrid y/o en Buenos Aires que son cuidadosamente organizadas por los corresponsales en su calidad de gestores institucionales. Las consideraciones expuestas en las cartas constatan la función protagónica que Menéndez Pidal tuvo en la puesta en marcha del Instituto y en la decisión de los pasos a seguir en el desarrollo de los proyectos. (Chicote, 2020: p. 9)

Años después, cuando Menéndez Pidal es Director de la Real Academia Española y Ricardo Rojas es Rector de la Universidad de Buenos Aires, podemos leer en sus cartas una serie de cruces, cordiales y respetuosos, sobre el asunto de la creación de la Academia Argentina de Letras, y en las palabras de Rojas observamos el clima anti español de la intelectualidad argentina, y la búsqueda de una mayor independencia de la tutela cultural ejercida en los siglos anteriores.

> Por otra parte, la respuesta de Menéndez Pidal evidencia, más allá de las disculpas, su interés por intervenir en las políticas lingüísticas y su esfuerzo para que Argentina no quede fuera del proyecto de la red de academias americanas que se está gestando desde Madrid (Chicote, 2020: p. 12).

En oposición, la carta de Rojas evidencia un claro posicionamiento localista, sostenido por generaciones de intelectuales argentinos, al cual se siente en obligación de adherir:

> Las Academias literarias, en general, no tienen ambiente propicio en nuestro país. Antes de 1880 Juan María Gutiérrez, mi antecesor en el rectorado y el argentino de más disciplina filológica en su generación,

> rechazó con aire insurgente el nombramiento que le envió la Real de Madrid (Chicote, 2020: p. 12).

Este cruce nos resulta representativo del vínculo intelectual y cultural de nuestro país con España, y sintomático, a su vez, de lo que sucederá a lo largo del siglo XX con las ediciones del *Quijote*: la constante tensión entre la reproducción de ediciones españolas, avaladas por su tradición y sus instituciones; las ediciones locales con responsables españoles, pero en relación con empresas o universidades locales; las ediciones gestadas por argentinos con una marcada impronta de apropiación.

> No cabe duda de que la relación España – América fue y sigue siendo germen de polémicas de diferente orden que matizan la creación de estereotipos y juegan un rol determinante en la definición identitaria, ya sea focalizada desde una concepción historicista, ya sea entendida a partir de análisis sincrónicos que intentan delimitar nuestro lugar de americanos en el concierto de la cultura universal, ante la presencia recurrente de la antinomia dominación/dependencia. (Chicote, 2003: p. 133)

En la revista *Olivar*, V. 6, en el número monográfico "El cervantismo argentino", publicado en el año 2005, encontramos una serie de aportes para una historia tentativa de este profuso campo científico. El desarrollo de un campo específico del conocimiento tiene una injerencia de cierto calibre en la cultura de una región que repercute, lógicamente, en el ámbito editorial. Este desarrollo, que comienza a verse de manera germinal, pero que se enraíza en una tradición más larga dentro de la cultura argentina, puede trazarse a modo representativo en la figura de algunos intelectuales asociados a las universidades nacionales o a diferentes instituciones.[66] En la introducción al número, Diego Vila (2005a) analiza el surgimiento del cervantismo local:

> Leer el *Quijote*, trabajar críticamente con esta obra, fueron actividades que, durante muchos años, se sintieron propias de un colectivo

[66] En la ciudad de La Plata la figura de Fors es central, y se vincula nada menos que con la primera edición platense del *Quijote* (1904) y con la fundación de una de las colecciones cervantinas institucionales más importantes de la región. Español radicado en Argentina, y director de la Biblioteca Pública de Bueno Aires. Nos referiremos pormenorizadamente a Fors al hablar de la edición a su cargo, de 1904.

> intelectual harto difuso, el de los hispanistas. Conjunto de voluntades que, con claridad, trazaba de continuo de uno a otro lado del atlántico los vínculos, continuidades y rupturas entre lo que fue la metrópoli y sus colonias, núcleo intelectual que también, justo es reconocerlo, intentó el prodigio de superar determinismos nacionales y edificar, paso a paso, una historia crítica que no por centrarse en un objeto de estudio foráneo debería ser percibida como menos propia (…).
>
> El cervantismo local fue, qué duda cabe, una de las expresiones más genuinas de un estudio ininterrumpido que, contra vientos y mareas contextuales, bregó por mantener presente una tradición, **historia que definía a otro pero que también hablaba nuestra identidad**, saga de la cultura que mentaba, de continuo, la ocasión de un reencuentro con autonomía y libertad (Vila, 2005a: p. 16, el resaltado es nuestro)

Como plantea Diego Vila, el análisis detallado del cervantismo argentino podría ser el objeto de estudio de una extensa tesis de doctorado, y nos atrevemos a agregar, quizás más de una. Vila se detiene en seis momentos o aspectos puntuales: "su ciclo fundacional a comienzos de siglo, se analiza el encuadre intelectual de Arturo Marasso, se leen los aportes de Celina Sabor de Cortazar y se repara en tres figuras contemporáneas nuestras, Hugo Cowes, Isaías Lerner y Alicia Parodi (Vila, 2005a: p. 18). La revista nuclea seis artículos de los especialistas José Montero Reguera, Lía Schwartz, Melchora Romanos, Miriam Chiani, Juan Diego Vila y Alfredo Grieco y Bavio[67].

> Se pasa revista a la escuela filológica española en América en su ciclo fundacional a comienzos de siglo, se analiza el encuadre intelectual de Arturo Marasso, se leen los aportes de Celina Sabor de Cortázar y se repara en tres figuras contemporáneas nuestras, Hugo Cowes, Isaías Lerner y Alicia Parodi. (Vila, 2005a: p. 18)

En este número de *Olivar*, Montero Reguera ofrece una visión más general y se refiere a la formación de lo que se ha denominado como la "Escuela Filológica Española" y la influencia de la misma en el hispanismo y el

[67] Nos referiremos a ciertos aspectos del cervantismo al momento de analizar ediciones puntuales. Sin duda, el cervantismo es un factor de gran importancia al considerar las ediciones, pero no necesariamente es el único.

cervantismo local, en torno a la figura central de Menéndez Pidal y sus primeros colaboradores (Américo Castro, Tomás Navarro Tomás y Vicente García de Diego)

> A los ya mencionados sigue una larga lista en la que cabe incluir a Amado Alonso, Federico de Onís, Antonio García Solalinde, Samuel Gili Gaya, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Ángel del Río, José Fernández Montesinos, Rafael Lapesa, Alonso Zamora Vicente, Joaquín Casalduero y Enrique Moreno Báez, entre otros. (Montero Reguera, 2005: p. 24)

Montero Reguera analiza la extensión de este hispanismo en América y su adecuación a un contexto nuevo. A través de figuras como la de Federico de Onís, pilar fundamental del hispanismo en Estados Unidos (quien funda en 1920 el Instituto de las Españas, en la Universidad de Columbia) y Puerto Rico (fue cofundador Seminario de Estudios Hispánicos en la década del 20, y pasó a dirigirlo en 1954, después de su jubilación en Columbia), se observa la importancia de los maestros españoles y el brío de los hispanistas americanos que gestionan y crean instituciones con una marcada impronta americanista.

> En su formación intervienen decisivamente tres personalidades de la cultura española de la primera mitad del siglo XX, de singular importancia, por cierto, en el campo del cervantismo (o del quijotismo, si se quiere): Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset y, finalmente, Ramón Menéndez Pidal, quien le orientará en sus estudios filológicos. (Montero Reguera, 2006: p. 26)

Como otros hispanistas, parte de sus estudios fueron dedicados al *Quijote*, e incluso realizó una edición de la obra, con un estudio preliminar en 1948 publicado por Editorial Jackson. Gracias a él también se opera un proceso de traducciones del español al inglés (para ser publicadas en Estados Unidos) de obras sobre el *Quijote*, como las de Unamuno. Por otro lado, se editan en América trabajos clásicos sobre cervantes y el Quijote como de Concha Espina *Mujeres del Quijote*. Por otro lado, se detiene en el catedrático Amado Alonso, quien tras su formación con Menéndez Pidal y Américo Castro, se hace cargo en 1927de la dirección del de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la

Universidad de Buenos Aires, fundado unos pocos años antes, en 1923. Finalmente, se refiere a una de al la figura con que se ha bautizado posteriormente el Instituto:

> En Amado Alonso[68] encontramos otra de las grandes figuras de la Escuela Filológica Española que viaja a América, donde desarrolla una labor hispanística de primer orden y crea toda una escuela de discípulos. (Montero Reguera, 2005: p. 31)

El instituto que ahora lleva su nombre es de una relevancia importantísima en la conformación del hispanismo americano, ya que trabajó en Chile, Puerto Rico, Estados Unidos.

> En torno a la figura de Amado Alonso, se reunió una pléyade de investigadores y filólogos: Raimundo y María Rosa Lida, Ángel Rosenblat, Marcos A. Morínigo, Enrique Anderson Imbert, Daniel Devoto, José F. Gatti, Ana María Barrenechea, Frida Weber de Kurlat, Isaías Lerner, etc. (Montero Reguera, 2005: p. 33)[69]

Retomando la idea planteada anteriormente, esta ampliación y profundización local en el hispanismo, posibilitó el crecimiento académico y profesional de docentes que estuvieron a la altura de los docentes europeos, corriéndose de la posición periférica que tuvo el ámbito académico local a principios del XIX. De la mano con este desarrollo, se gestaron proyectos científicos y editoriales de gran envergadura, cuyo ejemplo más relevante para nuestro tema es la edición del *Quijote* realizada por Edudeba en 1969, elucubrada por las figuras de Morínigo, Sabor de Cortázar y Lerner. Las contingencias socio-políticas internacionales repercutieron favorablemente, tanto en el ámbito editorial como en la recepción de intelectuales españoles que fueron recibidos en las universidades locales. Las medidas dictatoriales que prosiguieron a la Guerra Civil y al mando de Franco en la península ibérica,

---

[68] Analizaremos en el apartado 4. los vínculos de Amado Alonso con el campo editorial de las décadas de 1930-1940, tomando como referencia los aportes de Sesnich (2020). Alonso sirvió de nexo entre los miembros del Instituto de Filología y la editorial Losada.

[69] Podríamos sumar una extensa lista desde la finalización de la dirección de Alonso en 1946 hasta la actualidad (Ofelia Kovacci, Celina Sabor de Cortazar, Lilia Ferrario de Orduna, Beatriz Entenza de Solare, Melchora Romanos, Alicia Parodi, Ximena González, Juan Diego Vila, Florencia Calvo, Julia Donofrio, Clea Gerber, etc.).

produjeron un éxodo de intelectuales, docentes, editores y demás personajes de la cultura española, con orientación política contraria al poder, hacia diferentes países de Latinoamérica, siendo México, Argentina y Puerto Rico, los lugares en los que se les dio mayor acogida. Rápidamente, los exiliados comenzaron a formar parte de la cultura letrada local, participando activamente en varios ámbitos académicos, e impregnando la con sus ideales republicanos diferentes esferas sociales[70]. Montero Reguera señala que, en la materia que analizamos, el cervantismo en España y el de Latinoamérica se orientaron marcadamente en dos sentidos: en España, durante el franquismo, era lícito hablar bien de Cervantes, pero posicionarse en relación al *Quijote* era más delicado[71].

3.3. Panorama general del campo editorial argentino: una primera aproximación

Pero, más allá de la presencia de la obra de Cervantes en el imaginario cultural argentino, lo que nos interesa en este abordaje es lo que sucedió con la trayectoria editorial de la obra cervantina, que es necesario entender también en relación del desarrollo del hispanismo local. Retomando las palabras de Alejandro Parada, al momento de presentar su *Bibliografía Cervantina* (2005) en las Jornadas Regionales Cervantinas de Azul, afirma que

> Recopilar una bibliografía es reconstruir un mundo. A veces se concibe como una herramienta para guiar al lector o al investigador en la peripecia azarosa de la literatura de una disciplina (Romanos de Tiratel, 2005). En otros casos, al igual que en las enciclopedias, la bibliografía tiene los atributos de transformarse en "una de las más importantes obras de referencia de tipo general" (Sabor, 1978: 130). El bibliógrafo, en último término, casi remembrando la labor de un demiurgo, tiene que poseer el don de la alteridad para registrar y sistematizar lo que han

[70] Nos referiremos a este aspecto con mayor detenimiento en el apartado sobre los exiliados durante el franquismo, en el capítulo 4.
[71] Véase también Diego Vila (2005b), "El *Quijote* como texto político"

> escrito los “otros” sobre un tema determinado. Su tarea, pues, siempre está vivificada por la estrecha relación entre la unicidad y la otredad. Y ese mundo se transforma en un universo casi incontrolable y, en particular, caótico, cuando el contenido concierne a la obra cervantina (Parada, 2008: p. 5)

En nuestro país las primeras imprentas estuvieron asociadas a las Misiones de la Compañía de Jesús a principios del siglo XVIII y luego en 1765 en Córdoba y en 1767 en Buenos Aires. Martín Abad (2005) señala la importancia de la historia editorial hispanoamericana a la hora de analizar la recepción del *Quijote* en nuestro continente. La primera impresión del libro en América fue la de México en 1833, una fecha que puede pensarse como tardía si consideramos la popularidad de la obra y las abundantes referencias que pueden rastrearse de su lectura antes de esa fecha[72].

No hay hipótesis contundentes que expliquen este retraso en la edición de una obra tan importante. No había motivos que impidieran su publicación, dado que era una obra con un público asegurado, algo que se evidencia en el flujo de importaciones de la obra desde 1605. Los registros dan cuenta, como hemos mencionado, de una cantidad considerable, y acaso, suficiente de ejemplares presentes en la región. En este primer acercamiento a la problemática, una de las hipótesis más sugerentes es pensar que hasta el siglo XIX no se creyó de suma necesidad editar la obra en el territorio local, probablemente por el flujo de ejemplares proveniente de las prensas hispanas. Será recién en el siglo XX el momento en el que dicha tarea se tome con mayor seriedad e interés. Es cierto, como señala Sergio Pastormerlo (2006) que el campo cultural argentino se consolida a partir de la institución del estado nacional hacia fines del siglo XIX. Una labor editorial de las magnitudes del *Quijote* en un ámbito cultural y económico en surgimiento quizás no hubiese sido una empresa del todo viable (o rentable). En este contexto (entre 1880-1899) se produce un paulatino acrecentamiento del público lector, impulsado

[72] En 1875 se publica una edición, con pie de imprenta en Montevideo y Buenos Aires. La primera edición completa en Sudamérica fue realizada 1880, en Montevideo, por la Imprenta de la Colonia Española, siguiendo la última edición corregida por la Academia Española. En el período de entre siglos, en La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, apareció una nueva edición en 1905, con prólogo de Luis Ricard Fors, bibliotecario. En Buenos Aires, aparecieron también, ediciones de la casa editorial Maucci, pero se imprimieron en Europa.

por la alfabetización masiva que se dio a lo largo del siglo. En paralelo, existe una profesionalización de algunos escritores y una ampliación de los materiales a ser editados. Aparecen en las décadas de 1870/1880 los primeros éxitos editoriales locales (*Martín Fierro* en 1872, los textos de Eduardo Gutiérrez, la literatura criollista, la literatura gauchesca, los textos escolares, las publicaciones periódicas que comienzan a incluir textos literarios). En este contexto encontraremos la primera edición local (1875), que cuenta con capitales locales y extranjeros.

Como hemos planteado con anterioridad, la historia editorial latinoamericana se empareja con la historia editorial del *Quijote*. Fernando Díaz Plaja (1952) afirma que la Compañía Jesuítica y su relación con la educación, a través de la Universidad y del Colegio de Montserrat y con el desarrollo cultural dentro de la provincia de Córdoba, concentró el acervo libresco principalmente en textos no literarios y, mucho menos, en textos signados anteriormente por la Inquisición. Su presencia en la región se sostuvo con firmeza desde 1607 hasta 1767, fecha de la expulsión de la compañía. En nuestro país las primeras imprentas estuvieron asociadas a las Misiones de la Compañía de Jesús a principios del siglo XVIII hasta 1765 en Córdoba, hasta su expulsión, y en 1767 en Buenos Aires. Este contexto no era propicio para una edición de la obra. El inicio de la industria de la imprenta está ligado, entonces, en nuestro país, a los jesuitas. Señalaremos algunos datos que nos permiten vislumbrar sus primeros pasos en la región rioplatense, porque nos resultan interesantes en relación a lo que trabajaremos luego: **aquello que se imprime y por qué**.

En el libro coordinado en el año 2010 por Fabio Eduardo Ares, con la participación de varios autores, *Expósitos: la tipografía en Buenos Aires 1780-1824*, el prólogo realizado por Liliana Barela, da cuenta de la historia de esta maquinaria de imprenta que pasó de Córdoba a la Capital:

> En el Rio de la Plata la primera imprenta llegó de la mano de las reformas políticas y culturales fomentadas por España a fines del siglo XVIII, que tenían como objetivo reforzar el poder español en las colonias americanas, aunque en muchos casos produjeron el efecto opuesto. Uno de los virreyes que asumió esta tarea fue Juan José de Vértiz y Salcedo, quien fundó en 1779 la Casa de Niños Expósitos. Un año después

> instaló la primera imprenta de Buenos Aires, que pretendía recaudar fondos para aportar a su mantenimiento. Si bien no fue rentable como para cumplir este objetivo, a principios del siglo XIX se convirtió en una herramienta de difusión de ideas y en sostén de publicaciones que documentaron los primeros momentos de la vida de nuestro país (Barela, 2010: 1).

La imprenta de los Expósitos fue de gran importancia para el desarrollo cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Allí se imprimieron catones y cartillas destinadas a todo el público; sirvió para difundir noticias y tuvo una preminencia fundamental en la difusión de los panfletos políticos de la Revolución de Mayo. En el libro mencionado, Ares logra sintetizar en pocas páginas la historia de la imprenta, desde sus orígenes en China, pasando por su adecuación europea realizada por Gutenberg, hasta los orígenes de la industria en España.

El Virreinato del Río de La Plata, o de las Provincias del Río de La Plata surge como una escisión del virreinato del Perú. Fue creado primero en forma provisional, el 1 de agosto de 1776, y luego, de manera definitiva, el 27 de octubre de 1777, por orden del rey Carlos III de España por una propuesta de su secretario de Indias José de Gálvez y Gallardo, y tuvo su capital en la ciudad de Buenos Aires, una ciudad que hasta el momento no había tenido mayor relevancia. A los pocos años de esta encrucijada político-territorial comienza la gestión de Manuel Ignacio Fernández, el intendente de Ejército y de la Real Hacienda de Buenos Aires, el 5 de febrero de 1779, para solicitar ante el Consejo de Indias la importación de una imprenta desde España. Por otro lado, enterado de esta petición, José de Silva y Aguiar, el bibliotecario y librero del Real Colegio de San Carlos, comunicó al virrey Vértiz sobre la imprenta de los jesuitas de Córdoba que había quedado en desuso. Librero de profesión, de Silva y Aguiar detalla los beneficios económicos y culturales de tener una imprenta a disposición en la capital. El virrey Juan José de Vértiz y Salcedo, único virrey nacido en América (en México) fue una figura política fundamental para desarrollo de Buenos Aires. Fue gobernador de la ciudad, cuando aún pertenecía al virreinato de Perú, y asumió el cargo de virrey de las Provincias del Río de La Plata desde 1778 hasta 1784. En el año 1779 fundó la Casa de Niños Expósitos, para garantizar refugio a los niños abandonados, y en 1780

instaló la primera imprenta de Buenos Aires. La imprenta no sirvió para dejar rédito económico a la Casa, pero fue una herramienta fundamental para la impresión de documentos reales y de diversa índole burocrática, y también, para el desarrollo cultural de la ciudad. Incluso, esta maquinaria sirvió para difundir las ideas de la Revolución de Mayo[73].

> Dentro del mismo libro, Jorge Gómez (2010), en el apartado "Periodismo de ideas" sintetiza en pocas líneas los años previos a la Revolución:
> La toma de Buenos Aires por parte de tropas británicas y su Reconquista, en 1806, inauguran un periodo de profundos cambios políticos y sociales en la ciudad (…). La presencia imperial de la Francia napoleónica en España, repercutió en la administración de las instituciones públicas porteñas, generando en la población una sensación de fragilidad del orden colonial. Estos acontecimientos serían clave para la explicación del movimiento de Mayo de 1810. La Imprenta tuvo un papel muy activo por estos años: bandos, cartas y proclamas llegan a nuestros días como una muestra de su extensa actividad. Todo este movimiento inusual para el taller, acentuará el deterioro del material tipográfico denunciado por Pérez apenas un año antes. Se decía que "era necesario descomponer y componer nuevamente las planas por falta de las tipografías más comunes y faltaban letras para titulares, lo que multiplicaba el tiempo, el esfuerzo y el desgaste de las viejas prensas". Pero el fracaso de las invasiones beneficiaria al establecimiento con la compra de nuevos elementos. (Gómez, 2010: p. 102)

Diferentes periódicos y gacetas impresos en la Casa de los Niños Expósitos circularon en ese período. Las ideas revolucionarias transitaron también en un texto más voluminoso impreso en la Casa: la traducción de Mariano Moreno del *Contrato Social* de Jacques Rousseau, publicada por la

[73] En el libro citado, aparece una descripción de la imprenta realizada por Juan María Gutiérrez en 1865. (Ares, 2010: pp. 83-84)

> Los tipos son de forma española, clara y limpia. En los años que median entre el de la fundación y el de 1790 publicó esta imprenta los libros más voluminosos de su catálogo, uno de ellos de trescientas setenta y cuatro pájinas in 4. Son también los más elegantes y de mayor interés (Citado por Ares, 2010: p. 84)

imprenta en 1810. En aquella época era corriente que las bibliotecas personales de ciertas personas relevantes para la sociedad, circularan entre un grupo numeroso de ciudadanos. Sandra Condoleo, en el mismo libro, señala esta circulación público de bibliotecas privadas como una de las formas alternativas de encuentro ante la negativa y la prohibición de fundar, al estilo de lo que ocurría en España, las "sociedades de amigos del país" (Condoleo, 2010). Señala a su vez la figura de tres personajes cuyas bibliotecas circularon de esta manera: la de Juan Baltazar Maziel, Dámaso de Larrañaga y Bartolomé Muñoz. José Carlos Chiaramonte, en su libro *La ilustración en el Río de La Plata* (1996) señala que Maziel fue fundamental para la difusión de las ideas de la ilustración en Buenos Aires, y que, entre los libros de su biblioteca contaba con tomos del *Quijote*. **La presencia de una imprenta dentro de una sociedad funciona como catalizador del cambio revolucionario. Lo que destacamos en esta breve historización es la importancia de una imprenta y de los impresos que circulan para una sociedad y su devenir, tanto cultural como político. Por extensión, la importancia de la circulación y publicación de ciertas obras**. De Sagastizábal cuenta también la historia de esta imprenta, y cierra con una anécdota que nos resulta pertinente en una investigación sobre el *Quijote*, aunque por su prensa no haya pasado tinta con la historia del manchego. Las letras fundidas en armas, un símbolo adecuado para pensar esta obra:

> La larga historia de esta imprenta finalizó en Salta, donde con sus plomos, paradójicamente, se fundieron las balas con las que se contuvieron a los montoneros de Quiroga en 1830 (De Sagastizábal, 1995: p. 29)

La modernidad, como hemos mencionado en el apartado anterior, entra al continente con resultados positivos y negativos. Entre los primeros, podemos destacar lo dicho por Susana Zanetti (1994: p. 7) sobre la conformación de redes de religación que vinculaban a escritores, editores y lectores mediante diversos mecanismos entre los que principalmente se destacan aquellos representativos de la cultura impresa. La circulación de libros, notas periodísticas, reseñas, fascículos y revistas literarias o políticas, conformaron este entramado textual.

En cuanto al ámbito editorial, como sostiene Alejandro Parada, y como puede consultarse también en el libro editado por De Diego (2014):

> La República Argentina se caracterizó, durante buena parte del siglo XX y aún en la actualidad, por poseer una pujante industria del libro. Incluso su papel de liderazgo o de competencia se extendió por el ámbito iberoamericano en el período de 1937 a 1957. La Guerra Civil Española (1936-1939) tuvo como inmediata consecuencia la inmigración de importantes intelectuales y, al mismo tiempo, el establecimiento de casas editoriales en Buenos Aires (Diego, 2006; Sagastizábal, 1995). Ocultar esta visibilidad impresa extranjera en nuestro territorio, en definitiva, desembocaba en una aporía sin resolución. Una nación formada, a partir del último tercio del siglo XIX y parte del XX, en sus disímiles segmentos sociales, por lo que José Luis Romero denominó "la era aluvial" del proceso de inmigración (1986), debería incorporar, tratándose en este caso del mayor escritor español, la multiplicidad de los registros que lo identificaban con las numerosas vertientes culturales de nuestra compleja identidad nacional. (Parada, 2008: p. 7)

Como plantea De Diego, retomando los conceptos de Bourdieu, el editor es un personaje doble que debería conjugar "el arte y el dinero" (2006). Esta dualidad simbólica y económica del libro (Bourdieu, 1999: 242), metaforizada con la figura bifronte del dios Jano, puede vislumbrarse en el recorrido de las publicaciones argentinas de la obra de Cervantes, oscilando entre el interés por difundir una de las obras más importante de la literatura occidental, y por otro lado, el interés económico de vender uno de los *long sellers* más redituables en lengua española. Esta dualidad ha llevado a diferentes editoriales a presentar propuestas varias: económicas en calidad media o baja; ediciones de lujo para coleccionistas e intelectuales; ediciones que trataban de presentar un producto de buena calidad, con herramientas de lectura accesibles; ediciones que se sostenían en el afán homogeneizador cultural del sistema escolar; ediciones pensadas para el público académico con un nivel crítico que traspasó las barreras locales. La ventaja del *Quijote* es la de ser un libro que nuclea el éxito de mercado y el impacto cultural, razón por la cual, además de ser un libro de constante referencia entre escritores e intelectuales, nunca ha dejado de

editarse de manera constante y creciente:

> Los catálogos editoriales de un país reflejan la configuración de la cultura nacional; en ellos se vislumbra el peso que en un momento dado tiene la difusión de los elementos autóctonos y las coordenadas en las que se establece la relación con otras comunidades culturales. Una industria nacional que publica títulos de autores extranjeros no está siendo colonizada por un gusto exótico, sino que está poniendo a disposición de una clase lectora —sea cual sea ésta en su espectro social— una posibilidad de innovación que evite el carácter naturalmente conservador de toda fijación cultural y la salve de tensiones nacionalistas. Por el contrario, la implantación de empresas editoriales extranjeras que exportan sus catálogos a otros países puede ser vista como una imposición de gustos y esquemas de pensamiento extraños para beneficio igualmente ajeno. (Larraz, 2014: pp. 6-7)

Como hemos señalado, a pesar de este recorte, el mercado editorial en nuestro país está íntimamente relacionado con el mercado editorial español y latinoamericano. De Diego, en su libro *La otra cara de Jano* (2015) enuncia cómo el panorama editorial argentino se modifica a partir de la Guerra Civil española. Antes de 1936, Argentina producía libros de una calidad media o baja, destinados principalmente al consumo interno, mientras que importaba libros de España de una calidad superior. Sí bien a nivel continental, como hemos visto, el Modernismo favoreció al ámbito editorial latinoamericano, había cierta relación de dependencia respecto de Europa, principalmente de España y Francia. El acontecimiento de la guerra civil favoreció al ámbito en múltiples sentidos. Por un lado, una gran parte de la corriente intelectual (escritores, editores, docentes) republicana, se exilió en el continente, y muchas casas editoriales se radicaron en países latinoamericanos. En Argentina, el proceso no fue diferente. De forma paralela, el ámbito editorial español se ve deteriorado debido al exilio republicano, la censura y la represión franquista.

Retomando a Parada

> Detrás de la frialdad de los estudios bibliométricos es posible desentrañar otros aspectos de la bibliografía cervantina. La asociación

> de los registros enumerados, casi hasta la extenuación, uno en pos del otro, visualiza el diseño político de la Nación. La bibliografía surge así como una prueba del centralismo editor de Buenos Aires en comparación con otros lugares de la República. La dimensión geográfica no se agota en esta instancia, pues su cartografía presenta otros lugares fuera de la capital, identificados con las monografías y revistas publicadas por las universidades nacionales. Si bien existe una notable concentración en la edición porteña, no es menos factible observar importantes áreas de producción en el interior. De modo que no estaríamos lejos de plantear la existencia, gracias a estos estudios, de una especie de sociobibliografía de Cervantes en la Argentina. Pues la Bibliografía, tal como lo han resaltado sus teóricos e historiadores actuales, posee una larga tradición dentro del campo de la historia del conocimiento académico y popular (Grafton, 1998; Burke, 2002). Incluso hay autores que plantean que dada su capacidad gregaria en la integración de los saberes, debe definirse como una metaciencia (Keresztesi, 1982), es decir, nos hallaríamos ante los umbrales de la metabibliografía. Una constelación de ideas que, por cierto, no sería extraña a la inmemorial literatura cervantina. (Parada, 2008: p. 14)

La referencia de la *Bibliografía cervantina editada en la Argentina* (2005) será un constante punto de apoyo para pensar aspectos del contexto cultural que tienen que ver con Cervantes y sus obras, manifestados en otros registros impresos de diversa índole.

3.4. Sobre los conceptos de editorial, catálogo, biblioteca y colección

Retomaremos algunas nociones que Carlos Gazzera se ha encargado de establecer, de manera clara y concisa en su libro *Editar: un oficio* (2016), editado por Eduvim. Su libro comienza con un glosario sobre la profesión, en el que se aclaran conceptos que suelen resultar confusos por su constante uso,

algunas veces inadecuado. La primera diferenciación que plantea es entre Editorial e Imprenta:

> Una editorial siempre se ha caracterizado por "editar" y no por "imprimir". Una editorial garantiza la construcción de un catálogo donde se ordenan los contenidos que previamente han sido cuidadosamente seleccionados. La edición es previa a la impresión y la impresión no garantiza por sí misma una publicación; por eso, una editorial puede existir perfectamente sin poseer un taller propio de impresión. De la misma forma, una imprenta no garantiza la publicación de un libro. Publicar es "hacer público", poner en circulación lo que se ha editado e impreso. Por eso se dice que el catálogo es el pacto que una editorial, como empresa cultural, forja en la mediación entre autor y lector.
> (Gazzera, 2016: p. 27)

En el Capítulo "II. Editoriales / Catálogos / Lectores" (pp. 51-68), Carlos Gazzera (2016) define esquemáticamente algunas de las posibilidades de tipos de empresa que pueden denominarse como "editoriales". En esa clasificación entran en juego, por un lado, los aspectos legales que tienen que ver con la constitución de la empresa, y, como el título lo anuncia, el catálogo propuesto y los lectores a los que apunta cada editorial. Dentro de los diferentes tipos mencionados por el autor, nos detendremos en aquellos que resulten relevantes para nuestra investigación. Gazzera parte de definición de Grupos Editoriales, de envergadura Nacional o Transnacional. Estos grupos se han consolidado en las últimas décadas, en el proceso de integración en el que las grandes editoriales fueron absorbiendo a las medianas y pequeñas. En el período que analizamos no hallamos casos de estas características, ya que el proceso (si bien puede entenderse como anterior en un menor grado) se evidencia con mayor fuerza hacia la década de 1980 (De Diego: 2014, 2015).

A partir de este concepto, define a las Editoriales Independientes, como aquellas que no pertenecen a Grupos Editoriales[74]. A este grupo pertenecen la

[74] Gazzera plantea que el concepto de "Independiente" es ambiguo y que denota tanto a editoriales artesanales como a editoriales de mayor magnitud, con un mayor o menos grado de profesionalización. En principio, lo que las define es esa "independencia" ideológica dentro del campo editorial, que les permite tener una autonomía de decisiones respecto de los Grupos Editoriales y el Estado.

gran mayoría de las editoriales que analizaremos en el periodo temporal que abarcamos, antes del proceso de concentración que comienza a manifestarse de manera más evidente a partir de la década de 1980. En tercer lugar, identifica las Editoriales Universitarias:

> Es posible considerar como editoriales universitarias a todas aquellas que dependan o mantengan una relación de propiedad directa con una universidad, sea esta de gestión pública o privada. Esto para desestimar cualquier intento de colocar como editorial universitaria a empresas que son licenciadas por una universidad para publicar en su nombre
> (Gazzera, 2016: p. 63)

Por último identifica a las Editoriales del Estado, como "todos aquellos sellos financiados por un ente público o un organismo del Estado. Esta caracterización reconoce organismos en las diferentes jurisdicciones, sea este Nacional, Provincial o Municipal"[75] (Gazzera, 2016: p. 66).

En este sentido definiremos una serie de términos que utilizaremos recurrentemente: catálogo, colección o biblioteca. Eugenia Costa y Marina Garone Gravier (2020) conceptualizan las nociones de colección y catálogo editorial en el contexto argentino a lo largo del siglo XX, conceptos que es necesario redefinir al ponerlos en funcionamiento en un contexto geográfico y temporal determinado:

> Para el abordaje de estos conceptos-clave se tienen en cuenta cuatro núcleos de análisis interrelacionados. En primer lugar, la **colección editorial** puede concebirse como una forma de compilación, una propuesta de ordenamiento de obras de diversa índole, las cuales se presentan relacionadas dentro de un conjunto asequible y coherente, integrado mediante la apelación a cierto denominador común. Si bien la disposición de una colección de libros establece un patrón que permite unificar al conjunto, en algunos casos presenta subdivisiones en secciones o series, que pueden tener manifestaciones materiales y visuales, por ejemplo, diferenciadas por códigos cromáticos o el uso de

[75] En cierto punto podríamos asimilar a las Editoriales Universitarias de Universidades Públicas con Editoriales del Estado, pero nos resulta apropiada de la diferenciación de Gazzera.

> algún elemento gráfico distintivo, un formato dado o el empleo de un papel especial. Como instancia clasificatoria, la colección editorial permite develar distintos modos de categorización y jerarquización de los contenidos. Los agrupamientos suelen basarse en determinados géneros discursivos o literarios, movimientos estéticos, corrientes ideológicas, escritores afines, procedencias espaciales o nacionalidades, recortes temporales, lenguas de traducción, temáticas específicas, rangos etarios del lectorado e incluso formatos. El lugar o la ubicación de un autor u obras dentro de una colección puede sustentarse en proyectos editoriales u otras prácticas de intervención cultural fruto de complejos procesos de reinvención de la tradición, popularización, 'clasicización', patrimonialización o canonización, ya sea a escala local, nacional o "universal". (Costa y Garone Gravier, 2020: pp. 1-2)

Estas conceptualizaciones nos servirán de base para referirnos a la gran cantidad de colecciones que incorporan entre sus títulos[76], a lo largo del siglo XX, el título *Quijote*: Colecciones de literatura o cultura universal, de literatura española, de clásicos.

> La colección asociada a una "marca editorial" pasa a formar parte de la cultura gráfica impresa de una sociedad en un momento histórico determinado. A través de su visualidad las colecciones se exponen a la mirada cómplice del público lector, ya sea en la vidriera de una librería, el estante del kiosco o el anaquel de una biblioteca. Por consiguiente, la mirada forma parte de la colección ya que la misma fue creada para ser vista. En cuarto lugar, la colección encarna o materializa un proyecto editorial, a partir de su maquetación e inserción en un determinado catálogo (…). Los catálogos editoriales se enmarcan en un sustrato político de la oferta cultural, se insertan en una red de relaciones sociales y comerciales específicas. Desde otro punto de vista, el

[76] Biblioteca La Nación (1908-1909); Biblioteca Mundial Sopena (1938 y otras); Espasa-Calpe, Colección Austral (1940 y otras); Joaquín Gil, Las grandes obras de la literatura universal –ilustradas- (1944); Joaquín Gil, Biblioteca Cúspide (1947); Emecé, Biblioteca Emecé de Obras Universales, Sección 7 'Clásicos Castellanos' (1947); El Ateneo, Clásicos Inolvidables (1954, 1961); Sudamericana, Colección Diamante (1961); Emecé, Selección Emecé de Obras Contemporáneas (1965); Claridad, Biblioteca de Obras Clásicas (1966); Centro Editor de América Latina, Biblioteca Básica Universal (1968 2v., 1975 4v.); Kapelusz, Grandes Obras de la Literatura Universal (1973).

> catálogo constituye un recorrido u operación de lectura por parte de los agentes editoriales, como lo señala el estudioso de la edición española Fernando Larraz Elorriaga (2016) los catálogos pueden incluir ciertos marcadores de "tradición" o "modernidad" visibles en el discurso. (Costa y Garone Gravier, 2020: pp. 6)[77]

Lo que podemos plantear como una pequeña diferencia, en el libro que analizamos como caso es que en los fines prácticos la edición del *Quijote* no necesariamente implica un riesgo en el mismo sentido que editar a un autor nuevo o a una obra no canónica. Lo que podemos pensar como una decisión editorial que representa ese acto de confianza con un público determinado, e implicar un riesgo, es precisamente la elección del tipo de edición que se elija realizar, las personas que participan de esa edición, que colaboran con un trabajo introductorio, notas, materiales complementarios.

En relación con este proceso de formación de una colección, que en el caso de cada editorial presenta particularidades, pondremos en funcionamiento también la conceptualización de Alejandrina Falcón (2018) sobre la producción de lo clásico en las colecciones de editoriales argentinas.

> La circulación y recepción de los textos, canonizados o no, en el espacio literario internacional está atravesada "por las modalidades que adoptan la publicación y la difusión: paratexto (dedicatoria, prefacio, posfacio, contracubierta [Genette, 1987]), soporte (prensa, artículo en una revista especializada, libro), lugar y entorno en el soporte (en la página del periódico o en la colección)" (Sapiro 2017: 110) (…). Ahora bien, aun pudiendo ser semejantes en su formato y funciones, las colecciones literarias presentan diferencias de naturaleza. Por ello, una tipología de colecciones literarias puede ser útil para identificar las distintas etapas

[77] En un sentido similar, Retomando lo dicho anteriormente, y utilizando las palabras de Gazzera (2016)

> El catálogo es el mapa genético de una editorial. Es el lugar donde se puede leer la trama de relaciones que un sello establece con sus lectores. A través de sus Colecciones podemos leer claramente la idea que el Publisher proyecta de esa editorial en un tiempo más lejano. Establecer un vínculo con los lectores en un "futuro" implica asumir riesgos, creer y confiar que los libros que se seleccionan hoy, serán también elegidos mañana. No hay construcciones de catálogos "presentes". Adquirir un título para tal o cual Colección es un acto de confianza con un público, un pacto de lectura que el sello establece con los lectores. (p. 42).

del proceso de “clasicización”[78] y los modos de producción de valor literario en el seno de las estructuras Editoriales (Falcón, 2018a: p. 274)

3.5. Las taxonomías de las ediciones argentinas completas del *Quijote*

Posiblemente sea ya un cliché referirse al texto de Borges, “El Idioma analítico de John Wilkins” (1952), para intentar plasmar la dificultad que conlleva categorizar o realizar una taxonomía descriptiva sobre un conjunto de elementos determinados que responda a un criterio acertado para definir aquello que identificamos con un aspecto o un segmento de la realidad. Sin embargo, cierto es que establecer un orden, aunque sea maleable o cuestionable, permite identificar en aquello que nombramos ciertas características que permiten un agrupamiento, una clasificación. No fue tan utilizada la imagen, planteada también por Borges en el Prólogo a *La Eneida*, a partir de Leibniz:

> Una parábola de Leibniz nos propone dos bibliotecas: una de cien libros distintos, de distinto valor, otra de cien libros iguales todos perfectos. Es significativo que la última conste de cien *Eneidas*. (Borges, 1986)

A partir de esta cita tergiversada[79], Borges pone de manifiesto la cuestión de la repetición, retomando la concepción filosófica enunciada por Leibniz sobre la variedad y su importancia, a través de la idea irrazonable de preferir “mil virgilios bien encuadernados en su biblioteca”.

> El origen del pasaje de Leibniz debe buscarse en uno de los muchos y breves ejemplos que ofrece la *Teodicea* para ilustrar la idea de que en el

[78] Falcón realiza una tipología de colecciones. Diferencia aquellas colecciones en las que coexisten clásicos contemporáneos, de aquellas que se orientan hacia lo clásico, como las colecciones “panteón”, o a canonizar autores contemporáneos, como las colección-selección.

[79] La cita de dónde toma esta imagen Borges es la siguiente: Midas se encontró con que era menos rico cuando no tuvo más que oro. Además de que la sabiduría debe variar. Multiplicar únicamente la misma cosa, sea la que sea, sería una superfluidad, sería una pobreza; tener mil Virgilios bien encuadernados en su biblioteca, cantar siempre los aires de Cadmo y Hermíone, romper todas las porcelanas para solo tener vajilla de oro, tener solo botones de diamantes, comer solo perdices, beber solo vino de Hungría o de Shiras, ¿podría considerarse una cosa razonable? (Teodicea 2, 124). (Citado por Nogales-Baena, 2017: p. 249)

> mejor de los mundos posibles debe existir la variedad (Nogales-Baena, 2017: p. 249)

A estas inquisiciones borgeanas, podríamos incorporar los debates mencionados anteriormente, y concluir que cien o mil cervantes bien encuadernados (o no tanto) son, por el contrario a lo que afirmaba Leibniz, **una reafirmación de esa variedad**: por su temporalidad, por su contenido, por su materialidad. Adecuada también es la mención de otro relato borgeano, en el que el personaje Pierre Menard puede pensarse, de alguna manera, como cifra de la figura del editor, en el sentido de que al repetir el texto en otro espacio y otro tiempo, habilita otro significado:

> El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico (más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza). Es una revelación cotejar el *Don Quijote* de Menard con el de Cervantes. (Borges, 1944)

En el desarrollo de la investigación nos hemos topado con la dificultad de organizar el corpus analizado, debido a los diversos cruces que pueden darse entre una categoría y otra. Por este motivo hemos decidido establecer dos ejes al momento de plantear un ordenamiento. Por un lado, planteamos un **eje temporal** que permitió ordenar el trabajo de manera sistemática, como hemos mencionado antes, siguiendo los períodos planteados en el libro editado por de Diego (2014), dado que es necesario comprender el desarrollo del campo editorial local a la hora de enfocarnos cada manifestación material de la obra. Consideramos, al mismo tiempo, que la dimensión temporal repercute indefectiblemente en la lectura coetánea de la obra. Asimismo, nos resulta pertinente la afirmación de Parada en este sentido:

> Pero en este contexto se presenta una nueva pregunta: ¿sólo los editores pueden convertirse en cofrades de Cervantes y producir reescrituras de su obra? Hay un elemento subrepticio y solapado que construye otro texto-objeto y otra función-autor, paradójicamente, sin ejercer en la obra ninguna imposición gráfica ni tipográfica: **el tiempo** (Verón, 1999: 17-18). Ya lo había observado Pierre Bourdieu (1985), al sostener que "un libro cambia por el hecho de que no cambia mientras el

> mundo cambia". Este comentario es de particular interés porque demuestra que una obra "cambia" debido a las mutaciones de las formas de leer en el tiempo, pero también manifiesta otra situación, una práctica editorial constituye una instantánea congelada de los modos de edición de una época determinada. Al cambiar los usos de la lectura se trastocan los procedimientos editoriales, y viceversa, de ahí que la elaboración de un libro, aunque encasillada en una historicidad específica, **es una expresión cosificada de las diferentes técnicas de apropiación por parte de los lectores**. El tiempo y el espacio, pues, modifican y cambian al libro como artefacto ideal para ser utilizado; ellos también, en un campo más huidizo, actúan como “dobles y sosias” ocultos de Cervantes. (Parada, 2007: pp. 218-219)

Nuestro corpus quedará constituido por 29 entras que se corresponden con 28 editoriales. A diferencia del listado elaborado por Alejandro Parada (2005), nos resultó más adecuado unificar el corpus en torno a las editoriales, refiriéndonos dentro de cada caso las diverdas ediciones o reimpresiones que detalleramos en los casos en los que amerite diferenciar reimpresión de reedición.

1. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona-Buenos Aires: **Maucci**, 1900. 2 vv. Otras ediciones: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona-Buenos Aires- México: Maucci y Maucci Hnos. 1901, 1909, 1911.

2. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. La Plata: **Biblioteca Pública de la Provincia de Buenos Aires**, Talleres Gráficos de Sesé y Larrañaga, 1904.

3. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Sopena-Maucci.**

4. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **La Nación** (Biblioteca La Nación, nros. 315, 316, 317). 1908, 1909. 3 vv.

5. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Casa Escasany**, 1916. 6 vv.

6. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Sopena** (Biblioteca Mundial Sopena), 1938. Otras ediciones: 1941, 1943, 1945, 1947 (2 vv.) 1949 (2 vv.) 1954 (2 vv.), 1958 (2 vv.) 1962 (2 vv.), 1966 (décima edición).

7. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. **Espasa-Calpe** (Colección Austral), 1940. Otras ediciones: 1941, 1943, 1944, 1945, 1947, 1950, 1951, 1954, 1956,

8. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Tor** (Las Obras Famosas, nro. 13) , 1939. Otras ediciones: edición sin fecha, 1945.

9. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Buenos Aires: **El Ateneo** (Clásicos Cúspide), 1942 (editada por Joaquín Gil). Otra edición: 1947. En Clásicos inolvidables 1954, 1961 (editada por Arturo Marasso).

10. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Librería y Editorial La Facultad**, 1943 (sin prólogo). Otras ediciones: 1943b (con prólogo), 1943c (con prólogo).

11. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Joaquín Gil** (Las Grandes Obras de la Literatura Universal, ilustradas), 1944. Otra edición, modificada: 1947 (Biblioteca Cúspide).

12. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires, **Anaconda**, 1945. Otra edición: 1947.

13. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **José Ballestá**, 1945. 2vv.

14. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Emecé** (Biblioteca Emecé de Obras Universales, 7. Clásicos Castellanos), 1947. Otras ediciones: 1957-1958, 1965.

15. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Editorial de grandes novelas**, 1947.

16. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Jackson** (Clásicos Jackson, nros. 6 y 7), 1948. Otras ediciones: 1950, 1951, 1953, 1956, 1958, 1960.

17. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Barcelona-Buenos Aires: **Librería Editorial Argos**, 1952. 2vv.

18. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires, **Códex**, 1953. 4 vv.

19. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **A. Estrada** (Clásicos Castellanos), 1955. 2 vv.

20. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Losada** (Biblioteca Básica y Contemporánea, 604-605), 1997. 2 vv.

21. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires, etc., Barcelona: **Plaza y Janés**, 1961. 2 vv.

22. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Sudamericana** (Colección Diamante), 1962.

23. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Claridad** (Biblioteca de Obras Clásicas, nro. 1), 1966.

24. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Centro Editor de América Latina** (Biblioteca Básica Universal, nro. 1- 2), 1968. 2 vv. Otra edición (Biblioteca Básica Universal, nros. 2-5): 1978. 4 vv.

25. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Eudeba**, 1969. 2 vv.

26. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Kapelusz** (Grandes Obras de la Literatura Universal, 88-89), 1973. Otras ediciones: 1984, 1993.

27. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Hyspamérica**, Ediciones Orbis, 1982.

28. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: **Huemul, Editorial Abril**, 1983. 2 vv. Otra edición: 1995.

Como hemos mencionado, seguiremos un criterio diacrónico para ordenar el análisis de este corpus dentro de los períodos delineados en el libro dirigido por De Diego. Por otro lado, pondremos en consideración las taxonomías planteadas ya por Alejandro Parada, para trazar un ordenamiento en base a ellas. Estas taxonomías se relacionan con diversos aspectos del mencionado **Circuito de la Comunicación** (Darnton, 2014). Los que más interés tienen, y que por lo tanto, están más imbricados a la hora de clasificar las publicaciones, tienen que ver con los posibles lectores, y de la mano de ellos, la materialidad que servirá como soporte a la obra.

> La reelaboración de un texto para adecuarlo a un "Público diferente al cual estaba destinado" o, simplemente, la necesidad de publicar un impreso para llegar a los "sectores populares" constituyeron una de las prácticas editoriales que se desarrollaron en Europa a partir del siglo XVII. Ejemplos de ello fueron los *livres blues* (*Bibliothéque Blue*, Francia), los *chapbooks* (Inglaterra) y los pliegos sueltos (España) (Chartier, 1995). La tradición de modificar el contenido de una obra reconocida es uno de los cambios más comunes que sufrieron ciertos libros. El *Quijote*, como clásico editorial, estuvo sometido a una infinita variedad de procedimientos tipográficos, pues se caracterizó, inequívocamente, por su constante mutación de formas impresas. No se trata en esta instancia de centrar el fenómeno del libro en su simple objetividad sino, por el contrario, de no caer en el error de subvalorarla, ya que, en forma inevitable, es un elemento "adherido" a la escritura y al misterioso mundo del lector. (Parada, 2007: p. 208-209)

De esta forma, todos los partícipes de la situación comunicativa que implica la publicación y la lectura de un libro entran en relación: los editores, adaptadores[80], tipógrafos e ilustradores influyen y manipulan el universo de los lectores del *Quijote*, modificando y recreando sus prácticas. Recíprocamente, el público al que se destina la publicación determina ciertos aspectos de esta materialidad, a la vez que esa materialidad repercute en los usuarios y en los modos de acercarse a la lectura. Por otro lado, las condiciones económicas obturan y orientan la voluntad de los editores. Como señala Parada (2007), es

[80] En nuestro caso hemos decidido dejar de lado las adaptaciones y abreviaciones.

interesante reparar en la variedad de los destinatarios del mundo quijotesco. De modo tal que las distintas imposiciones gráficas, sean cultas o masivas, constituyen un elemento vital para que las sucesivas generaciones de lectores se apropien del texto cervantino.

> Se plantea, pues, una pregunta inevitable: ¿cuántas lecturas posibles posee el *Quijote*? No se trata de cuestionar al lector como "hacedor" de su propio libro, ya que toda experiencia lectora es única e individual. Lo que importa es un aspecto que durante décadas permaneció ajeno a la crítica literaria: **en definitiva, la corporeidad del libro, su fabricación y diseño como artefacto para ser leído, define e influye en la lectura y en su interpretación**. (Parada, 2007: pp. 209-210)

¿Pudo haber lectores (de aquellas ediciones en las que solo aparece el texto, sin ningún peritexto editorial que se refiera a la obra en tanto clásico –aún en el caso de ediciones aparecidas dentro de una colección de clásicos) del *Quijote*, que no hayan dimensionado que estaban leyendo un clásico? ¿Pudo haber lectores que no hayan dimensionado la lejanía temporal del texto original? Creemos sin duda, que sí. Y creemos que existe un gran tipo de lecturas que ni siquiera podríamos formular, dado que la lectura que solemos imaginar, enmarcada dentro del ámbito educativo, es tan solo una de las múltiples y diversas posibilidades. Dentro de un ensayo podríamos imaginar a diferentes personajes que encuentran y leen la obra por fuera de ese sistema habitual: trabajadores que compran libros o los intercambian, lectores que omiten voluntariamente ciertas zonas del texto por desinterés e incomprensión de lo que es una dedicatoria, un privilegio o los versos preliminares; lectores que leen parcialmente la obra, o que acceden primero a la segunda parte, y luego (o nunca) a la primera; obreros que comparten lecturas en la militancia y leen el *Quijote* en esa clave; lectores con una cultura letrada heredada, que buscan ediciones que le permitan profundizar la lectura; y podríamos continuar.

Como hemos comentado en los primeros apartados, el *Quijote* a lo largo de los siglos ha devenido en uno de los clásicos más relevantes para la Historia de la Literatura Universal, convirtiéndose, en tanto que libro, en un objeto impreso que ha acompañado y ha sido materializado en cada uno de los pasos

del desarrollo de la imprenta y la industria editorial: ninguna novedad tecnológica ha quedado fuera de una edición del *Quijote* en la mayoría de los países de habla hispana.

> Por otra parte, Francisco Rico (2005) ha tratado de reconstruir la edición crítica ideal, consiente de la constante variabilidad de escrituras cervantinas desde la edición prínceps hasta las publicadas en el siglo XX, aunque su *Quijote* también participa de la interminable dualidad de grafías que define a este libro poli semántico. La Historia de la Lectura instala su mirada en este tópico: **cada edición del *Quijote* inaugura el acto de leer desde otro ámbito. Los lectores también se hacen a partir del soporte y del diseño de la obra**[81]. Para comprender su universo lector también hay que detenerse en estos aspectos corpóreos. Se trata, entonces, de enriquecer el abordaje al fenómeno de la lectura, y no de hacer de ella una mera abstracción intelectual, apoyada en una interpretación que deja de lado al libro como objeto social. (Parada, 2007: p. 210)

No existe posibilidad, ni método para atender a los casos particulares de lectura, pero el hecho de que existan algunos puede resultar iluminador, al menos para recrear otras lecturas o recordar las nuestras.

Tomando como referencia el **Circuito de la Comunicación** (Darnton, 2014), entonces, podríamos esbozar dos grandes posibilidades. Una posibilidad es "**agrupar las ediciones del *Quijote,* según la intencionalidad**

[81] Referenciamos otra vez, solo como una caso testigo, a Borges, que asegura haber leído por primera vez la obra en inglés:
Todavía recuerdo aquellos volúmenes rojos con letras doradas de las ediciones Garnier. En algún momento la biblioteca de mi padre fue desbaratada, y cuando leí el *Quijote* en otra edición me pareció que no se trataba del verdadero libro. Después un amigo me consiguió la edición publicada por Garnier, con los mismos grabados en acero, las mismas notas al pie y las mismas erratas. Todas esas cosas son para mí el libro, lo que yo considero el verdadero *Quijote*. (Borges, 1999: 26).

que tenían los editores, (Parada, 2007: p. 211)[82], la otra, "**puede ser según el tipo de ediciones**" (Parada, 2007: p. 212). Ponderamos la validez y lo acertado de ambas posibilidades, sin dejar de considerar que otras son posibles, generando así, en base a ellas, una tercera posibilidad adecuada a nuestra metodología y objetivos de trabajo, poniéndolas en tensión, como hemos anticipado, con la **dimensión diacrónica**. En este sentido, a lo largo del desarrollo de la tesis hemos seleccionado alguna o algunas de las ediciones más representativas de cada década, para desarrollar a partir de ellas determinada categoría, haciéndola dialogar con el resto de las ediciones aparecidas en ese contexto temporal específico:

1. Ediciones conmemorativas
2. Ediciones de difusión masiva /difusión general/ de difusión selecta
3. Ediciones dentro de colecciones (de difusión masiva/de difusión selecta)
4. Ediciones con algunas características materiales peculiares
5. Ediciones ilustradas
6. Ediciones académicas y escolares
7. Ediciones Críticas

El ordenamiento general, entonces, será a partir de los períodos temporales demarcados, y dentro de ellos abordaremos cada una de las ediciones impresas, relacionándolas con alguna o algunas de las

[82] Los ítems mencionados por Parada nos permitieron delimitar nuestra propia selección de criterios, apropiada a los objetivos de nuestro trabajo. Parada identifica primero la diferenciación según la intencionalidad de los editores:
a. la reescritura del texto; b. la selección de capítulos por motivos léxicos y docentes; c. la ilustración con finalidades estéticas; d. las supresiones de pasajes debido a razones morales; e. las recreaciones literarias; f. la preeminencia de la configuración de la página y el tamaño de la tipografía; g. la presencia de estudios preliminares y lingüísticos entre otros aspectos importantes.

A continuación, propone un segundo grupo, refiriéndose específicamente con la materialidad de las ediciones:
a. en miniatura; b. de difusión masiva y popular; c. críticas; d. destinadas al público infantil y juvenil;
e. abreviadas con finalidad docente; f. ilustradas; g. con algunas características de libros para bibliófilos; h. ediciones conmemorativas; I. traducciones a otras lenguas distintas al español

características arriba mencionadas. Preferimos barajar pocas categorías y explicitar los entrecruzamientos con otras características que podrían, con otro criterio, encabezar el título de una categoría nueva[83]. Retomando las palabras de Parada:

> en la Argentina el *Quijote* tuvo sus propios y polifacéticos recreadores gráficos. En sentido lato, aunque modestamente, impusieron varias concepciones instrumentales y utilitarias de la obra, imposiciones que gestaron al *Quijote* como objeto para ser usado y manipulado. Sus lectores, en varias oportunidades, accedieron a un texto distinto al publicado por Cervantes; casi sin saberlo, o con la intención de facilitar y simplificar el original para llegar a otros sectores sociales, nuestros editores y adaptadores se convirtieron, inequívocamente, en una especie de dobles y sosias de Cervantes. Sus usos dieron nuevos e impensados destinos a un libro inmortal no sólo por su genialidad de concepción en el momento de la escritura, sino también por su extraordinaria versatilidad material. (Parada, 2007: p. 218).

Esta concepción de Parada, del editor como “doble y sosia” de Cervantes, retoma lo que planteamos en el apartado 2. “Enfoque desde la bibliografía y sociología de los textos”: la tensión entre lo que persiste del texto de Cervantes y lo que su nueva manifestación material le aporta[84].

> Entonces se plantea una última pregunta: ¿los lectores argentinos leyeron o leen realmente el *Quijote*? Sí, sin duda. Pero además de acceder a las distintas interpretaciones textuales, según el público lector de cada época, también participan de la heterogeneidad del fenómeno editorial de cada nueva edición. En algunos casos se presenta la

[83] Por ejemplo, la edición de Eudeba, (1969) será considerada como “Edición crítica”, explicitando su origen en el seno de una Editorial universitaria, y por tanto su vinculación con el Estado nacional. En este sentido, forma parte también del conjunto de “ediciones académicas”, y al estar ilustrada, forma parte del conjunto de “ediciones ilustradas”, con un programa iconográfico original.

[84] Parada desarrolla esta idea propuesta ya por Cervantes: El universo de duplicaciones posee, desde la publicación original de la novela, una gran cantidad de ecos múltiples e imbricados. En un primer momento el ámbito de la escritura, donde Cervantes apela a otro autor: Cide Hamete Benengeli; en una segunda instancia la "ventana" de la portada original, típica del Siglo de Oro, en la cual aparecen varias menciones de autoría de distintos grados: la dedicatoria, el impresor editor, el librero (Chartier, 1995). El *Quijote* estuvo pautado por estas dobles articulaciones del espacio visual cervantino; la materialidad fue concebida, desde sus inicios, como una instancia relacionada con la producción textual y la reproducción impresa (20007: p.219).

> incertidumbre de que muchos lectores modernos conocen un *Quijote* "que es no es un *Quijote*"; así, una obra, por sucesivas tiradas y modificaciones, puede transformase en una *impresión virtual* del original (…). La pluralidad taxonómica del *Quijote* como obra física, signada por sus usos y representaciones formales, es prácticamente infinita. Uno de sus dones más elocuentes ha sido su cálida voluntad para adaptarse a las manos y a las formas de los lectores. En cierto sentido hay un lema que bien puede convertirse en una verdad palpitante en el *Quijote*: **todo libro posee una materialidad propia para cada lector y cada lector está destinado a ser moldeado por la formalidad inefable de un libro**. (Parada, 2007: p. 219)

Como en una **Cinta de Moebius**, el inicio de la recíproca influencia y retroalimentación de estos dos factores (materialidad y público) es en muchos casos incalculable. Sin elementos que expliciten ciertas decisiones editoriales, es de difícil determinación el límite a partir del cual la materialidad propuesta por la editorial influye en la lectura del público y, en un sentido inverso, el límite a partir del cual la existencia o la suposición de un público previsto por la editorial (con caracterizaciones generalizantes) influye en la materialización de determinada obra en un **bien impreso y artefacto para ser leído**, con características que le son propias. Veremos cómo esas elecciones pueden cotejarse al analizar cada ejemplar, e incluso se manifiestan en algunos casos de manera explícita en paratextos que acompañan a la obra. Estas decisiones predisponen cierto tipo de lectura.

> El *Quijote*, principalmente en Buenos Aires, sufrió este tipo de representaciones gráficas. Sus editores, como se ha observado, lo manipularon según sus deseos e intereses. Todos coadyuvaron a "minar" (o metamorfosear) la jerarquía omnisciente del autor, transformándose en una especie de agrupación de editores corales, en donde la variedad de voces y miradas tipográficas produjeron una gran tipología de quijotes impresos. (Parada, 2017: p. 217)

Estas voces son las que escucharemos con los ojos, retomando la metáfora utilizada por Chartier. En esa concepción del libro como un espacio y

un lugar, sostenida por Verón, la temporalidad repercute indiscutiblemente, y junto con ella las coordenadas geográficas y el contexto sociocultural en el que el texto de Cervantes (con mayor o menor grado de alteración) se presenta como libro, como bien comercial y cultural al alcance de uno o varios sectores de la sociedad argentina del siglo XX en nuestro caso.

Los apartados en los que se dividirá el análisis de las ediciones serán los siguientes:

1. "1900-1919. La época de organización del espacio editorial"[85] **(las primeras ediciones conmemorativas y la organización del campo editorial)**

2. "1938-1955. La 'época de oro' de la industria editorial"[86]

3. "1956-1975. La consolidación del mercado interno"[87]**,**

Entre el primer y el segundo apartado existe un vacío editorial de ediciones del *Quijote*, desde la publicación de la Joyería Casa Escasany de 1916, que coincide con el la última fecha conmemorativa en torno a Cervantes, hasta la de la editorial Sopena en 1938, que coincide con el contexto socio-político de la Guerra Civil española, y su repercusión en el ámbito editorial local. Entre 1920-1937 se da "**La emergencia del editor moderno"** período analizado por Verónica Delgado y Fabio Espósito (De Diego, 2014). Este período será reseñado brevemente, porque lo consideramos como fundamental para el desarrollo que se alcanzará en la década de 1940.

En nuestro resultado final, al momento del abordaje de cada edición, hemos producido, como era de esperar, análisis con diferentes grados de profundidad y extensión. Este resultado desparejo, se debe, principalmente al hecho de que en la pluralidad de las manifestaciones materiales de la obra en concreto:

a) los elementos que las constituyen son diferentes;

---

[85] Capítulo desarrollado por Margarita Merbilhaá, pp. 31-62 (en De Diego, 2014).
[86] Capítulo desarrollado por José Luis de Diego, pp. 97-134 (en De Diego, 2014).
[87] Capítulo desarrollado por Amelia Aguado, pp. 135-172 (en De Diego, 2014).

b) las dimensiones del proyecto editorial (y sus responsables) que produjo cada edición, y el material bibliográfico sobre cada uno es heterogéneo (en cantidad y en complejidad);

c) la posibilidad de acceso a dichos materiales también ha sido desequilibrada.

Quienes han trabajado con editoriales conocen las dificultades de acceder a información pertinente de cada establecimiento, y la disparidad de declaraciones explicitas (en notas de prensa, solapas, sobrecubiertas y diversos materiales gráficos) que las editoriales suelen ofrecer a lo largo de su existencia. Una dificultad similar se da con le confección de catálogos y la accesibilidad a los mismos. En nuestro caso particular, al igual que el resto de los becarios e investigadores, hemos encontrado ese terreno aún más hostil, dadas las condiciones de aislamiento producidas por la Pandemia.

Capítulo 4. Las ediciones

En cierto sentido hay un lema que bien puede convertirse en una verdad palpitante en el Quijote*: todo libro posee una materialidad propia para cada lector y cada lector está destinado a ser moldeado por la formalidad inefable de un libro.*

Alejandro Parada, 2007

4.1. Primer arco temporal (1900-1919): las primeras ediciones conmemorativas y la organización del campo editorial

—¡Haya paz, caballeros! —ruega el dominico—.
He estado recorriendo el comienzo de este libro
y no me parece que merezca tanta alharaca.
Es un libro de burlas.

Manuel Mujica Lainez, "El Libro", 1950

En el capítulo "1900-1919. La organización del espacio editorial", Margarita Merbilháa (2014) describe un panorama en el que se diversifica el público lector, correspondiente a diferentes estratos sociales y culturales, y comienzan a implementarse nuevas prácticas editoriales, asociadas a la influencia europea y al paulatino desarrollo de la tecnología gráfica. La prensa gráfica se posiciona como la principal difusora de materiales de lectura (periodística, literaria, de entretenimiento, científica). En la primera década del siglo, hay una ampliación en la cantidad y variedad de librerías, especialmente en la ciudad de Buenos Aires (La Facultad, Moën, Jesús Menéndez, Kapelusz), sin embargo, la compra de libros en el establecimiento comercial de una librería no era una posibilidad al alcance de una mayoría, por el contrario, era una actividad propia de la elite. Este tipo de prácticas estaba al alcance de la clase económica acomodada[88], relacionada con los ámbitos letrados, tanto en lo político, lo literario y lo científico. El abordaje del estudio, sin embargo, se centra en lo literario, y la autora destaca una serie de hitos editoriales que cristalizan este desarrollo incipiente: el proyecto de *la Biblioteca La Nación*, un proyecto que se encuentra contextualizado por la expansión de la prensa gráfica y la aparición de periódicos, revistas y semanarios; por otro lado, en el mismo sentido se destacan los proyectos de Rojas e Ingenieros sobre literatura argentina, que se vinculan con un proceso de canonización de la literatura local en el contexto del centenario de la Independencia (Merbilahéa, 2014: pp. 31-62).

[88] Véase en este sentido Prieto (1956, 1998); Dalmaroni (2006).

En este momento, el *Quijote* ingresa en los programas de edición de clásicos universales. En estas dos décadas, se observa cómo los procesos de ampliación del público lector generan una contingencia, económica y cultural, para los procedimientos que tensionaron el panorama editorial de principios de siglo: por un lado, la comercialización de libros de literatura universal (clásicos y contemporáneos); y, por otro, la comercialización de literatura nacional (fenómeno que queda al margen de nuestro análisis). En este período[89], contamos con las ediciones de casa Maucci (1900); Maucci y Maucci Hns. (1901, 1909 –ilustrada-, 1911); la de la Biblioteca Pública de la Provincia, impresa en La Plata en los talleres Sesé y Larrañaga (1904); la de Sopena-Maucci (1905)[90]; la de Biblioteca La Nación (1908, 1909); la de la joyería Casa Escasany, en miniatura (1916) entregada como obsequio a los clientes. Tal como señala Cuevas Cervera refiriéndose al ámbito latinoamericano:

> A vista de pájaro, las ediciones del *Quijote* hasta la fecha considerada alcanzan la treintena, aunque hay que hacer algunas apreciaciones sobre estas. En su mayor parte, los *Quijotes* que circularon publicados en imprentas americanas eran en realidad coediciones —o más bien ediciones europeas con imprentas de distribución en América— con las casas catalanas de Maucci para la Argentina (en alguna ocasión también para México y Cuba) y Calleja para México, además de las adaptaciones para niños de Charles Bouret publicadas en Francia e impresas en París y México. (Cuevas Cervera, 2018: pp. 583-584)

Este entramado del campo editorial se relaciona con una serie de medidas tomadas por el estado en el orden cultural, con una serie de proyectos:

> En la década de 1910 la Comisión Protectora de Bibliotecas Populares de Argentina elaboró una política de expansión del campo bibliotecario denominada Bibliotecas Populares Elementales. La propuesta era novedosa: por primera vez la entidad estaba facultada para fundar bibliotecas en los barrios de las ciudades y en los pueblos donde creyera

[89] La edición de 1875 queda excluida de nuestro análisis porque, a pesar de figurar “Buenos Aires y Montevideo”, fue impresa y editada en Madrid, por la editorial Biblioteca Universal Ilustrada.

[90] No hemos podido tener acceso a este ejemplar, que sin duda guarda similitud con las otras publicaciones de Maucci.

> necesario hacerlo. El objetivo era consolidar una política cultural de afirmación del sentimiento nacional, contra los dilemas que, en la perspectiva oficial, habían generado la inmigración y las ideologías de izquierda durante las décadas previas al Centenario. (Planas, 2021: p. 2)

El proyecto consistía en la conformación de una colección de 500 títulos que se distribuiría para formar Bibliotecas Elementales en diferentes poblados (entre 1914 y 1921 se distribuyeron en 229 lugares), que devendría luego en Bibliotecas Populares. En general, se distribuyeron a través de la biblioteca del colegio más importante de cada pueblo, y la colección fue administrada por el director junto a una asamblea vecinal. Planas señala que la Comisión Protectora destinaba la suma de 500$ a la compra de libros, adquiriendo colecciones de proyectos editoriales cercanos al ámbito educativo (como los Manuales Soler) y que también compraba fragmentariamente títulos de la Biblioteca La Nación[91]. La suma de dinero rendía aproximadamente para 350 títulos y el resto, para llegar a los 500, se tomaba de los depósitos de la misma institución[92]. Lo que nos interesa del análisis de Planas, es precisamente cuál era el criterio de la Comisión Protectora para la elección de libros y cuáles eran, dentro de esa Biblioteca Elemental, los que conformaban el núcleo más importante, ya que había algunas variantes entre las colecciones que se entregaban, sujetas a disponibilidad y otros factores. Entre los 125 títulos comprados a La Nación, se encuentra una mayoría de traducciones (francesas e inglesas) de diversos géneros literarios y, en castellano, las siguientes:

> De la lengua castellana, la Comisión Protectora tomó el libro lanzamiento de la Biblioteca de La Nación: *Tres novelas picarescas*, que compilaba en un volumen una obra de cada uno de los siguientes clásicos: Cervantes (*Rinconete y Cortadillo*), Quevedo (*La historia y vida del gran tacaño*) y Hurtado de Mendoza (*La vida de Lazarillo de Tormes y sus*

[91] Analizaremos en este apartado la colección de la Biblioteca La Nación.

[92] Planas explicita el contenido que solía tener:

> Los diccionarios y las enciclopedias constituyen la entrada a la biblioteca. El resto de los anaqueles se llena con los libros que, según quedó dicho, forman la "faz práctica de la vida", de un lado, y el "factor moral e intelectual", de otro. Sobre este último criterio, la Comisión Protectora adquirió varias colecciones dela Biblioteca de La Nación. En agosto de 1914, para la primera generación de bibliotecas elementales, se invirtieron $65 por cada una de las 100 colecciones de alrededor de 125 títulos (…). Al término del período 1914-1918 se adquirieron bajo esta modalidad unos 56.500 ejemplares en rústica. (Planas, 2021: p. 9)

fortunas y adversidades). En esta línea también se incluyó *El Quijote*. Fuera de este canon, apenas fueron agregadas dos obras de autores españoles: una del célebre folletinista Fernández y González, y otra del escritor realista Pedro Antonio de Alarcón. Entre los latinoamericanos, solo Isaacs, con *María*. Y apenas cinco autores nacionales: Mitre (*Historia de San Martín y Arengas de Mitre*); Sarmiento (*Facundo* y *Recuerdos de Provincia*); Daireaux (*Las veladas del tropero*); Bunge (*La novela de la Sangre*) y Podestá (*Alma de niña*). (Planas, 2021: p. 10)

Este tipo de investigaciones ha demostrado el alcance del Estado, a través de instituciones como las Bibliotecas Populares, en el desarrollo cultural de la sociedad. Por otro lado, puede indagarse la función que en una sociedad determinada tuvo la Biblioteca Popular, y las "múltiples conexiones entre la vida cotidiana de este tipo de instituciones y los procesos de transformación más amplios de la cultura escrita" (Planas, 2018: p. 23)[93], teniendo en cuenta el análisis de los procesos fundacionales, de los primeros años de conducción de esos establecimientos y de los datos que puedan obtenerse de ese contexto (diferente en cada poblado, pero con elementos en común).

Hemos adelantado en el capítulo sobre el *Quijote* en Argentina la importancia y el rápido crecimiento que ha tenido, desde principios del siglo XX el Hispanismo en nuestro país. Por último, antes de analizar las ediciones de este período, retomaremos algunos datos generales sintetizados en la tesis de doctorado de Marisa Eugenia Elizalde[94] (2016) que nos servirán para reseñar brevemente la importancia de ciertas personalidades españolas que estuvieron

[93] El artículo de Planas plantea un análisis de la bibliografía sobre las bibliotecas populares, y establece una periodización de este fenómeno cultural dentro de la Argentina, planteando una primera fase genética (1870-1895) y una etapa de expansión y disputa (1895-1955) en la cual las bibliotecas populares se afirman definitivamente en el campo de las instituciones culturales del país. Nos interesa sobre todo el segundo período porque se relaciona con el desarrollo editorial, ya que:

"(…) las bibliotecas populares se multiplicaron de manera paralela al desarrollo de tres de fenómenos sociales gravitantes para la historia cultural argentina del siglo xx: por una parte, la consolidación del cauce inmigratorio, la expansión urbana y la constitución de nuevas solidaridades barriales; por otra, la cristalización de la clase obrera y la emergencia de los partidos políticos de izquierda; finalmente, el afianzamiento definitivo de la cultura impresa, tangible en el despegue de las tasas de alfabetización, la modernización del mercado editorial y la diversificación de la producción bibliográfica y del público lector, entre otros aspectos." (Planas, 2018: 29)

[94] La tesis inédita "Avatares del hispanismo: canon y estudios literarios en la Argentina (1949-1973), dirigida por la Dra. Melchora Romanos (UBA) y la Dra. María Mercedes Rodriguez Temperley (UNLP) fue de gran ayuda para analizar este período.

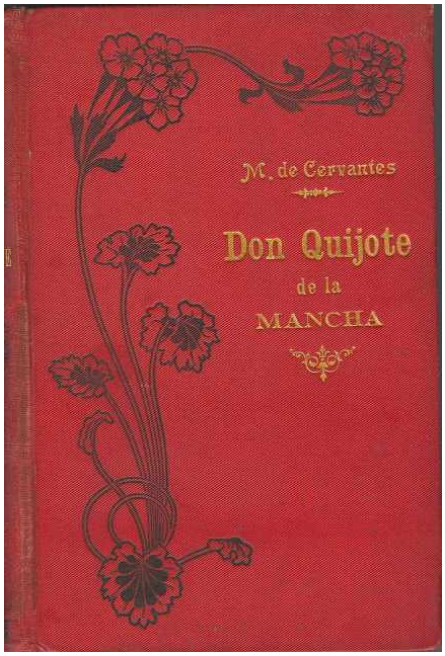
detrás de ese enraizamiento. En el "Capítulo 1: Antecedentes y conformación del Hispanismo en la Argentina" plantea como la postura antihispanista de gran parte de los intelectuales más reconocidos del siglo XIX (Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi y Juan María Gutiérrez, entre otros), paulatinamente va quedando atrás, y en el siglo XX se da una especie de giro hispanista entre los años 1900-1920 (p. 25). Como señala Elizalde, Oscar Terán habla de un operativo rehispanizante llevado a cabo por los intelectuales españoles de la Generación del 98, estableciendo lazos culturales e intelectuales con cierta tendencia al tutelaje, que sentarán las bases del hispanismo local[95]. Da cuenta también de la creación de las diferentes carreras universitarias relacionadas con la letras (como la Sección de Historia, Filosofía y Letras en la UNLP, 1909; la Cátedra de Literatura Argentina, en la UBA, 1913) y la creación de institutos (como el Instituto de Filología de la UBA en 1923)[96]. Esta impronta será continuada por Amado Alonso en su extensa dirección del Instituto en el período 1926-1946 (pp. 70-81).

[95] En el ámbito editorial, y en el período que analizamos, nos resulta interesante en este sentido la publicación del libro *Retablo Español*, de Rojas (1938), publicado por Editorial Losada. No nos detendremos en la figura de Rojas, porque excedería nuestro análisis. (véase Elizalde, pp.40-47)

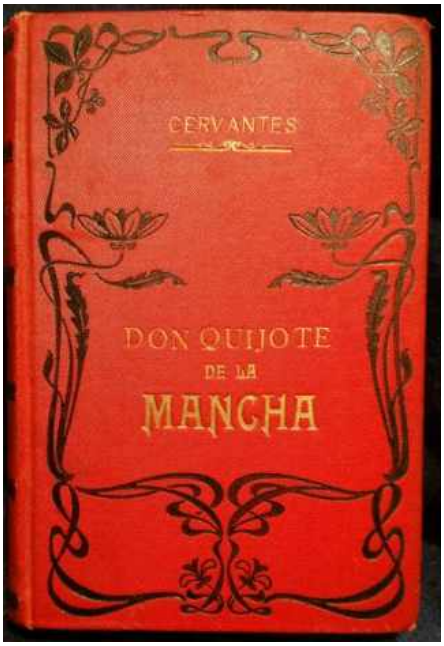
[96] Elizalde explica que: "los inicios del Instituto de Filología son el resultado de un entramado complejo que resulta de la conjunción —no siempre desprovista de conflictos— del plan impulsado por Rojas para fundar en la Argentina una escuela filológica de impronta nacional con las políticas expansivas del campo científico español encarnadas en el CEH (Centro de Estudios Históricos) de Madrid y del creciente prestigio que las instituciones hispánicas y sus representantes habían logrado en el ámbito cultural argentino de las primeras décadas del siglo XX" (p. 59).

4.1.1. Las ediciones de Casa Maucci (1900, 1901, 1909)

La primera edición argentina a la que nos referiremos concuerda con este período de entre siglos. La definimos como una **Edición de difusión masiva y difusión general, la primera sin ilustraciones, el resto ilustradas**. La edición cuenta con los siguientes preliminares: Tasa, Privilegio, Dedicatoria y Versos Preliminares; de la Primera Parte y Tasa, Fe de Erratas, Aprobación, Privilegio, Prólogo y Dedicatoria. Aparece en la serie Grandes Maestros. Es una **edición de una casa extranjera** con sede en el país, y en otros países latinoamericanos, con escaso aporte de significado a través de elementos textuales que acompañan al texto de la obra. Cuenta solamente con la Dedicatoria, el Prólogo al Lector, y los Versos Preliminares de la Primera Parte, y el Prólogo y la Dedicatoria de la Segunda Parte. Las ilustraciones son dibujos de Eusebio Zarza, un ilustrador español fallecido en 1881.



Editorial Maucci, 1901



Editorial Maucci, 1911

La Casa Editorial Maucci, fundada en Barcelona en 1892 por el italiano Emanuele Maucci Battistini, descripta por Manuel Llanas (2016) como una editorial que “especializada en el libro de bajo precio y de ínfima calidad material, se convierte en una fortaleza económica del papel impreso y en una auténtica pesadilla para la competencia” (p. 1). La casa tuvo una exorbitante expansión en las primeras décadas del siglo XX, y un extraordinario éxito en todos los países hispanoamericanos. Antes de fundar la editorial, Maucci había recorrido Argentina y México. En 1872, durante la presidencia de Domingo Faustino Sarmiento, abrió en Plaza Lavalle una de las primeras librerías de la ciudad y obtuvo un buen éxito. Años después, abre también una librería en Barcelona y comienza su actividad como editor. Alrededor de 1889 se trasladó a México en donde también abrió una librería, orientando su trabajó como librero y editor. Ya en 1892 deja la empresa en manos de su cuñado y primo Alessandro y con un nuevo traslado a Barcelona inicia la tercera fase, decididamente expansiva, de su actividad, fundando la Casa Editorial Maucci.

Debemos situar nuestra mirada en España para poder dimensionar la presencia de las primeras editoriales españolas en nuestro país. Tras la Exposición Internacional de 1888 y hasta la de 1929, Barcelona vivió un clima de activismo y prosperidad económica. Tras la caída del dominio en el territorio americano, se dio una vuelta de emigrantes españoles cargados de riqueza a su país de origen, lo que derivó en el afianzamiento de una burguesía con la capacidad y los recursos para modernizar el país, invertir en adelantos tecnológicos, en educación y actividades artísticas y culturales, con la intención de lograr la recuperación de la identidad y la cultura catalanas. Al mismo tiempo, la Segunda Revolución Industrial había sacado de las campañas ambiciosas masas sociales decididas a mejorar su situación económica también a través de la búsqueda de una mejor educación. La confluencia de intereses literarios, lingüísticos, culturales, ideológicos y comerciales, junto con tendencias políticas separatistas y anarquistas, ayudó a crear un espacio favorable para el desarrollo de nuevas editoriales de tipo no convencional y un clima acogedor hacia cualquier tipo de publicación o revista.

Como señala Llanas (2018) el crecimiento de la editorial fue rápido, ya en su tercer año de producción imprimía alrededor de un millón de ejemplares que

distribuía mayoritariamente en España y también en Latinoamérica y Filipinas. Posteriormente, la editorial absorbió a otras editoriales españolas: M. Domènech y Henrich Y Cía. En particular, al incorporar a Doménech, la editorial se había adquirido también el catálogo de una reconocida colección Artes y Letras. En paralelo, su expansión también se dio hacia los territorios americanos, ya explorados anteriormente por su fundador: México y Buenos Aires. A partir de 1899, gran parte de sus títulos llevaban un pie de imprenta que mencionaba a las tres ciudades: Barcelona, Buenos Aires, México[97]. Esta expansión se plasma en las ediciones del *Quijote*: la primera de 1900, incorpora en el pie de imprenta Barcelona-Buenos Aires, publicada en 2 v. mientras que la segunda (1901, reimpresa en 1911) aparece ya con la mención de las tres ciudades. En 1905, con motivo del centenario, realiza una edición conjunta con Editorial Sopena, solo de la primera parte. En 1909 realizan una última edición ilustrada, también en 2 v.

La editorial producía, como veremos en el caso de la Biblioteca La Nación, algunas de sus ediciones en dos calidades diferentes[98]: un libro bien encuadernado, impreso en papel de buena calidad, con un diseño atractivo destinado a bibliotecas privadas o públicas y, otro más modesto, a menudo impreso en papel de periódico, diseñado para lectores con recursos económicos limitados, probablemente sin posesión de una biblioteca propia, de tamaño reducido y precio mucho más bajo. Podemos suponer que esos libros tuvieron un modo de circulación diferente[99]: frente al atesoramiento y la quietud que impone la biblioteca doméstica, este tipo de libros pudo haber sido un bien impreso consumible, objeto de préstamos o intercambio con otras personas que no llegaban a costear entregas semanales, pudo haber circulado en los conventillos y albergues porteños, entre los habitantes que no contaban con

[97] Encontramos publicaciones hechas en Buenos Aires por Luis Maucci desde 1895. Gran parte de los datos fueron tomados del sitio web https://kripkit.com/editorial-maucci/ (no se especifica el nombre del investigador a cargo del artículo).

[98] En la Semblanza de la editorial Llanas identifica que lo característico de la editorial fue la producción a gran escala y de una calidad regular a baja. Sin embargo, y nos resulta llamativo como algo representativo de estas primeras dos décadas, la editorial también producía libros de buena calidad, con tapas de cartoné, enteladas. Diseminadas en diferentes colecciones, presentaban al público de habla hispana obras clásicas, traducciones y también obras de autores latinoamericanos. También tuvo una serie de miniaturas con obras clásicas y de autores afamados en ese entonces, como Virgilio, Homero, Quevedo, Zolá, Cervantes. Presentados en cajas, posiblemente orientado al lector bibliófilo de la época.

[99] Algo similar podemos suponer de las ediciones de este tipo, como las de La Nación, Tor, Espasa Calpe, y otras.

casa propia. De modo similar, los ámbitos y modos de lectura no fueron los mismos: pueden haber sido leídos en el transporte público, en viajes en trenes urbanos o subtes, entre las idas y vueltas del trabajo.

Dados los adelantos técnicos de finales de siglo, muchas veces incorporaban imágenes en sus ediciones. Maucci, primero en España, y luego en las excolonias incorporó a sus prácticas nuevas técnicas que tenían que ver con el *marketing* en general: la importancia de confeccionar un producto vistoso por su diseño material, los anuncios publicitarios en medios de comunicación gráfica, el uso de carteles publicitarios en la vía pública y en la propia librería. Sin embargo, uno de los factores más relevantes para su crecimiento fue la rápida expansión, como hemos mencionado, a ciudades latinoamericanas, instalando sucursales en Argentina, México, Perú, Cuba, Uruguay, que quedaron a cargo de miembros de su familia (hermanos y primos). Estas sucursales no eran solo puntos de venta, las más importantes (México y Buenos Aires) tenían también la capacidad de imprimir ejemplares. Entre las series más exitosas están las tituladas Grandes Maestros y Grandes Pensadores, que incluyeron los clásicos de la literatura europea, desde Cervantes hasta Shakespeare y Stevenson, de Dostoievski y Tolstoi a Dumas, Flaubert, Zola. Entre los italianos más publicados se encuentran Dante, Boccaccio, De Amicis, Fogazzaro, Motta y Salgari. Por otro lado, la editorial contaba en España con talleres de imprenta más sofisticados para lograr una producción más esmerada y cuidada, al punto de ser galardonada con numerosos premios: Medalla de oro en las exposiciones de Viena en 1903, Madrid y Budapest en 1907, Londres y París en 1913, Buenos Aires en 1910. En México, Maucci Hermanos recibió en 1900 la Medalla de oro de la Universidad de Lima y la editorial Maucci Hermanos Buenos Aires obtuvo la medalla de plata en la exposición de Turín de 1911. Casa Editorial Maucci editó también una gran cantidad de antologías poéticas que solían recopilarse en base a diferentes nacionalidades o regiones, llamadas “Parnasos”, y que mostraban a diferentes autores latinoamericanos. La innovadora propuesta de la editorial radicaba principalmente, como sostiene Leona Martín, en la construcción de un panorama que mostrara lo mejor de cada literatura nacional, pero sin sujetarse a un canon anquilosado:

> La mayoría están encuadernados en rústica con bucólicos diseños a colores en sus portadas. Casi todos llevan el nombre del compilador y se incluye, por lo general, algún tipo de prólogo. En algunos casos los poemas se introducen sencillamente con el nombre del poeta; en otros, se incluyen breves reseñas biográficas para cada autor. En varios prólogos se declara la intención de incluir en la colección a los poetas "jóvenes," criticando abiertamente la práctica de sólo admitir a "los muertos." (Martín, s/d)

La hipótesis de Leona Martín nos resulta pertinente en relación a nuestro análisis ya que en su trabajo contrasta estos "Parnasos" con la *Antología de poetas hispanoamericanos* de Marcelino Menéndez Pelayo, publicada entre los años 1893 y 1895. La autora plantea que el fenómeno de dichos *Parnasos* fue de gran importancia como instrumento de la liberación cultural que se reclamaba en las repúblicas americanas, por el lugar que le daba a las nuevas generaciones y por la búsqueda de autores autóctonos, frente a la importancia que le daba Menéndez Pelayo[100] a los autores españoles radicados en diversos países latinoamericanos. Este tipo de análisis demuestra la puja cultural de entonces por la identidad y por la constitución de una literatura latinoamericana, que surgía de la mano con reconocimiento y la apropiación del canon universal, sin la supervisión de la colonia y sus entidades culturales[101].

---

[100] Es interesante la afirmación de Leona Martín: identifica varias referencias directas a la obra de Menéndez Pelayo presentes en las publicaciones de Maucci, como en el *Parnaso dominicano* (1915), cuyo editor Osvaldo Bazil confiesa: "...yo quería ya que saliera este Parnaso, en la seguridad que tengo de rendir con él un buen servicio a la poesía de mi país, no solo por ser el primero que se hace de poetas dominicanos, sino para destruir la idea de pobreza, de cosa ruin y escasa que se desprende de las pocas palabras que dedicó a Santo Domingo, don Marcelino Menéndez Pelayo". Incluso llega a afirmar:

> Coincidió cronológicamente con la publicación de *La antología* la fundación en Barcelona de la Casa Editorial Maucci, empresa que serviría para subsanar algunos de los huecos y defectos atribuidos a la obra del "recio santanderino." La larga serie de "parnasos" que Maucci, lanzada unos años más tarde, se puede interpretar como reacción frente a la ideología excesivamente nacionalista y conservadora de Menéndez Pelayo y como aliciente para los proponentes de la joven poesía americana (Martín, s/d).

[101] En el ámbito argentino, se replican las críticas generalizadas a la Antología de Menéndez Pelayo:
Una de las opiniones más ecuánimes es la de Roberto González Echevarría, quien censura el "paternalismo de Menéndez Pelayo,...su capacidad para denigrar, y su ampulosa retórica" a la vez que reconoce que "La antología es un trago amargo (y largo) que los hispanoamericanistas no podemos rechazar" (Citado por Llanas, 2016: p.2).

Como señala Llanas (2016) el apogeo de la editorial llegó hasta 1939, año en que sus instalaciones fueron confiscadas

> Durante la última Guerra Civil, la empresa de Maucci fue incautada por la editorial anarquista Tierra y Libertad. Y a partir de 1939, recuperada la propiedad por parte de los herederos del fundador, prosiguió su actividad, básicamente reeditando parte del fondo y en tono muy menor, hasta su desaparición definitiva en la década de 1960. (Llanas, 2016: p.3)

En este contexto nos encontramos, como hemos adelantado, con la primera publicación de gran alcance de la obra cervantina en el país. La misma no cuenta con elementos paratextuales añadidos a los de Cervantes que expliciten una lectura determinada en este sentido, pero lo antes mencionado nos permite interpretar que estas ediciones, por parte de un editor italiano que se pronunciaba a favor del incipiente desarrollo de escritores latinoamericanos, marcaba una impronta diferenciadora de las habituales ediciones del *Quijote* que se importaban desde España y comercializaban en nuestro país.

4.1.2. La edición de la Biblioteca “La Nación”

Es una edición presente en una **Colección de Difusión Masiva y difusión general**. La edición cuenta con los siguientes preliminares: Tasa, Privilegio, Dedicatoria y Versos Preliminares; de la Primera Parte y Tasa, Fe de Erratas, Aprobación, Privilegio, Prólogo y Dedicatoria. Surge en el seno de un proyecto editorial surgido a partir de una serie de cambios tecnológicos en la imprenta del diario La Nación.

María Florencia Rodríguez Giaravani, en su tesis, señala que el adelanto tecnológico dado por las linotipo adquiridas por la empresa posibilitó el surgimiento de la colección[102], pero además, condicionó las características materiales de la misma. No es llamativo que, en este período de inmadurez editorial, una colección de tal envergadura, proviniera de un sector en mayor grado de desarrollo, como lo era el sector de la prensa gráfica, inspirada en modelos norteamericanos y franceses[103]. Otro aspecto de suma relevancia, como hemos mencionado, es el hecho de que los libros aparecieran en una versión de lujo y otra en rústica. La selección de textos fue bastante diversa, y por estas dos razones, puede afirmarse que la *Biblioteca* no solo se dirigía al público masivo, de la misma manera que el periódico estaba al alcance de los diversos estratos sociales. En su tesis Rodríguez Giaravani afirma que su investigación:

> se apoya en la hipótesis de que ni la composición del lectorado, ni la de la literatura ofrecida, ni la presentación de los tomos que la compusieron puede calificarse de manera simple ni ser abarcados por un solo adjetivo. El lectorado fue de composición heterogénea, así como la selección de la literatura y la presentación de los tomos presentó algunos rasgos materiales que manifiestan cuidado y atención y otros que, por el contrario, ponen en evidencia que esos libros emanaban de un taller acostumbrado a las rutinas y premura impuestas por la prensa

[102] Este dato es mencionado en trabajos anteriores por De Sagastizabal (1995) y Merbilhaá (2014).
[103] Véase también Jorge B. Rivera, El escritor y la industria cultural, Buenos Aires, Atuel, 1998.

> periódica habituada a producir impresos de duración efímera a gran velocidad. (2018: p. 20)

Por otro lado, la hipótesis de Fernández Giaravani es que a fines de la década de 1890, la ciudad de Buenos Aires fue incorporando en sus prácticas cotidianas de sociabilidad, comercio y cultura, una serie de cambios vinculados con la pregnancia de lo visual y lo gráfico en la prensa, en la publicidad, en el arte[104]. Las primeras publicaciones de la colección le dieron mayor presencia a los materiales gráficos, algo que paulatinamente fue disminuyendo por cuestiones de tiempo de trabajo de taller (la edición del *Quijote* de la Biblioteca La Nación no contó con imágenes). La incorporación de las linotipo por parte de la empresa de los Mitre, optimizó el trabajo a tal punto que, lo que antes hacían cinco operarios, lo podría realizar uno solo.

> Esta colección no salió a la caza de sus destinatarios sino que introdujo sus libros en el ámbito que les era propio a aquellos a quienes deseaba dar alcance, e invitó por medio de cierta visualidad y estrategias de comunicación con el lector, a entrar en una modernidad de vida en la que los libros no podían faltar. Hasta ese momento histórico, los libros no necesariamente denotaban modernidad de vida, sino más bien eran asociados a la erudición de un círculo privilegiado, a una tradición en la transmisión del saber. A partir del lanzamiento de este programa lector, para muchos de quienes acogieron la propuesta, la presencia de cuarenta y ocho nuevos libros cada año en sus hogares, representó seguramente una presencia notable. En una y otra presentación y en manos de lectores heterogéneos prevalecieron funciones distintas y también compartidas y sus modos de circulación, apropiación y consumo, estuvieron condicionados por sus aspectos materiales y visuales, algunos de los cuales tuvieron características propias de impresos distintos de los libros. (Fernández Giaravani, 2020: p.29)

Como hemos señalado en la introducción, el objeto material que denominamos libro, que podemos describir como el soporte material de

[104] La investigadora asocial esta preminencia de lo visual también a las proyecciones cinematográficas, que comenzaron en 1896, la presencia de afiches y formas publicitarias en los periódicos y otras publicaciones sueltas.

determinado texto, puede presentar diversas particularidades que condicionan, sumadas a las estrategias de distribución, el acercamiento de los lectores y los modos de lectura.

> Creemos que la nueva modalidad de entrega a domicilio y la posibilidad de adquirirla en ámbitos con los que los nuevos lectores estaban familiarizados, fueron alternativas pensadas para dar alcance a un público numeroso, que pudo adquirir por esos medios, libros que fueron económicamente accesibles en sus dos versiones. Ya que ello tuvo el efecto de permitir que los ejemplares se abrieran camino hacia las clases acomodadas y también hacia las menos privilegiadas, interesa confirmar cómo, en manos de unos y otros, la doble presentación con que circuló permitió que, entre libros rústicos y encuadernados, prevalecieran funciones compartidas y también diferentes. Sobre iguales materiales de lectura miembros de distintos ámbitos hicieron apropiaciones específicas, relacionándose con ellos y manipulándolos de un modo más libre, en ámbitos nuevos, prescindiendo de ritualismos y asignándoles nuevas funciones. Más allá de la idea original de sus impulsores, los libros parecen haber tenido destinos diferentes de los inicialmente pensados, no solamente circulando por espacios diversos sino –y especialmente- porque fueron objeto de diferentes apropiaciones, lecturas y utilidades. (Fernández Giaravani, 2020: pp. 32-33)

Como ocurre con otras colecciones, no pueden definirse de manera precisa las intenciones, ni los destinatarios de la misma. La doble faz, comercial y cultural que hemos referido ya, puede confrontarse en cada manifestación editorial, siendo una cuestión en muchos casos interpretativa la decisión de cuál de ambos aspectos se encuentra de manera preponderante. Al proponerse como “La lectura al alcance de todos”, podríamos definirla como una colección de alcance popular, pero como sostiene Rodríguez Giaravani esta concepción es problemática y reduccionista (2018: p. 41).

Esta colección fue posible gracias al potencial alcanzado por una industria de prensa gráfica en pleno crecimiento. Aunque su alcance era general, como

el del periódico, estuvo originalmente destinada a los sectores no letrados de la sociedad, auqellos sectores que por sus posibilidades económicas no accedían con frecuencia a la adquisición de libros. Un público lector en formación o recientemente formado dentro de las campañas de alfabetización.

Es necesario tener en cuenta algo que en las últimas décadas se ha problematizado con profundidad sobre los objetos culturales de alcance masivo. La identificación de un objeto cultural con el termino masivo (utilizado muchas veces como sinónimo de popular, con un sesgo despectivo) no significa que el contenido de dicho objeto no este asociado a las esferas cultas o letradas de la sociedad, y que ese producto no sea consumido también en ellas. Muchas colecciones/bibliotecas han operado en este sentido: expropiando aquellos elementos que la cultura letrada preservaba para sí misma y para ponerlos al alcance de un público mayor[105]. Por otro lado, el hecho de que una colección sea planteada con un alcance masivo y accesible por su precio a una sección mayoritaria del público, no significa que **solamente** haya sido acogida por los sectores de bajos recursos. Sin embargo, es necesario recalcar que:

> Más allá de la idea original de sus impulsores, los libros parecen haber tenido destinos diferentes de los inicialmente pensados, no solamente circulando por espacios diversos sino –y especialmente- porque fueron objeto de diferentes apropiaciones, lecturas y utilidades. (Rodríguez Giaravani, 2020: p. 32)

Gran parte de la literatura consumida en la Argentina por la clase letrada de principios del siglo XX era extranjera, y muchas veces en su lengua original, y una gran parte también de la literatura nacional era editada e impresa en el exterior y solo estaba al alcance de un reducido grupo de lectores. Puede observarse una tendencia a la coaptación de lectores mediante la oferta de esa literatura extranjera, que tendrá su contrapartida en la necesidad de establecer un canon nacional, también al alcance de ese amplio lectorado. Esta tendencia puede observarse dentro de colecciones de una editorial, y también en el surgimiento de colecciones específicas, como las de Rojas e Ingenieros, a

[105] Véase esta dicotomía culto/popular también en Rodriguez Giaravani (2018: p. 42-44); Chartier (2005); Grignon y Paseron (1991); Pastormerlo (2014).

mediados de la década de 1910. En este contexto, surge en 1901 la colección *Biblioteca La Nación*, dirigida por Roberto Payró, que en el período abarcado, publicó autores como Cervantes, Goethe, Balzac, Chejov, Dumas, Julio Verne, Rubén Darío y también a los argentinos Carlos Octavio Bunge, Miguel Cané, José Mármol, Lucio V. López y Hugo Wast. La colección fue un éxito editorial, que confluyó con una serie de factores favorables[106], en el que se publicaron, en entregas semanales, ochocientos setenta y cinco títulos durante casi diecinueve años y logró vender más de un millón y medio de ejemplares:

La colección estuvo desde su inicio y hasta octubre de 1907 a cargo del escritor Roberto J. Payró (1867-1928), quien había sido colaborador del periódico La Nación desde 1891. Este período, que incluye el nacimiento e impulso inicial del proyecto editorial, reviste particular interés en virtud de que en él quedan comprendidas ciertas decisiones por parte de los responsables de la colección que le imprimieron un carácter distintivo y adoptaron para ella un modo característico de relacionarse con los lectores a través de intervenciones en los libros, como la inclusión de prólogos, advertencias y notas precediendo los textos literarios o publicación de notas críticas en el periódico. (Rodríguez Giaravarini, 2018: pp. 3-4).

Nuestro estudio, de corte comparatista, nos permitió poner en relación esta colección con otros productos editoriales similares y cercanos en el tiempo. Nos resultó llamativo, en principio, que en la tesis de Rodríguez Giaravani no se consideren como un posible antecedente, o al menos como competencia, las colecciones de la editorial Maucci, que presentan características materiales similares que es pertinente analizar.

En el caso de la Editorial Maucci veremos que el diseño exterior de sus publicaciones (el diseño floral, con estética *art noveau*) en diferentes colecciones y también en sus Parnasos[107]. Consideramos que puede

[106] Merbilhaá señala la adquisición de nueva maquinaria (linotipos) por parte del periódico La Nación, lo que facilitó la producción sostenida semanalmente y una reorganización de empleados en la planta de producción. Por otro lado, la demanda cultural estaba en crecimiento desde la década anterior, potenciada también por la formación de bibliotecas populares, sociedades de fomento, educación pública (véase también, Parada, 2007).

[107] Hemos encontrado registros en la web de una edición de editorial la editorial Maucci con otra tapa, en formato menor, pero que no cuenta con información sobre su lugar de edición. Posiblemente haya sido impresa en Barcelona.

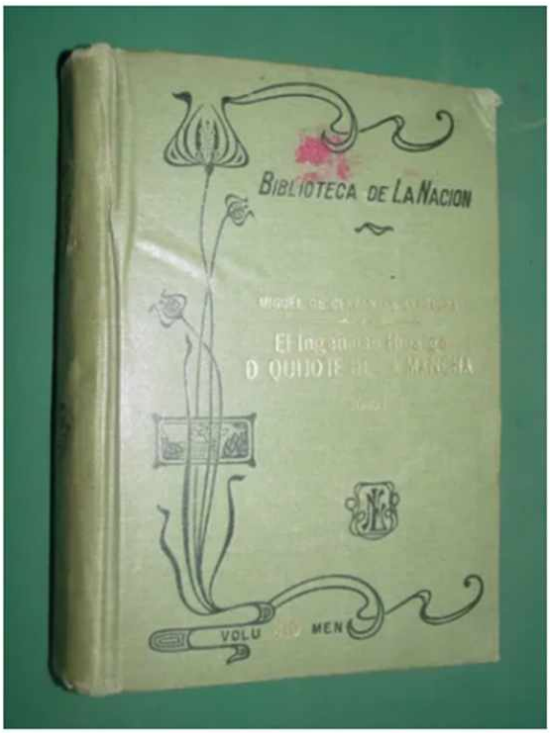
observarse una gran semejanza entre ambas publicaciones: a) El formato *in octavo*; b) el diseño de las tapas enteladas, con el detalle de *Art Nouveau*; c) el título de la obra y el nombre del autor en oro; d) la extensión de los volúmenes entre 460-480 páginas, para conservar un tamaño adecuado y no demasiado grueso en sus lomos, para que, al ser ordenado en una biblioteca haya cierto equilibrio visual de la colección, como un espacio ordenado dentro de un mobiliario idóneo. La Biblioteca *La Nación*, incluso, llegó a comercializar muebles a crédito a sus lectores, diseñados para albergar a la colección.

El inicio del proyecto tenía la pretensión de presentar obras elevadas de la literatura universal, pero también se publicaron una gran cantidad de folletines y novelas de tipo popular.[108]. El *Quijote* fue publicado en 1908, en los volúmenes 135, 136 y 137. Publicó también novelas argentinas, dándole lugar a autores nuevos que no escribieran en géneros populares como la gauchesca (Cané, Bunge, Mansilla, Sarmiento). El resultado final del catálogo de la colección presenta una heterogeneidad considerable:

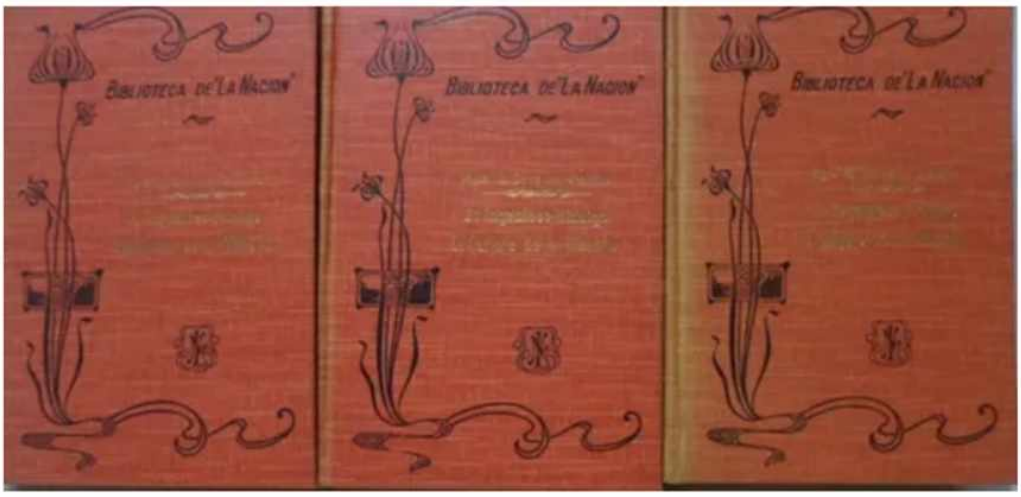
> En cada colección de libros se establecen criterios de selección y modalidades de clasificación que, generalmente, provienen de quienes ocupan el papel de editor, asesor literario o director de colección, con sus respectivos perfiles socio-profesionales, trayectorias editoriales y posturas político-ideológicas que tensionan las elecciones adoptadas. La conformación del catálogo de un sello con asesores o directores que avalan las colecciones a su cargo puede leerse como un signo de profesionalización del sector editorial. Los criterios de seriación de los títulos publicados son fruto de operaciones culturales y se vinculan a los posicionamientos con respecto a los diversos campos editoriales.

(Costa y Garone Gravier, 2020: p. 3)

[108] Como señala R. Giaravani, el primer número titulado Tres novelas picarescas, recopilaba tres obras de diferentes autores. “Ellas eran *La vida de Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades* de Diego Hurtado de Mendoza (en aquélla época esta obra hoy considerada anónima le era atribuida), *Rinconete y Cortadillo* de Miguel de Cervantes Saavedra y *La historia y vida del gran tacaño* de Francisco de Quevedo”.



Colección Biblioteca La Nación, 1908. En 3v.



Biblioteca La Nación, 1909. En 3v.

La colección estaba destinada al “humilde obrero”, a los sectores populares que dificultosamente podían darse el lujo de acceder a un libro por semana. El periódico (que contenía muchas veces alguna página o sección literaria) era uno de los pocos materiales de lectura para las clases populares. La Biblioteca La Nación apuntaba a ese sector, teniendo en cuenta que las posibilidades económicas variaban, ya que ofrecía dos versiones de cada título:

una en rústica y otra de lujo. Rodríguez Giaravarini cita una nota presente en el primer volumen:

> Con el presente volumen que, como debido homenaje a la pureza del idioma, contiene tres novelas clásicas, inauguramos la *Biblioteca de La Nación* destinada a vulgarizar las mejores obras de entretenimiento que ha producido la literatura universal, tanto antigua como moderna.

(Rodríguez Giaravani, 2018: p. 6)

Retomando los aportes de Costa y Garone Gravier, un elemento que se puede aplicar a todas las colecciones, no solo a la que estamos analizando en este momento

> La mencionada declaración de intenciones permite entrever el perfil del lector-comprador al cual está destinada cada colección. Ya sea que porten o no la secuencia numérica, los volúmenes seriados colaboran con la recepción comercial y el consumo cultural. Por otro lado, el lanzamiento y el sostenimiento de una colección a lo largo del tiempo tiende a otorgarle a la editorial cierta presencia y visibilidad en los distintos mercados locales o transnacionales del libro. (Costa y garone Gravier, 2020: p. 5)[109]

Nuestro interés, y también el de Rodríguez Giaravani, se centran en el concepto de "vulgarización" de la literatura universal. En su tesis, la investigadora identifica cómo a principios del siglo XX y en el contexto del centenario, las elites intelectuales y políticas ponen su atención en la necesidad de formar al público utilizando los productos culturales con que la casta intelectual se había forjado como tal (los cánones, literarios y científicos, de la cultura europea y en menor medida, de la cultura norteamericana)[110].

---

[109] Nos detenemos nuevamente en este aspecto, analizado en 3.4., dada la gran diversidad de colecciones de las que forma parte el *Quijote*.

[110] La prensa era un espacio decisivo no sólo porque posibilitaba cierto flujo de información, manteniendo viva esa mirada aspiracional, sino también porque allí se venían dirimiendo las principales polémicas respecto de nación y nacionalidad, arte y cultura que se habían dado en nuestro país a partir del proceso de modernización suscitado especialmente a partir de 1880. En otras palabras, la cultura general del país se había instalado como preocupación y era necesario facilitar condiciones materiales y sociales que sirvieran de base civilizadora. En ese proceso la prensa periódica fue una plataforma desde la que artistas/escritores como Eduardo Schiaffino, Martín Malharro, críticos como Carlos Gutiérrez, Carlos Zuberbhuller y Roberto Payró - entre otros- escribieron sobre gusto, arte y cultura (Rodriguez Giaravani, 2019: p. 7).

Los periódicos, como es sabido, tuvieron una gran relevancia en la constitución de la sociedad, poniendo en el centro debates políticos y culturales. "Constituyeron vehículos de relacionamiento social, plataformas de discusión cultural o (…) como un espacio de lectura compartido que permitió la 'gradual nivelación de códigos expresivos' entre lectores de extracciones culturales disímiles" (Rodríguez Giaravani, 2019: p. 8). Por otro lado, sirvió como lugar de empleo y formación de los nuevos intelectuales que ya no formaban parte de la élite económica y política. Desde todos los aspectos señalados, se da una estrecha relación entre los medios de prensa gráfica y la esfera política. El volumen de tirada de periódicos en la capital porteña logró ascender, en la última década del siglo XIX a uno de los más altos a nivel global, llegando a imprimirse 1 periódico cada 4 habitantes. Desde su fundación, a dos años de la presidencia de Bartolomé Mitre, su director se propuso con La Nación, presentar un periódico que no tuviera una filiación partidaria. Para ello, incorporó a figuras de diferentes orientaciones, como Juan B. Justo, que expresaba su posición socialista, o al director del periódico anarquista "La Protesta", Alberto Ghiraldo. Más allá de las consideraciones políticas, el periódico funcionaba también en ese momento como un medio en el que circulaba y se producía literatura, sirviendo como espacio de trabajo tanto a periodistas como a escritores que se profesionalizaron desde este ámbito (Rodríguez Giaravani, 2018: p. 12). La literatura circuló en diversos folletines en los periódicos más importantes, y *La Nación* no fue la excepción[111], hasta 1901, año en el que se lanzó la Biblioteca. Por otro lado, es necesario considerar las posibles intenciones a la hora de conformar el catálogo de la colección.

Como es sabido, la sociedad argentina estuvo desde sus inicios compuesta de manera heterogénea. Adolfo Prieto (1988) detalla cómo las diferentes corrientes inmigratorias que sirvieron para los procesos de modernización económica y cultural que se dieron en la Capital Federal, principalmente, pero en menor escala en el resto de las capitales provinciales desde fines del XIX hasta principios del siglo XX, plantearon para los

[111] Esto posibilitaría una familiarización con el libro por parte de sectores no letrados y una difusión de estos artefactos tan extendida que sus mismos impulsores no habían sospechado y que permitiría que lectores procedentes de distintos sectores culturales compartieran iguales materiales de lectura encuadernados. (Rodriguez Gioravani, 2018: p. 13)

gobernantes una dificultad a la hora de marcar el rumbo de la concepción de la nacionalidad. En esta encrucijada, la lengua y la alfabetización cumplirían un rol crucial (Prieto, 1988). Rodríguez Giaravani señala que en 1884, cuando se sanciona la ley que garantizaba la educación gratuita y obligatoria, el diario La Nación llegaba a una tirada de 18.000 ejemplares, y competía con los periódicos *La Patria Italiana* y el *Courrier de La Plata*, con una tirada de 11.000 y 4.000 respectivamente.

> Con tal intención nativos e inmigrantes fueron alcanzados por un impulso alfabetizador iniciado a partir 1860 que sirvió de base para que nuevos sectores sociales se volcaran a la lectura. Así, entre 1880 y 1910, se reconoce ya ese nuevo tipo de lector al que la prensa periódica sirvió de práctica inicial y que –como indica Prieto- compartió el universo de lecturas con una clase erudita, y también con otro grupo que recurría a las lecturas de periódicos con fines estrictamente informativos. La irrupción de los libros que compusieron la colección *Biblioteca La Nación* en ese panorama recibió una acogida tan generalizada que excedió las expectativas más optimistas. Se trató de libros novedosos en su presentación exterior, su modo de distribución y acceso (Rodríguez Giaravani, 2018: p. 16).

La *Biblioteca La Nación* se posicionó como la principal oferta de literatura (más allá de los folletines, la literatura criollista y otro tipo de circulaciones efímeras) al alcance de la mayoría, constituyendo también la primera posibilidad de acceder a volúmenes coleccionables o atesorables para sectores de la sociedad que no tenían previamente una biblioteca. Como hemos mencionado, la oferta de Casa Maucci era comparable, pero su difusión y alcance bastante más acotado.

El hecho de que algunas colecciones, como el caso que analizamos de la *Biblioteca La Nación*, estén asociadas a otros medios gráficos de carácter masivo, nos permite analizar como desde esos medios se configura a través de avisos publicitarios y estrategias de comercialización y distribución, una variedad de figuras lectoras. Como señala Rodríguez Giaravani, en uno de los avisos publicitarios se incorpora la imagen de **la mujer como lectora**. Hay una

publicidad en la que aparece una mujer, sentada con el libro en sus manos leyendo, y un hombre en segundo plano. Otra, que anuncia *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, de Bartolomé Mitre, en el mes, en la que aparece la silueta del prócer a caballo y, en una viñeta, una mujer leyendo. Obra publicada en julio de 1903, mes de fiestas patrias.

Por otro lado, es necesario tener en cuenta el entramado poblacional que habitaba la Capital Federal, y con características similares, el territorio nacional. Las corrientes inmigratorias fueron ordenándose en diversos territorios, muchas veces, buscando mantener cierta identidad y aglomerándose por nacionalidad, integrándose paulatinamente con la población local. Esta población, analfabeta y con una cultura de origen heterogénea, fue uno de los principales destinatarios de las campañas de alfabetización en el afán de "argentinizar" la cultura y la lengua. Retoma a Prieto que plantea el surgimiento de un "nuevo tipo de lector" que se encuentra en la ciudad de Buenos Aires. En paralelo al crecimiento demográfico y la llegada constante de inmigrantes, hay un desplazamiento de población originaria desplazada por la campaña del desierto de Roca. Lo que genera la llegada a la periferia de la capital de una población cosmopolita, formada por nativos, criollos y extranjeros. Se empiezan a concentrar en los barrios porteños los inquilinatos y conventillos. La prensa gráfica sirvió como un material de lectura inicial para ese público adulto. Prieto identifica **tres tipos de lectores**: a) el lector de la elite letrada, que no se incrementa en este proceso de crecimiento demográfico; b) un segundo grupo recientemente alfabetizado y que consumía el periódico como única práctica lectora; c) un tercer grupo, también alfabetizado recientemente, pero que además del periódico buscaba otros materiales de lectura, sobretodo literaria, dentro y fuera del periódico, con diferentes posibilidades adquisitivas.

Rodríguez Giaravani, para estudiar la colección en su totalidad, introduce el concepto de "producción impresa subalterna"[112], dado que la publicación de

[112] Un conjunto heterogéneo de materiales impresos, compuesto de libros, periódicos, publicaciones por entregas y hojas sueltas que circularon al margen de la alta cultura, caracterizados por estar organizados en colecciones, mantener una periodicidad regular, ofrecerse a un precio accesible fijo y estar expuestos a la intervención del editor que manipula, amplía o corta los textos según las que eran, o le parecía que eran, las inmediatas exigencias del mercado. (Rodriguez Giaravani, 2018: p. 46).

la Biblioteca surge como producto de un medio de comunicación masivo que produce también un periódico, y porque la colección se relaciona con otro tipo de publicaciones y genera repercusión en otros medios de comunicación gráfica (revistas, otros periódicos, publicidades, notas). En este contexto en el que se amplifica la producción de materiales diversos de lectura, identifica tres tipos de lector, que en el caso de esta colección pueden polarizarse, en cierto modo, en las dos propuestas ofrecidas en cuanto a su calidad material.

La autora reseña la distinción que realiza Adolfo Prieto en la introducción de *El discurso criollista*, identificando al nuevo tipo de lector que se configura en las primeras décadas del siglo XX, y que pasa a conformar uno de los tres grupos del lectorado porteño. Los acontecimientos históricos que circundan su surgimiento están relacionados con la ley de Inmigración de 1876, el alto porcentaje de extranjeros según los datos del censo nacional que hacia 1914 alcanzaba el 43% de la población.

Prieto identifica un primer sector de la elite, que conforma el grupo lector más antiguo y consolidado cuyo origen puede rastrearse en la época colonial, la clase culta y adinerada que consideraba al libro como un elemento constitutivo y diferenciador de su cultura. Un segundo grupo compuesto por el público alfabetizado recientemente y que circunscribía su práctica lectora a la prensa periódica. Por último, y como señala Rodríguez Giaravani, un tercer grupo que es sumamente importante a la hora de analizar las colecciones de libros de orientación popular: los sectores alfabetizados, sin una herencia cultural, pero que inician sus lecturas con el acercamiento a este tipo de libros impresos de alcance masivo y que paulatinamente adquieren la posesión de una biblioteca propia.

Una parte numerosa del público de publicaciones periódicas comenzó a inclinarse hacia materiales impresos de contenido literario. Como señala Prieto, el libro es aquí un folleto impreso de pésima factura; la novela es folletín; el poema lírico, cancionero de circunstancias; el drama, representación circense. Este tipo de publicaciones se fue orientando a versiones económicas del sistema literario legitimado por la cultura letrada. Decenas de títulos con estas características y una impresionante suma de ejemplares, cuya dimensión

exacta resulta imposible determinar por las condiciones anárquicas del aparato editorial improvisado a su propósito, buscaron su propio circuito material de difusión. Lo hicieron fuera de las librerías; viajaron de la mano del vendedor de diarios y revistas; se asentaron en quioscos, tabaquerías, salas de lustrar, barberías y lugares de esparcimiento.

> Desde luego, una descripción de los dos espacios de lectura, por escrupulosa que fuere en sus procedimientos de compulsa, carecería de sentido si no buscara complementarse con el análisis de la inserción concreta del lector de une y otro espacio en la sociedad a la que pertenecieron. La sociedad argentina, tal como fue conformándose en las décadas que empalman el siglo diecinueve con el veinte, es otra vez el punto obligado de referencia, y lo es el proyecto de modernización mencionado anteriormente, sus logros y sus distorsiones, el modo compulsivo con que quebró el marco de la sociedad tradicional y las líneas dinámicas con que fue ordenando su nueva composición. (Prieto, 1988: pp. 10-11)

Esta diferenciación de Prieto puede replicarse con el pasar de las décadas sin demasiadas variaciones: siempre encontramos lectores que heredan una cultura letrada y una biblioteca, lectores que se acercan a los libros por caminos más sinuosos no institucionalizados, lectores que a través del sistema educativo se acercan a cierto tipo de textos sin ir más allá, lectores que a través de la formación escolar desarrollan un gusto con intereses diversos y con un alcance mayor.

4.1.3. La primera edición conmemorativa: La Plata (1904) como bien impreso atesorable

Es una edición de compleja clasificación, porque se presenta en 4 formatos diferentes. **Es Conmemorativa, de Difusión Selecta o general[113], con Características materiales peculiares, Ilustrada**. La edición cuenta con todos los preliminares originales.

Detrás de los festejos del Centenario del *Quijote* llevados a cabo en la ciudad de La Plata encontramos a la figura de un español, Ricardo Fors. En el diario La Nación, en una carta abierta que salió publicada en el Suplemento Semanal Ilustrado, del 28 de Julio de 1904, el mismo editor Luis Ricardo Fors para justificar las celebraciones y la publicación de la obra platense en ese mismo año, se hace hincapié primero en el asunto de la fecha de publicación de la obra. Discutiendo con la organización madrileña del tercer centenario en 1905, el autor de la nota destaca una serie de datos que colocan a la publicación original en mayo de 1604[114]. La publicación fue encargada al español Luis Ricardo Fors, en ese entonces director de la Biblioteca Pública de la Provincia de Buenos Aires, institución que pasó a nacionalizarse en el año 1905 y a unificarse con la Universidad Nacional de La Plata. Fue editada e impresa en la ciudad, en los Talleres Gráficos Sesé y Larrañaga. Los Talleres Gráficos pasarían posteriormente a denominarse "Olivieri y Domínguez" a finales de 1904[115]. Como señala Cuevas Cervera

> En Argentina será Luis Ricardo Fors el primer editor, en 1904, edición impulsada por la Junta creada ex profeso para la celebración del tercer centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*. Es la

[113] La tirada de 1500 ejemplares para librerías, evidencia que el alcance de la edición era amplio para la época, pero no de carácter masivo.
[114] Las investigaciones en este asunto cruzan una serie de datos. El argumento más fuerte esgrimido en la nota mencionada es la aprobación de 1904, y una serie de cartas y documentos que evidencia cierto conocimiento sobre la obra en ese año. Investigaciones actuales sostienen que se terminó de imprimir a fines de 1604, pero ratifican que la primera edición es de enero de 1605. Véase sobre este asunto Egoscozábal, Pilar. 2012 «La primera edición del *Quijote*: del ejemplar de la Biblioteca Nacional de España y de su singular historia».
[115] La publicación más antigua que hemos logrado rastrear en la Biblioteca de la Academia Argentina de Letras (http://aalbiblioteca.online/biblioteca/opac_css/index.php?lvl=publisher_see&id=7448) pertenece a Enrique Rivarola, la más cercana en el tiempo es de 1962.

> primera que se basa en las ediciones originales (sigue la de 1608 de Juan de la Cuesta), con hermosas láminas (…). Además de la construcción de un canon escolar y del modelo lingüístico que hermanaba a los nuevos estados, muchas de estas prácticas editoriales se relacionan directamente, como se ha visto ya en algunos casos, con la oportunidad de la celebración de las efemérides cervantinas, en que me detendré más adelante, y con la producción de «curiosidades bibliográficas» que consideraban el libro como objeto de culto en relación con el auge del coleccionismo, y más aún, del coleccionismo de obras españolas, hasta con cierta «demostración de fuerza» de las nuevas imprentas americanas (…).Hay que considerar que la edición de Fors fue una tirada numerada (el ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional de España es el 197 de la impresión), lo que incide en la creación de libros como objetos únicos (Cuevas Cervera, 2019: pp. 585-586)

Como señala Gloria Chicote en el catálogo *Aventuras del Quijote en la UNLP, 75 joyas de la colección cervantina de la Biblioteca Pública* (2005), en 1887 el poder ejecutivo de la provincia de Buenos Aires crea la Biblioteca Pública de la Provincia, para configurar un archivo que permitiera ser fuente de investigaciones y desarrollo científico. Durante la gestión de Fors[116], la Biblioteca adquiere una gran cantidad de piezas (255 al terminar su gestión). Como detallan los boletines de la biblioteca citados por Chicote, las actividades son múltiples: la edición, acuñar una medalla conmemorativa, celebrar un festival literario en el teatro de la ciudad, publicar un álbum, fundir un busto de Cervantes en bronce. En el mismo catálogo, Lucía Megías se refiere a esta edición de la siguiente manera:

> Es la primera edición sudamericana ilustrada (…) con láminas a todo color, cantos en dorado a la hoja y decorado con flores, en un volumen

[116] En las primeras décadas del siglo XX encontramos otro fenómeno de relevancia para nuestro tema de estudio: el coleccionismo.

> Este afán fue el que llevó a Luis Ricardo Fors, en el marco del centenario de 1905, a reunir la espectacular colección de ediciones del *Quijote* que hoy conserva la biblioteca de la Universidad de La Plata (y, más adelante, las que están en la base de la construcción de la biblioteca de José Ronco, Azul, Argentina, o el archivo Xalambrí, en Montevideo). (Cuevas Cervera, 2019: pp. 585-586)

> de 22 cm. x 17 cm. Su publicación en 1904 da cuenta del posicionamiento del editor en el debate en curso acerca de la verdadera fecha de aparición del *Quijote*. (Lucía Megías, 2005: p. 62)

Martín Epolea, en una publicación sobre la Ciudad de La Plata y las logias masónicas, dedica un capítulo al editor: "Luis Ricardo Fors y el movimiento librepensador en La Plata". Allí describe la importancia del español para la cultura platense:

> Quien inició el llamado Movimiento Librepensador en La Plata, el Querido Hermano Luis Ricardo Fors, fue miembro de las logias Luz y Verdad y La Plata Nº 80. Había nacido en Pineda, España en el año 1843. Se recibió de abogado; fue uno de los más reconocidos librepensadores de su tiempo; amante del a obra de Cervantes; bibliotecólogo y polígrafo, que se naturalizó argentino. Fors pasó a decorar el Oriente Eterno en Buenos Aires en el año 1915. El Movimiento Librepensador, comenzó a gestarse en 1896 en La Plata a través de la creación de la Liga Liberal, integrada también por destacados masones locales. (Epeloa, s/d: p. 193)

En España participó del movimiento republicano de julio de 1866. Por este motivo tuvo que exiliarse en Montevideo en 1869. Tiempo después se instala en Buenos Aires y funda la escuela gratuita de enseñanza racional, sostenida por la voluntaria colaboración de masones porteños[117].

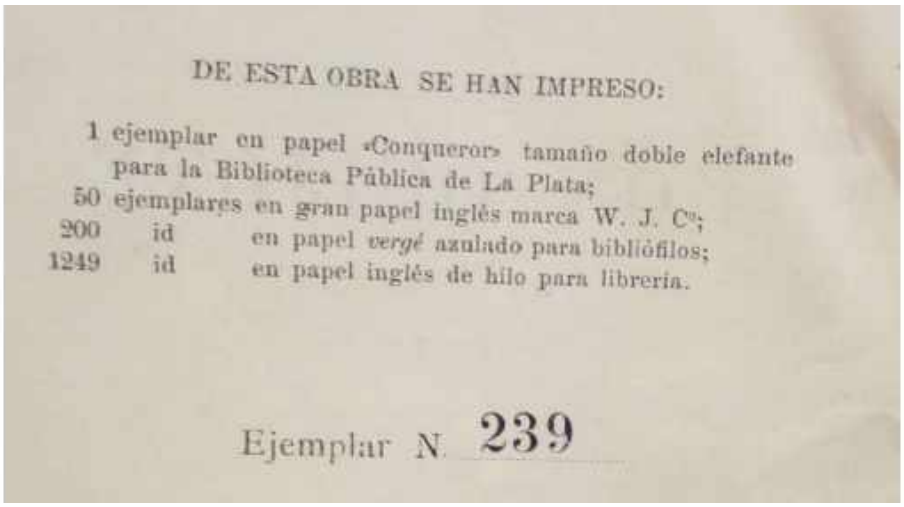
> Ya en nuestra ciudad, y durante el año 1896, fundó la llamada Liga Liberal, que fuera definida como una "mezcla de partido político, club y sociedad de educación democrática, anticlerical y laicista, integrada por un grupo de masones que habían formado la Unión Cívica y se hallaban desilusionados por la política abstencionista tras la derrota de la Revolución Radical de 1893". Entre varios destacados masones, fueron

[117] Según Epolea: "El derrotero de Fors hasta establecerse en nuestra ciudad fue de lo más intenso, según su biografía, durante la Primera República, fue jefe de política del Ministerio de Ultramar, y al renunciar al cargo fundó el periódico El Federalista, en el que defendió la autonomía de Cuba. Tras el golpe de estado del 3 de enero de 1874, se marchó a Andalucía y organizó un movimiento republicano. Vencido este, residió algún tiempo en Sevilla con nombre falso, pero temiendo ser descubierto emigró a Portugal y fundó en Lisboa la Revista de Occidente. Sospechoso de anarquismo, huyó a Cuba y, tras pasar un tiempo allí, hacia Uruguay y finalmente Argentina". (p. 194)

> miembros de esta institución Rafael Hernández y Carlos Glade (…). En cuanto a la función pública, Fors asumió la dirección de la Biblioteca de la Universidad de La Plata en el año 1908, durante los primeros años de vida de esta casa de Altos Estudios. Ocupó el cargo por el lapso de una década, y desde ese lugar promovió los primeros planes de formación bibliotecaria de Hispanoamérica. Editó los tres volúmenes del boletín de la biblioteca pública de la provincia de Buenos Aires en la ciudad de La Plata entre los años 1903 y 1905, así como la revista mensual Bibliográfica Argentina surgida en el año 1908. (Epolea, s/d: p.194-195)

La publicación de la obra fue de una trascendencia considerable para la ciudad y para la región en general. La fecha de las celebraciones coincidió con la nacionalización de la Universidad. La magnitud de la celebración le permitió a Fors disponer de los medios económicos necesarios para compilar una gran colección de ediciones del *Quijote* y de diversas publicaciones cervantinas de excepcional valor, a fin de conformar la Colección Cervantina que atesora actualmente la Biblioteca Pública.

Como hemos anticipado, la edición platense fue materializada en 4 formatos diferentes[118]:



DE ESTA OBRA SE HAN IMPRESO:

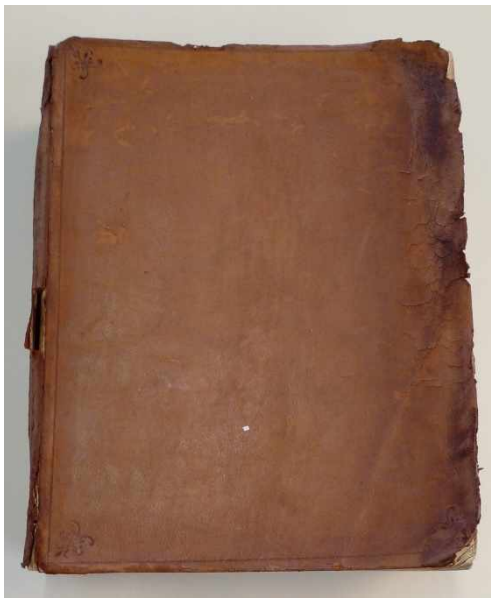
1 ejemplar en papel «Conqueror» tamaño doble elefante para la Biblioteca Pública de La Plata;
50 ejemplares en gran papel inglés marca W. J. C°;
200 id en papel *vergé* azulado para bibliófilos;
1249 id en papel inglés de hilo para librería.

Ejemplar N. 239

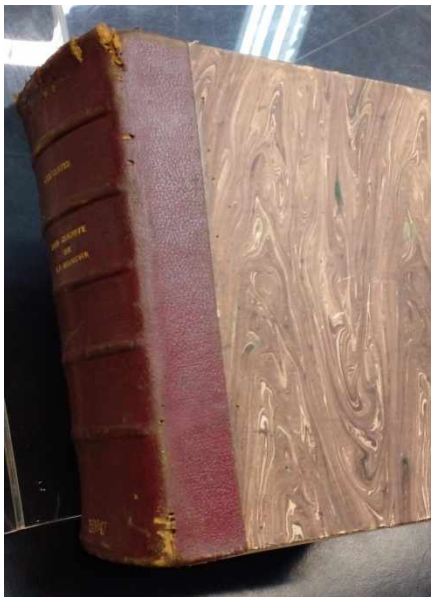
En el estudio preliminar, del mismo modo que en la Carta Abierta publicada en el diario, Fors justifica su decisión al momento de planificar la

[118] El ejemplar editado en papel conqueror tamaño doble elefante no se conserva en la Biblioteca. Parte de la edición fue costeada por la población culta de la ciudad.

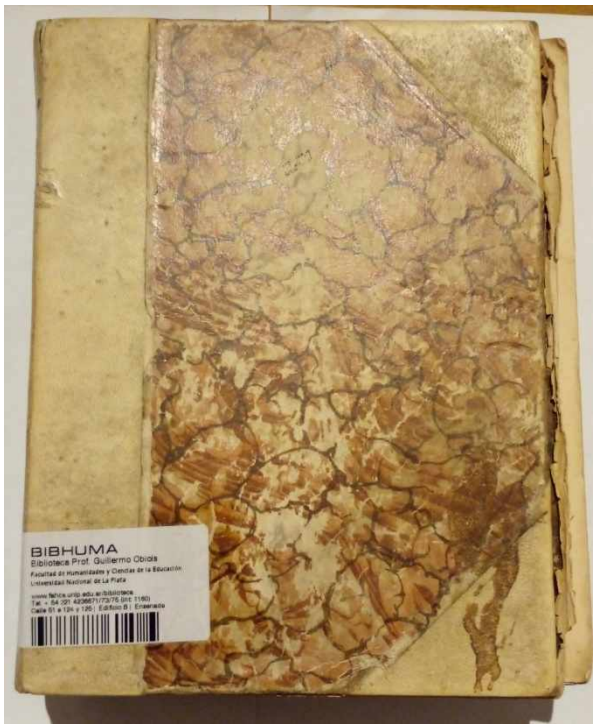
edición en el año 1904, y en los textos preliminares (privilegio, tasa) se aclara mediante notas al pie la secuencia cronológica postulada por el editor.



Versión en papel vergé azulado para bibliófilos, encuadernación en cuero. Ejemplar Nro. 83



Versión en papel inglés de hilo para librerías. Ejemplar Nro. 239



Versión en papel inglés para librerías, sin numerar.

En el libro de Carlos José Roca (1999), *José María Lunazzi, semblanza de un Socialista Libertario*, una figura importantísima en el desarrollo cultural de la ciudad de La Plata a principios del siglo, se destaca la participación de diferentes intelectuales socialistas y masones en la configuración del campo intelectual y editorial dentro de la ciudad, en un estrecho vínculo con la cultura porteña. Rocca dedica algunos párrafos a la editorial "Talleres gráficos Sesé y Larrañaga"[119], y hace mención a la edición:

> *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, lanzados por los talleres de Olivieri y Domínguez[120], en ocasión del tercer centenario de la publicación de la obra del manco de Lepanto, fue considerada como la "primer edición sudamericana, ilustrada y precedida de la Vida de Cervantes". A dicha editora y sus talleres, concurrían Korn, Saldías, Rivarola, Luis Ricardo Fors y más tarde Alfredo D. Calcagno, ya Director de Escuelas de la Provincia de Buenos Aires, entre otros docentes, por ediciones privadas u oficiales que constituyeron las expresiones gráficas más logradas de la época en el país. (Rocca, 1999: p. 57)

Otra particularidad, para pensar a esta edición, es que surge en una ciudad joven, que aún no contaba con sectores populares marginalizados de manera tan marcada como en la Capital Federal, sino que era más rica y estaba en cierto auge expansivo. De esta edición se conservan dos ejemplares en la Biblioteca Nacional Mariano Moreno. Uno en papel inglés (para librerías, ejemplar Nro. 239) y otra en papel vergé azulado (para bibliófilos, ejemplar Nro. 83). La Biblioteca de la Facultad de Humanidades (UNLP) conserva una ejemplar para librerías sin numerar. La edición cuenta con una portada y una imagen del busto de Cervantes que se realizó en el homenaje, y con un acotado programa iconográfico de siete láminas. Cuenta también con una dedicatoria de la Comisión Ejecutiva del tercer centenario del *Quijote* en La

[119] La librería platense más antigua fundada en 1884 abierta en 48 esquina 8, fue la de Solá, Sesé, Larrañaga y Cia. De allí pasó a diagonal 77 esquina 46, como librería y casa editora. Con Olivieri y Domínguez, pariente el primero de Lunazzi, se instaló como Talleres Gráficos, en calle 4 entre 42 y 43, y llegó a tener más de 200 operarios calificados, en salones de tipografía, linotipos, maquinas impresores, sala de encuadernación, etc. Ocupando casi una manzana, cuando con ediciones para toda América Latina, era la mayor expresión en su género en los albores de La Plata (Rocca, 1999: p. 57).

[120] El pie de imprenta con el que aparece la edición lo identifica como "Talleres gráficos Sesé y Larrañaga".

Plata a los admiradores de Cervantes en las que se especifican pormenores de la edición:

> Al recibir la Comisión Ejecutiva[121] tan honroso cometido, ha tratado de reproducir con toda fidelidad el texto cervantino de las primeras ediciones impresas en los días del autor, adoptando las variantes y correcciones introducidas por este en la de 1608, e ilustrado con brevísimas notas, las aclaraciones necesarias (Fors, 1904: p. VI)

La edición continúa con un extenso apartado de 61 páginas escrito por Fors con la Vida de Cervantes, en la que se esclarecen y ponen en discusión datos que han generado polémica en torno a la vida del autor (su nacimiento y lugar de origen, disputado en ese entonces por diferentes localidades; su formación escolar y sus comienzos en las letras; su paso por Italia; su desempeño como soldado; su cautiverio en Argel; la periodización de sus escritos; y una serie de datos pormenorizados de sumo interés). La importancia de esta edición radica en que por primera vez este tipo de estudios críticos de la obra, de tal envergadura, se realizaron desde nuestro país, dos décadas antes de la fundación del Instituto de Filología de la UBA[122].

Un hecho que nos resulta llamativo es que durante el período 1889-1905 funcionó en la ciudad de La Plata taller de imprenta público, dependiente del Museo de la Plata. Dicho "Taller de Publicaciones" estaba destinada a satisfacer necesidades del museo en particular (revistas, documentos oficiales, boletines, informes), y también documentación general para la administración de la provincia. La calidad de los impresos producidos allí era elevada, y la imprenta contaba con la maquinaria necesaria para realizar el trabajo. No hemos encontrado información en los documentos analizados que evidencien la consideración de publicar el *Quijote* en la imprenta del museo y una posterior elección de los Talleres Gráficos de Sesé y Larrañaga. Nos inclinamos a

[121] Formada por el presidente Luis Ricardo Fors; el vicepresidente Daniel Goytia; el Tesorero Julian J. Solveyra; los vocales Joaquin Carrillo, Pedro Delheye, Tomás R. Garcia, Natalio Gil, Ignacio M. Gomez, Alejandro Korn, Jacob Larrain, Grecorio Lecot, Rodolfo Moreno, Enrique E. Rivarola, Adolfo Sadías; y los secretarios Esteban Molla Catalán y Luis Reyna Almandos.

[122] En 1906, impreso también en los mismos talleres de La Plata, Fors publica *Filosofía del Quijote*, un libro con pasajes de la obra cervantina, ordenados por Fors con una introducción de Estanislao Zeballos.

afirmar que las filiaciones políticas e ideológicas de Fors y los dueños de los Talleres Gráficos hicieron que no se considerara tal posibilidad[123].

[123] Sobre la Imprenta del Museo Ares, Fabio (2018). “Taller de Publicaciones del Museo de La Plata (1889-1905) Un establecimiento tipolitográfico modelo al servicio de la ciencia y la administración pública bonaerense”.

4.1.4. La edición de la joyería Casa Escasany: el libro como objeto único

La edición de Casa Escasany es una **Edición con algunas características materiales peculiares, Conmemorativa[124], con una difusión restringida**. Cuenta con los preliminares originales. Como mencionamos anteriormente, el mercado del libro de principios de siglo estaba polarizado: existían las publicaciones que se consideraban masivas y que se ofrecían a una gran cantidad de público, a un precio módico. Y por otro lado, las publicaciones que consideran al libro como un objeto de valor diferenciador y que buscan publicar impresos con características diferenciadoras que los hagan únicos. En la edición platense se concentran estos elementos, aunque dado el volumen de la tirada, y el hecho de que no se haya reimpreso, consideramos que apuntaba a un público selecto o especializado. Una década después, aparece la edición de obsequio ofrecida por una prestigiosa Joyería[125].

[124] Aunque la edición no lo especifique, coincide con el tercer centenario de la muerte de Cervantes.

[125] Retomamos lo dicho por Cuevas Cervera:

> Hechas estas consideraciones, puede explicarse que la mitad de las ediciones impresas en Hispanoamérica estén dirigidas a los niños, y que se cuenten hasta tres ediciones en miniatura. Entre estas, destaca la edición microscópica del *Quijote*, hecha en Buenos Aires, en los talleres tipográficos de José Tragant (1916) en seis volúmenes de apenas 8,5 cms. de alto, única en su género hasta el momento, con el texto completo y una cuidada tipografía, costeada por la Casa Escassany como presente para sus clientes en el III centenario. «Ninguna casa comercial de España —doloroso es confesarlo— hizo cosa parecida», reconocía Río y Rico (núm. 898) al revisar esta edición. (Cuevas Cervera, 2019: p. 587).

Obsequio Casa Escasany, imprenta José Tragant, 6vv.

La edición cuenta con el texto completo, con un prefacio de A. Herrero Miguel, con algunas referencias a la vida de Cervantes y una presentación de la obra. Es una publicación en VI tomos. La joyería Escasany, abierta en 1892 se convirtió hacia principios de siglo en una de las más importantes del país, llegando a tener alrededor de 1.500 empleados y sucursales en todo el país. La familia Escasany, proveniente de Cataluña se instaló en el país con su tradición en el rubro. La popularidad de la empresa hizo que poco después se trasladaran a la calle Florida y más tarde abrieron sucursales en la Capital y en las más importantes ciudades del interior del país[126].

Como señala Cuevas Cervera, es significativo pensar a esta edición en relación con el contexto en el que surge, y en un claro contraste con las

[126] En 1909 se convirtió en Sociedad Anónima y sus empleados en accionistas, que en 1917 sumaban 180. Entre las muchas sucursales del país, las dos que indudablemente perduran en la memoria de toda una generación de argentinos son la de Mar del Plata y, principalmente, la de la esquina de Perú y Rivadavia que perduró hasta la década del '80. La "Casa Escasany" estuvo presente en las familias argentinas durante todo el siglo, al punto que los objetos que de allí salían podían encontrarse tanto en las casas de las familias más humildes como en las de las más adineradas. Por medio de la venta a través de "catálogo" -uso poco frecuente en la época- llegó a todo el país y acompañó a las familias argentinas en los momentos importantes como bodas, bautismos, cumpleaños y aniversarios.

ediciones populares pertenecientes al decenio anterior. Observaremos que a lo largo del siglo se editarán publicaciones que apunten a públicos determinados, ofreciendo impresos que satisfagan los gustos de cada sector. Lo peculiar en este caso, es que la publicación era un obsequio, no algo buscado. Por lo tanto responde también, su formato y materialidad, al gusto de la Familia Escasany, que ya había ofrecido libros en miniatura como obsequio a sus clientes. Hemos podido rastrear que en 1921, la joyería auspició y publicó los resultados de un concurso de poesía, organizado con El Diario Español. La Casa Escasany tenía un sistema de ventas mediante catálogos impresos y ventas por correspondencia. Aunque estos catálogos no tengan detalles sobre su impresión, evidencian un vínculo con diversas casas gráficas. La tarea de impresión fue encargada a la imprenta de José Tragant.

4.2. Segundo arco temporal (1938-1955): la época de oro del campo editorial argentino

Por fin, ella le quita el libro, con tal fiereza que deja en sus manos las tapas de pergamino. Y huye con él apretado contra el seno, rabiosa, hacia su cuarto.

Manuel Mujica Lainez, “El libro”, 1950

4.2.1. Nuevos editores, institucionalización y exiliados españoles

Entre el período anterior, y el que analizaremos en este apartado transcurre una veintena de años en la que no encontramos ediciones íntegras del *Quijote*[127]. Sin embargo, lo que sucede en estas décadas es fundamental para el desarrollo de la industria editorial en nuestro país. Como hemos señalado, gran parte de los libros que se consumían en nuestro país (y en el resto del mundo de habla hispana), a principios de siglo se imprimía en Europa, hasta que el desencadenamiento de la crisis producida por la Primera Guerra Mundial, posibilitó que las empresas locales pudieran tener una mejora en sus ventas debido a la merma en la importación. Estas empresas, hacia 1920 producen libros de una calidad que va de media a regular, a fin de mantener precios accesibles a la mayor cantidad de público posible. Durante esa década algunas de estas empresas comienzan a mejorar su infraestructura e implementar nuevas tecnologías que le permiten mejorar su producción cuantitativa y cualitativamente.

Verónica Delgado y Fabio Espósito analizan este período en el libro editado por De Diego (2014), en el capítulo "1920-1937, La emergencia del editor moderno" (pp. 63-96). En este período, gracias a la difusión de editoriales como Tor y Claridad comienza a darse un cruce entre esferas culturales diferentes. Hay un lectorado formado y un lectorado en formación. Los nuevos editores apuntan principalmente a ese lectorado en formación y en paralelo el Estado Nacional, a través del sistema educativo, le otorga mayor prioridad a la literatura. En el mismo sentido, la prensa periódica a través de los medidos (diarios y revistas) ponen en la agenda la difusión de literatura, tanto nacional como extranjera (p. 80). La brecha entre los libros de buena calidad, inalcanzables para la mayoría, y libros de calidad baja de difusión masiva comienza a achicarse. Este proceso comienza, como hemos descripto en el capítulo anterior, con colecciones como las de Maucci y Biblioteca La Nación (de perspectiva más universalista) y colecciones de literatura argentina, como los proyectos de Rojas e Ingenieros. En la década de 1930 surgen nuevas

[127] Existen versiones abreviadas, como la de Atlántida de 1936, 1938, para la Biblioteca Billiken.

editoriales que difunden a autores argentinos y a través de las revistas culturales y literarias hay una expansión en el público, lo que conducirá en 1928 a la primera Exposición del Libro Argentino, realizada en el Teatro Cervantes, y organizada por varias editoriales que se asocian por primera vez con una serie de fines en común. De Sagastizábal (1995) se refiere a este período bajo el título: “Buenos Aires se prepara para leer” (pp. 62-69).

La complejidad al plantear el libro y la edición como fenómenos multifacéticos en los que se tensionan constantemente lo cultural y lo económico, nos permite dimensionar y poner en relación el entramado de un campo editorial local, con una red de campos editoriales de otras regiones, sobre todo aquellas que tienen una lengua en común.

> Dado que la edición es la mediación más relevante sobre la creación cultural, (…) no puede entenderse la cultura española o la cultura americana sin tomar en consideración los hechos económicos que las relacionan, esto es, una industria cultural que, ya a principios de siglo, rompió su autonomía por las mismas reglas expansivas de los mercados. Esta relación es especialmente estrecha en el caso de los dos países que han dominado la producción editorial en el siglo XX: España y Argentina. (Larraz, 2014: p. 5)

En este período, en el que se da una paulatina institucionalizacón del ámbito editorial, se entrelazan fenómenos políticos y económicos sucedidos en nuestro país y en España, siendo los factores más relevantes para el desarrollo del campo editorial. Alejandra Giuliani se refiere a este período:

> Desde hace más de cincuenta años, una serie de testimonios y de estudios fue paulatinamente delimitando y caracterizando con el nombre de “edad de oro del libro argentino” a una época en que la actividad editorial de Buenos Aires creció y prosperó. Una caracterización consensuada es que se trató de un período de relevante crecimiento de la producción de libros y de sus exportaciones, y que su inicio se situó hacia mediados de la década de 1930. Menos consensuado es el momento de su finalización, ya que mientras algunos trabajos lo ubicaron a fines de los años 40, otros lo extendieron hasta mediados de

> los años 50. Veremos cómo, en buena medida, el problema de la periodización está relacionado con el grado de aceptación de esta idea de "edad de oro del libro argentino" durante las primeras presidencias de Perón (1946-1955). Más aun cuando en la historiografía argentina prevaleció por años la imagen de que aquel peronismo nada tenía que ver con los intelectuales y sus libros, idea que cristalizó desde los primeros tiempos en la difundida frase libros o alpargatas[128]. (Giuliani, 2018: 21)

Como señalan Giuliani (2018) y de Diego (2014) a fines de la década de 1930 se dan una serie de acontecimientos internos que evidencian una fuerte consolidación del sector: en el año 1938 se organiza el Primer Congreso Argentino de Editores e Impresores, y posteriormente se crea la Sociedad de Editores Argentinos, que poco tiempo después pasará a denominarse como la Cámara Argentina del Libro (CAL), una entidad que nucleó a una gran parte de empresarios del sector editorial[129]. El congreso fue promovido por un grupo de editores[130], y este acercamiento entre los empresarios del sector posibilitó la creación de la CAL al año siguiente. Las actas de formación permiten ver a través de sus miembros a casi la totalidad de las empresas editoriales:

> **Editoriales:** Atlántida, Sopena, Haynes, Publicaciones Simultáneas, Pan América, Laynez, Sur, Tor, Viva Cien Años, Revista Telegráfica, Labor S.A., Caras y Caretas S.A., Revista de Arquitectura, Bell, Claridad Empresa Editorial, Revista Hobby, Revista C.A.C.Y.A, Mecánica y Ciencia y El Campo.

---

[128] Giuliani (2018) problematiza esta cuestión en el apartado de su libro "La historiografía de la edición: la edad de oro y el primer peronismo (1936-1955)", pp. 19-38.

[129] La asociación de los editores se organizó con dos espacios diferenciados de gobierno. Un Consejo Directivo (CD), que en los primeros años se llamó Junta Directiva, y una Asamblea de Socios que ejerció escasa cuota de decisión. La consulta de las actas de sesiones del CD permitió realizar una reconstrucción del discurso oficial y de las prácticas de aquel conjunto empresarial (Giuliani, 2018: p. 41).

[130] Félix Real Torralba, de Editorial Atlántida; Antonio Zamora, director general de la Cooperativa Editorial Claridad; Enrique Pérez, de Espasa Calpe; Juan Vernengo, de Editorial Sopena; Julio Porter, de Porter Hermanos; Fernando Seminario, de Bernabé y Cía. (ex Librería La Facultad); Carlos Reyles (h.), de Editorial Sur, y D. W. Klug, de Editorial Pan América (Giuliani, 2018: p. 41)

Librerías Editoras: Pedro García, Jesús Menéndez, Cabaut y Cía., Ángel Estrada y Cía., Calixto J. Perlado, F. Crespillo, Maucci Hnos. y Cía., Librería Atlántida, Bernabé y Cía., J. L. Rosso, Guillermo Kraft Ltda., Casa Jacobo Peuser S.A., J. Lajouane y Cía., V. B. Kier, Librerías Anaconda, Kapelusz y Cía., Moly y Laserre, Poblet Hnos., Valerio Abeledo, Joaquín Torres, M. Rodríguez Giles, Editores de Hugo Wast, Espasa Calpe Argentina, Joaquín Gil, Sindicato Exportador del Libro Español, y Palacio del Libro.

Talleres Gráficos: Cía. General Fabril Financiera, López y Cía., Porter Hnos., F.M. Mercatali, M. Lagalís, Gasparini y Pedersen, L. Tripaglia
(Giuliani, 2018: pp. 42-43)

Como veremos en este apartado, 1938 es un año clave. Por un lado se consolida el campo editorial interno y al mismo tiempo hay un repliegue en el campo editorial español producido por la Guerra Civil y sus consecuencias en el ámbito político y cultural. Los mecanismos de institucionalización de la rama empresarial evidencian la maduración del campo en ese entonces y que producían tanto para el mercado interno como para el mercado externo. Las empresas que practivaban más activamente la exportación fueron las que promovieron más enfáticamente el congreso de editores de 1938.

Giuliani destaca, en este contexto, la figura de Gonzalo Losada[131], como uno de los dirigentes más influyentes, y con una visión de la línea exportadora mucho más clara. Observa también, tres líneas en que este grupo de empresarios orientó su trabajo: a) acciones para atenuar los problemas de la Segunda Guerra Mundial en la economía (insumos, transporte para la exportación); b) el problema de la expedición de libros al exterior y las dificultades de transporte marítimo, buscaron también la forma de consolidar su presencia corporativa en el ámbito de la cultura, gestionando con el estado cuotas de negociación y beneficios; c) por último, se abocaron a la difusión de la producción local en los mercados externos a través de una estrategia

[131] Gonzalo Losada es quien se revela en las fuentes como protagonista del diseño y despliegue de estrategias colectivas empresariales complementarias con aquellas orientaciones de su empresa. Es decir, a fines de los años treinta e inicios de los cuarenta, Losada se consolidó rápidamente como el dirigente más dinámico del empresariado editorial de Buenos Aires (Giuliaini, 2018: p. 70)

conjunta, con la edición de un dispositivo gráfico colectivo de publicidad editorial, la revista *Biblos*[132], cuyo primer número apareció a inicios del año 1941 (Giuliani, 2018: pp. 70-89).

Años después, en 1943 se produjo un acontecimiento de gran importancia: la Primera Feria del Libro Argentino[133], organizada por la CAL, presidida en ese entonces por Guillermo Kraft. En este panorama local es que repercuten los acontecimientos que rodean al conflicto político de la Guerra Civil Española, y sus repercusiones en el ámbito cultural y editorial. Como puede observarse, la institucionalización de los editores les permitió establecer un diálogo con el poder ejecutivo nacional. En el año 1943, el gobierno de Guillermo Castillo aportó dinero para la realización de la feria. Este vínculo entre el estado y el sector editorial, que auguraba prosperidad, se vio truncado por el golpe de estado ocurrido en junio de 1943, aunque el Consejo Directivo de la CAL intentó de múltiples formas mantener los beneficios estatales establecidos[134]. Lograron mantener ciertos beneficios impositivos para la exportación de libros entre los años 1943-1946. A partir de 1946 se inicia otra etapa en la que el sector editorial va a tener posiciones encontradas frente al primer gobierno de Juan Domingo Perón. La CAL y diversos grupos de intelectuales y universitarios tuvieron conflictos con el gobierno democrático de Perón, inclinándose a establecer fuertes vínculos con otros sectores (como el Colegio Libre de Estudios Superiores o diferentes empresas editoriales (Giuliani, 2018: p. 138). El Colegio Libre era un organismo de intelectuales que se habían alejado de las universidades para formar diversos espacios de

[132] Biblos tenía como lectores ideales fundamentalmente a los libreros de las ciudades latinoamericanas. Apareció ininterrumpidamente desde el año 1941 hasta 1966, cuando dejó de publicarse (Giuliani, 2018: p. 78)

[133] Giuliani da cuenta de otros eventos relevantes anteriores, como la Primera Feria Exposición del Libro Argentino (1932) y la Exposición del Libro Español (1933). Un antecedente de este evento fue la Feria del Libro de 1928, que derivó tiempo después en la creación de la Sociedad Argentina de Escritores (2018, pp. 91- 97)

[134] Expresaban al gobierno del General Ramírez que la industria editorial era uno de los sectores productivos que había sabido aprovechar la coyuntura abierta por el escenario mundial —en este caso, sobre todo, la Guerra Civil Española— y se había expandido a los mercados americanos. Con el agregado de que, a diferencia de otras actividades económicas, engrandecía la cultura nacional con su misión continental. Pero no quedaba allí la argumentación, sino que Kraft y Losada la completaban afirmando que la edición local había alcanzado tal expansión también gracias al apoyo estatal que recibieron durante los anteriores gobiernos, en especial de la Dirección de Correos, en tiempos de la Concordancia. (Giuliani, 2018: p. 129)

resistencia frente al peronismo. En el mismo sentido, la CAL unió fuerzas con la Sociedad Argentina de Escritores, también de inclinación antiperonista.

> En junio de 1945, el enfrentamiento entre Perón y las asociaciones patronales se manifestó abiertamente, y la ofensiva en su contra cristalizó en el Manifiesto del Comercio y la Industria, publicado en los principales periódicos. La CAL[135] suscribió al manifiesto y solicitó colaboración económica para su publicación a las casas editoriales asociadas. En septiembre, la entidad no fue ajena a la Marcha de la Constitución y de la Libertad. (Giuliani, 2018: p. 140)

Estos reclamos por parte del empresariado hacia el gobierno repercutieron en las medidas que el gobierno de Perón tomó a partir de su triunfo en las elecciones de 1946, buscando reestablecer un diálogo con el sector a través de las diferentes cámaras empresariales[136]. Ese mismo año, la Cámara Nacional de Cultura propone con diferentes ámbitos culturales que se discuta y se modifique la Ley de Propiedad Intelectual (Ley 11.723), una temática ya discutida en el sector editorial desde la Feria del Libro de 1938. Las problemáticas sobre las que hizo hincapié la CAL fueron principalmente dos:

> En primer lugar, en la cuestión del dominio público de los textos y, en segundo lugar, por sobre todo, en la determinación de un posicionamiento acerca de los derechos editoriales sobre las obras traducidas. (Giuliani, 2018: p. 151)

El proyecto fue discutido en diferentes cámaras en las que fueron invitados a participar los editores. En la comisión de “Dominio público” se dirimía el paso de los derechos de dominio público al Estado, algo que perjudicaba a los editores acostumbrados a poder disponer de las obras de dominio público sin pago de regalías. La ley promulgada en 1933 beneficiaba

[135] Como señala Giuliani, el rechazo al peronismo era tan marcado entre los miembros de la CAL que llegó a despedirse por unanimidad a García Mellid en 1946 y convocar en su reemplazo a Julio Cortázar, que en ese entonces no era reconocido como escritor, pero sí como una figura cercana a los editores por su labor como traductor, y con una marcada tendencia antiperonista. Cortázar ocupó el cargo de gerente hasta 1949.

[136] Véase el apartado “Los editores en la Comisión Nacional de Cultura (1946-1947)”, Giuliani, 2018, pp. 147-168 . Da cuenta allí del surgimiento de la Comisión Nacional de Cultura con la Ley de Propiedad Intelectual, en 1933, y como el sector editorial comienza a ponerse en diálogo con ella. También da cuenta de las discusiones en torno al Dominio Público de las obras y traducciones.

en ese entonces a gran parte del sector editorial, conformado por editoriales españolas, y algunos artículos presentes en la ley quedaban obsoletos y se tornaban en contra de los editores argentinos que 13 años después ponían en discusión su vigencia. La discusión del proyecto de ley acentuó también las diferencias entre la Cámara Argentina del Libro y la Sociedad Argentina de Editores, más cercana a la impronta nacionalista del peronismo. En contraste, en España comenzaba una recuperación del rubro[137].

Dentro de este panorama que hemos intentado resumir brevemente, siguiendo de cerca el trabajo de Alejandra Giuliani, nos interesa destacar por último, una serie de medidas llevadas a cabo por el gobierno de Perón en el año 1947, ya que consideramos que el alcance de estas medidas se relaciona con las publicaciones que son objeto de nuestro análisis. La propuesta política de los Planes Quinquenales como mecanismo para potenciar la industria nacional y la sustitución de importaciones, es una de las medidas más reconocidas de su gobierno. Este tipo de medidas, además de favorecer a la industria liviana, se orientaron en mejoras salariales para aumentar el consumo de bienes materiales diversos, lo que repercutió también en el consumo de bienes culturales. Sin embargo, como señala Giuliani, las mejoras salariales en una industria de dimensiones pequeñas o medianas, como era una gran parte del sector editorial, repercutió en una crisis denunciada públicamente por la CAL[138]. En consecuencia, formaron junto a otras entidades (la Sociedad Argentina de Escritores, la Asociación de Industriales Gráficos de la Argentina y la Cámara de Artes Gráficas de la Unión Industrial Argentina) un Frente Intergremial, para difundir mediante un folleto la situación crítica del sector, y para presentar ante el gobierno sus reclamos. Además del encarecimiento en la producción de libros se planteaba como parte del conflicto la escasez de público argentino. Los editores en ese entonces daban cuenta de que el grueso

[137] "La recuperación de la edición española había comenzado poco después de finalizada la Guerra Civil española. En plena expansión de la edición de Buenos Aires, los peninsulares fueron logrando nuevamente paulatina presencia en los mercados americanos. La "reconquista" se acentuó con el despliegue de una política proteccionista llevada adelante por el gobierno de Franco. En efecto, a fines de 1946, en el preciso momento en que los editores de Argentina se reagrupaban en dos asociaciones, en España se creó el Instituto Nacional del Libro Español (INLE), instrumento decisivo para el nuevo predominio de la edición española en América". (Giuliani, 2018: pp. 173-174)

[138] Giuliani da cuenta de una comisión creada por el CD de la CAL para diseñar un proyecto para defender el libro argentino, y como parte de las acciones a tomar, se propuso informar a la sociedad la situación por la cual estaba atravesando la industria editorial (2018, pp. 191 y ss.)

de la producción se exportaba (en este sentido la activación de la edición española era un factor competitivo), mientras que lo que se destinaba al mercado interno era minoritario, y reclamaban en este sentido que el gobierno también tome medidas, tanto en lo educativo como en la difusión y en la promoción de la cultura. Así, como señala Giuliani:

> al asumir Gonzalo Losada la presidencia de la CAL, en septiembre de 1947, intensificó el diálogo y la cooperación con las autoridades gubernamentales, desplegó una clara astucia política y logró tener suficiente plasticidad para adaptarse y negociar con el gobierno peronista. Desde su gestión, siendo él un editor cercano a la oposición política y al frente de una casa que fue uno de los ámbitos de producción y de socialización de la intelectualidad opositora al peronismo, hizo primar en la CAL un manifiesto espíritu empresarial antes que una ideología política. (2018: p. 199)

A partir de la labor conjunta entre las diversas entidades fueron obteniendo mejoras en la relación con el gobierno de Perón, algo que se reflejó principalmente en dos medidas: la Ley de Crédito para Editoriales (1947) y el sistema de visado de facturas (1951) para los libros que se exportaban[139]:

> La Ley 13.049, de crédito editorial (LCE) sancionada en septiembre de 1947, autorizaba al Poder Ejecutivo Nacional (PEN), en convenio con los organismos que integraban el Banco Central de la República Argentina (BCRA), a constituir un fondo especial de veinticinco millones de pesos reservados a préstamos extraordinarios, destinados a las empresas editoriales locales que imprimían en el país. (Giuliani, 2018: 221)

Lo que plantea en estas páginas Giuliani es que hacia mediados de la década de 1940, la época de oro iniciada la década anterior está en jaque, y por tal motivo la ley busca darle un impulso. La ley tenía también la intención de favorecer la producción y la importación, que tenía costo relativamente alto, sobre todo para las editoriales más pequeñas. Como detalla Giuliani, es

[139] Los libros debían registrarse y pagar un arancel por el trámite, pero a cambio de ello, el gobierno realizaba un reintegro de las divisas de exportación, lo cual derivó en un superávit a favor de las editoriales con el correr de los años y una suba en las exportaciones (Giuliani, 2018: pp. 212-218).

interesante la defensa que se hace en las cámaras parlamentarias de los autores locales, criticando en algunos casos a editoriales que basan sus catálogos mayoritariamente en autores extranjeros.

Creemos necesario destacar este tipo de medidas porque observamos que en el año 1947 se producen varias ediciones del *Quijote* (Anaconda, Joaquín Gil, El Ateneo, Emecé, Editorial de Grandes Novelas)[140], y esto se debe, tanto al motivo del centenario, como a las posibilidades contextuales que facilitaron la producción y la distribución[141]:

> en los años peronistas amplias franjas de la sociedad ampliaron sus posibilidades de concurrir a nuevas bibliotecas, de leer más revistas y, como intentaremos mostrar en este estudio, tuvieron más oportunidades de hacerse de libros, o al menos de conocerlos. Y, si bien aún los estudios permiten afirmarlo parcialmente, tales procesos no se acotaron a Buenos Aires sino que se ampliaron a diversas regiones de la Argentina. (Giuliani, 2018: p. 241)

En su libro, Giuliani presenta una sutil coda a la denominación que suele darse del período analizado. Ella se refiere al período 1936-1955 como “La edad de oro y el primer peronismo”. La justificación radica en esa crisis que mencionamos, en 1946, y en la relevancia que tuvieron las medidas del peronismo en la recomposición de ámbito editorial a partir de 1947.

Como hemos mencionado anteriormente, en el campo editorial resuenan hechos políticos y económicos, tanto del ámbito local, como del ámbito internacional. En este apartado, nos referiremos a la influencia que el conflicto de la Guerra Civil española tuvo en el ámbito editorial. De Diego, en el apartado “Editores y políticas editoriales en América Latina”, de su libro *La otra cara de Jano* (2015), esclarece algunas imprecisiones que hubo a la hora de interpretar la coyuntura política y cultural alrededor del franquismo y el exilio de editores hacia el territorio latinoamericano.

---

[140] También aparecen versiones abreviadas y adaptaciones para niños (Parada, 2005).

[141] Igual de relevantes son las campañas organizadas por la CAL en consonancia con el gobierno nacional que apuntaban al público infantil. En 1947 se organiza *Más libros para más niños*, con incidencia en los comercios, que ofrecían libros para niños, y también con intervenciones en el ámbito educativo urbano y rural.

> Muy a grandes trazos, se podría decir que antes de la Guerra Civil española, la Argentina era importadora de libros de alta calidad de factura y productora creciente de libros de baja calidad. Si se observa el período que va desde fines del siglo XIX a comienzos del XX, las ediciones consideradas de calidad resultaban escasas y todavía producidas con insumos importados, los que encarecían notablemente su costo. Es sabido también que el giro producido por la Guerra Civil tuvo, al menos, dos consecuencias importantes: España dejó de ser un mercado de competitividad externa, y varios notables editores españoles se radicaron en la Argentina y dieron un impulso renovado a la edición en el país. Durante aquella "época de oro", así se la llamó, la Argentina llegó a proveer el 80% de los libros que importaba España. (De Diego, 2015: p. 19)

Sin embargo, aun siendo proveedora de España y de otros países latinoamericanos, en esa época dorada que se extiende hasta mediados de la década del 50, las editoriales encontraron dentro del mercado interno un terreno fértil para la producción, y fueron orientando paulatina y parcialmente el contenido para abastecer a la demanda de autores latinoamericanos. En nuestra investigación nos importa analizar cómo el fenómeno editorial del *Quijote* (predilecto entre otros clásicos de la literatura universal) persiste como un fenómeno de ventas. Aunque la importancia de los editores exiliados españoles en el desarrollo del campo editorial es incuestionable, confluyeron en la década del treinta y del cuarenta una serie de condiciones que favorecieron su intervención y que favorecieron también a los editores argentinos (De Diego, 2015: p. 26). El mercado creciente, el interés del público en los autores locales, el desarrollo de una literatura incipiente en el ámbito rioplatense y latinoamericano en su conjunto, un amplio desarrollo del público argentino y un vaciamiento en el volumen de importaciones desde España, dado la debacle de la industria editorial española en los años de Guerra Civil y, luego, bajo el dominio falangista hasta la década del sesenta. La imprenta argentina se vuelve hacia el mercado interno y latinoamericano, y de esta manera se desespañolizan parcialmente los catálogos. De Diego plantea y aclara una

serie de puntos sobre la constitución del mercado latinoamericano del libro que suelen simplificarse en afirmaciones erróneas.

> Los editores españoles que arribaron a mediados de los años treinta no fueron, en sentido estricto, “pioneros”, tal como suele considerarse, por ejemplo, a Jesús Menéndez o a Pedro García, el fundador de El Ateneo. Casi todos contaron con importantes niveles de inversión –en especial, Emecé y Sudamericana-, fruto de una coyuntura económica muy favorable, y era favorable, no solo porque ya existía en Argentina un mercado creciente de público lector, sino porque, ante la debacle de la industria en España, las editoriales locales pudieron iniciar una agresiva política de expansión hacia un mercado externo. (De Diego, 2015: p. 27)

De Diego indica enfáticamente que las editoriales fundadas en los últimos años de la década del treinta se fundaron sobre un terreno fértil, en un entorno de crecimiento previo. Anteriormente el campo editorial nacional contaba ya con otros españoles a cargo de proyectos editoriales, como Antonio Zamora en Claridad y Juan Torrondel en Tor. Había también casas españolas con actividad en nuestro país y un rico intercambio entre España, Argentina y Latinoamérica.

> En todo caso, podría afirmarse que las nuevas editoriales potenciaron, mediante la ampliación de los catálogos y criterios más modernos de comercialización, un proceso de captación de mercados que se había iniciado mucho antes. (De Diego, 2015: p. 28)

Este proceso en principio benefició a autores extranjeros en desmedro de la literatura argentina, pero al fortalecer los engranajes dentro del campo editorial, finalizó beneficiándolos también. Dicho fortalecimiento, propició que las industrias nacionales pudieran resultar más accesibles para los autores argentinos y que la impresión en nuestro territorio sea más accesible frente al circuito que solía darse en las décadas anteriores, en las que resultaba más económico imprimir en el extranjero, un proceso que no estaba al alcance de una mayoría (Dalmaroni, 2006: pp. 10-17).

Larraz (2010), en consonancia con De Diego, sostiene que prácticamente no hubo imprentas fundadas desde cero por parte de exiliados políticos españoles, aunque sí participaron en muchas de ellas (pp. 114-115). Se dio también en esos años una expansión de las grandes empresas editoriales latinoamericanas dentro del continente. Este desarrollo del campo editorial a nivel continental es lo que confluirá en la denominada "época de oro" de la industria editorial de varios países latinoamericanos. La Guerra Civil y el exilio tienen una relevancia considerable, no tanto por el aporte de los editores, sino más bien, por la caída de la industria española en el ámbito hispanohablante. Además, no todos los españoles con orientación republicana radicados en el país eran exiliados del franquismo. Contamos, por otro lado, con editoriales adeptas al régimen, como Edhasa. De Diego rectifica una afirmación presente en un capítulo de De Sagastizábal (1995): "Buenos Aires: meca de republicanos exiliados". Señala que es bastante habitual asociar el exilio republicano con el nacimiento de algunas editoriales:

> Gonzalo Losada no era un exiliado político, ya que estaba en el país desde 1928; y Olarra y López Llausás no fueron, en rigor, exiliados del franquismo, sino que huyeron ante los excesos cometidos por los rojos de las comisiones obreras durante la Segunda república. (De Diego, 2015: p. 29)

Como observaremos, y como sintetiza Federico Gerhardt (2016), una gran parte de los exiliados arrivados, artistas e intelectuales, se incorporaron en la gestión de instituciones culturales y educativas:

> Dentro de este conjunto tuvo un papel destacado, por su participación en el campo de la producción cultural en la Argentina, un grupo de escritores y artistas de ascendencia gallega, nucleados en torno a las figuras de Luis Seoane, Lorenzo Varela, Arturo Cuadrado y Rafael Dieste. (Gerhardt, 2016: p73)

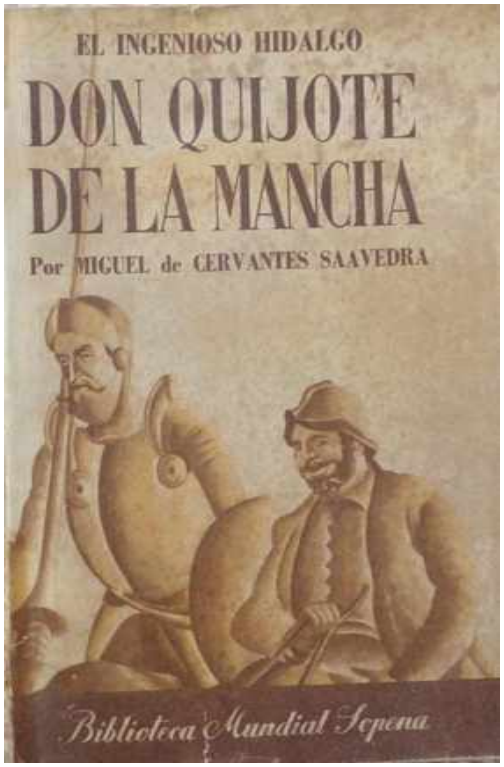
En este entramado que se da en diferentes magnitudes dentro del campo cultural de las grandes capitales argentinas a principios del siglo XX, el Estado, mediatizado por las universidades y el sistema educativo en general, tiene una gran importancia al marcar la senda de contenidos curriculares y al posibilitar la

implantación de intelectuales, escritores y editores provenientes de diversas latitudes por motivos varios.

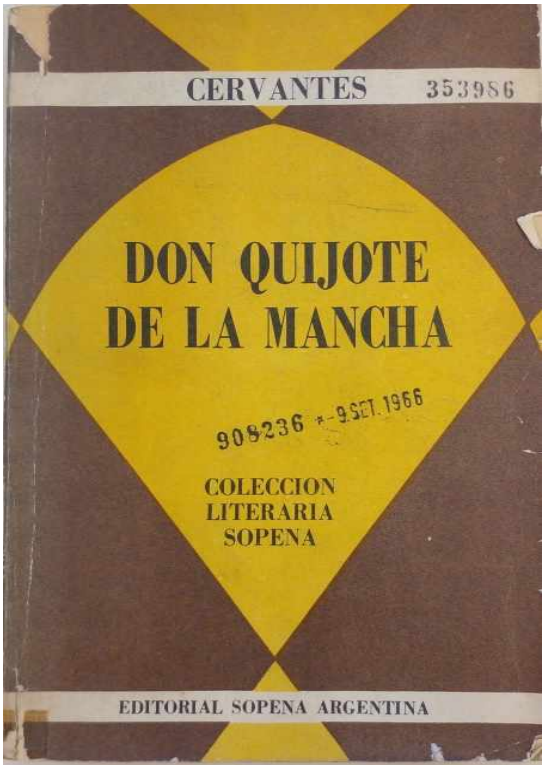
Una de las preguntas que se plantea De Diego es “¿hasta qué punto la presencia de un editor marca la política editorial de una empresa, o hasta qué punto es la empresa la que marca las decisiones editoriales del editor?” (De Diego, 2015: p. 35). En otro orden, podríamos preguntarnos también ¿Hasta qué punto el contexto influye en estas decisiones, que ya de por sí se encuentran en constante tensión? En su desarrollo, considerando el interrogante de manera diacrónica, De Diego esboza una afirmación que con el correr del tiempo tiende cada vez más hacia lo segundo. El desarrollo editorial, y la impregnación del campo editorial por parte de industrias o grupos económicos que actúan con lógicas empresariales de multinacionales y la concentración de las empresas editoriales, dejan en un lugar más encorsetado al editor. Pero nos referiremos a estas cuestiones más adelante.

4.2.2. La edición de Sopena (1938, 1941 y siguientes)

Pertenece al grupo de **Colección de difusión masiva.** Cuenta con todos los preliminares, y ofrece una imagen de Cervantes. La tapa del ejemplar, hecha en rústica de calidad media como el papel del volumen, representa a don Quijote y a Sancho, montados, al estilo de los libros de caballerías, con el texto a dos columnas, algo característico de la editorial. Las diferentes reimpresiones aparecen con tapas que se van modificando, y alternan también la presentación en 1 volumen o en 2 volúmenes.



Sopena, 1941



Sopena, 1966, décima edición

Como hemos mencionado, el horizonte de crecimiento de las editoriales españolas implicaba la apertura de sedes en las ciudades más importantes de Latinoamérica (De Sagastizábal, 1995; de Diego, 2014). Esta editorial,

Sopena S. A. pertenece al grupo de editoriales españolas. En la Semblanza de Ramón Sopena López, Rivalán Guégo (2015) detalla elementos de la vida de Ramón Sopena y de la formación de la editorial en Barcelona, fundada como empresa familiar en el año 1894, devenida en Sociedad Anónima en 1932, tras la muerte de su fundador. La editorial supo aprovechar el mercado latinoamericano a principios del siglo XX, ocupando un espacio de poco interés para las grandes editoriales. El lema de la editorial, "tomado de Plinio, *Nulla dies sine linea*, subrayaba su intención de poner cada día la lectura a disposición de todos" (Rivalán Guégo, 2015: p. 2). Evidenciaba también lo expansivo de catálogo editorial de la empresa:

> La Biblioteca Sopena (1917) que terminó esta etapa de actividad divulgadora de la literatura, se concibió a la vez como una colección capaz de publicar libros que formaban parte del patrimonio literario de un lector medio de la época (*Guzmán de Alfarache, El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, La Celestina, La pícara Justina, Historia de la vida del Buscón*…) y los éxitos de los novelistas conocidos por sus novelas cortas en las colecciones literarias nacidas en la estela de El Cuento Semanal. (Rivalán Guégo, 2015: p. 2)

La Biblioteca Mundial Sopena fue una de las colecciones de larga duración de la editorial, y mantuvo su vigencia mientras la editorial fue orientándose, a mediados de siglo, hacia la producción de enciclopedias y libros de difusión científica. Ofrecía una gran variedad de títulos y géneros en rustica de tamaño medio, en cuartos, con su característica presentación del texto literario en dos columnas. Recordemos que en 1905 Sopena-Maucci realizan una edición conjunta de la obra. La edición de 1938 es la primera realizada en Argentina por la editorial, y tiene múltiples reimpresiones (1941-43-45-47-49-54-58-62-66). Podemos considerarla como una **Edición dentro de Colección de difusión masiva**. Como muchas de este tipo de ediciones, a fin de abaratar los costos de producción, la edición aparece sin elementos que acompañen la lectura y no incorpora elementos paratextuales modernos. La calidad del papel es de media a baja, y los ejemplares que suelen conservarse muestran el deterioro del tiempo.

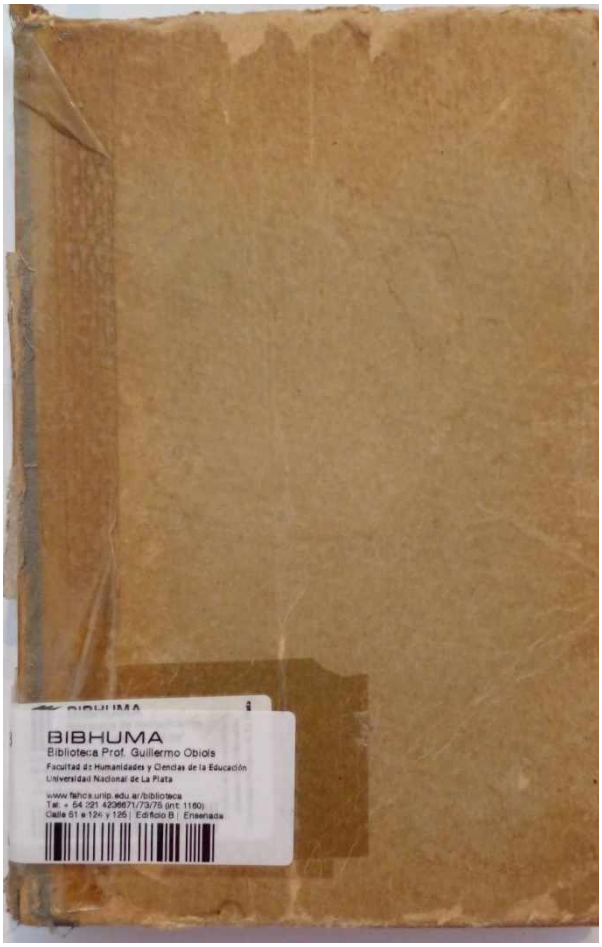
Como las colecciones de Maucci y la Nación, y las posteriores, Colección Austral y la Biblioteca Contemporánea, eran colecciones de pretensión universalista, que abarcaba una gran y variada cantidad de títulos, lo que dificulta establecer un criterio de análisis adecuado:

> la colección editorial se considera —en términos de Jean Braudrillard ([1969] 2004) —como un 'sistema de objetos' palpables y visibles que son colocados unos junto a otros, interpelados por características comunes o correspondencias, pero también por distinciones que subyacen a la serie contenedora. La diagramación de una colección en tanto práctica editorial, se manifiesta como un despliegue de cierta concepción estética y tratamiento formal, plasmados en la propia materialidad de los ejemplares impresos (papeles, elección de los formatos, encuadernaciones, portadas, variedades tipográficas, ordenación de las jerarquías textuales, diagramación, ilustraciones u ornamentos, etc.). El diseño editorial homogeniza, unifica e integra los componentes individuales de la serie de libros y refuerza el principio de clasificación y visibilización, brindando a los lectores y lectoras ciertos signos de identidad gráfica a través de logos e imagotipos, colores diferenciados, tapas distintivas, sobrecubiertas, páginas de guarda, entre otros elementos visuales. (Costa y Garone Gravier, 2020: p. 4-5)

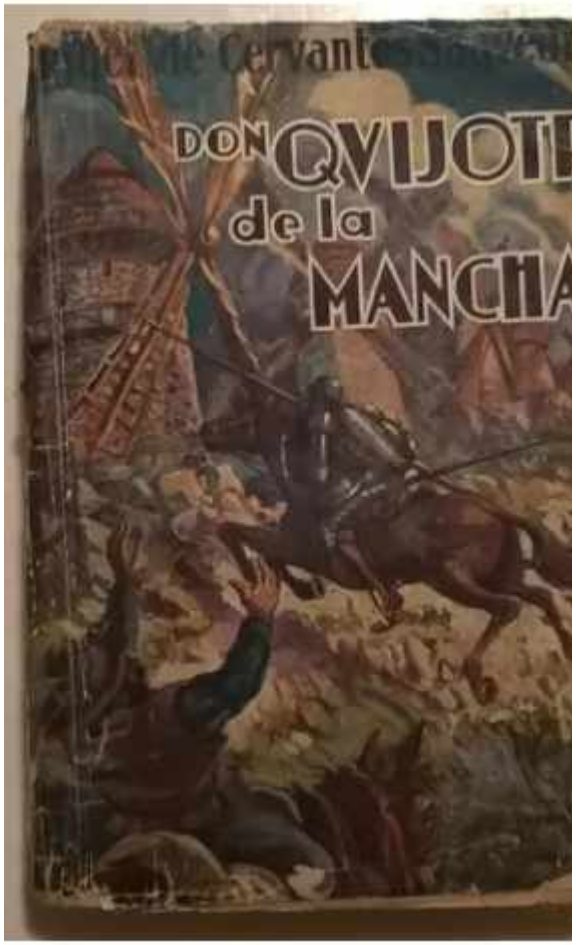
Como hemos mencionado, el *Quijote* fue impreso en múltiples oportunidades, lo que supone que una parte considerable de las tiradas era distribuida en el exterior.

4.2.3. La edición de Tor (1939, 1945)

Es una edición dentro de una **Colección de Difusión Masiva,** de calidad media a baja, con tapas en cartoné y en rústica. Cuenta con los preliminares originales, sin agregados peritextuales de la editorial.



Editorial Tor, 1939 (tapa dura)



Editorial Tor, 1945 (tapa blanda)

En su libro Carlos Abraham (2012), *La editorial Tor. Medio siglo de libros populares* señala que la editorial de Juan Torrendell fue reconocida como una de las más relevantes editoriales que orientada al público masivo en toda América Latina (con excepción de Cuba y Brasil). Fue una de las editoriales más innovadoras y osadas al momento de poner en juego la faceta comercial de la industria, generando controversia con varias de sus prácticas. Contaban con una serie de rotativas que les permitían mantener un gran volumen de

impresiones, llegando a tiradas de 20.000 libros por día, lo que les permitía publicar a un ritmo acelerado. Como señala Abraham, “Casi el setenta por ciento de su tirada se dirigía al mercado exterior, por lo que aún hoy pueden hallarse libros y revistas de Tor en las librerías de viejo de todo el continente” (p. 43). Buonocore también se refiere a la editorial de Torrendell

> La editorial Tor fue fundada el 16 de junio de 1916 por Juan Carlos Torrendell, (…) Juan Carlos llegó al país a la edad de 12 años y en seguida se vinculó estrechamente a las actividades del comercio, iniciándose como vendedor en la librería La Facultad, de Juan Roldán. Hombre laborioso, inteligente y de audaces iniciativas, pronto reunió un pequeño capital que le sirvió de base para levantar su empresa propia (…). [Los] libros, decimos, son, por lo general, de factura material desprolija, mal diagramados y de papel inferior, pero, en compensación de los defectos señalados, debemos manifestar que gracias a su costo ínfimo- algunos de 50 centavos llegaron profusamente a las masas populares. (Buonocore, 1974: p. 99)

Al igual que Sopena, Maucci, Espasa-Calpe, y las editoriales de ese tipo, el catálogo de Tor es exorbitante y variado. Abraham identifica tres etapas en la historia de la editorial, y en la época que analizamos identifica, que coincide con la época dorada, 1930 y 1959, en la que el uso de las rotativa les permitía publicar prácticamente un libro por día, ampliando también su sistema de distribución excediendo el circuito de las librerías (Abraham, 2012: pp. 65-69). Giuliani también identifica este esplendor de la casa Tor:

> Otra de las empresas que estaba en su apogeo cuando el congreso de 1938 era la hoy legendaria casa Tor (…). Es casi seguro que desde inicios de los años treinta, Tor basó buena parte de su rentabilidad en su presencia en el mercado externo, al que destinaba aproximadamente el setenta por ciento de su tirada. Esa gran expansión comercial se basaba, por un lado, en la exigencia de las máquinas rotativas de realizar tiradas de por lo menos cinco mil ejemplares para que rindieran los costos. Por otro, en la eficiente red de distribución que creó Torrendell, con la contratación de viajantes que promocionaban libros y

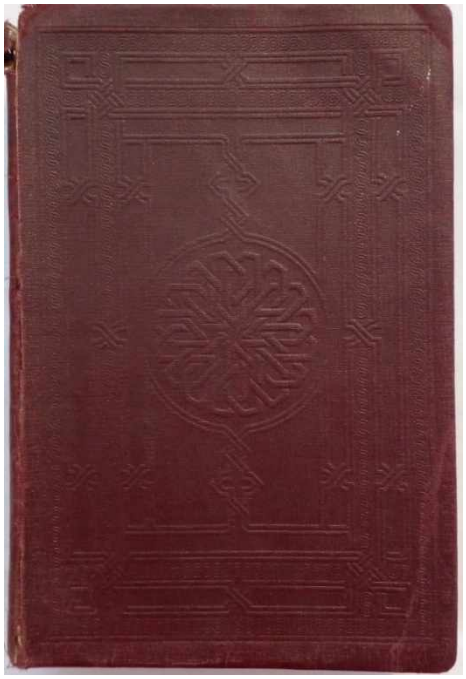
> revistas de Tor en las librerías de las capitales latinoamericanas. Así, cuando Torrendell participó del congreso que nos ocupa, la empresa era una de las pocas que lideraba un proceso de expansión en las exportaciones de publicaciones hacia ciudades latinoamericanas, que se prolongó en su caso durante la década de 1940. Torrendell, a diferencia de Vercelli, el representante de Atlántida, si bien formó parte de la dirigencia inicial de la CAL, pronto se apartó y se limitó a mantenerse como asociado. (Giuliani, 2018: p. 49)

La publicación a la que hemos tenido acceso es la de 1939 y coincide con este período. Presenta tapas de cartoné entelado, pero de baja calidad, al igual que el papel. La mancha tipográfica suele ser apretada, casi sin márgenes, y la tipografía más bien clara, con tipos desgastados.

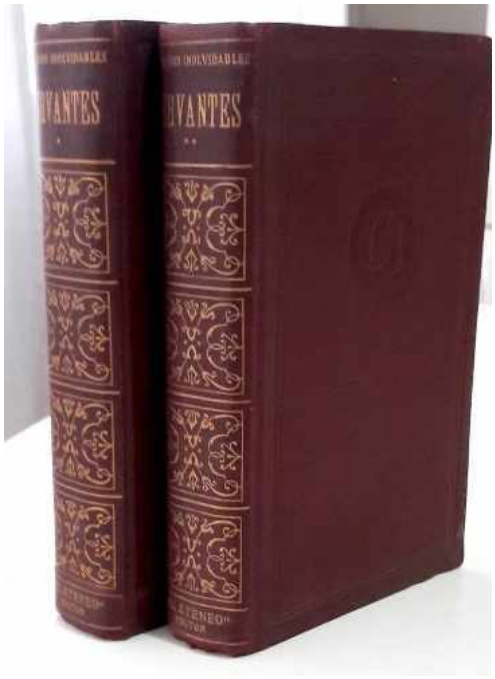
La colección de obras famosas tenía una particularidad. Como señala Falcón (2018a: p. 278) la Biblioteca Las Obras Famosas, que contaba con una edición en rústica y otra en “brillante encuadernación”. Una práctica que, como hemos visto (Maucci, La Nación), fue adoptada por varias editoriales. Como el resto de la producción de la editorial, buscaba alcanzar a un público masivo, sin ofrecer algo más que el texto en sí, y puede entenderse como la búsqueda por ocupar espacios de comercialización que quedaron vacantes tras la obstrucción de la exportación española.

4.2.4. Las ediciones de El Ateneo (1942, 1947; 1954, 1961) y Joaquín Gil Editor (1944, 1947)

Estas ediciones pueden considerarse como: **Colecciones para un público selecto, Ilustradas**. Presentan los preliminares completos y agregan materiales complementarios que detallaremos debajo.



El Ateneo, 1942[142]



El Ateneo, 1954[143]

Como señala De Sagastizábal, el caso de Pedro García y su editorial es uno de los casos prototípicos del pasaje de librero que imprime algunos libros a editor. La librería, fundada en 1912, produjo más de 3.000 títulos de las más variadas ramas del conocimiento. Pedro García, oriundo de Logroño, recibió hacia 1939 a una gran cantidad de españoles emigrados y exiliados tras el conflicto en España, y por estos años orienta su labor hacia la edición. Leandro de Sagastizábal relata una anécdota en la que Arturo Cuadrado comenta una de sus primeras ventas relevantes. Pedro García le había comprado 200 libros

[142] El sobrerelieve en cuero de las tapas reproduce el diseño de la edición española de Joaquín Gil de 1932.
[143] En 1961 se reedita, con tapas duras en un tomo.

de la editorial Emecé tan solo en solidaridad y camaradería por su condición de exiliado (De Sagastizábal, 1995: p. 83). En este tipo de gestos puede observarse cierta tendencia política de la editorial, en armonía con los exiliados republicanos, pero que nunca se manifestó claramente como una bandera. Sobre esta editorial, Castro y Fox señalan:

> Su catálogo, uno de los más influyentes en ese país, estaba constituido por manuales, obras de literatura, ciencia, derecho, bellas artes y literatura infantil. En la publicidad distribuida en 1928 por el diario argentino La Nación se decía: "Cuantos necesitan un libro, ya se trate de una obra científica o literaria, tienen la certidumbre de encontrarlo al menor precio en nuestra casa. Hacemos créditos y vendemos al interior: pídanos catálogo de las materias que le interesen". Particularmente exitosa fue la colección Clásicos Inolvidables, en la que se tradujeron textos filosóficos (Platón, Sófocles) y literatura (Shakespeare). Durante la Guerra Civil española y el ascenso del franquismo al poder acudieron a ella muchos editores que no podían publicar sus libros en España y la frecuentaron también autores como Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Victoria Ocampo y Leopoldo Marechal, entre otros. (Castro y Foz, 2013: p. 380)

En este período encontramos en relación con la editorial a Joaquín Gil, quien aparecerá como editor del *Quijote* en la edición que analizamos (El Ateneo, 1942). Esta edición va a contar con una serie de elementos en común con una edición anterior de Joaquín Gil realizada con su editorial Iberia-Joaquín Gil en Barcelona en 1933, y con otra realizada por el editor en Argentina, ya bajo su propio sello. La Biblioteca Nacional Mariano Moreno conserva un ejemplar de la edición de 1933, donada por el mismo Gil en 1936. Esta edición, sin embargo, no cuenta con los elementos paratextuales aportados por el editor. La edición de El Ateneo (1942) es de excelente calidad material, y cuenta con una gran cantidad de elementos paratextuales modernos para facilitar y completar la lectura y el estudio del texto cervantino. La edición y corrección del texto estuvo a cargo de Suñé Benages. Es una de las más ricas que hemos analizado en cuanto a elementos complementarios de lectura. Como indica la información del depósito legal:

La disposición y presentación de conjunto de esta edición en sus características editorial y artística, así como las notas y la forma en que ha sido dispuesta ahora esta edición, son propiedad de Joaquín Gil

Joaquín Gil presenta su edición en el país. En esta presentación, agradece a Pedro García, por animarlo a dicha empresa. Plantea que tiempo atrás editó de la misma forma el libro en Barcelona, y que lo pone ahora a consideración del "lector argentino y americano de habla castellana, por ser edición acaso única –dado su conjunto. En la bibliografía cervantina, la distingue de todas las ediciones existentes de la obra maestra del Manco de Lepanto. Reseña la buena recibida que tuvo la edición española y anuncia que la presente edición, además, incorpora un apéndice de su autoría con:

I. Ideas, pensamientos y sentencias

II. Refranes, Aforismos, Frases proverbiales, Máximas y Modismos (realizado a partir del trabajo del Padre José María Sbarbi)

III. Expresiones, Frases y Vocablos de sentido chistoso, burlesco, festivo e intencionado. Equívocos, Cervantismos y Pasajes primorosos

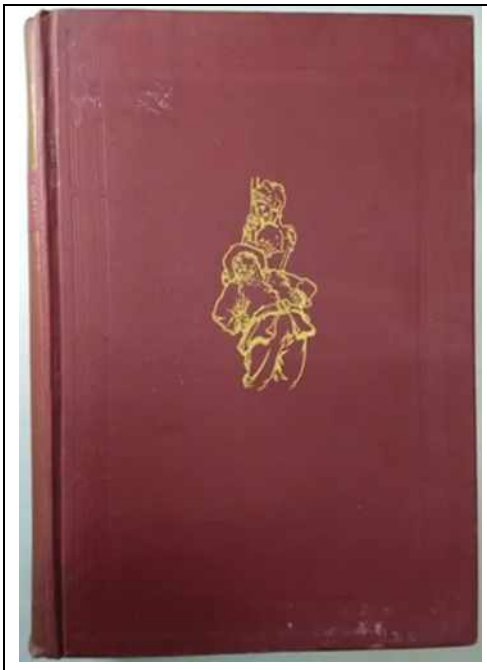
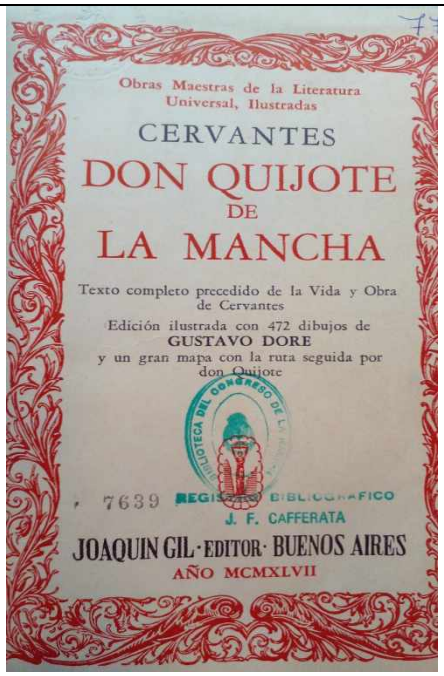
IV. Modismos caballerescos y palabras arcaicas

V. Libros de Caballerías, cancioneros, historia, novelas, poemas, entremeses y obras dramáticas.

Se detalla en un índice la totalidad de las láminas, tomadas del programa iconográfico de la edición de la RAE de 1780. Se reproduce a continuación el prólogo de la edición de Joaquín Gil en Barcelona. Allí destaca su principal intención como editor: frente a las innumerables ediciones de surtido y de mala calidad que han recortado y adulterado el texto sin advertírselo al lector, la propuesta es ofrecer al lector el texto íntegro y cuidado, acompañado con notas que faciliten su interpretación. El prólogo de la edición española aparece firmado por Suñé Benages.

En 1944, ya editando como Joaquín Gil Editor, publica nuevamente su edición del *Quijote*, pero esta vez con el agregado de un estudio de Julio

Cejador e ilustraciones de Doré, dentro de la colección “Las grandes obras de la literatura universal, ilustradas”, con 175 ilustraciones.

	
Joaquín Gil Editor, 1947	Portada

El Ateneo reedita en 1947 la edición de 1942. Joaquín Gil Editor publica en 1947 una edición conmemorativa. En esta edición, se incorporan algunos elementos peritextuales. En primer lugar, una nota aclaratoria con la siguiente información: “Distribuidor exclusivo para el Continente Americano y España, Librería El Atenéo Buenos Aires”. A continuación, bajo el título “Noticia del editor acerca de los grabados que ilustran esta edición”, Joaquín Gil se dirige a los “lectores de habla castellana”, y explica que esta edición tiene pocas diferencias respecto de la de 1944. Tras haber sido agotada en poco menos de dos años, la presente edición fue realizada en un formato mayor y con tipografía más grande. Las ilustraciones también se presentan en un tamaño superior y en un programa iconográfico aumentado (frente a los 175 grabados de 944, se presentan 370). Se repite el apartado sobre la “Vida de Cervantes”.

En 1954 El Ateneo vuelve a publicar el *Quijote*, en octavos, con un prólogo de Arturo Marasso, seguido de una bibliografía de Cervantes y un breve listado de Ediciones importantes del *Quijote*, en el que solo se enuncian ediciones Europeas, siendo la más actual la de Rodríguez Marín de 1927-1928.

El prólogo de Marasso tiene características similares al presentado para Emecé en 1947 (una biografía de Cervantes, en la que se da cuenta de su producción literaria, en un constante contrapunto de la literatura clásica, medieval y del Siglo de Oro; se da también un juego de identificación entre el personaje y el autor). En una presentación de tapas duras en formato pequeño se presenta el texto sin los materiales complementarios de la edición de 1942, ni siquiera notas. Cuenta con ilustraciones de B. Kriukov.

En esta diferenciación de públicos que hemos planteado, un conjunto pequeño de editoriales tomaron la decisión y tuvieron la posibilidad material de ofrecer impresos de una mayor calidad, enriquecidos de con diversas características, para satisfacer a un público lector que buscaba impresos que se diferencien de la oferta corriente.

4.2.5. Las ediciones de Librería y Editorial La Facultad (1943a, 1943b, 1943c)

La editorial ofrece tres ediciones consideradas como **Ediciones Académicas**. Lo curioso es como, progresivamente, entre la primera y la tercera, suman diferentes materiales complementarios para la lectura. Las tres ofrecen el texto completo, con sus preliminares completos también.

La editorial y librería La Facultad aparece con diferentes denominaciones en los registros legales[144], pero en sus publicaciones el sello editorial aparece como Librería y Editorial La Facultad. Fue fundada en 1897 por Cesáreo García y adquirida en 1907 por Juan Roldán, un bibliógrafo español, con una gran visión comercial y con un gran afán por el desarrollo de la cultura local, que en su labor editorial congregó a las figuras más representativas de la cultura letrada de las primeras décadas del siglo.

> En 1934 murió don Juan Roldán en Buenos Aires a los 69 años. La librería pasó, entonces, a ser propiedad de los hermanos Bernabé. Éstos hicieron su escuela en esa librería famosa, de igual modo que otros, luego convertidos en libreros por cuenta propia, como Juan Carlos Torrendell, Juan Capel, Alberto y Luis Lacueva. (Buonocore, 1974: p. 221)

Publica en poco tiempo tres ediciones diferentes de la obra. Como señala Buonocore, en 1943 comienza el declive de la editorial. Cambia de domicilio y de dueño.

> Se inicia, de este modo, otra etapa y con ella el crepúsculo de la vieja librería. José Miguel Bernabé se separa de la firma para seguir trabajando por cuenta propia como corredor de libros. Luego la casa queda a cargo de un nuevo propietario, el ilustrado y meritorio educador

[144] Como señala Domingo Buonocore (1974: 220-221) la empresa llevó el nombre de su primer dueño, luego Roldán y Cía. y en 1938 participó del Congreso de Editores e Impresores como Bernabé y Cía. En su trabajo, Giuliani identifica también estos cambios de denominación al analizar la participación de la editorial en diversos eventos (p. 101).

> Antonio Sobral, pero éste, sin experiencia en el oficio (Buonocore, 1974: p. 222)

Antonio Sobral se recibió como abogado en la Universidad Nacional de Córdoba, pero es reconocido por su labor como pedagogo y participar de diferentes debates sobre la educación. Sus ideales respecto de la educación estaban impregnados del espíritu reformista, planteando como necesidad una democracia humanista y basada en una educación pública que creara sujetos de derecho libres. Bajo su dirección, en 1943[145] se publican tres ediciones diferentes. La Facultad publica primero una edición despojada de paratextos (sin prólogo, dedicatoria ni versos preliminares), ni agregados. Otra, en 1943, en la que aparecen los paratextos originales y está precedida por un prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo. La erudita introducción de Menéndez Pelayo parte de una afirmación sobre la interpretación de la obra que resulta consecuente con nuestro análisis:

> Cada cual tiene derecho de admirar el *Quijote* a su manera, y de razonar los fundamentos de su admiración, por muy lejanos que estos parezcan del común sentir de la crítica y aún de la letra de la obra. Precisamente porque el *Quijote* es obra de genio, y porque toda obra de genio sugiera más de lo que expresamente dice, son posibles esas intepretaciones que a nadie se le ocurre a las obras del talento reflexivo y de la medianía laboriosa. Todo el mundo presiente, aunque de un modo confuso, que en la obra genial queda siempre una región incógnita que acaso lo fue para el autor mismo; y procura, con esfuerzos bien o mal encaminados, penetran en ella y adivinar alguno de los misterios de la concepción artística. (Menendez Pelayo, 1943: p. III)

En las 46 páginas de su estudio preliminar da cuenta del contexto en el que escribe Cervantes, su formación, su producción literaria y la influencia de diversos géneros literarios que aparecen en la obra.

No contamos con datos sobre el valor de los ejemplares, que podrían arrojar luz sobre el público destinatario. Puede que esta variedad se haya ofrecido para satisfacer necesidades de distintos públicos, o bien, que

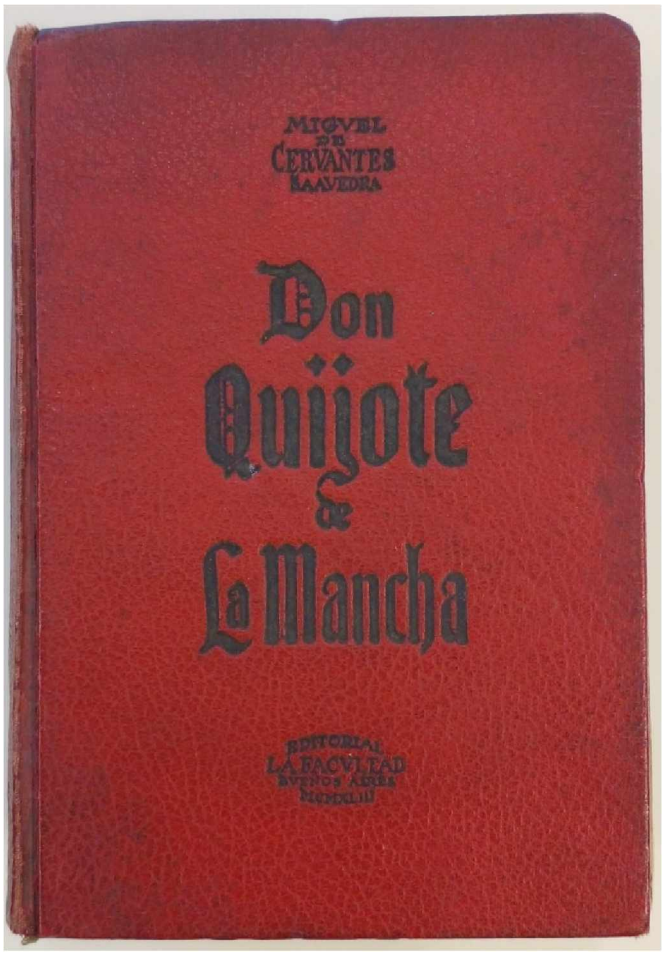
[145] Anteriormente, en 1935 publica el libro de Ricardo Rojas, *Cervantes*.

demuestren un tipo de reajuste en la decisión editorial: ante las otras ediciones que no ofrecían material complementario (Sopena, Tor, Espasa Calpe), quizás se buscó complementar esa lectura, considerando principalmente al público universitario, destinatario centrar (pero no exclusivo) de la editorial. Primero recurriendo Menéndez Pelayo y luego a Arturo Marasso. La tercera, también 1943, que reproduce la anterior con algunos agregados de láminas. Como otras editoriales de la época, su orientación y segmentación de público estaba demarcada:

> Un espacio también con evidente especialización en géneros editoriales alcanzado por las empresas en la época. Porque si bien muchos de los congresales eran representantes de casas especializadas en edición literaria, junto a ellos encontramos representantes de tradicionales casas de edición educativa, como Estrada, Librería La Facultad y Kapelusz.

(Giuliani, 2018: p. 44)

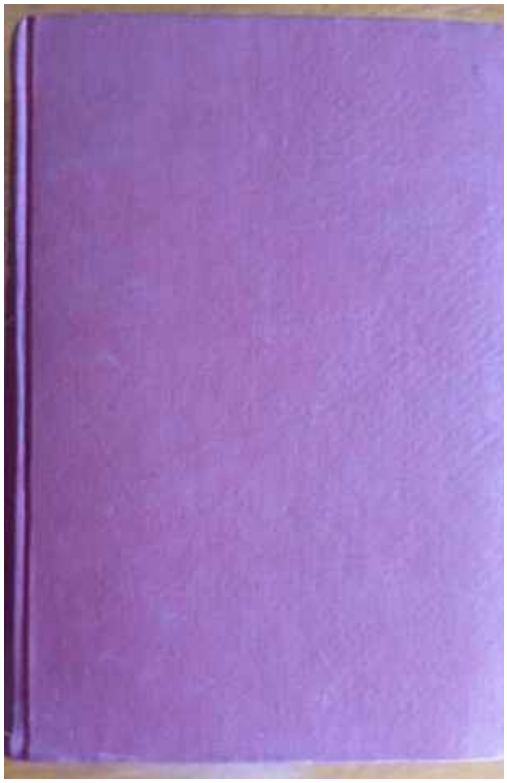
Una distinción que debemos señalar entre este tipo de ediciones académicas, y la que ofrecerá Eudeba en 1969 es que, si bien, el grueso del público de esta editorial estaba demarcado dentro del ámbito académico, las ediciones en sí no cuentan con un material exhaustivo de análisis de la obra. El prólogo de Menéndez Pelayo, de 40 páginas, explora las referencias literarias presentes en la obra, ofrece algunos datos de la biografía de Cervantes y se detiene hacia el final en las repercusiones que la novela ha tenido en la historia de la literatura universal. Sin embargo, este tipo de introducción no es de mayor especificidad que otras que no necesariamente consideramos como académicas.



Editorial y librería La Facultad. 1943 b

4.2.6. Las ediciones de Anaconda (1945, 1947, 1950)

La editorial Anaconda pertenece también al grupo de editoriales de alcance popular. Es una **Edición de difusión masiva**. Cuenta con los preliminares.



Anaconda, 1945.

Anaconda, 1950

Samuel Glusberg fue un reconocido editor, escritor y periodista, nacido en Rusia en 1898 y arribado a nuestro país en 1905 debido a las persecuciones a judíos en su país[146]. Nos interesa de su biografía el hecho de pertenecer a las oleadas de inmigrantes llegadas a principios de siglo, alcanzadas por el sistema educativo y las campañas de alfabetización públicas. Cursó en una Escuela Normal de Buenos Aires, y por su participación en el centro de estudiantes de su escuela conoció a Leopoldo Lugones, quién lo llevó a trabajar a la Biblioteca Nacional del Maestro.

[146] Véase Chicote (2016) sobre Glusberg y las ediciones populares rioplatenses.

> Glusberg, como Samet y Gleizer, encarnaron un nuevo tipo de editor, que emerge en Buenos Aires hacia la década de 1920. Se trata de un agente que aspira a controlar financieramente las publicaciones, y a la vez define las características de los productos impresos según el gusto y los intereses del nuevo público; dispone la edición de libros como bienes culturales organizados en series y colecciones que funcionan como verdaderas guías de lecturas; orienta su intervención hacia el mercado y planifica y estimula líneas de producción literaria. Pero al mismo tiempo su labor implica una variedad de funciones vinculadas con la prédica política y la difusión cultural en una sociedad de masas; en su caso, la militancia «espiritual» y libresca en relación con una posición americanista de alcance continental. (Delgado, 2018: p. 3)

Samuel Glusberg funda en 1924 la editorial Minerva y luego Grandes Librerías Anaconda, hacia 1929[147]. Junto a Glusberg, dentro de la editorial se destaca la participación de Ricardo Baeza, quien en la década de 1940 puede identificarse simultáneamente en varias editoriales que publican el *Quijote*, pero no en todos los casos tenemos datos certeros de su injerencia en las decisiones de cada una de ellas. Es probable que haya estado tras la edición de Anaconda. Nacido en Bayazo, Cuba, en 1890, desarrolló su labor en Madrid fundamentalmente, pero debido a sus ideas de izquierda, durante la Guerra Civil se exilió a Buenos Aires, donde además puso en marcha un gran trabajo editorial. Más tarde, en 1952, regresaría a Madrid. En su semblanza de editor, González-Allende (2016) rememora su arribo a Buenos Aires:

> desde 1940 hasta finales de esa década se exilió en Buenos Aires, donde continuó con sus labores editoriales e intelectuales. Su amistad con la escritora argentina Victoria Ocampo le llevó a ser miembro del comité de redacción de la revista Sur, en la que colaboró con varios ensayos y traducciones, así como con consejos de tipo editorial. Además, en 1947 editó el número especial de *Sur* dedicado a Cervantes, en el que participaron intelectuales exiliados como María Zambrano,

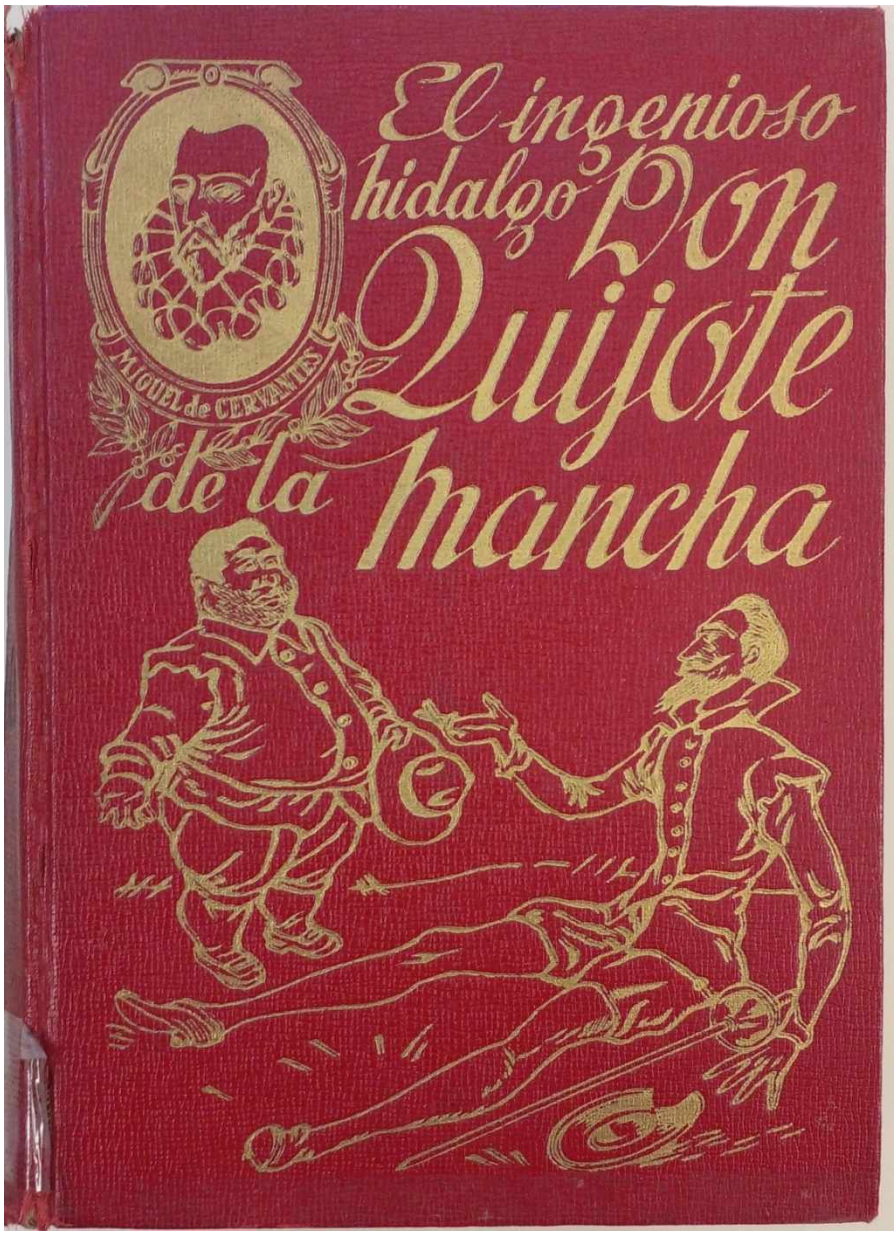
[147] Sirvió de plantel al nuevo negocio, el fondo bibliográfico de la Agencia General de Librería y Publicaciones entidad disuelta poco antes a cuya base se agregaría luego el caudal de las Ediciones Selectas-América y de Babel, dos aventuras de intención cultural del mismo sello Glusberg. (Buonocore, 1974: p. 108)

> Américo Castro y León Felipe. Al igual que otros exiliados republicanos, Baeza influyó en el crecimiento editorial de Latinoamérica en los años 40. Trabajó con la mayoría de las editoriales argentinas: Jackson, Emecé, Sudamericana, Losada, Sur, Hachette, Anaconda y El Ateneo.
(González-Allende, 2016: p. 2)

Las ediciones de Anaconda no cuentan con paratextos modernos, solamente presenta el texto íntegro con los preliminares originales y algunas notas acotadas al significado o actualización de términos. Es una edición de tapa dura entelada (1945), y otra de tapas duras ilustrada (1950), en octavo mayor.

4.2.7. La edición de José Ballestá (1945)

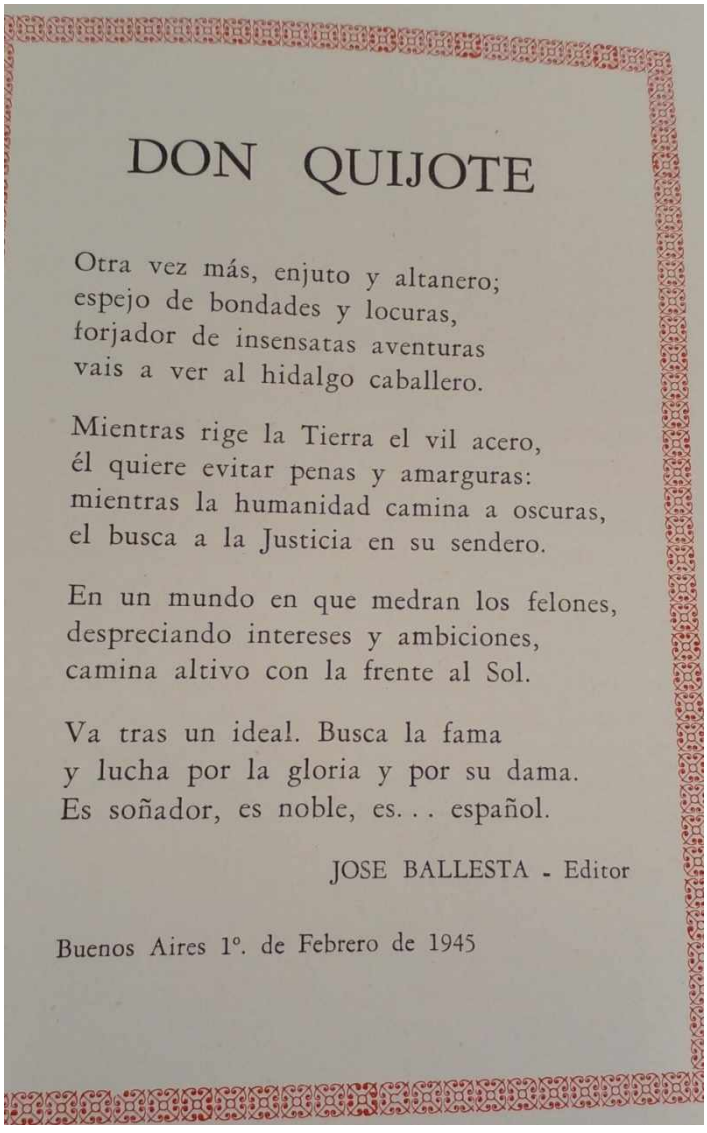
Edición de lujo para público selecto, con revisión crítica del texto. Ilustrada. En dos tomos.



José Ballestá, 1945

Impresa en los talleres gráficos “M. A. C. S.”, en Buenos Aires, en marzo de 1945. Es una edición de excelente calidad, cargada de in amplio programa iconográfico y de viñetas. En la portada se especifica que la edición ha sido

realizada por Clementino Sanz, con el texto íntegro y crítico, siguiendo las ediciones de 1605 y 1608, cotejándolas con las ediciones de la Real Academia Española de 1780, Pellicer, Clemencín, Hartzenbusch, Cortejón, ambas de Rodríguez Marín y la de Suñé Benages. También cuenta con un soneto del editor dedicado a don Quijote. Más allá de lo curioso que pueda resultar esta decisión como editor, se suma también el elemento gráfico de la decisión, ya que el soneto de José Ballestá se ubica mezclado con los preliminares originales de la obra, entre el privilegio y la dedicatoria al Duque de Béjar:



DON QUIJOTE

Otra vez más, enjuto y altanero;
espejo de bondades y locuras,
forjador de insensatas aventuras
vais a ver al hidalgo caballero.

Mientras rige la Tierra el vil acero,
él quiere evitar penas y amarguras:
mientras la humanidad camina a oscuras,
el busca a la Justicia en su sendero.

En un mundo en que medran los felones,
despreciando intereses y ambiciones,
camina altivo con la frente al Sol.

Va tras un ideal. Busca la fama
y lucha por la gloria y por su dama.
Es soñador, es noble, es... español.

JOSE BALLESTA - Editor

Buenos Aires 1°. de Febrero de 1945

La Introducción cuenta con los siguientes apartados: I. Vida de Cervantes; II. Su retrato; III. La Obra Inmortal; IV. Críticas Autorizadas; V. La Inquisición y Cervantes; IV Éxito Editorial del *Quijote*; VII. Otras Ediciones Notables; VIII. Nuestra Edición; IX. Cervantistas Escolapios. Nuestra atención se centrará

principalmente en los últimos tres apartados, por lo novedoso de este tipo de elementos en una edición. En el apartado IV cabe destacar, sin embargo, el orden y la selección de los críticos que menciona. El apartado comienza con una cita de Luis Ricardo Fors, sobre la magnitud de la obra y su recepción. Ordena, en este sentido, a los críticos por regiones: Críticos franceses (Hugo, Gautier, Littré, Janin, Saint-Beuve, Barbey D'aurevill, ambos Merimée, de Saint-Victor); críticos ingleses y norteamericanos (Locke, Coleridge, Lamb, Walter Scott, Irving, Prescott, Ticknor, Longfellow, Schevil, James Fitzmaurice-Kelly; críticos alemanes y austríacos (Goethe, Hegel, Lessing, Schiller, Schopenhauer, Herder, Schelling, Humboldt, Schegel, Hoffman, Richter, Tieck, Heine, Rosenkranz, Uhlan, Hatzfeld, Pfandl, Klein Y Freud); críticos italianos (Franciosini, Gioberti, de Sanctis, Borgese, Farinelli, Croce, Savj-López, Mele, Cantú); Críticos rusos (Puskin, Gogol, Dostoievski, Mereikowsky, Turgunief); Críticos españoles (Menéndez y Pelayo, Alomar). En cada apartado cita algunas líneas de los más reconocidos. Esta selección parcializada, mezcla diferentes tipos de crítica o de lecturas de la obra (crítica literaria, filosófica, psicológica, recreaciones literarias, etc.). Nos resultan llamativas sus omisiones (no menciona a cervantistas radicados en América Latina), incluso omite a aquellos críticos referidos al momento de especificar las fuentes de la presente edición[148], como Fors.

En el apartado VI describe detalladamente las primeras ediciones de la obra, describiendo sus portadas, número de folios, responsables y lugar de la edición. En el apartado VII detalla las ediciones más importantes de los siglos XVII, XVII, XIX y XX, omitiendo otra vez las producciones latinoamericanas (no menciona la edición platense de Ricardo Fors, mencionado en el apartado IV como el "insigne cervantista argentino"). Sin embargo, mencionará la edición de El Ateneo (1942) en el apartado VIII. Finalmente, en este apartado especifica sus criterios a la hora de realizar la edición del texto: da prioridad a la edición prínceps, ya que Cervantes no corrigió ni la segunda ni la tercera edición de Juan de la Cuesta, aunque reconoce haber corregidos pasajes de interpretación dudosa.

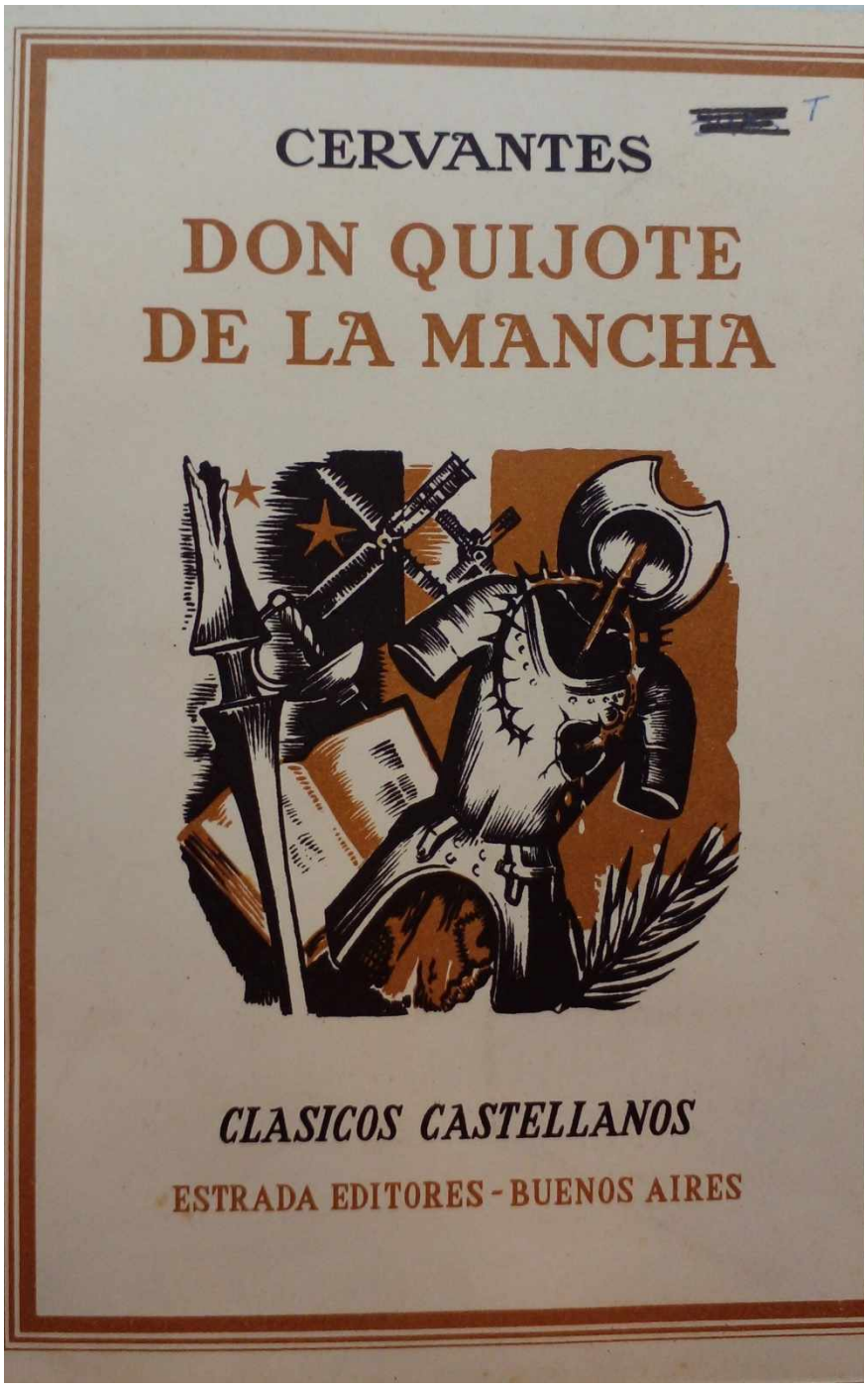
[148] Es interesante también el apartado V en relación a la Inquisición, dado que fue un tema con cierta repercusión basada en equívocos, y citando documentación del Santo Oficio, identifica que solo una frase fue censurada de la Segunda Parte, del capítulo 36, en la que se critican las obras de falsa caridad (Clementino Sanz, ed. P. XXVI).

> La presente edición aspira a no ser una más en el innumerable acervo de las consagradas al Ingenioso Hidalgo. Por eso el editor José Ballestá, que es murciano y cervantista como D. Diego Clemencín, se ha preocupado de darle una nítida veste tipográfica, ha intercalado magnificas (si bien poco españolas) ilustraciones de Doré, y no sea quedado satisfecho con dar el texto vulgarote y desfigurado de las ediciones comerciales, sino que ha puesto empreño en que esta edición sea digna de Cervantes en la forma y en el fondo.
> Yo, por mi parte, he procurado estudiar con *intelletto d'amore* las ediciones príncipes de 1605 y 1615 y la menos importante de 1608, en las reproducciones facsimilares que dejo indicadas más arriba. Además he cotejado el texto con los que dan la Real Academia española en su edición de 1780, Pellicer (reedición de 1905 por el Centro del Ejército y de la Armada), Diego Clemencín (reedición de la Biblioteca Clásica 1894-1917, ocho volúmenes) Hartzenbusch (1863), Cortejón y Rodríguez Marín (ediciones ut supra) y Suñé Benages (reedición de Joaquín Gil en Buenos Aires, 1942, para los "Clásicos Cúspide" de El Ateneo). (Clementino Sanz, ed.: 1945: pp. XXXVI-XXXVII)

Es interesante cómo en este breve comentario aparecen diferenciadas las ediciones de difusión masiva ("comerciales"), en oposición de la edición de El Ateneo, descripta anteriormente. Este tipo de materiales nos permite, incluso en su brevedad, tener un registro de cómo los editores entendían el panorama editorial en el cual insertaban sus productos, y también nos permite entender sus decisiones y generar hipótesis sobre otras editoriales que toman decisiones similares.

4.2.8. Las ediciones de Editorial Estrada (1947, 1955)

La edición de Estrada es una **Edición Académica, dentro de una Colección**. Publicada en 2 tomos.



Estrada, 1955.

Como hemos mencionado, la Editorial Estrada pertenecía a ese sector medianamente especializado de ediciones educativas, pero con una trayectoria mucho mayor que otras del mismo sector.

> El caso de Estrada es ilustrativo del devenir de estrategias tradicionales de los empresarios del libro. Fundada en 1869 por Ángel de Estrada, amigo personal de Sarmiento, fue principalmente importadora de textos educativos y desde la década de 1870 una de las primeras editoras locales de libros de texto. Además, desde fines de siglo XIX, Estrada fabricaba e importaba todo tipo de útiles e instrumentos educativos y representaba firmas europeas de maquinarias gráficas. (Giuliani, 2018: p. 44)

La empresa de Estrada tuvo una proyección mayor a la del ámbito escolar

> No obstante, la Editorial Estrada no solo publicó libros de textos para la enseñanza, sino también obras de interés general y colecciones literarias (…). Respecto de la edición literaria, se destacaban las colecciones Biblioteca de Clásicos Argentinos y Ediciones Argentinas de Cultura, que marcaron el inicio de la publicación de ediciones críticas de obras literarias en la Argentina. Algunos de esos libros son la edición crítica del *Martín Fierro*, de José Hernández, realizada por Carlos Alberto Leumann, la de *Juvenilia*, de Miguel Cané, a cargo de Américo Castro, y la versión escolar de *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, con prólogo y notas de Arturo Marasso. (Tosi, 2016: p. 2)

La primera de las ediciones (1947), no es una edición completa. Es una selección hecha, como se enuncia en la portada “Para la juventud”. La elección de José Oría[149], miembro de la Academia Argentina de Letras como prologuista de la edición de 1947 ratifica la institucionalización de una edición pensada para el público escolar y universitario, para la juventud. En una versión abreviada y que suprime aquellos pasajes “que pudiera sonar hiriente o malsonante para lectores juveniles” (p. LXIII). En el Estudio Preliminar encontramos una breve biografía de Cervantes, en la que se destacan pasajes

[149] Prologa también en esos años para Editorial Estrada: Alberdi, Juan Bautista *Escritos satíricos y de crítica literaria*. Selección, en 1945; Sainte-Beuve, Carlos Agustín de. *Retratos literarios*. 1947.

de la vida del autor relacionados a pasajes de sus textos literarios. Luego se centra en la Obra de Cervantes, remarcando nuevamente, y en este caso citando a Duhamel, que es necesario entender "la vida de Cervantes como la mejor preparación para cumplir labor novelesca de dicha importancia" (p. XLVI). Por último, el estudio especifica los "Propósitos de esta edición". Nos detendremos en un aspecto que no aparece en otras ediciones del *Quijote* que hemos analizado en trabajos anteriores[150]: la cuestión de la supuesta falta de lectura de la obra. Oría cita a Clarín y a Rodríguez Marín para afirmar con ellos que el *Quijote* no se lee o que se aparenta la lectura más de lo que efectivamente se lee. Afirma también lo siguiente:

> Algo es hoy indudable: que dejó de ser cierto lo que del *Quijote* afirmaba Cervantes: "esa historia es tan clara que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran". Ninguno de esos públicos podía decir, con verdad, actualmente que entiende cuanto en el *Quijote* se dice, ni siquiera recurriendo a las ediciones críticas más certeras (p. LXII)

El sentido y el fundamento general de nuestra tesis difieren de este tipo de afirmaciones[151]. Sin embargo, nos interesa recalcar cómo Oría prioriza un tipo de lectura netamente letrada y académica que en cierto punto anula a otras ediciones y a otras lecturas, ya que según él la única forma posible de leer verdaderamente la obra es mediante ediciones críticas (planteando, incluso, que esa lectura es insuficiente).

La edición de 1955 de la Editorial Estrada fue publicada en 2 volúmenes, con un total de 1613 páginas. Cuenta con un prólogo breve de Manuel Mujica Lainez. En tono ensayístico o literario, describe la vida de Cervantes como si fuera una digna novela ejemplar, llena de enredos y con un halo de melancolía,

---

[150] "Lectura del *Quijote* a la luz de un romancero con su historia" (en prensa). *en Eco soy de tus palabras. Tradiciones populares, tradiciones letradas e intercambios simbólicos en la poesía ibérica*, compilado por Santiago A. Disalvo y Martín E. Calabrese, Colección Colectivo Crítico (Libros de la FaHCE, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata).

[151] No podemos detenernos estas afirmaciones para poder discutirlas, ya que deberíamos problematizar algo que se ha discutido de diversas formas a lo largo de estas siete décadas que han transcurrido.

escrita por el mismo Cervantes. Y concluye elogiosamente de esta manera, tras referirse a sus libros:

> Era mucho lujo espiritual para el modesto empleadillo, para el pedigüeño que quería venirse a América a hacer cualquier cosa. Hoy, esos libros son como una estela de oro que prolonga su memoria excelsa. Los validos desdeñosos quienes fueron dedicados sólo persisten en el recuerdo merced al regalo de sus dedicatorias. Y Cervantes, de la diestra de Don Quijote, ha entrado para siempre en la gloria infinita que los celos de la tierra le negaron cuando iba por los oscuros caminos de España e Italia, con su mano inútil, con su rebosante corazón. (Manuel Mujica Lainez, p. 12)

Además del prólogo, la edición cuenta con las notas de Arturo Marasso. La edición del *Quijote* aparece dentro de la colección "Clásicos Castellanos" que la editorial Estrada inicia en 1943.

> En 1943, la editorial Estrada amplía su oferta con una colección particular, que resulta un claro ejemplo de la impronta nacional que el sello quería otorgar a sus productos: la biblioteca "Clásicos Castellanos", bajo la dirección del escritor Manuel Mujica Lainez. El título replica el de la emblemática serie editada por Espasa Calpe desde comienzos del siglo XX; sin embargo, tanto desde lo formal como desde el espíritu de la colección se presentan diferencias relevantes. En el aspecto del formato, los volúmenes poseen un tamaño mayor al de los libros "de bolsillo", y están acompañados tanto en la tapa como en las páginas iniciales, por diseños de un artista nacional de reconocida trayectoria: Alfredo Guido. Es decir, desde su factura revelan un afán estético que reúne la calidad del papel, la tipografía y el diseño y conforman un objeto en el que se aúnan lo literario y lo artístico. (Elizalde, 2016: p. 273-274)

Lo interesante de la colección es que los prólogos introductorios fueron encomendados a escritores argentinos, estableciendo un vínculo con los clásicos castellanos desde una perspectiva literaria, que no deja de recurrir a la crítica.

> El panorama de relaciones aquí esbozado intenta describir el entramado intelectual que subyace en la colección lanzada por Estrada, de clara impronta argentina, y al mismo tiempo permite reconocer los vínculos entre la tradición cultural hispánica y la argentina, a través de los modos en que nuestros escritores se (re)apropian de dicha tradición en los prólogos. Según expresa Rodríguez Temperley, el carácter diferenciador de estos prólogos se manifiesta en especial en el afán por apartarse de los modelos de la crítica académica o universitaria y acercarse más al del lector privilegiado que intenta transmitir el gozo estético que los "clásicos castellanos" le suscitan, actitud que toma, en palabras de la investigadora, la forma de una "velada militancia" (2008). (Elizalde, 2016: p. 282)

Este cruce, con escritores, puede pensarse como una estrategia comercial. Como hemos mencionado, la Editorial Estrada, al abocarse principalmente a lo académico y escolar, no estaba participando activamente de la difusión de escritores locales contemporáneos (como Losada, Sudamericana, Emecé, entre otras). Estrada contaba con la colección de Clásicos argentinos, pero no eran autores modernos. La inclusión de escritores dentro de la colección le daba un mayor interés a la selección de obras de la colección, y un mayor atractivo para el público que leía a esos autores. Por otro lado, este lazo tiene un trasfondo teórico en la forma de interpretar la relación entre la literatura española y la argentina[152]. Elizalde cita pasajes que acompañaban la presentación de la colección.

> "Casa Estrada ofrece al lector, por primera vez, una biblioteca de autores hispanos en la que cada obra estará precedida por un estudio o prólogo de un autor argentino contemporáneo". Es decir, el sesgo argentino de la colección estará no solo en el aporte crítico que escritores argentinos puedan hacer de obras españolas consideradas "clásicas", sino —y allí

[152] Elizalde afirma también: Por otro lado, el espíritu que orienta a la colección se manifiesta en la presentación que acompaña a los volúmenes: se trata de un proyecto que dé cuenta del "enlace" entre la cultura española y la cultura argentina. Esos lazos se fundarían en una tradición común gestada alrededor de la lengua heredada de la Península y desarrollada en el continente americano, lo cual recupera el discurso presente en la época acerca de la "unidad lingüística" y del papel aglutinador de la lengua en la conformación de una comunidad hispánica, junto con nociones como "raza" o "religión" (p. 274)

> se cifra la diferencia fundamental— en la lectura sugerida: “el punto de vista de un poeta o prosista argentino prestigioso ante ese texto y ese autor: observaciones, crítica y emoción que constituyen, precisamente, los elementos del buscado enlace espiritual a que aludimos” (Elizalde, 2016: p. 275)

La propuesta de Editorial Estrada es novedosa, y marca una tendencia que una década después estará más establecida: la apropiación de los clásicos españoles ejercida marcadamente con una tendencia regionalista.

4.2.9. Las ediciones de Editorial Jackson (1948 y siguientes[153]): colecciones para un público selecto

Edición dentro de colección para público selecto y **edición para público general/selecto** (venta en librerías). Ofrecen el texto completo con los preliminares originales y material introductorio. Lo llamativo de la publicación de 1948 es que se publica en dos formatos diferentes: uno, dentro de la colección; otro, como una presentación especial para librerías.

La editorial Jackson es otro caso de una editorial extranjera que se expande en el ámbito latinoamericano. Creada por el editor estadounidense Walter Montgomery Jackson (1863-1923):

> que había empezado como librero pero se hizo famoso cuando, asociado con Horace Everett Hooper (1859-1922), compró los derechos de la Enciclopedia Británica, de manos de A. & C. Black, y juntos pusieron todos sus esfuerzos en la implantación de la magna obra editorial en Estados Unidos apoyándose en el famoso publicista Henry Haxton. Después de expandirse como editorial Jackson Ediciones Selectas, la empresa creada por el audaz estadounidense en las primeras décadas del siglo, experimentó un enorme crecimiento y una e xpansión que la llevó a abrir sucursales en la mayoría de países americanos (Argentina[154], Perú, Uruguay, Brasil, Colombia, Cuba…), donde implantó con notable éxito el sistema de venta a crédito[155]. (S/d)

[153] Esta edición se reimprime en varias oportunidades: 1950, 51, 53, 56, 58, 60.
[154] No contamos con una nómina específica de las personas asociadas a la editorial, pero en 1943 figura como representante de la editorial en el consejo directivo de la CAL por W. M. Jackson Inc., Pablo Boyer.
[155] Estos datos sobre la editorial Jackson fueron extraídos del portal https://negritasycursivas.wordpress.com/tag/editorial-jackson/, visitado el 12/09/2021.

La colección “Clásicos Jackson”[156], se publicaba bajo la Dirección de un Comité Selectivo integrado por: Alfonso Reyes, Francisco Romero, Federico de Onís, Ricardo Baeza, Germán Arciniegas. Con la colaboración de los siguientes escritores: Francisco Ayala, José Bergamín, Adolfo Bioy Casares, Ezequiel Martínez Estrada, Guillermo De Torre. La figura de Ricardo Baeza tuvo un gran peso dentro de la editorial:

> En la editorial Jackson creó la colección Grandes Novelas de la Literatura Universal en 40 tomos, en la que figuran bastantes autores españoles, con prólogos y bibliografías escritos por el propio Baeza. Asimismo se encargaba de la serie Clásicos Jackson, una colección de clásicos universales de la literatura occidental, en 40 tomos más uno de índice general, supervisados por un comité directivo constituido por Alfonso Reyes, Federico de Onís, Francisco Romero y Germán Arciniegas. Los tomos de esta colección incluían prólogos y notas de algunos de los más eminentes escritores españoles e hispanoamericanos y la gran mayoría de ellos eran traducciones nuevas de autores como Shakespeare, Dante Alighieri[157], Goethe, Aristóteles y Platón. El rasgo que distingue a los Clásicos Jackson de otras colecciones universales es el mayor espacio concedido a los autores españoles, nueve tomos del total de cuarenta: dos de teatro, de poesía,

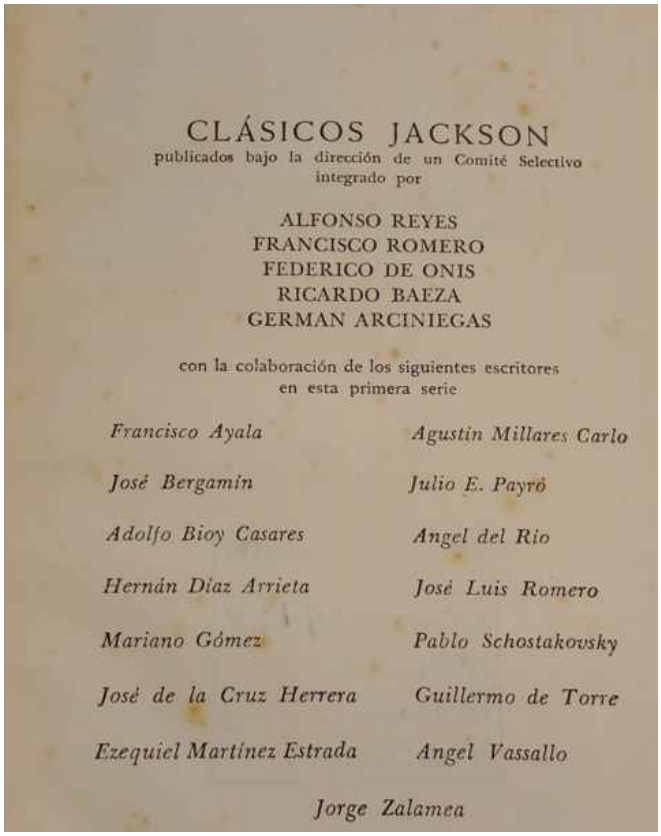
---

[156] Inicialmente la colección contó con 40 volúmenes, y el volumen 41 con un índice de contenidos. Los títulos fueron: Los títulos son: I- Poetas dramáticos griegos. II- Diálogos socráticos. III- Obras filosóficas (Aristóteles). IV- Obras poéticas (Virgilio, Horacio). V- Vidas de los doce Césares. VI-VII- El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. VIII- Moralistas castellanos. IX- Teatro (Lope de Vega). X- Obras escogidas (Quevedo). XI- Teatro (Calderón de la Barca). XII- Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos. XIII- Ensayos (Montaigne). XIV- Las confesiones (Rousseau). XV- Ensayistas ingleses. XVI- Comedias (Shakespeare). XVII- Fausto. XVIII- Grandes escritores rusos. XIX- Grandes discursos. XX- Arte de la biografía. XXI- Ilíada. XXII- Los nueves libros de la historia. XXIII- Socráticas-Economía-Ciropedia (Jenofonte). XXIV- Tratados morales (Cicerón, Séneca). XXV- Los anales (Tácito). XXVI- Antología de poetas líricos castellanos. XVII- Historiadores de Indias. XVIII- Escritores místicos españoles. XXIX- Poetas dramáticos españoles 1. XXX- Poetas dramáticos españoles 2. XXXI- La Divina Comedia. XXXII- Escritos escogidos (Pascal, Bossuet). XXXIII- Obras escogidas (Voltaire, Diderot). XXXIV- Poetas líricos ingleses. XXXV- Tragedias (Shakespeare). XXXVI- De los héroes - Hombres representativos (Carlyle, Emerson). XXXVII- Conversaciones con Goethe. XXXVIII- Novelas y cuentos (Dostoiewsky, Tolstoy). XXXIX- Grandes cuentistas. XL- Literatura epistolar. Tela. 14x20.

[157] En 1949, Borges publicará en el volumen 31 de los Clásicos Jackson un estudio preliminar a *La Divina Comedia* elaborado a partir de artículos previos.

> Don Quijote —en una nueva edición con notas de Onís—, moralistas, Quevedo, Calderón e historiadores de Indias. (González-Allende, 2016: p. 2)

En las publicaciones explicitaban el equipo en el que participaban figuras reconocidas de la cultura local y latinoamericana:



CLÁSICOS JACKSON
publicados bajo la dirección de un Comité Selectivo integrado por

ALFONSO REYES
FRANCISCO ROMERO
FEDERICO DE ONIS
RICARDO BAEZA
GERMAN ARCINIEGAS

con la colaboración de los siguientes escritores en esta primera serie

Francisco Ayala — *Agustín Millares Carlo*
José Bergamín — *Julio E. Payró*
Adolfo Bioy Casares — *Angel del Río*
Hernán Díaz Arrieta — *José Luis Romero*
Mariano Gómez — *Pablo Schostakovsky*
José de la Cruz Herrera — *Guillermo de Torre*
Ezequiel Martínez Estrada — *Angel Vassallo*

Jorge Zalamea

Esta edición del *Quijote* cuenta con un prólogo de Federico de Onís. Como hemos mencionado en el apartado 3.2., Onís participó activamente en la formación del hispanismo en Latinoamérica y Argentina.

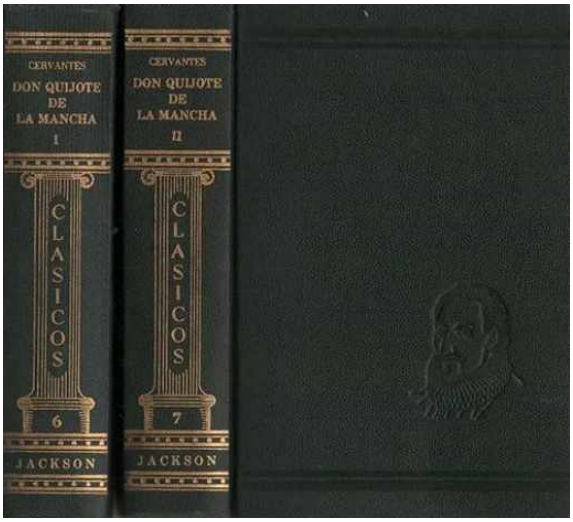
> Con respecto a nuestro autor y obra más universales, Onís no fue un erudito ni un creador de geniales interpretaciones. Muy influido por la lectura unamuniana del *Quijote*, con Américo Castro como norte en la contextualización renacentista de Cervantes, Onís –Ortega al fondo– ofreció interesantes puntos de vista sobre el *Quijote* como iniciador de la novela moderna, emparentándolo con las obras galdosianas; y analizó obras y escritores muy influidos por Cervantes, pero, sobre todo, lo que le interesaba era la difusión del *Quijote* entre los estudiantes

> norteamericanos, a quienes dedicó buena parte de su esfuerzo intelectual y humano. Y así fue, a juzgar por el notable cambio que registra el hispanismo norteamericano tras su llegada. Lo mismo cabe decir de su estancia en Puerto Rico. (Montero Reguera, 2005: p. 30)

En la colección de Clásicos Jackson, como señala Falcón (2018b),

> el "clásico" es producido desde una concepción humanista, reformista pero no academicista en su enunciación —por el contrario, la declaración de intenciones sostenía que "la universidad hoy día son los libros"—; iba explícitamente dirigida a posibles lectores autodidactas que, aun no teniendo formación universitaria, poseían "instinto de belleza" y hacían del "ejercicio de la cultura" una necesidad (p. 284)

Clásicos Jackson, 1948



Clásicos Jackson, 1966

La serie Clásicos Jackson publica en 1948 la primera y la segunda parte de la obra (en los tomos VI y VII), como hemos referido, con una introducción de Federico de Onís. Un particularidad de esta edición es que se publican dos variantes materiales de la misma edición: una, dentro de la colección habitual, que se vendía principalmente por suscripción, con sus habituales tapas de color verde enteladas, y otra que aparece clasificada como "Edición especial para

librerías"[158], sin la correspondencia numérica de los tomos en relación a la colección. El material que aparece en ambas es idéntico, salvo esa aclaración presente en la portadilla. La edición explicita en los preliminares los principales destinatarios de la misma[159]:

> La editorial W. M. Jackson, INC. Se complace en presentar esta edición especial de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, destinada por igual a profesores, a estudiantes y a toda clase de lectores. Dada la calidad de la presente edición, podemos afirmar sin jactancia que ésta no es una publicación más de la famosísima novela de Cervantes, sino una de las pocas que pueden leerse con entera confianza. Y vamos a decir por qué.
>
> En primer lugar, ha sido preparada, anotada y prologada por el ilustre crítico y filólogo español don Federico de Onís, ex catedrático de la Universidad de Salamanca, actualmente profesor en la Columbia University de Nueva York, y una de las más grandes autoridades cervantinas de nuestro tiempo.
>
> En segundo lugar, porque el doctor Onís, como lo anuncia en el estudio Preliminar que precede a la obra, se ha propuesto "poner al alcance de cualquier lector el texto del *QUIJOTE* en toda su pureza". Para ello ha reproducido con fidelidad y sin alteraciones el texto de las primeras ediciones, ha explicado mediante notas las palabras en desuso y los pasajes oscuros o dudosos que puedan ofrecer dificultad para el lector moderno. Además, la obra va precedida de un magnífico estudio biográfico y crítico sobre Cervantes y su libro inmortal, estudio que resume en cierto modo el estado de la revaloración de Cervantes en el siglo XX. Todo ello ha sido hecho en forma sabia, breve y sencilla, como para que la lectura resulte cómoda, clara y de provecho.
> La edición presente forma parte de los CLÁSICOS JACKSON, y solo una circunstancia especial, y muy atendible por cierto, ha intervenido

[158] La colección era vendida por suscripción, pero como se explica en este caso, se hizo una tirada mayor para poder venderse también en librerías, y otra de menor número que se distribuyó de la manera habitual.
[159] Nos permitimos citar en extenso dada la importancia de este tipo de materiales, en los que se explicita tan claramente las intenciones editoriales.

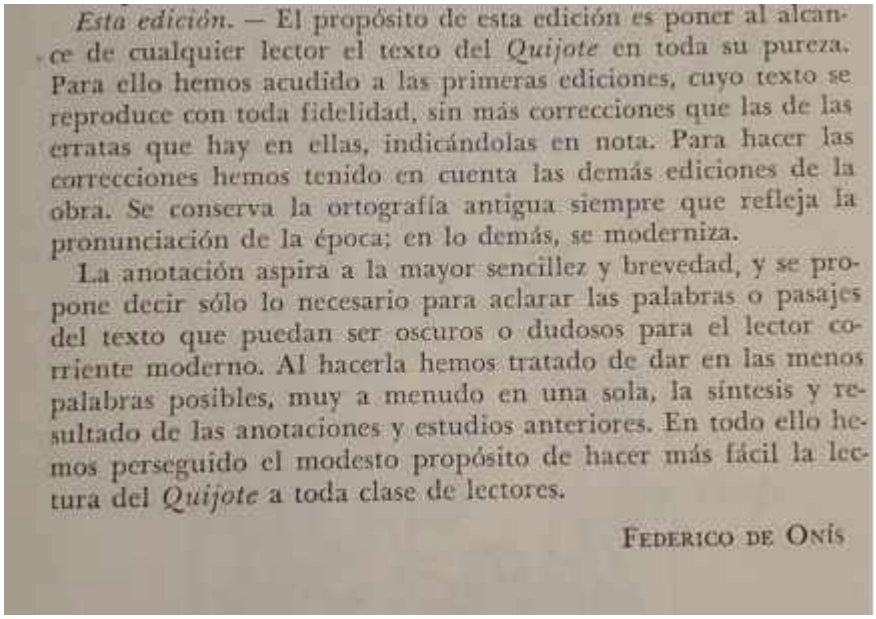
> para que el *QUIJOTE* se desprenda de sus otros no menos ilustres compañeros de colección y se le lance individualmente a la venta en librerías. Esa circunstancia ha sido el haber tenido conocimiento la casa editora del gran interés con que era esperada la edición del doctor Onís en las universidades y centros de estudio hispánico de Estados Unidos de Norteamérica y otros países americanos.
>
> Por tanto, nuestra casa siente el orgullo de poder entregar al público, a poco de celebrarse el cuarto centenario del nacimiento de Cervantes, una edición que colme exigencias, cada día mayores, de los lectores americanos de esta cumbre literaria de la humanidad. (pp. VII-VIII)

El estudio de Onís, de una veintena de páginas, brinda información sobre la biografía de Cervantes[160] y su producción literaria. Incorpora también la dimensión diacrónica de la obra a lo largo del tiempo, y la pluralidad de interpretaciones que la lectura de la misma habilita, sin privilegiar ninguna ni obturar lecturas futuras:

> El *Quijote* ha pasado durante tres siglos por la prueba que da a una obra de arte su valor universal: el hecho de que cada hombre, con las infinitas diferencias que les separan, haya encontrado expresa en su fábula la visión que él tiene de sí mismo y de los demás. De esta manera la obra ha crecido prodigiosamente a los ojos de los hombres, y hoy es para nosotros, hasta para las personas incultas, no sólo letra contenida en las páginas de un volumen sino la suma de ideas, interpretaciones y reacciones de sus lectores de todas las épocas y países; lo que la posteridad ha visto en ella y ha llegado a nosotros, acumulado en una tradición que forma parte de nosotros mismos, y presta a nuestra visión una amplitud y riqueza mucho mayor que la que tuvieron sus contemporáneos (de Onís, 1948: XXIX)

[160] Se divide en los siguientes subtítulos: Fondo histórico, Niñez y juventud, Italia, Soldado, Cautivo, Vuelta a España; Comisario; Oscuridad y miseria; La vejez (a partir de estos últimos, introduce paulatinamente el tema de la escritura del *Quijote* y su análisis); continúa con Retrato de Cervantes (hace referencia a algunas cuestiones de las *Novelas Ejemplares*); Cultura de Cervantes; El *Quijote*

Su estudio continúa con algunos de los conceptos centrales de la obra (la locura, la libertad, la muerte de don Quijote). Finalmente, concluye con un último subtitulo que se refiere a la edición en sí:



Esta edición. — El propósito de esta edición es poner al alcance de cualquier lector el texto del *Quijote* en toda su pureza. Para ello hemos acudido a las primeras ediciones, cuyo texto se reproduce con toda fidelidad, sin más correcciones que las de las erratas que hay en ellas, indicándolas en nota. Para hacer las correcciones hemos tenido en cuenta las demás ediciones de la obra. Se conserva la ortografía antigua siempre que refleja la pronunciación de la época; en lo demás, se moderniza.

La anotación aspira a la mayor sencillez y brevedad, y se propone decir sólo lo necesario para aclarar las palabras o pasajes del texto que puedan ser oscuros o dudosos para el lector corriente moderno. Al hacerla hemos tratado de dar en las menos palabras posibles, muy a menudo en una sola, la síntesis y resultado de las anotaciones y estudios anteriores. En todo ello hemos perseguido el modesto propósito de hacer más fácil la lectura del *Quijote* a toda clase de lectores.

FEDERICO DE ONÍS

Este tipo de reflexiones sobre la propia práctica editorial nos permite indagar también en la concepción de la obra que plantea, no solo la editorial, sino también los partícipes de la edición en concreto. La doble presentación de la Editorial Jackson[161] da cuenta de un sector del mercado intermedio en de la década del 1940, que no se conformaba con las ediciones masivas (como las de Tor, Colección Austral, Anaconda) que contaban con una materialidad de baja calidad y perdurabilidad, pero que tampoco podían acceder a ediciones de lujo (como las de El Ateneo, Joaquín Gil, José Ballestá). Como platea Giuliani (2018), durante peronismo se amplió la capacidad de consumo de la sociedad, diversificando las posibilidades de adquisición del público, y habilitando la oferta de productos de una mejor calidad y mayor precio[162].

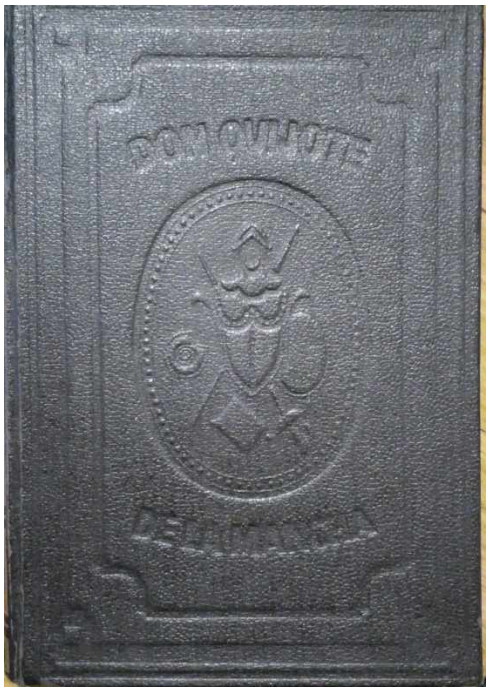
[161] A diferencia de las presentaciones dobles como las de Maucci o la Nación, acá no se diferenciaba la calidad material (tapa rústica o tapa dura entelada); lo que se diferenciaba acá era el público habitual de la editorial, suscripto a las entregas de la colección, y el público (perteneciente al mismo estrato social de la clase media o clase media en surgimiento, beneficiada por las mejoras político-económicas del peronismo) que no era consumidor habitual de la editorial.

[162] Cronológicamente correspondería a continuación, siguiendo a Parada (2005) la edición de Acme Agency (1952), dentro de la colección Robin Hood (una colección de difusión masiva destinada al público infanto-juvenil). En la antología de Alejandro Parada figura esta edición, pero en la introducción el prologuista y editor Germán Bardales aclara el recorte realizado al texto.

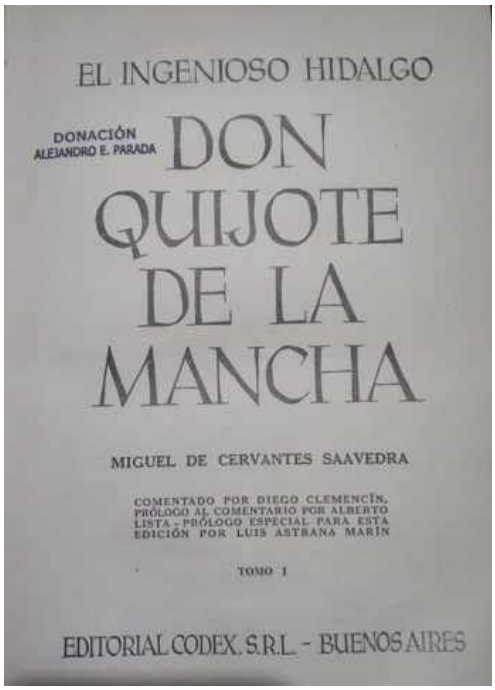
4.2.10. La edición de Códex (1953)

La publicación de Códex es una **edición de lujo, ilustrada, académica** destinada a un público general, aunque su contenido paratextual (el comentario de Clemencín) es mucho más complejo y cuantioso que el de otras ediciones dirigidas a públicos más selectos y letrados.

La editorial Códex fue una de las tantas que surgió en la década del cuarenta, durante el mayor período de crecimiento del sector editorial. Funcionó desde 1945 hasta 1978. Como reseña García Fuentes en la semblanza de la editorial, fue fundada por el odontólogo Mauricio Gueventter y Nicolás Juan Gibelli, quien tras publicar dos novelas decidió emprender el sello de manera profesional: “La trascendencia de este sello fue tal que llegó a publicar sus obras en más de treinta países occidentales, estableció compañías asociadas en Latinoamérica y España y contó con miles de colaboradores en los cinco continentes” (Carlos Fuentes, 2018: p. 1). En sus inicios, Códex se dedicó principalmente a la edición de colecciones de obras infantiles, y hacia la década de 1950 se especializó en la publicación de historietas, en las que aparecían adaptaciones de obras clásicas y contemporáneas de literatura universal. Por otro lado, publico a lo largo de la década una gran cantidad de ediciones de literatura clásica, acompañada de enriquecedores materiales paratextuales, con una manufactura sobria, destinada probablemente a un público letrado, abarcando de esta manera sectores diferentes dentro del lectorado.



Editorial Códex, 1953



Portada

> La desaparición de la Editorial Códex se remonta a agosto de 1970, cuando la empresa acumuló sesenta millones de deuda con el Banco Argentino de Crédito Industrial. Dos años después, en enero de 1972, el principal accionista de la empresa, Willy Reynal, renunció a su cargo y solicitó la quiebra del sello editorial. Esta situación irregular se mantuvo hasta septiembre de 1973, momento en que el Gobierno intervino a favor de la empresa concediéndole un generoso crédito. La editorial quedaría entonces bajo control estatal. Sin embargo, el 27 de mayo de 1976, en pleno inicio de la Dictadura Cívico-Militar argentina (1976-1983), secuestraron a uno de los trabajadores más conocidos de la editorial: el periodista y director de cine Raymundo Gleyzer (1941- 1976). Todo ello desembocó en la quiebra de la empresa y su posterior absorción por parte del Estado terrorista. Finalmente, en 1978, la Editorial Códex fue puesta en venta por licitación pública internacional. (García Fuentes, 2018: p.2)

El hecho de que este tipo de editoriales, que no centraban su producción estrictamente en textos literarios e, incluso, que no solo producían en el formato

de libro, sino que tenían una producción diversificada[163], es un claro indicio de la faceta comercial de la publicación del *Quijote*. Retomando la doble faceta del libro y de la edición, podemos plantear que en este tipo de publicaciones, en una editorial que genera contenidos de recepción masiva, principalmente de entretenimiento y que apunta a un público infantil y juvenil, destaca el hecho de que la obra, ofrecida a prácticamente cualquier público, es vendible. Frente a las editoriales que colocaron a la obra en un lugar privilegiado de sus colecciones, este tipo de publicaciones se posiciona de otra manera y juega con ese conocimiento universalizado del personaje y de la obra, que repercute en la atracción y en la posibilidad de vender a un público acostumbrado a otro tipo de consumo, una obra clásica. Y creemos que esta forma de acceso a la obra, está posibilitada, como sostuvimos en otros casos, en parte por el sistema educativo que canoniza al Quijote y que lo propone como lectura en su currículo.

La editorial cuenta con otras dos publicaciones del *Quijote*, impresas en Madrid. Una realizada en formato libro, pero que no cuenta con el comentario de Clemencín. Realizada en 5 tomos ilustrados (cuatro con la obra y el quinto de tono historiográfico dedicado a España en la época de Cervantes). Por último, una publicación abreviada en fascículos, también en 1965 (por motivo de los 360 años de la publicación), con ilustraciones y fotografías. Estas dos publicaciones eran mucho más económicas y apuntaban a un público general y fueron comercializadas en España y Latinoamérica.

Ademas de la riqueza material de la edición, realizada en un papel de excelente calidad, con una encuadernación muy bien lograda, con el sobrerelieve que puede observarse en la imagen, la edición cuenta con agregados paratextuales que dan cuenta de la pretención de ofrecer un producto de calidad, coleccionable, en sintonía con la producción de enciclopedias y tomos de historia, que cumplían una función didáctica en el seno de una biblioteca hogareña, y por que no, cierta ostentación visible para ocupar un lugar privilegiado en la biblioteca. Los lomos eran negros, con

[163] Textos de historia e historia contemporánea, como el libro de 7 tomos dedicado a la Historia de la Guerra Civil Española, divulgación científica, enciclopedias, publicaciones de la Biblia, etcétera. Sirva como ejemplo, el libro publicado en varios tomos, *Nuestro Universo maravilloso*, obra desarrollada por Ernesto Sábato con la colaboración de prestigiosas firmas especializadas en Historia, Ciencia, Arte y Literatura

dorado. La edición cuenta con los comentarios a cada capítulo y las notas de Diego Clemencín, con un prólogo a la edición escrito por Luis Astrana Marín, una crítica de Alberto Lista al comentario de Diego Clemencín y por último un prólogo de Diego Clemencín.

> En el "Prólogo de Esta Edición", firmado por Luis Astrana Marín, se plantea que el germen de la obra era una novela corta, y que esa novela corta tuvo una circulación manuscrita. Da cuenta de los pormenores legales de la edición y la fecha del permiso real para su impresión es del 26 de septiembre de 1604. En este sentido es la única edición que explica al lector moderno estas tratativas legales vinculadas con la monarquía (el papel del librero real, Francisco de Robles, la cesión de derechos por parte de Cervantes al librero, y el privilegio otorgado a Juan de la Cuesta para la impresión; la adhesión correspondiente de la tasa, de la dedicatoria, el prólogo y los versos preliminares). Da cuenta también de la materialidad del libro, impreso por primera vez en 83 pliegos (664 páginas) que se tasó a 3,5 maravedís el pliego: "Tal es la historia de la edición príncipe de la primera parte del *Quijote*, historia que, por venir embrollándose, ha sido necesario explicar, aun cuando sucintamente" (Astrana Marín, IX).

El prólogo también da cuenta de la amplia difusión en lengua española dentro y fuera de Europa, las prontas traducciones, reediciones y distintas manifestaciones culturales en las que los personajes de la obra aparecieron reflejados. Tras este éxito explica el entendible "plagio" de Avellaneda. Astrana Marín plantea "¿Qué sentido tiene el *Quijote*? ¿Cómo hay que leerle?" y para responder a dichos interrogantes, parte entonces de una idea de Víctor Hugo sobre la complejidad de la obra, que es ampliada a partir de un comentario del escritor cubano José de Armas. Como hemos planteado a lo largo de la tesis, este tipo de detalles, aunque pequeño, evidencia una perspectiva desde una lectura que le da voz a la recepción regionalista de la obra. Se refiera también a las ediciones piratas del *Quijote*; al poco rédito que recibió Cervantes en la cesión de derechos, y también al poco rédito para Francisco de Robles, por la competencia de las ediciones de Lisboa y Bruselas. Por último, Marín anticipa

la “Crítica del comentario que puso al *Quijote* Diego Clemencín”[164], por Alberto Lista. Astrana Marín se refiere en pocas palabras a Clemencín, afirmando que las críticas que pueden hacerse a su trabajo (iniciado en 1823) se deben más que nada a su época, y no al genio del autor, que por su trabajo con el *Quijote*, se inmortalizó con el inmortal. Este prólogo está fechado en mayo de 1953, escrito desde Madrid.

En la “Crítica del comentario que puso al *Quijote* Diego Clemencín”, Alberto Lista” se declara amigo de Clemencín, compañero de la academia. Da cuenta de su muerte y del trabajo sin precedentes realizado (“quizá la mejor obra de Filología que tenemos en nuestra lengua”) por Clemencín, cuyos últimos tres tomos fueron de publicación póstuma, por iniciativa de la familia ayudada por Lista. La Crítica es elogiosa; describe el tipo de notas que acompaña a la obra:

> En cuanto al inmenso número de notas que forman el Comentario, bastará decir que todos los pasajes del *Quijote* que merecen ilustración, ya histórica o mitológica, ya de literatura caballeresca, ya relativa a la f ábula, ya al lenguaje, la tienen copiosa y bien escrita. **Acaso no serán siempre todos los lectores de la opinión del comentador; pero al menos siempre hallarán cuantos datos se necesitan para resolver con acierto esta clase de cuestiones, que es todo lo que razonablemente puede exigirse de un Comentario**. Solo nos resta ya que designemos, en confirmación de nuestra opinión sobre la obra, aquellas notas más dignas de observarse, ya por la importancia de la materia que contienen, ya por la erudición no común de que están llenas; y para hacerlo con algún orden, pues ninguno era posible en el Comentario, las distribuiremos en diferentes clases. (Lista, 1953: p. XVII, el resaltado es nuestro)

Este tipo de afirmaciones es sumamente valioso y representa el tipo de lectura que puede proponer de manera explícita edición. A continuación, reproduce una serie de notas, explicitando el capítulo en el que aparecen,

[164] La edición en la que participó Clemencín, publicada en Madrid, Ofic. de D.E. Aguadó, impresor de ca mara de S. M. y de su real casa, 1833-1839, cuenta con dos volúmenes póstumos, continuados por sus hijos con la ayuda de Navarrete. Véase al respecto, Close (https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/close_a.htm)

ordenándolas por temas: De usos y costumbres; Moral; Historia y antigüedades; De los libros de caballerías; Del lenguaje.

Por último, en la edición se reproduce el Prólogo de Diego Clemencín a su edición. Un prólogo en el que se da cuenta de la amplísima formación de su autor y es una muestra de los procesos de revalorización de la obra que se dieron en el siglo XIX: “La relación de las aventuras de D. Quijote, escrita por Miguel de Cervantes Saavedra, en la que no ven los lectores vulgares más que un asunto de entretenimiento y de risa, es un libro moral de los más notables que ha producido el ingenio humano” comienza el prólogo, y detalla con erudición esa perspectiva moral, elevada, centrándose en la gran cantidad de referencias literarias presentes en la novela. Clemencín, por último, señala que su trabajo intenta proponer “un Comentario seguido y completo, como lo reclama su calidad de libro clásico”, y se dirige puntualmente al lector:

> Figúrese lector del Ingenioso Hidalgo que le acompaño en su tarea, y que le voy diciendo lo que me ocurrió cuando yo le leía. Si le sirvo de algún provecho para entenderlo mejor, para dirigir y fijar su juicio acerca de las perfecciones e imperfecciones de la fábula; para satisfacer su curiosidad sobre los puntos históricos y literarios que se tocan, o los pasajes caballerescos a que se alude; para hacer las advertencias que ocasiones el tenor del discurso, tanto sobre la gramática y filosofía de idioma, com sobre los usos, costumbres e ideas de la época de la caballería y la de Cervantes, el lector debe estarme agradecido, y yo debo estar contento. (Clemencín, 1953: p. XLVII)

Esta edición de Códex ofrecía a un público en búsqueda de erudición una edición de la obra de calidad, pero que no era inaccesible para una clase media. Recurre a eruditos españoles que eran reconocidos por la intelectualidad local, y su trascendencia radica, en parte, en presentar el extenso y afamado comentario de Clemencín, clásico para la época, pero vigente.

4.2.11. Ediciones relacionadas con republicanos exiliados en argentina

En el presente apartado nos referiremos principalmente a editoriales que pueden ligarse a editores españoles afianzados en Argentina en el contexto histórico de la Guerra Civil (Espasa-Calpe, Losada, Emecé, Sudamericana). La migración de republicanos españoles hacia países de Latinoamérica no fue algo que se haya iniciado con el franquismo. Como hemos mencionado en el apartado sobre el *Quijote* en Argentina, un antecedente de suma importancia para analizar el contexto histórico que circunda nuestro objeto de estudio, es el grupo de exiliados llegados a nuestro país a finales del siglo XIX[165]. Hugo Biagini analiza la llegada de una oleada de exiliados republicanos que tuvieron un papel fundamental para cimentar las bases de la cultura local, a través del periodismo, la tribuna, la docencia, los clubes y asociaciones civiles, en una Capital Federal en plena consolidación democrática. Entre ellos, se centra en un grupo de republicanos exiliados arribados hacia 1880 que fundó la revista cultural y humorística "Don Quijote". La revista sirvió como crítica social entre 1886-1890, principalmente al gobierno de Juárez Celman y como crítica también a la figura de Julio A. Roca. **Nos resulta relevante pensar este antecedente del uso del *personaje*, como cifra o símbolo de la crítica sociopolítica en las postrimerías del siglo XIX, anticipando su uso renovado en el siglo XX.** Su estudio parte de tres artistas: Eduardo Sojo, José María Cao y Manuel Mayol, aunque principalmente se refiere a Eduardo Sojo, en tanto fundador del semanario[166].

El semanario dominical de Eduardo Sojo operó en dos sentidos: por un lado, la crítica a diferentes aspectos del gobierno, con referencias a sucesos puntuales que recorrían los medios periodísticos de la época y, por otro lado,

[165] Hemos mencionado en el apartado anterior la figura de Luis Ricardo Fors.

[166] Sojo, fue perseguido por el régimen del 76 en España. Véase sobre Sojo, Laguna Platero y Martínez Gallego (2015). Estos tres inmigrantes representaron un eslabón clave para la vida política y estética en la Argentina, donde siguieron luchando por las instituciones republicanas como lo habían intentado vanamente en su propio país de origen. Concibiendo el arte como una herramienta social, ridiculizaron a los gobiernos corruptos y desnudaron al más pintado. Por otro parte, sin disminuir el amor a su patria y al terruño, fueron asimilándose al medio adoptivo, cuyo humorismo llegaron a modificar, convirtiéndose en esclarecidos intérpretes de una nueva realidad. (Biagini, 1989: p. 105)

apuntó a difundir ciertos valores democráticos y republicanos. En esa crítica a la autoridad, se filtraba también el cuestionamiento a la sociedad misma por manifestarse indiferente ante la "cosa pública", sin iniciativa para reaccionar y participar activamente del entramado político. El recurso principal era la sátira política y la ridiculización mediante caricaturas. En paralelo, había una intención pedagógica que buscaba impregnar a los lectores con los ideales republicanos de la democracia, el sufragio libre y universal, la separación entre la iglesia y el estado, el divorcio, entre los más frecuentes. El semanario tuvo también un fuerte posicionamiento a favor de la Revolución del Parque y de la Unión Cívica. Previamente a la revista, Sojo también había presentado una obra de teatro de revista, titulada "Don Quijote en Buenos Aires", desarrollando el mismo tono crítico que caracterizaría al semanario. En este contexto, otros medios periodísticos reconocían el valor de "Don Quijote" como proclama política y, en algunos casos, adherían y hacían eco de sus mensajes. Lo que nos resulta relevante es la presencia temprana de emigrados y exiliados españoles, ejerciendo una influencia considerable en el ámbito local, algo que se mantendrá como una constante a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Refiriéndose al semanario, Laguna Platero y Martínez Gallego identifican que:

> Su personalidad era la cabecera, donde aparecían los datos identificativos básicos, pero también los editoriales. Aparecía el nombre y las figuras de Don Quijote y Sancho como aparentes protagonistas de la publicación, al tiempo que reivindicaba su absoluta independencia de los poderes. En este sentido debe comprenderse el lema que acompañaba el título: "este periódico se compra pero no se vende". Y para reforzar su posicionamiento soberano y su deseo de supeditar su existencia a la voluntad popular y no al arbitrio de ningún dirigente o gobernante, solía incluir este verso: "Vengan cien mil suscripciones y fuera las subvenciones". Un posicionamiento que todavía cobraba más credibilidad por la figura del Quijote que sirve de teórico referente al trabajo editorial. (Laguna Platero y Martínez Gallego, 2015: pp. 124-125)

Irremediablemente, el semanario de Eduardo Sojo, José María Cao y Manuel Mayol afianzó una interpretación del personaje y la obra que, como analizamos anteriormente, se venía gestando en nuestro continente[167].

Unas décadas después, y con este antecedente, los hechos políticos ocurridos en España repercuten nuevamente en el mapa cultural y político local. Debemos destacar ciertos acontecimientos históricos que contribuyeron a que intelectuales españoles llegasen a nuestro continente. La Guerra Civil, como sintetiza Soler Sasera (2006) provocó el exilio de más de 160.000 españoles, principalmente científicos, profesores, escritores, artistas (p. 1). La industria y la cultura se vieron afectadas en España. En cuanto al campo editorial: "sin duda el mundo del libro fue el sector más perjudicado ya que, aparte de soportar la falta de suministros, los cortes de electricidad o la escasez de divisas, tuvo que hacer frente al sistema censor" (Martínez Rus, 2016: p. 12). Como contrapunto a la indagación de las lecturas realizadas en Argentina por parte de exiliados españoles, contamos con la tesis desarrollada por Herranz Martín (2012) *La recepción de El Quijote en la España franquista (1940-1970)*: *literatura y pensamient*o. Lo que plantea en la "Introducción" es que todos los intelectuales españoles del siglo XIX tienen al *Quijote* como punto de partida (filósofos, escritores, intelectuales), y que sus interpretaciones de la obra tienen que ver con el ser hombre y el ser español, a partir de esa base literaria. Toma una cita de su director José Luis Mora:

> Muy diversa y plural suerte ha merecido *El Quijote* como lectura de filósofos. Basta un somero muestrario de títulos y enfoques para comprobar que una vez descubiertas las implicaciones filosóficas del libro escrito por Cervantes casi ningún filósofo, y menos si ha sido español, ha quedado indiferente ante él o ante las andanzas de sus protagonistas. (citado por Herranz Martín, 2012: p. 13)[168]

[167] La dimensión popular que alcanzó la revista, que tras cuatro años de publicación (desde 1884) llegó a tener en 1888 alrededor de 15.000 suscriptores (un número equiparable con los grandes diarios porteños) le bastó para ser una revista emblemática de su época, y pionera para los medios de la prensa gráfica bonaerense. Mantuvo un relativo éxito, aunque ya en 1903, debido a la competencia y al decaimiento del volumen de suscritores, cambió el nombre a Don Quijote Moderno hasta que en 1905 dejó de publicarse (Laguna Platero y Martínez Gallego, 2015: p. 130).

[168] A lo largo de su tesis, Herranz Martín describe al detalle una serie de estudios sobre la recepción del *Quijote* y Cervantes en el resto de Europa a lo largo del siglo XX

Nos resulta adecuado considerar brevemente la lectura que dio el franquismo oficialmente a la obra cervantina y el posicionamiento que tomó respecto de su autor, para poder pensar como contrapunto el papel de los exiliados a la hora de participar en la edición el *Quijote* en nuestro país. Este aspecto suele considerarse de manera reduccionista, consensuando en que el franquismo, de manera general, manifestó cierto silenciamiento sobre el personaje y los ideales manifestados a lo largo de la obra, ponderando la figura del autor en detrimento del personaje:

> El pensamiento franquista no rechazó *El Quijote*, cómo nos lo manifiesta de inmediato la gran producción de estudios llevada a cabo con ocasión del homenaje que se tributó a Cervantes en el cuarto centenario de su nacimiento en 1947. Se ha valorado y estudiado más, sin embargo, la producción de los pensadores exiliados que ha sido integrada en la corriente de pensamiento liberal y democrático actual (Herranz Martín, 2012: p. 14-17)

La tesis de Herranz ofrece ciertos aspectos conciliadores entre los intelectuales que permanecieron en la España franquista, respecto de los exiliados, considerando que la permanencia en el país no significaba estrictamente una adhesión al régimen[169].

> En este sentido, podemos avanzar que tras la imposición de la lectura barroca y católica contra-reformista de *El Quijote* de 1947, exiliados y progresistas unen fuerzas para ir desmantelando esa concepción hasta disolver su hegemonía tan solo una década después. Si bien, esa visión retorna con fuerza en los sesenta y postrimerías del franquismo. (Herranz Martín, 2012: p. 19)

Dentro de España, como vemos, existe una tensión entre esa lectura oficial que el franquismo intenta imponer, y otras lecturas posibles, que no llegan a ser antifranquistas explícitamente, pero que rescatan aspectos de la obra que discrepan con la lectura del régimen. Dentro del apartado “La Cultura

[169] Para la contextualización histórica de los hechos circundantes al a Guerra Civil y las primeras décadas del gobierno de facto del general Franco, véase el Capítulo Primero de la Primera parte, “Aproximación histórica” de Herreranz Martín, 2012: pp- 23-37.

durante el franquismo", Herranza Martín intenta desenmarañar el panorama cultural de los primeros años del franquismo.

> Según Fusi, el espíritu cultural de la época aunaba: (…) **exaltación nacionalista, glorificación del espíritu y las virtudes militares, ferviente catolicismo y preferencia por formas y estilos artísticos clásicos y tradicionales**. Detrás de ello estaba la idea, derivada de Menéndez Pelayo y Ramiro de Maeztu, común a todos los grupos del régimen de que el catolicismo constituía el elemento esencial de la nacionalidad española y de la unidad nacional y que la defensa del catolicismo había sido el fundamento de la grandeza imperial española[170]. (Herranz Martín, 2012: pp. 26-27)

En los trabajos reseñados por Herranz[171] de principios de siglo comienza a verse una paulatina tendencia a ocuparse más del autor que del personaje, y el ocaso español que significó la guerra contra Cuba atraviesa a varios de los intelectuales mencionados por Herranz. Esta tendencia será acentuada cada vez más durante el franquismo, situación propiciada a su vez porque el centenario a celebrarse durante su mandato fue el nacimiento del autor.

En el caso de Argentina observaremos una gran diferencia entre los centenarios más significativos: el de 1905 y el de 1947. Suelen presentarse los ideales del *Quijote* (justicia, libertad, etc.) como conceptos abstractos, pero asociados a la idea civilizatoria y evangelizadora promulgada por los falangistas. Podemos afirmar, de manera sintetizada, que la lectura que se ofrece de la obra es despolitizada respecto del contexto político inmediato, y se asocia a términos como la esencia española. Este vaciamiento de sentido se hace más evidente cuando lo comparamos con los aspectos de la obra que se

[170] En la tesis de Herranz se presenta una serie detallada de reseñas de diferentes publicaciones en torno al tema, tanto en libros como en revistas específicas, delineando en las mismas, aspectos de la lectura del Quijote y de las consideraciones generales en cuanto a la obra y a Cervantes. Allí destaca que la obra, dada su calidad artística y su concepción en tanto obra clásica, pudo ser interpretada de manera diversa, siendo "la obra literaria que mayor número de interpretaciones ha motivado" (Herranz Martín, 2012: p. 37), impregnando no solo el ámbito político al que hacemos referencia, sino también como referencia predilecta para interpretar la historia, la literatura y la crítica literaria.

[171] Véase en el Capítulo II de la Tesis, la recepción de *el Quijote* en el primer tercio tercio del siglo XX, las interpretaciones de Manuel de la Revilla , La Generación del 98, Gavinet, Unamuno, Azorín, Menéndez Pidal, Maeztu, la Generación del 14, cuyo máximo representante es Ortega, Federico de Onís, Navarro Ledesma, Américo Castro, entre los más relevantes (véase pp. 37-58).

abordan en Latinoamérica[172]. Los intelectuales exiliados del régimen muestran a través de sus trabajos en el extranjero un contraste con esta visión. Américo Castro escribe "Los prólogos al Quijote" Publicados en Revista de Filología Española (Buenos Aires) 1941, trabajo en el que contrasta la originalidad de Cervantes frente a Lope y el Guzmán de Alfarache. María Zambrano escribe por el homenaje de 1947 en la revista Sur de Buenos Aires "La ambigüedad de Cervantes" en términos un tanto alejados de los que predominan en España por entonces para mantenerse en la línea abierta por Unamuno y Ortega.

> *Don Quijote de la Mancha*, dice, es el más claro mito español, lo más cercano a la imagen sagrada, pero no viene de la épica o la tragedia sino de la novela, en la que se da con luz difusa, de foco invisible y lejano. La luz que lo ilumina, por ser homogénea, es ambigua, pues la uniformidad de esa luz es el primer elemento de la ironía, más decisivo aún que la burla declarada. (Herranz Martín: p. 387-395)[173].

En Buenos Aires, la población de inmigrantes en general era, como es sabido, elevada, y la presencia española desde la época colonial, abundante. Como hemos referido, a partir de la pérdida de las últimas colonias americanas, España intenta mantener cierto tutelaje cultural, mediatizado por las élites letradas locales:

> El Centro Republicano Español de Buenos Aires existía desde 1904 y su periódico, desde 1918. Durante su larga trayectoria -que se extendió hasta 1964 - distintas causas motivaron oscilaciones en la frecuencia de aparición y en el número de páginas de España Republicana, que en 1947 se editaba semanalmente y contaba con un alto número de suscriptores en Buenos Aires y otras provincias argentinas. En esta importante publicación los intelectuales republicanos escribieron sobre gran variedad de asuntos. Y en la labor, a escritores ya consagrados - como Rafael Alberti o Francisco Ayala, entre otros- se unieron abogados, médicos, políticos y periodistas que transmitieron al público

[172] Como veremos más adelante, a partir del texto de Pochât, hay una serie de tópicos trabajados por los exiliados que dista enormemente de la visión elaborada bajo dictadura de Franco.

[173] El estudio de Herranz compara los centenarios de 1905 y 1947, analiza una serie de revistas publicadas en las décadas del 40 y del 50, y los estudios más relevantes publicados a Cervantes y al *Quijote* en esos años y también hasta la caída del franquismo en 1975.

> sus ideas y sentimientos respecto de su condición de desterrados. El centenario cervantino coincidió con un momento crítico para las políticas españolas en el exilio, ya que la finalización de la II Guerra Mundial no había traído consigo el ansiado apoyo al cambio del régimen en España, en el que los exiliados habían puesto grandes esperanzas. (Pochât, 2006a: p. 631)

Los exiliados se sumaron al torbellino cultural que desde 1900 había generado la modernidad y el modernismo en el continente. Se encontraron con redes de intelectuales y de escritores que se habían reunido previamente, y que se habían consolidado también en torno al conflicto de la Guerra Civil, y en apoyo al bando republicano. Fueron acogedoramente recibidos en todos los ámbitos (universidades, redacciones de prensa, editoriales, asociaciones culturales, bibliotecas, etcétera), por nativos americanos y por europeos que previamente habían emigrado hacia nuestras latitudes. En el nuevo territorio se reelabora y se construye una visión de España y del exilio. Esbozaremos brevemente cómo algunas personalidades del exilio se focalizaron en el *Quijote* para configurar esa visión. Como destaca Cabañas Bravo (2014), Buenos Aires fue uno de los bastiones de mayor importancia en el campo editorial internacional en lengua española.

> Cervantes y don Quijote, por otro lado, desde los primeros momentos del exilio español también llegaron a otros países latinoamericanos más lejanos, como los del extremo del hemisferio sur. Si México había sido el gran país hispano receptor en el norte, en el Cono Sur lo fue Argentina, donde al igual que en México o París, existió una Agrupación de Intelectuales Republicanos Españoles que, como veremos en el caso de estas otras capitales, propició la celebración con esplendor el Centenario del nacimiento de Cervantes, como destacó su presidente Claudio Sánchez Albornoz (Malagón 269). Buenos Aires, junto a la capital mexicana, habían ido tomando el liderazgo del mercado en lengua castellana y en la edición de clásicos; liderazgo que antes de la guerra civil había detentado España. **Así, al nuevo y floreciente desarrollo de la industria editorial y las publicaciones periódicas en estos países, se sumaron sin vacilación como ilustradores los artistas exiliados,**

> **cuya presencia es muy llamativa en las nuevas editoriales y revistas fundadas por sus compatriotas, entre las que no faltó la promoción de clásicos como Cervantes**. (Cabañas Bravo, 2014: p. 426).

Como hemos mencionado en apartados anteriores, el Hispanismo en Argentina se manifestó en la creación de diversos institutos de investigación universitaria que albergaron a cervantistas exiliados, y que contribuyeron a la difusión de la obra a través de publicaciones destinadas al estudiantado universitario y al público en general. Esta difusión preparó el terreno para que en la década del cuarenta, sobretodo en torno al centenario de 1947, Cervantes y el *Quijote* fueran temas de agenda nacional, algo que puede percibirse en el volumen de publicaciones afines (académicas, de difusión y periódicas) y también en la referencia a la obra en un discurso en homenaje a Cervantes enunciado por Juan Domingo Perón. Sin embargo, la edición no fue el mecanismo más urgente en cuanto a la utilización de la obra y la asimilación del personaje[174]. Por otro lado, contamos con una serie de trabajos contamos con una serie de publicaciones por parte de diferentes docentes e investigadores ligados al hispanismo local, que sirvieron para comenzar a trazar una línea de lectura en el ambiente porteño.

> Pasados los años del belicismo internacional, la promoción del caballero manchego tampoco se desechó ni perdió vigencia entre las publicaciones periódicas bonaerenses de los exiliados. Por el contrario, se siguió potenciando sus aspectos más nobles e idealistas, mientras se intentaba que estos también llegaran e inspiraran a la juventud, como demuestra la aparición en 1957 de la revista *El Quijote*. Órgano de las Juventudes del Centro Republicano. Había buena base para ello, puesto que Cervantes y su idealista personaje, hacía tiempo que venían siendo difundidos y representados por los exiliados incluso a través de su la literatura infantil y juvenil, vertiente que también floreció junto al auge del mundo editorial y dio oportunidades a nuestros exiliados. Buena muestra de ello fue la editorial Atlántida y su colección Biblioteca Billiken,

[174] Como puede observarse en la publicación de Parada (2005), se produjo una gran cantidad de publicaciones críticas, en libros, revistas y artículos académicos.

asesoradas por el gallego Rafael Dieste[175] y dedicada a versionar y adaptar para niños y jóvenes la literatura clásica y biografías de personajes célebres**.** Muchos de sus libros fueron puestos en manos de escritores españoles exiliados e ilustrados por artistas plásticos de la misma procedencia, entre ellos Castelao, Gori Muñoz, Manuel Colmeiro, Ramón Pontones, Federico Ribas o Luis Seoane (Pelegrín 15-6). Así, respecto a los primeros tiempos y nuestro tema de interés, podemos destacar la aparición en esta editorial y colección de la biografía Cervantes de Luis Baudizzone (1943) o la versión de *Don Quijote de La Mancha* de E. Arévalo (1946), ilustrada por el vigués Federico Ribas en historietas gráficas y tan diferente a la versión de 1939 del asturiano Clemente Cimorra, todavía con ilustraciones de Gustavo Doré.

(Cabañas Bravo, 2014: p. 427)

Lo que demuestran estos datos es que, en los años sucesivos al conflicto civil en España (y llegando a una máxima expresión al centenario del nacimiento de Cervantes), el imaginario en torno a la obra impregna casi todos los ámbitos de la cultura, y se ve representado en la prensa gráfica, en el teatro, en piezas editoriales de lujo, como las que analizamos en la década de 1940, en murales, en la literatura infantil y juvenil. No analizaremos en nuestra tesis aquellas versiones abreviadas y adaptadas para el público infantil, que suelen aparecer con un aparato iconográfico.

Como señala Pochât (2006), existió configuración de la obra como imagen representativa del exilio que se cristalizó en distintas representaciones:

> Una búsqueda de identificación de Cervantes y sus personajes con los desterrados a causa de la guerra civil, y la comparación entre la España cervantina y la España actual se eleva del texto casi como principio constructivo. (Pochât, 2006b: p.2)

En su trabajo “Buenos Aires, 1947: Cervantes en *España Republicana*” (2006), Pochât identifica a través de diversos trabajos reseñados en “España Republicana”, el órgano periodístico del Centro Republicano Español en Buenos Aires. Puede trazarse en las publicaciones en torno al tema, una

[175] Véase sobre Dieste y Biblioteca Billiken Gerhardt (2016).

unidad político-ideológica que se vislumbra a simple vista en las publicaciones de libros y ensayos en torno a los temas Cervantes y, principalmente, el *Quijote*. El programa central de conmemoración del IV centenario hecha en Buenos Aires realizado en los meses de septiembre y octubre, se tituló "Homenaje de la España Leal". Su organización estuvo a cargo de la Agrupación de Intelectuales Demócratas Españoles, con el concurso de la Delegación Argentina del Gobierno de la República en el Exilio, el Centro Republicano Español, el Patronato Hispano Argentino de Cultura y demás entidades democráticas de Buenos Aires. Pochât identifica una serie de temáticas constantes contrapuestas a las de la España franquista:

1) La autoridad moral de los republicanos para homenajear a Cervantes.
2) El dolor del destierro como factor de comprensión de la figura de Cervantes
3) Paralelismo entre la España de Cervantes y la España actual
4) Paralelismo entre la vida de Cervantes y la del pueblo español
5) Valores que se comparten con el autor del *Quijote*
6) Vindicación de la figura de Sancho

En este contexto, es fundamental entender a los vínculos que se dan dentro del campo editorial, que como hemos mencionado, es heterogéneo y no se circunscribe únicamente a la edición de libros, sino que se amplía en íntima vinculación con la prensa gráfica. Es necesario intentar

> reconstruir esa red de libreros, comisionistas y editores, pero también de escritores, periodistas, hombres de negocios y políticos peninsulares y americanos, atendiendo siempre a los vínculos con Hispanoamérica y en particular con el Río de la Plata. Indagar ese tejido de relaciones personales e institucionales, con sus tradiciones ideológicas y sus diferencias regionales, resulta iluminador para explicar el desarrollo posterior del mundo editorial y su impacto sobre la cultura argentina. Entender las múltiples conexiones entre los distintos agentes culturales y mercantiles tales como editores, libreros, importadores, imprenteros, escritores, periodistas y público lector resulta una tarea

> fundamental a la hora de dar cuenta de los orígenes y los antecedentes de la industria editorial moderna en la Argentina. (Espósito, 2010: p. 519)

Antes de referirnos concretamente al ámbito editorial que circunda a las ediciones de la obra, nos resulta primordial explicitar y desarrollar algo que anteriormente hemos mencionado: la lectura política a la que invita la obra[176].

La pregunta que hilvana las afirmaciones de Vila en este artículo es "¿Por qué *El Quijote* pudo transformarse, con independencia propia de la valía artística, en esquemática parábola apropiable por el discurso político?" (Vila, 2005b: p. 35), y su respuesta, aunque su trabajo se oriente en otro sentido diferente al nuestro[177], nos resulta de vital relevancia a la hora de pensar la edición de la obra por parte de exiliados españoles durante el franquismo[178]. La lectura política del *Quijote* es prácticamente ineludible si se considera la obra en su conjunto[179]:

> No se debería pensar, entonces, que el componente político macula, en lo que a *El Quijote* respecta, sus valores estéticos, puesto que, en definitiva, lo que se debe denunciar es lo contrario. Sólo se puede obtener un *Quijote* apolítico si se cercena –como muchos críticos han hecho- el componente risible de la obra, si se ignora la cosmovisión carnavalesca que la informa, si se prescinde, en definitiva, del hecho de que gran parte de su éxito se forjó en ese ataque y crítica evidente, mediado por la estética cazurra, del *status quo* de ese entonces. (Vila, 2005b: p. 40)

---

[176] Hemos analizado este texto en 1.3.1.

[177] El trabajo de Vila analiza el uso del *Quijote* por parte de algunos políticos latinoamericanos en sus discursos o medidas gubernamentales.

[178] Es sugerente pensar cómo en la actualidad se siguen dando procedimientos similares a los que analizamos a lo largo de la centuria pasada. Vila comenta la llamada "Operación Dulcinea" de Hugo Chávez, que repartió un millón de ejemplares de la obra, como forma de enseñanza o adoctrinamiento político. "La edición que compró Chávez sustituyó el prólogo de Vargas Llosa, claro detractor del régimen, por otro especialmente concebido por Saramago –intelectual de izquierda más digerible-; según se desprendería de las noticias producidas, cuando él o sus ministros repartían en las principales plazas los ejemplares al grito de "no se quede usted sin su *Quijote*", se trataría de una antología de los capítulos convenientes para la revolución." (Vila, 2005: p. 38).

[179] Véase Agustín Redondo (1998) sobre la estética cazurra del *Quijote* en "Otra manera de leer *El Quijote*", citado en el artículo de Vila.

La posibilidad de una lectura política, sin el menosprecio de la calidad literaria y la novedad que significó la "historia" de don Quijote en aquél entonces, es lo que precisamente granjeó el éxito de la obra desde 1605, y que llevó a que prontamente se adoptaran las figuras de sus personajes en la iconografía, los atuendos de festividades públicas, las reelaboraciones literarias y un extenso número de posibilidades de reutilización. En tanto clásico, retomando la definición de Gadamer (1984 [1971]), el *Quijote* dice algo nuevo a cada presente como si se lo dijese a ese momento en particular. No hace falta la referencia a interpretaciones pasadas, ni al contexto de surgimiento. Lo clásico es atemporal y, por ello, puede retomarse constantemente como novedad. Se conserva porque se significa a sí mismo. Dice algo a cada presente:

> Lo clásico es una verdadera categoría histórica porque es algo más que el concepto de una época o el concepto histórico de un estilo; (…) es clásico lo que se mantiene frente a la crítica histórica. (…) Lo clásico es lo que ha destacado a diferencia de los tiempos cambiantes y sus efímeros gustos. Es una conciencia de lo permanente, de lo imperecedero, de un significado independiente de toda circunstancia temporal, la que nos induce a llamar clásico a algo. (Gadamer, 1984: pp. 356-357)

Esta obra del pasado se conserva como obra presente, como **no pasado**. Y esa fuerza significante que conserva la obra (y que prescinde de su autor, de su contexto original y de su materialidad primigenia) es la que habilita una lectura actualizada y, necesariamente, plural, incluso más plural que en su contexto de surgimiento. Por lo mismo, sostiene Gadamer, lo que llamamos "clásico" no siempre requiere una superación de la distancia histórica: lo clásico mismo está realizando esta superación con su propia mediación. Es válida esa intención que vemos plasmada en una gran cantidad de estudios introductorios que suelen acompañar las reediciones de los clásicos, **mas no necesaria**. En el contexto original, podía, por ejemplo, considerarse al *Quijote* de 1605 como una novela detractora de los libros de caballería o como una novela que criticaba al humanismo decadente de fines del siglo XVI (García López, 2016). Pero esa lectura original o primigenia, pierde vigencia con el correr de los años.

Sin embargo, hay elementos estructurales presentes en la obra, que permiten esa actualización, haciendo prescindible la necesidad de elementos paratextuales (introducción, notas, etcétera) refuercen dicha idea[180].

Esta lectura política del *Quijote*, como crítica a algo establecido, se confronta en su contexto original, de manera manifiesta, con varios aspectos de la realidad y de la esfera literaria/cultural. Como plantea el profesor Jorge García López, una de las interpretaciones posibles es que el *Quijote* se escribe "contra el humanismo decadente" de finales del siglo XVI y para ello hace uso del estilo irónico, que Cervantes modula mediante el recurso a la parodia, la comicidad o la sátira para proponer nuevos marcos estéticos a los géneros de la época (libros de caballerías, novela pastoril y bizantina, abencerrajes, novela picaresca, etc.). Los orígenes de la gran novela cervantina se encuentran en los entremeses y en las *Novelas ejemplares*, consistentes en relatos verosímiles que exploran las categorías morales a partir de escenas de la vida cotidiana.

Como hemos intentado reseñar, se encuentran en la obra cervantina elementos que propician su lectura política, con la posibilidad de orientar la lectura en varios sentidos. El aspecto que nos resulta más relevante en este apartado, es precisamente el abanico de posibilidades de lectura que posibilita el texto, que pueden plantearse de manera contrapuesta, como hemos referido también en el contexto de las independencias latinoamericanas. Nos interesa referirnos de manera más detallada, no a las varias interpretaciones de la figura de don Quijote, sino a la diferenciación entre el personaje y el autor.

Nos referiremos a cuatro editoriales que suelen asociarse al conflicto español y al exilio. Como hemos afirmado anteriormente, el contexto histórico y político inmediato de la Guerra Civil española a nivel global, desencadena lo que en Argentina (y también en otros países latinoamericanos) se conoce como

[180] El hecho de que dicha mediación no sea necesaria ha de tenerse en cuenta a la hora de interpretar aquellas ediciones que por diversos motivos aparece despojadas de elementos paratextuales no originales a la obra. Una edición que solo presente el texto literario y los paratextos originales de la primera edición, no deja de resignificar, son su simple materialización, una lectura nueva. El caso más significativo con el que nos hemos encontrado, y que desarrollaremos más adelante, es la edición del Centro Editor de América Latina, contrastada con lo que observamos como su antecedente: la edición de Eudeba. Ambas gestadas por la figura de Boris Spivacow.

la “Época de Oro” de la industria editorial. Entre 1938 y 1953, relacionado directamente con el deterioro de la industria en España, la industria local tiene la posibilidad de crecer y abastecer gran parte del mercado de habla hispana.

> Las autoridades de la editorial Espasa-Calpe de España, agobiadas por los infortunios de la Guerra Civil, decidieron, en abril de 1937, fijar su sede central en la Argentina. Dos colaboradores jerárquicos de la filial en Buenos Aires, acaso por razones políticas, se desvincularon de la empresa. Uno de ellos, Gonzalo Losada, un madrileño que estaba en la Argentina desde 1928, fundó su propio sello en agosto del 38. El otro, el vasco Julián Urgoiti, estuvo en la génesis de Editorial Sudamericana en diciembre del mismo año. A comienzos del 39, llegó a Buenos Aires Mariano Medina del Río y, junto a los gallegos Arturo Cuadrado y Luis Seoane, pusieron en marcha la Editorial Emecé. (De Diego, 2015: p. 50)

Estas cuatro editoriales están ligadas a los cambios sucedidos en España a partir de por la Guerra Civil. El crecimiento de la industria editorial en estas dos décadas es de magnitudes considerables, pero más allá del volumen numérico de ejemplares, lo significativo es que Argentina pasó de ser importadora de libros españoles a proveer el 80% de los libros que importaba España. “Más del 40% de la producción se exportaba y la Argentina proveyó, en la década del cuarenta, el 80% de los libros que importaba España” (De Diego, 2015: p. 50). Este crecimiento cuantitativo, que derivará en la década del sesenta en el boom latinoamericano, estaba compuesto por una variada oferta de obras literarias (clásicos griegos y romanos, clásicos españoles, traducciones de clásicos europeos en general, autores latinoamericanos, autores argentinos, autores españoles y europeos contemporáneos). Este desarrollo no fue solamente una cuestión de libre mercado. En los países en los que el desarrollo fue aún mayor, el Estado, tuvo un papel sustancial. En el caso argentino, la presencia del Estado se manifiesta en la compra de libros, su promoción y distribución mediante el sistema educativo con una impronta nacionalista en las primeras décadas del siglo XX, las decisiones legislativas para favorecer a la industria local, la creación de las diferentes editoriales universitarias, confluyendo, entre otros proyectos, en la fundación de Eudeba

en 1958, que se convertirá en el proyecto vinculado al estado de mayor magnitud.

Este crecimiento del campo editorial llegará a la década de los 60, en la que paradójicamente, se da un retraimiento en ese desarrollo en cuanto a lo cuantitativo, pero se publican las obras más emblemáticas de autores como Sábato, Cortázar, García Márquez, Puig.

> La paradoja puede explicarse de este modo: a medida que la Argentina iba perdiendo mercados externos por la recuperación de la industria española y el ascenso de la mexicana, encontraba en el mercado interno los recursos para su sostenimiento y consolidación (De Diego, 2015: p. 51)

Antes de referirnos concretamente al ámbito editorial que circunda a las ediciones de la obra, nos resulta primordial explicitar y desarrollar algo que anteriormente hemos mencionado: la lectura política a la que invita la obra. En el artículo "El *Quijote* como texto político" (2005b), Diego Vila parte de una reflexión de Edward Riley sobre la presencia del personaje cervantino en la cultura universal. Riley se pregunta sí existen, como en el caso de don Quijote y Sancho, objetos cotidianos (estatuillas, ceniceros, pisapapeles) con la figura de otros personajes de la literatura, con la figura de Macbeth, por ejemplo[181].

Como hemos intentado reseñar, se encuentran en la obra cervantina elementos que propician su lectura política, con la posibilidad de orientar la lectura en varios sentidos. El aspecto que nos resulta más relevante en este apartado, es precisamente el abanico de posibilidades de lectura que posibilita el texto, que pueden plantearse de manera contrapuesta, como hemos referido también en el contexto de las independencias latinoamericanas. Nos interesa

[181] Aquello que Riley indagó, muy sabiamente, fueron las condiciones de posibilidad de transmutación de la pareja protagónica de El *Quijote* dicha enteramente por palabras, en íconos fácilmente reconocibles en producciones artísticas con otros soportes materiales con finalidades serias o kitsch. La pregunta, en todo caso, no era cómo a alguien se le había podido ocurrir estampar en un juego de platos de cocina una serie de imágenes que debían reconocerse como don Quijote y Sancho en distintas aventuras, sino, por el contrario, cuáles fueron las condiciones de posibilidad para que esos dos constructos discursivos migraran del libro y se convirtieran en imágenes perfectamente reconocibles por el gran público en los contextos más impensados, inclusive, y muy especialmente en aquellos donde los no-lectores de la fábula e ignorantes de su argumento terminaban reconociendo en ese dibujo de un hombre flaco y alto junto a uno petiso y retacón a don Quijote y Sancho. (Vila, 2005: p.34)

referirnos de manera más detallada, no a las varias interpretaciones de la figura de don Quijote, sino a la diferenciación entre el personaje y el autor. Montero Reguera incorpora una afirmación sobre las figuras de exiliados. Afirma que: **precisamente, de todos ellos son los más cervantistas quienes han de salir de su país** (Montero Reguera, 2005: p. 36, el resaltado es nuestro). El cervantismo persiste, de todos modos, en España. La diferencia entre el cervantismo que se desarrolla en América y el que se desarrolla en la península, es que el posicionamiento político frente a la obra y frente al autor, bajo la estela franquista, pretende ser opacado. Planteado en términos similares, Vila Afirma

> Lo importante, en todo caso, es retener que Cervantes y don Quijote, en el terreno político, no operan del mismo modo. Si uno funge de patrono de cuanta norma o *status quo* se quiera defender, el otro, su creación, es el que patea el tablero. No importa aquí, sin embargo, cuán ajustadas a la realidad histórica y literaria sean estas visiones; lo que vale, por sobre todas las cosas, es el hallazgo de un signo bifronte, signo reversible que permite explicar el cómo y el por qué autor y obra quedaron emplazados en el lugar simbólico de la paternidad cultural para Hispanoamérica en su conjunto. (Vila, 2005b: p. 48)

Como hemos mencionado, la figura de don Quijote fue enarbolada como estandarte en varias ocasiones por las gestas independentistas de América, pero también fue utilizada por España tras la pérdida de la última colonia en 1898, como deseo de restaurar un poder perdido.

> Y así como don Quijote puede regresar para potenciar la arenga política, también suele ser reconducido en más de una ocasión a su hogar. Un detalle sugerente de este empleo aleatorio de la parábola lo brinda su sino bajo la égida franquista. Cuando la guerra civil ha terminado, cuando toda España queda sembrada de tullidos, baldados y muertos, don Quijote debe regresar a sus cuarteles de invierno porque el poder no tolera el germen subversivo de su accionar. Tan así es que el cervantismo franquista terminó siendo definido como un cervantismo de Cervantes y sin don Quijote. (Vila, 2005b: p. 47).

Más allá de las interpretaciones que se dieron por parte de intelectuales y académicos, contamos con las interpretaciones que se plasman en ediciones concretas. Como hemos reseñado en nuestro marco teórico, recapitularemos a partir de Larraz una serie de afirmaciones en torno a la figura del editor:

> La labor de un editor no consiste únicamente en dar existencia pública a un texto. Es, en un sentido más amplio, el medio para introducirlo en un sistema literario en el que operan críticos, prensa, mercados, librerías, universidades. Dicho de otro modo, el editor da una existencia contextualizada, significativa a un texto, siendo él mismo, un elemento central de ese sistema literario. En un texto muy clarificador sobre esta relación, Pierre Bourdieu comenzaba por detectar que la primera muestra de poder de un editor sobre un texto es, además de servir de puente para que un autor pueda acceder a la existencia pública, transferirle en ese mismo acto un capital simbólico (2012: 235) que el editor ha ido acumulando a través de su historia y de su subsiguiente catálogo. En esa transferencia de capital simbólico, el texto —y con él, su autor—recibe de manera inmediata una interpretación apriorística de su contenido: se está dando un significado que será indisociable del significado intrínseco del texto mismo. No es irrelevante —puesto que vamos a hacer uso de este concepto en las páginas que siguen— recordar aquí la definición que Bourdieu ofrece de campo editorial: **espacio social relativamente autónomo, es decir, capaz de retraducir, según su propia lógica, todas las fuerzas externas, económicas y políticas, -especialmente-, en el cual las estrategias editoriales encuentran su principio** (2012: 242). De estas estrategias editoriales, puestas en relación con los otros agentes del campo cultural como la crítica y las instituciones, se derivará no solo la materialización de la obra, sino la producción de valor, concepto clave en la sociología bourdiana (Bourdieu, 1995: 339). (Larraz, 2014. p. 3)

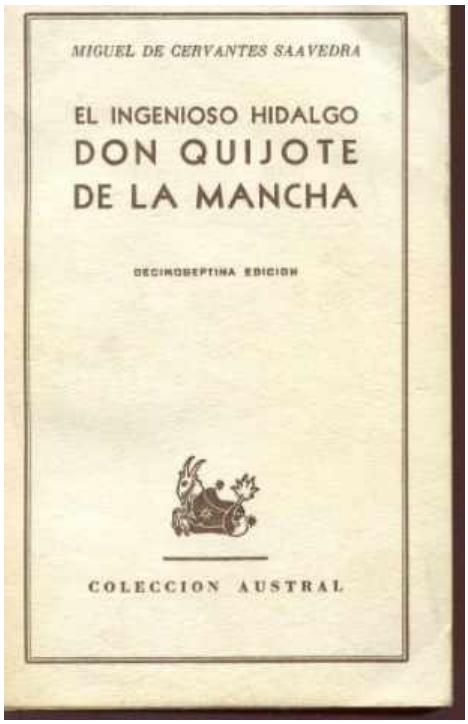
Alejandrina Falcón sostiene que este período se caracteriza por una serie de fenómenos que posibilitaron el apogeo de la industria y que sirvió para que

los intelectuales exiliados tuvieran la posibilidad de arraigarse en una capital que les ofrecía diversas posibilidades[182].

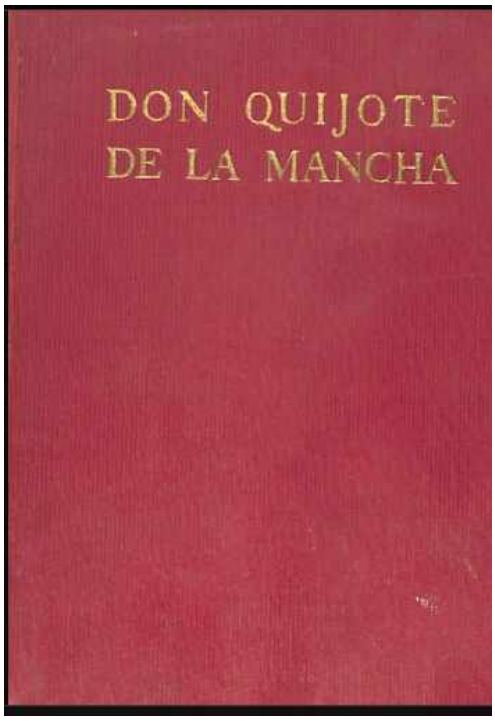
4.2.11.1. Las ediciones de Espasa-Calpe (1940 y siguientes)

La edición de Espasa-Calpe y sus reimpresiones pueden denominarse como **Edición dentro de colección de difusión masiva**. Se presenta el texto completo, con los preliminares originales, sin agregados de ningún tipo, en ejemplares con tapas en rústica de calidad media. Algunas de las reimpresiones aparecieron en presentaciones con tapa dura, entelada.

[182] Sintetiza, retomando diversos estudios, los siguientes fenómenos:
industrialización de la producción librera americana; profesionalización de las tareas editoriales en toda la cadena de producción del libro; participación rentada de intelectuales en las diversas prácticas y funciones editoriales; consecuente conversión del campo editorial en un espacio de sociabilidad intelectual y de supervivencia económica, paralelo o sustitutivo de espacios institucionales específicos del campo intelectual, tanto español como argentino; salida del mercado interno gracias a la exportación sostenida; unificación de los campos editoriales nacionales latinoamericanos en virtud de las redes editoriales creadas a escala continental (Sorá 2004: 266); constitución de rutas de regreso de la producción intelectual del exilio español, afectada por la censura política franquista, al mercado peninsular por vía clandestina y en ediciones argentinas (Ferrero 1992: 526). Por último, puede afirmarse que en este período el campo editorial se consolida como tal en virtud de la creación de instituciones específicas de consagración y legitimación: cámaras del libro, ferias, premios, etcétera. (Falcón, 2011: p. 5)



Espasa-Calpe, rústica



Espasa-Calpe, (tapa dura 1951)

La primera de las ediciones perteneciente a este grupo de editoriales es la de Espasa Calpe (que publica la obra por primera vez en 1940, con reediciones en 1941, 1943, 1944, 1945, 1947, 1950, 1951, 1954, 1956) dentro de la Sección Clásicos Castellanos de la Colección Austral. En 1946 publica *El Quijote de Avellaneda* y en 1947, además, los *Entremeses*. Ediciones destinadas a la venta en argentina, pero también en el resto de américa. En paralelo, la editorial edita en España, en 1941-1944 la edición de Francisco Rodríguez Marín en 8 tomos en rustica, que reimprime en 1948, fuera de la Colección Austral. El campo editorial español, más allá de la postura política de cada editorial, se vio afectado en su totalidad. El sello editorial Espasa-Calpe, que manifestaba adhesión al régimen, atravesó también adversidades económicas. Poco tiempo después del golpe de estado, en abril de1937, en el afán de afianzarse en el mercado exterior:

> En el caso de Espasa-Calpe, el 15 de abril de 1937 se reunió por segunda vez su Consejo de Administración en San Sebastián, sede de la Papelera Española (Durán, 1998: 1-2). La editorial así como los talleres gráficos de su propiedad habían quedado en Madrid bajo la

> dirección de un comité de obreros comunistas, que habían comenzado a editar, bajo el sello de Nuestro Pueblo, libros de temática política así como algunas obras literarias de autores como Valle-Inclán, Antonio Machado, García Lorca y Pérez Galdós. Ante esta circunstancia, el presidente del Consejo, Serapio Huici, otorgó poderes a los delegados de la editorial en Argentina, Gonzalo Losada y Julián Urgoiti para fundar, con los capitales de la antigua sucursal, la Compañía Anónima Editora Espasa-Calpe Argentina. El objetivo era dotarla de mayor independencia en su actuación y centralizar la labor en América de la forma más conveniente a los intereses de la editorial. En el consejo editorial de la nueva empresa figuraban, además de Losada y Urgoiti, colaboradores como Guillermo de Torre y Atilio Rossi, todos ellos de ideas republicanas y liberales que contrastaban con el conservadurismo creciente del Consejo de Dirección de la editorial. (Larraz, 2009: p. 3)

El panorama global que dejaba tras de sí la Guerra Civil posicionó a los epicentros culturales de habla hispana en una posición privilegiada, siendo México y Argentina los más beneficiados, al contar ya con un campo editorial con cierto grado de desarrollo.

Espasa-Calpe, que contaba ya con un catálogo constituido desde la centralidad de España, logró posicionarse en un lugar preponderante, pretendiendo abastecer el extenso mercado que las editoriales españolas habían dejado casi desierto. El crecimiento de la editorial en el país y en el mercado internacional fue abrupto, llegando a publicar un centenar de títulos de amplia tirada. Entre sus publicaciones, hubo una gran cantidad de títulos europeos, pero rápidamente fue incorporando a autores latinoamericanos gracias, entre otros factores, a las relaciones de Losada y de Torre en los círculos intelectuales porteños (Larraz, 2009). A partir de 1938 comienzan a manifestarse conflictos ideológicos entre la central española y la filial argentina:

> En 1938, el Consejo de Espasa-Calpe decidió ejercer un control más férreo sobre las ediciones de la casa americana, de la cual eran accionistas principales. Según señala Manuel Durán Blázquez (1998: 2), cundió un cierto malestar por las decisiones de Losada y Urgoiti de

> aumentar el capital social de Espasa-Calpe Argentina y de publicar nuevos libros sin haber contado con el permiso del Consejo de Administración. Por este motivo, se envió a Manuel Olarra Garmendia, uno de los dos directores de la editorial, para que sustituyera a Losada y Urgoiti al frente de la empresa. Cabe especular que detrás de esta decisión se escondía una motivación ideológica que enfrentaba a los miembros del Consejo, deseosos de reorientar la política editorial de la empresa dentro de los márgenes de la ortodoxia del naciente Estado franquista. Así lo prueba el hecho de que, tras la llegada de Olarra a Buenos Aires a principios de 1938, se paralizó la publicación de obras de autores como Manuel Gálvez, en la Colección de Autores Argentinos, y se dieron órdenes estrictas de no publicar ningún libro sin permiso expreso de España. (Larraz, 2009: p. 3)

La llegada de Olarra a Argentina produjo una serie de cambios drásticos en el funcionamiento de la filial. Espasa-Calpe Argentina comenzó a exportar una gran cantidad de libros a la sede española. Como señala Larraz, en 1938 Espasa-Calpe gestionó y obtuvo licencia para la importación de la mayoría de los títulos de la colección Austral, y a partir de entonces, sus decisiones editoriales se vieron, en parte, sesgadas por la censura franquista[183].

Posteriormente las diferencias políticas e ideológicas definirían el distanciamiento de Losada respecto de Espasa-Calpe, para fundar su sello editorial junto con algunos exiliados españoles, al cual nos referiremos más adelante. Nos interesa mencionar dos colecciones de estas editoriales, representativas de la década del 40, que evidencian el posicionamiento político y cultural de cada editorial. La Colección Austral (Espasa-Calpe) y la Biblioteca Contemporánea (Losada) fueron las colecciones más importantes de cada editorial.

> Su tamaño, materialidad y costo comercial eran similares, ya que apuntaban a un público masivo. La declaración de intenciones no difería pues, en lo sustancial, si bien Austral incidía más en el aspecto popular

[183] Todo esto vendría a demostrar que, al someter su catálogo al beneplácito de la censura a fin de asegurarse una tranquila importación de sus libros, Espasa-Calpe extendió el campo de la represión cultural franquista al territorio argentino. (Larraz, 209: p.3)

> (“al alcance de la gran masa de público”, “muy económicas”) y en la presentación editorial (“ediciones íntegras, autorizadas, bellamente presentadas”), mientras la Contemporánea especificaba más la excelsitud de los textos (“los mejores libros del mundo, los de valor más probado y permanente, aquellos que responden verdaderamente a las curiosidades y a las necesidades culturales de los lectores”). Las dos reconocían como seña de identidad su carácter misceláneo (“seleccionadas con criterio práctico y ecléctico”, “el libro ya famoso y el libro de ameno esparcimiento, el libro exquisito y el libro popular”), que las convertía en repertorios representativos de los diversos niveles de la cultura nacional y universal, renunciando expresamente a cualquier concepto elitista de la cultura escrita. (Larraz, 2009: p. 5)

Como señala Larraz, hay una marcada tendencia en Espasa-Calpe por los autores españoles y por las traducciones, circunscripto a la venia franquista que encorsetaba el catálogo. Losada evidenciaba esa circunstancia en un anuncio publicitario de la Biblioteca Contemporánea:

> Dice optar por la ausencia de “limitaciones tendenciosas” en la selección. Esta leve sutileza se hace patente al examinar de cerca los respectivos catálogos. Al repasar los autores y títulos que integran el de Austral, resulta inevitable sospechar de cierto filtro ortodoxo impuesto por las doctrinas de la política cultural del franquismo. (Larraz, 2009: p. 5)

Por otra parte, Espasa-Calpe Argentina utilizó durante un tiempo el catálogo generado en años anteriores por la editorial española, poniendo a disposición del público latinoamericano un amplio repertorio de obras clásicas. Otra diferencia concomitante a esta selección del catálogo, es que un gran porcentaje de los ejemplares publicados en la Colección Austral estaba destinado a la importación española, mediatizada por la casa central. Ahora bien, detrás del surgimiento de ambas colecciones encontramos a Gonzalo Losada:

> La editorial Calpe vivió en aquellos años un periodo de transición hasta su fusión con la mítica Espasa en 1925 (Sánchez Vigil, 2005), en cuyo

> catálogo se encontraba la Enciclopedia Universal Ilustrada. El relanzamiento de ambas empresas duró una década y se vio truncado por la guerra civil en julio de 1936, lo que dio lugar a que se creara temporalmente la sociedad Espasa-Calpe Argentina (ECA) al quedar inactivos los talleres y oficinas de Madrid. El responsable de la edición en Buenos Aires fue Gonzalo Losada, quien con una gran visión puso en marcha una nueva colección a la que llamó Austral. (Sánchez Vigil, Olivera Zaldua, 2010: p. 31)

Pero como hemos referido ya, Losada abandona la editorial Espasa-Calpe para fundar su sello en 1938. Dentro de la Colección Austral aparece publicado el Quijote (1940). Como en el resto de la colección, **se presenta el texto completo, sin elementos que acompañen la lectura del texto original**. La edición del *Quijote*, dentro de la colección de clásicos que suponía Austral, puede considerarse como una reafirmación de la lectura que circulaba en la España franquista, como una forma de revalorizar el casticismo y la tradición española[184].

Losada, junto con el escritor Guillermo de Torre, inician el proyecto de Austral en 1936, aunque el primer número no se publicó hasta un año después. Juntos convocaron al ilustrador Atilio Rossi para el desarrollo del logotipo y realizaron la primera selección de contenidos, partiendo de *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset[185]. Tanto el nombre de la colección como el logo buscaron marcar una impronta diferenciadora respecto de España, en cierta sintonía (que evidenciaba una voluntad de cercanía con la intelectualidad porteña) con el proyecto de la revista ***Sur***. En una entrevista del periodista Duelo Carvero a Losada, el editor explica los pormenores de la creación de la colección: después de hablar con Guillermo de Torre, Losada le pide el diseño de la colección a Atilio Rossi, un ilustrador italiano. El primer boceto, influenciado por la colección Penguin, fue el dibujo de un oso polar:

---

[184] Espasa-Calpe, que en los años veinte había ofrecido en primicia a algunos de los más importantes autores americanos en España, ofreció una selección muy reducida y parcial de la literatura latinoamericana. La parcialidad se acentúa en la selección de autores españoles incluidos en su catálogo, en los cuales se aprecia el intento de establecer en América Latina los criterios políticos que dieron lugar a un canon contemporáneo sesgado y determinado por la represión cultural del régimen de Franco. (Larraz, 2009: p. 8)

[185] Ortega y Gasset dirigió la Colección Universal Calpe, de la entonces española editorial Calpe, antecesora de la Colección Austral.

> Pues bien, el mismo día que Atilio termina el dibujo del oso, Guillermo de Torre corre con el boceto a su casa para mostrárselo a su mujer Norah, hermana, como usted sabe, de nuestro querido Jorge Luis (Borges). Éste, que a la sazón se hallaba allí de visita, miró la cubierta y comentó: "Sí, está lindo, ¿no?... Pero yo creo que nosotros, aquí en la Antártida, no tenemos osos, ¿no?" Y estaba en lo cierto Georgie, porque en aquellas heladas regiones, por alguna razón que desconozco, no existen osos blancos ni de ningún otro color. Fue una lástima tener que desechar la idea de Rossi y cambiar el oso por el signo de Capricornio. No era lo mismo". (Duelo Cavero, 1975, p. 530-534, citado por Sánchez Vigil y Olivera Zaldua, 2010: p. 43-44)[186]

La Colección Austral fue una de las primeras colecciones populares de bolsillo, y como sostiene De Diego (2016), supuso el inicio de la "época de oro" de la industria editorial argentina (1938-1955). El diseño editorial era sobrio y simple, incorporando la encuadernación con sobrecubiertas en colores para identificar, dentro de la colección, diferentes secciones[187]. El volumen de publicaciones era elevado:

> En los tres meses de la contienda civil española salieron a la venta un centenar de títulos, y para el número 100 se eligió *Flor nueva de romances viejos* de Ramón Menéndez Pidal, publicado el 25 de agosto de 1938. La media de títulos entre 1937 y 1939 fue de tres al mes, con tiradas de 12.000 ejemplares y unas 15 reimpresiones mensuales de 6.000. Se exportaba el 30% de la producción y el precio fijo impreso en la cubierta era de 1,50 pesos para el volumen sencillo y 2,25 para el extra. (Sánchez Vigil y Olivera Zaldua, 2010: p. 34)

En estos primeros años, de una expansión exorbitante del catálogo, encontramos en el número 150 (1940), la primera edición del *Quijote* de

[186] La anécdota es representativa de lo que estaba sucediendo en el ámbito editorial: editores e intelectuales europeos, buscando posicionarse desde una metrópoli periférica, e intentando interpretarla, a veces erróneamente por el mero desconocimiento de ser foráneos, y recurriendo a intelectuales y escritores argentinos para corregir ciertos errores.

[187] Sánchez Vigil y Olivera Zaldua identifican esta variedad cromática: azul para las novelas y los cuentos, verde para el ensayo y la filosofía, naranja para las biografías y las vidas novelescas, negro para los viajes y los reportajes, amarillo para la política, violeta para el teatro y la poesía, gris para los autores clásicos y rojo para las novelas policíacas, de aventuras y femeninas. En 1940 se añadió el color marrón para la ciencia y la técnica (2010: p. 33).

Espasa-Calpe (que ya había sido publicada anteriormente por Espasa en Barcelona, desde 1879). Como hemos mencionado, gran parte de los ejemplares de la colección eran exportados a España. Este camino de exportación estuvo mediado y calculado por Manuel Olarra Garmendia:

> En enero de 1940 Olarra regresó a España para informar al Consejo de Administración de las gestiones efectuadas. Solicitó que se continuara imprimiendo en Argentina, el aumento de los títulos al año y la incorporación de autores clásicos ya que no era fácil obtener originales de los exiliados españoles. Aquel viaje pretendía mucho más que el mantenimiento y la difusión de la Colección Austral porque se entrevistó con destacados dirigentes de la cultura española, entre ellos Pedro Laín Entralgo, Juan Beneyto y los ministros de Educación y Justicia Pedro Sainz Rodríguez y el conde de Rodezno, con el objetivo de conseguir ayudas del Estado para la edición y distribución de obras españolas en Iberoamérica. (Sánchez Vigil, Olivera Zaldua, 2010: p. 35)

El trabajo de Olarra continúa el iniciado por Losada y marca el estilo que irá desarrollando la editorial en Argentina. A diferencia de Losada, que había pretendido una colección con una perspectiva geográfica desde la periferia, intentando instaurar en el plano global a los autores latinoamericanos, Olarra tendrá sus ojos puestos en España, atendiendo las restricciones del régimen, perpetuando la legitimidad y la hegemonía cultural ibérica, procurando abastecer el mercado hispanoparlante. De este modo, la publicación del *Quijote* a cargo de Olarra tuvo un destino de exportación hacia España y Latinoamérica. Sus sucesivas reimpresiones durante décadas demuestran un lectorado posible para la obra, diversificado en un vasto mercado, a un lado y al otro del Atlántico. Aunque no haya registros específicos que permitan rastrear el destino de cada una de las tiradas, podemos suponer que no todas las reimpresiones fueron distribuidas de la misma manera, sino que las mismas respondían a demandas identificadas por Espasa-Calpe en los diversos territorios en los que se distribuía. Dentro del mercado interno, la constante ampliación de estudiantes dentro de todos los niveles del sistema educativo y del lectorado en general, generaba la demanda constante de obras clásicas, que muchas veces eran adquiridas y leídas como un imperativo para alcanzar

un capital cultural mayor, dentro de aquellos sectores de la clase media o baja en paulatino ascenso, algo que como hemos señalado, sucedía en el país, principalmente en Buenos Aires, desde décadas anteriores.

4.2.11.2. Las ediciones cervantinas de Losada y la edición tardía del *Quijote*

Si bien la edición de Losada del *Quijote* (1997) es sumamente tardía para el contexto al que nos estamos refiriendo, la figura de los editores asociados al sello nos resulta de suma relevancia en relación a la recepción de la obra en el país hacia fines de la década de 1940. En este sentido, nos centraremos en dos elementos que tienen que ver con las ediciones producidas por Losada: por un lado, publicaciones de otras obras de Cervantes y cercanas al universo cervantino; por el otro, la ineludible la mención de las revistas literarias y culturales que en este período de efervescencia del campo editorial aparecen en nuestro país.

Losada, 1997.

En cuanto a revistas, es de suma importancia, y aparecida en el año del centenario del nacimiento de Cervantes, la ***Revista Realidad*** [188] que nucleó a un sector importante de la intelectualidad porteña. Como señalan Macciuci (2013) y Bonino (2016), la mentora económica que motivó a Francisco Ayala y a Eduardo Mallea para que funden una revista de clara orientación intelectual, fue la escritora Carmen Rodríguez Larreta de Gándara. Posiblemente, Eduardo Mallea gestó el proyecto anteriormente, atravesado por las pequeñas fisuras que comenzaron a darse dentro de la *Revista Sur*[189]. Al proyecto se sumó el filósofo Francisco Romero, para hacerse cargo de la dirección. El resto del equipo estaba formado por "Amado Alonso, Francisco Ayala, Carlos Alberto Erro, Carmen R. L. de Gándara, Lorenzo Luzuriaga, Eduardo Mallea, Raúl Prebisch, Julio Rey Pastor y Sebastián Soler. En 1948 se sumaron José Luis Romero y Guillermo de Torre" (Macciuci, 2013: 46). . Muchas de esas figuras, asociadas al exilio (Amado Alonso, Francisco Ayala[190], Lorenzo Luzuriaga, Guillermo de Torre). La revista Realidad estuvo vinculada por su participantes con la élite del campo intelectual porteño. Carmen Rodríguez Larreta funcionó como mecenas de la publicación que se extendió durante casi 3 años, de manera bimestral. Existe una evidente cercanía entre los miembros de la revista *Sur* y la revista *Realidad*.

A diferencia de otras revistas que posicionaban lo literario en el centro, esta revista esgrimía como subtítulo: "revista de ideas". Tenía un marcado posicionamiento orientado a la defensa de los valores occidentales[191]. Como puede observarse, el equipo de dirección y redacción de la revista está estrechamente vinculado con los miembros de la Editorial Losada. Raquel Macciuci (2013) detalla el germen de la fundación y la conformación del equipo

---

[188] Puede consultarse la revista completa, digitalizada por Martín Greco en el portal https://ahira.com.ar/revistas/realidad/

[189] Véase sobre el conflicto entre Borges y Mallea en Macciuci (2013) el apartado "De Sur a Realdidad: el factor Borges" (pp. 55-60). La investigadora identifica cómo la tendencia modernizadora de Borges determinó, sin una polémica manifiesta por parte de Mallea, el surgimiento del nuevo proyecto.

[190] Francisco Ayala fue una figura del exilio muy relevante en el campo intelectual porteño. Participó en Sur y en La Nación. Desde su llegada en 1939 su formación humanística fue admirada y valorada por el campo local.

[191] "La defensa de los valores occidentales más dignos, dañados por las catástrofes bélicas, por las agresiones de los totalitarismos surgidos en las sociedades de masas y por la amenaza que suponía para la libertad y la conciencia individual, incluso en el interior de las democracias, un poder tecnológico dispuesto a confundir las fronteras entre información, publicidad y manipulación" (García Montero, 2007: XXIX, citado por Bonino)

siguiente manera: Carmen Gándara motivó a Francisco Ayala y a Eduardo Mallea para que funden una revista de clara orientación intelectual. Ambos convocarían posteriormente a Francisco Romero (director), Amado Alonso, Carlos Alberto Erro, Lorenzo Luzuriaga, Raúl Prebisch, Julio Rey Pastor y Sebastián Soler. En 1948 se sumaran José Luis Romero y Guillermo de Torre.

> Los colaboradores abordaron temas ligados a la sociología, la filosofía, la historia, la pedagogía, la psicología, la política, la literatura, la matemática, el arte, etc. Cada una de dichas materias contó con representantes en el Consejo de Redacción, lo que facilitó los contactos con los especialistas que fueron publicando en la revista. (Bonino, 2020: p. 155)

La revista, por medio de su equipo de redacción, estaba relacionada con tres editoriales mencionadas, en las que confluye la cualidad de ser de las más importantes editoriales[192] que protagonizaron la mencionada época dorada, y que además, suelen considerarse como cercanas al exilio español (De Diego, 2016)[193]. El número 5 (septiembre/octubre de 1947) de *Realidad*[194] se presenta como un monográfico dedicado a homenajear a Cervantes en el centenario de su nacimiento. Cuenta con la participación de figuras reconocidas del ámbito nacional e internacional:

---

[192] Como señala Bonino (2020), las editoriales vinculadas con el proyecto eran Losada, Sudamericana, Emecé, Nova y Argos: "Entre las editoriales que hemos mencionado, la más cercana a Realidad fue, con seguridad, Losada. Ya referimos la importancia que tuvo Guillermo de Torre en esta casa editorial. También Francisco Ayala, Lorenzo Luzuriaga, Amado Alonso y Francisco Romero trabajaron con Losada".

[193] En el apartado "La conexión editorial", Macciuci (2013), señala los diferentes lazos:

> Junto al capital aportado por la benefactora, que pasó a ser la única mujer en un equipo de reconocidos hombres del a cultura, aportaron financiamiento los muy ilustres sellos editoriales Losada y Sudamericana, además de la emblemática Imprenta Lopez (…). Si se observan las páginas publicitarias de Realidad que abren cada número, se verá que otras empresas del mundo del libro dan brillo a la nueva publicación y contribuyen a reunir un capital simbólico de impacto: Fondo de Cultura Económica, Editorial Atlántida, Editorial Rueda, Revista de Occidente, son algunas de las más importantes" (49).

Américo Castro, “La estructura del *Quijote*”; Marcel Bataillón, “Matrimonios Cervantinos. Ortodoxia humana”; Francisco Ayala[195], “La invención del *Quijote* como problema técnico-literario”; Joaquín Casalduero, “La composición del segundo *Quijote* (1615)”; Francisco Romero, “Don Quijote y Fichte”; Jorge Luis Borges, “Nota sobre el Quijote”; Max Singleton, “El misterio del Persiles”; Harry Levin, “Don Quijote y Moby Dick”; Edwin B.Knowles, “Cervantes y la literatura inglesa”; Jorge Romero Brest, “El *Quijote* y sus ilustradores”; Guillermo de Torre, “Cervantes anecdótico y esencial”; Julio Caillet-Bois, “El *Persiles*, versión barroca”; “Crónica del centenario”. Destacamos la presencia de Américo Castro y Guillermo de Torre en el número monográfico. (Revista Realidad, 1947)

Nuestra atención se focaliza nuevamente en la Editorial Losada. No nos detendremos en un análisis de la Revista Realidad en general (Macciuci, 2013; Bonino, 2016), ni de este número en particular (Bonino, 2020) porque excedería los alcances de nuestro análisis, pero nos resulta relevante analizar los estrechos vínculos con la Editorial Losada, y preguntarnos por qué dicha editorial no realiza una publicación de la obra en esta década de auge editorial y de especial resignificación de la obra cervantina. Una de las hipótesis, sería considerar que, ante el aluvión de ediciones publicadas por Espasa-Calpe, en la Colección Austral, Losada haya considerado innecesaria o poco competitiva en cuanto a lo monetario otra publicación del *Quijote* y, además, como una forma de posicionarse de manera contraria a la colección dirigida por Olarra. De ninguna manera podría considerarse una reticencia de la editorial para con Cervantes[196]. Por otro lado, como señala Laura Sesnich (2020)

> Al poco tiempo de la fundación de Losada, Amado Alonso emprendió el diseño de una nueva colección que se sumaría a las que ya dirigía en la

[195] Emilia de Zuleta (1983, p. 236) realiza un interesante análisis de la interpretación de Francisco Ayala, y su planteo sobre el cervantismo/quijotismo. Hemos consultado también un trabajo inédito de Sofía Bonino, titulado “Francisco Ayala entre Cervantes y el *Quijote*. Una respuesta a Unamuno desde *Realidad*. *Revista de ideas”*.

[196] Losada publica las *Novelas Ejemplares* (1939, 1942) y otras publicaciones en torno en torno al *Quijote* y a Cervantes: en 1941, *La ruta de Don Quijote*, de Azorín y en 1946 publica *Al margen de los clásicos*, del mismo autor. En 1943 publica *Cervantes, Goethe, Freud* de Thomas Mann y *La filosofía del Quijote*, de David Rubio. En 1947, con motivo del centenario, Losada publica *Cervantes* de Jean Babelon en 1947.

> editorial. La nueva serie, nombrada “Vida y obra de…”, estaría destinada a profesores secundarios, alumnos universitarios, periodistas y escritores, es decir, un público relativamente especializado. (Sesnich, 2020: p. 116)

En este proyecto Amado Alonso tenía pautado un volumen dedicado a Cervantes, encargado ya a Américo Castro, pero el proyecto en su totalidad quedó inconcluso (Sesnich, 2020: p.117). En el libro *La Argentina y la nivelación del idioma*, Alonso (1943), publicado durante su dirección del Instituto de Filología de la UBA, señala como llamativo que un escritor argentino declare no entender la lengua del *Quijote* y enuncia el debate dado por aquellos años sobre los cambios en los programas de enseñanza, justificando su intervención en los mismos:

> Todos los reparos que se han hecho a los nuevos programas se reducen, consciente o inconscientemente, a eso. Quién sale con que la gramática, así en bloque, es cosa difícil para que muchachos de 15 y 16 años (…). Otro dice que no se pueda dar a leer a los escolares el *Quijote* por que no se interesan, lo cual, además de ser absolutamente falso, no será objeción, pues ahí está el profesor para despertar en los alumnos el interés por los valores superiores del espíritu. (Alonso, 1943: 109-110, citado por Sesnich, 2020: p. 117)

El homenaje de la revista *Realidad* no es aislado, de múltiples maneras se celebra el nacimiento de Cervantes en toda Buenos Aires. Nos resulta pertinente, por la proximidad entre los participantes de ambas revistas, la mención del homenaje en la Revista Sur. Allí encontramos un posicionamiento político más demarcado. Hay una lectura del *Quijote* como oposición a la situación desfavorable que atravesaron varios intelectuales tras el ascenso al poder del peronismo:

> podemos sostener que la identificación de Perón con Franco es parte del trasfondo en el que se produce el número de Sur dedicado a Cervantes. Sin duda la percepción común de aquellas figuras como tiranos o dictadores que usurpan el poder constitucional de Argentina y España, fue una de las claves de la hermandad ideológica entre el círculo de

> Ocampo y los republicanos. De ahí que la lectura del *Quijote* propuesta en el número 158 de Sur funcione como un ejercicio de resistencia a la injusticia y el fascismo. Si se observan las contribuciones que conforman la primera sección, se comprueba que la nota dominante es la apropiación del personaje de don Quijote como símbolo, ya sea como símbolo de lo español, de la justicia o del humanismo. En todos los casos se percibe un diálogo tácito, sutil, con la "tragedia de España". Todos los autores españoles que contribuyen son exiliados políticos. María Zambrano estaba exiliada por entonces en París (el texto se fecha allí el 27 de setiembre de 1947), Guillermo de Torre, en Buenos Aires y Américo Castro, en Estados Unidos. (Moraes, 2017: p. 148)[197]

Como señalan De Sagastizábal (1995) y Larraz Elorriaga (2011), Losada fue la editorial que mayor tendencia republicana manifestó en sus publicaciones, editando a autores exiliados y editando obras censuradas por el franquismo. La disputa ideológica estuvo mayormente manifiesta en la prensa gráfica, tanto en periódicos como en revistas culturales y literarias, aunque, como hemos mencionado, no encontramos publicaciones del *Quijote* hasta 1997. En las décadas que analizamos, sin embargo, Losada publica en 1939 las *Novelas Ejemplares*, como los tomos I y II de la colección **Las Cien Obras Maestras de la Literatura y el Pensamiento Universal**. Como señala Laura Sesnich (2020), la figura de Amaso Alonso, vinculada a Losada como director de algunas colecciones, permite trazar una relación entre el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires con la Editorial Losada, ya que algunos de los miembros de instituto publicaron obras en dicha editorial a través de ese nexo[198]. A su vez, esta conexión entre Losada y el Instituto de

---

[197] Moraes analiza el número de la revista en clave antiperonista, y da cuenta también del discurso inaugural de Perón en el homenaje a Cervantes llevado a cabo en la Academia Argentina de Letras.

[198] Es llamativo que en la colección "Textos Literarios", dirigida por Amado Alonso, no apareciera el Quijote. Según da cuenta Sesnich (2020), el escueto catálogo de esta colección publica solo 7 títulos bastante variados:

> A saber: *Martín Fierro* de José Hernández, con prólogo, notas y vocabulario a cargo de Eleuterio Tiscornia (1939); *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, arcipreste de Hita, edición a cargo de María Rosa Lida (1939); *La verdad sospechosa* de Juan Ruiz de Alarcón, edición a cargo de Pedro Henríquez Ureña y Jorge Bogliano (1939); *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez (1939); *Amadís de Gaula* (1940), edición a cargo de Ángel Rosenblat; *El santo de la espada* de Ricardo Rojas (1940); *Poetas gauchescos*. Hidalgo. Ascasubi. Del Campo edición a cargo de Eleuterio Tiscornia (1940). (Nota Nº 21, Sesnich, 2020: p. 125)

Filología, evidencia un horizonte de lectores orientado, en cierto grado, hacia el ámbito académico:

> De hecho, esta colección, junto con la conocida *Gramática castellana*[199] de Alonso y Henríquez Ureña y los libros de lectura publicados en la colección *Las Cien Obras Maestras de la Literatura y el Pensamiento Universal* dirigida por Henríquez Ureña, eran publicitadas en forma conjunta por la editorial con un aviso que decía: "Los mejores libros para la enseñanza, los más prestigiosos y más unánimemente aceptados por el profesorado y los alumnos figuran en nuestras colecciones." Más aún, estas dos colecciones junto con la *Gramática castellana* conformaban un catálogo especial llamado "Libros para la enseñanza". (Sesnich, 2020: p. 120)

Estos datos nos llevan a considerar, como hemos adelantado, que la decisión de no editar el *Quijote* por parte de Losada, tuvo que ver principalmente con que en la década de 1940[200] el mercado se satura de ediciones de la obra, por eso prioriza la edición de obras que podríamos considerar cercanas a Cervantes, como la mencionadas *Novelas Ejemplares* (1939) y *Amadís de Gaula* (1940), posteriormente en 1953, publico la traducción de *El Quijote de los niños*, del brasilero Monteiro Lobato en 1966. Puede tenerse en cuenta también la diferenciación de Losada respecto de Espasa-Calpe, aunque en este caso, a pesar que la Colección Austral y la Biblioteca Contemporánea fueran competencia, Losada contaba con otras colecciones que se diferenciaban en cuanto a su calidad material (como las Cien Obras…), pero tampoco fue incluido en esa colección.

Larraz (2009) en su trabajo "Política y cultura: Biblioteca Contemporánea y Colección Austral, dos modelos de difusión cultural" plantea que:

> Limitando nuestro examen a los títulos publicados antes de 1945, la impresión que ofrece el catálogo de la Biblioteca Contemporánea es de

[199] Es curioso también el hecho de que en la *Gramática Castellana* (1938), publicada por Editorial Losada, no aparezcan fragmentos del *Quijote*.
[200] Sopena (1938, 41, 43, 45, 47, 49); Tor (1939. 45); Espasa-Calpe (1940, 41, 43, 44, 45, 47); El Ateneo (1942, 1947); La Facultad (tres ediciones en 1943); Joaquín Gil (1944, 1947); Anaconda (1945, 1947); José Ballestá (1945); Emecé (1947); Editorial de Grandes Novelas (1947)

> una mayor modernidad que el de Austral. La misma editorial Losada, en el catálogo editado con motivo de su trigésimo aniversario, consideraba que, con la Biblioteca Clásica y Contemporánea, “por primera vez una editorial renunciaba a la facilidad de creer que sólo las obras consagradas por el tiempo y las generaciones de lectores sucesivos podían concitar el interés de una masa de lectores” (1968: 9) (Larraz, 2009: p. 8)

Esta afirmación parece justificar la posterioridad con que edita Losada la obra (aunque hubo otras colecciones que si editaron varios clásicos), durante la madurez de la editorial, en un contexto diferente al de su surgimiento y, en cierto punto, en un estancamiento de la editorial, se da un retorno a los clásicos como forma de garantizar ventas y perpetuarse en el mercado.

4.2.11.3. Las diversas ediciones de Emecé (1947,1957-58, 1965)

La editorial Emecé fue fundada por Mariano Medina del Río y Álvaro de las Casas, a cuyo proyecto pronto se sumaron Arturo Cuadrado y Luis Seoane. Está editorial, como sostiene De Sagastizábal (2018), se diferenciaba del resto por los altos estándares de calidad a los que apuntaba. En principio, su principal interés fue la publicación y difusión de obras gallegas, pero luego fue diversificando su catálogo, nutriéndolo principalmente de traducciones de *best sellers* extranjeros, con cierta tendencia anglófila.

> Si bien la editorial nació con el objetivo inicial de dirigirse a un mercado lector de inmigrantes gallegos, lo cierto es que el hecho de que el apoyo económico proviniese de una tradicional familia argentina, los Braun Menéndez —propietarios de empresas de importación y exportación de productos—, provocó un giro en sus objetivos y propósitos. Además de empresarios, algunos integrantes de la familia tenían vocación intelectual —escritores y científicos—, de manera que, lejos de ocupar cargos decorativos, tuvieron una activa participación en el diseño del catálogo. Ese perfil empresarial explica el hecho de que Emecé se perfilara desde sus comienzos como un proyecto comercial que la diferenció del resto de las editoriales argentinas, surgidas de emprendimientos de carácter familiar o artesanal. Su fondo editorial da cuenta de este perfil, dada la abundancia de *best sellers* y de títulos de gran impacto en el mercado. Desde mediados de los años cuarenta, la editorial tuvo como presidente a Bonifacio del Carril, un apellido y una familia que de a poco se fueron identificando con la empresa; reafirmando el carácter profesional del proyecto; en 1948 adquirieron una imprenta propia (De Sagastizábal, 2018)

El catálogo de la editorial, pasada su impronta gallega de los dos primeros años, tenía una orientación dirigida a un público selecto, perteneciente a las clases altas y cultas “con una marcada orientación hacia lo anglófilo y el pensamiento católico” (De Sagastizábal, 2018). Sin embargo, esta tendencia no era una limitación, sino más bien, una apropiación de un segmento delimitado

del mercado que otras empresas dejaban de lado, y que anteriormente había estado ocupado por editoriales extranjeras, respondiendo a la demanda de ese público, pero moldeándolo también.

> Arturo Cuadrado combatió en la Guerra Civil en el grado de comandante. Se exilió en Buenos Aires, a partir de 1939. “Nada más llegar a Buenos Aires dio inicio a una prolífica actividad editorial. Se incorporó junto con el pintor Luis Seoane a la recién creada editorial Emecé, que dirigían dos gallegos, Álvaro de las Casas y Mariano Medina del Río” (Larraz, 2016).
>
> En Emecé, Seoane y Cuadrado compartirán staff editorial con otros gallegos como Manuel Colmeiro, Eduardo Blanco-Amor y Rafael Dieste. Seoane y Cuadrado se desempeñarán en diferentes tareas, desde la lectura previa y selección de obras, el trabajo directo con la imprenta, la corrección de pruebas, e incluso la distribución. (Gerdhart, 2016: p. 80)

Sin embargo, Cuadrado y Seoane, por divergencias políticas con la familia Braun Menéndez se separan y forman el sello editorial Nova. Sin embargo, la publicación del *Quijote* se da casi una década después, en el marco de otro panorama dentro de la editorial:

> Si las colecciones Austral y la Biblioteca Clásica y Contemporánea tenían ambas como primer ideólogo a Gonzalo Losada, las tres grandes colecciones de obras universales editadas por Jackson y Emecé a mediados de los años cuarenta, durante la segunda posguerra, tendrán como común de nominador a Ricardo Baeza, español emigrado en Argentina, íntimo amigo de Victoria Ocampo, prolífico traductor y director las colecciones Grandes Novelas de Jackson y Biblioteca Emecé de Obras. Además de Baeza, las colecciones Clásicos Jackson, Grandes Novelas de Jackson y Biblioteca Emecé de Obras Universales están, como las anteriores, signadas por la presencia de escritores e intelectuales latinoamericanos y españoles exiliados o vinculados con la comunidad de exiliados, en mayor o menor medida cercanos todos al entorno de *Sur*. (Falcón, 2018a: p. 284)

La primera edición del *Quijote* (1947) por parte de la editorial, coincide con el apogeo de crecimiento previo a la adquisición de la imprenta propia**. Es una edición conmemorativa, dentro de una colección, dirigida a un público selecto.** Cuenta con una introducción de Arturo Marasso[201]. Según Barandica (2012), Marasso estuvo vinculado por su formación a lo que Claudio Guillén denominó "la hora francesa" del comparatismo, que se extiende desde fines del siglo XIX hasta poco después de la Segunda Guerra Mundial

> Por esa adscripción a la escuela francesa del comparatismo es posible organizar la obra crítica de Marasso según los lineamientos que propone Paul van Tieghem en su manual (van Tieghem, 1951: 68-69): a) desde el punto de vista del emisor: se podrá estudiar el éxito de una obra, un escritor, un género, una literatura dentro de un país extranjero, la influencia ejercida y las imitaciones; b) desde el punto de vista del receptor: se investigarán las fuentes de un escritor o una obra; c) desde el punto de vista de los intermediarios: se considerarán los factores que han facilitado la transmisión de las influencias. (Barandica, 2012: p. 91)

Nos resulta de sumo interés y actualidad, la afirmación que Schwartz realiza sobre la publicación de Marasso:

> en el último ensayo: «Nuestra amistad con Cervantes», Marasso cambia de perspectiva y se centra en el lector. Sugiere así que la recepción del texto cervantino va variando inevitablemente según la edad y la experiencia de quien lo actualiza en sucesivas lecturas. El ensayo final funciona al mismo tiempo como resumen de toda una propuesta crítica. Como se ha dicho, Marasso persigue en esta colección de artículos la huella de los clásicos grecolatinos en el Quijote tratando de reconstruir, de cierto modo, el proceso creador de la *inventio* con el que Cervantes habría iniciado la composición de su novela. En ella, afirma, «ningún género literario dejó de hallarse» en su elaboración. La visión de

[201] Marasso publica una serie de trabajos dedicados a Cervantes y al *Quijote*, de los cuales los más relevantes son Cervantes y Virgilio (1937) y Cervantes. (Buenos Aires, Editorial Biblioteca Nueva, 1943, 254 p.), cuya segunda edición se tituló Cervantes (Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1947, 309 p.) para volver al título primitivo en la tercera edición, *Cervantes. La invención del* Quijote (Buenos Aires, Hachette, 1954, 343 p.) (Nallim, 2005: p. 3). Extendemos nuestro análisis de la figura de Marasso porque aparece también asociado a la edición de El Ateneo 1954.

> Marasso de la obra cervantina sigue vigente hasta nuestros días, aunque sean otras las «fuentes» sobre las que se vuelvan periódicamente en ediciones y estudios actuales. El *Quijote* aparece así como libro de libros y relato de relatos, transformados por el poder de la escritura (Marasso, 1954: 331), con la que, sin embargo, Cervantes logró modificar la concepción misma de la categoría personaje, abriendo así el camino para el desarrollo de la novela moderna. (Schwartz, 2005: p.3)

En su introducción a la edición de 1947, Marasso celebra el libro y a los personajes que han salido de él y llegado a toda la cultura universal. Traza vínculos con la literatura clásica y medieval europea, relacionándolo con los libros de caballería (menciona diferentes pasajes y su relación con las fórmulas de los libros de caballería que Cervantes utiliza). Menciona una serie de recursos medievales que llegan al *Quijote* por medio de los libros de caballerías. Luego traza una relación con Luciano y los erasmistas, por la ironía y la intención del diálogo. Indaga, además, en los elementos legendarios y populares medievales, como el "mono advino" de maese Pedro. Esquematiza la estructura de la obra de 1605, asociándolo al ciclo virgiliano. Habla también de los géneros novelescos asociados a la obra: caballerías, picaresca, novela italiana de Bocaccio, señalando también a Cervantes como un hombre del Renacimiento, conocedor de la literatura italiana. (Marasso, 1947: pp. 9-35). Se enuncia una breve biografía de Cervantes, con mención de sus obras, y finalmente la mención de las ediciones más importantes del *Quijote* (Marasso, 1947: 35-38). No se ofrece una lectura interpretativa con una visión política del texto.

Un elemento que distingue a la colección de Emecé es que no era una publicación masiva y económica, sino que apuntaba a un público de clase media o alta. Era una presentación en dos tomos de tapa dura, altamente superior a ediciones de tirada masiva como las de Austral, no solo en cuanto a la encuadernación, sino también la calidad del papel, la mancha tipográfica del texto en la página, la calidad de los tipos y la tinta. La sobrecubierta de la colección Biblioteca Emecé de Obras Universales, en la que aparece publicado el *Quijote* (nº 86), destaca la importancia de construir una biblioteca propia como una "necesidad fundamental", de la necesidad de que los libros estén al

alcance de los jóvenes en el hogar, como forma de fomentar la cultura. Hace hincapié también en las características cualitativas de los ejemplares que ofrecen, manifestando abiertamente la dualidad del producto que ofrece una editorial:

> Atender esta necesidad social es el propósito de la presente colección. Para ello se ha tenido en cuenta, de un lado la selección de obras y su presentación intrínseca adecuada (textos íntegros y bien corregidos, traducciones fieles, notas ilustrativas, índices onomásticos o análiticos cuando se requieran) y de otro lado la presentación material, en aquellas condiciones de comodidad, de estética y de resistencia (calidad del papel, de la impresión y de la encuadernación) que hagan el libro grato a los ojos, fácil de manejar y duradero.

A diferencia de otras colecciones más específicas, esta colección de "obras universales" se proponía abarcar a "toda la cultura humana", aunque centrándose en lo literario. Finalmente, y para facilitar su venta y organización, la colección se dividía en secciones de diversa índole[202]. El director de dicha colección fue el cubano, radicado en España desde 1915 hasta su exilio hacia Argentina en 1939, Ricardo Baeza. Fue un escritor, periodista y traductor, que en su exilio en Argentina colaboró con traducciones para varias editoriales (Jackson, Emecé, Sudamericana, Losada, Sur, Hachette, Anaconda y El Ateneo). En Emecé y en Jackson participó de manera más activa dirigiendo colecciones de "Clásicos". En la editorial Jackson creó la colección «Grandes Novelas de la Literatura Universal», en 40 tomos, con una buena proporción de autores españoles, con prólogos y bibliografías escritos por él. También fue el responsable de la serie «Clásicos Jackson», textos universales de la literatura occidental, supervisados por un comité directivo constituido por autoridades tan prestigiosas como Alfonso Reyes o Federico de Onís[203].

---

[202] Las secciones plantean una heterogeneidad digna del estilo borgeano: "I. Biografías y memorias, Literatura, Epistolar y Oratoria. II. Ciencias (Naturales, Físicas y Matemáticas, Políticas y Morales, etcétera). III. Poesía y Teatro. IV. Ensayo y Crítica. V. Ficción (Novela y Cuento). VI: Filosofía y Religión. VII. Clásicos Castellanos. VIII. Clásicos Griegos y Latinos. IX. Viajes y Exploración. X: Historia y Arqueología. XL. Referencia y Varios."

[203] Volveremos sobre la figura de Baeza y Onís cuando nos refiramos a la publicación de Jackson.

> En Emecé Editores Baeza también fundó y dirigió la Biblioteca Emecé de Obras Universales, que constaba en 1952 con más de cien tomos, casi la mitad de ellos con prólogos y bibliografías escritos por él mismo. La colección incluía una gran diversidad de autores, desde Dostoievski, Wilde y Stevenson hasta Cervantes, Pardo Bazán, Pereda, Bécquer y Menéndez Pelayo. Según Baeza, la finalidad de esta colección era atender a la necesidad social de constituir en el hogar una biblioteca de libros fundamentales, teniendo en cuenta, de un lado, la selección de las obras y su edición en textos íntegros y versiones fidedignas, y de otro, una presentación material que hiciera el libro agradable, fácil de manejar, duradero y asequible. (González-Allende, 2016: p. 2)

Cuesta y Garone Gravier se detienen en este tipo de materiales para textuales, que no aparecen de manera particular acompañando a una obra concreta, sino que son comunes a toda una colección:

> La mencionada declaración de intenciones permite entrever el perfil del lector-comprador al cual está destinada cada colección. Ya sea que porten o no la secuencia numérica, los volúmenes seriados colaboran con la recepción comercial y el consumo cultural. Por otro lado, el lanzamiento y el sostenimiento de una colección a lo largo del tiempo tiende a otorgarle a la editorial cierta presencia y visibilidad en los distintos mercados locales o transnacionales del libro. Asimismo, la diferenciación de colecciones le permite a una editorial competir con otras empresas, con el objetivo de captar e imantar a los potenciales lectores. Por último, una rotación de títulos de una colección a otra en el contexto de un determinado catálogo, permite no sólo reactivar y diversificar la oferta de lecturas sino que también permite modernizar su presentación. En suma, toda colección editorial busca no solo exhibir un conjunto coherente de textos, sino construir, a través de esa propuesta materializada en objetos, ciertos modos de leer. (Costa y Garone Gravier, 2020: pp. 4-5)

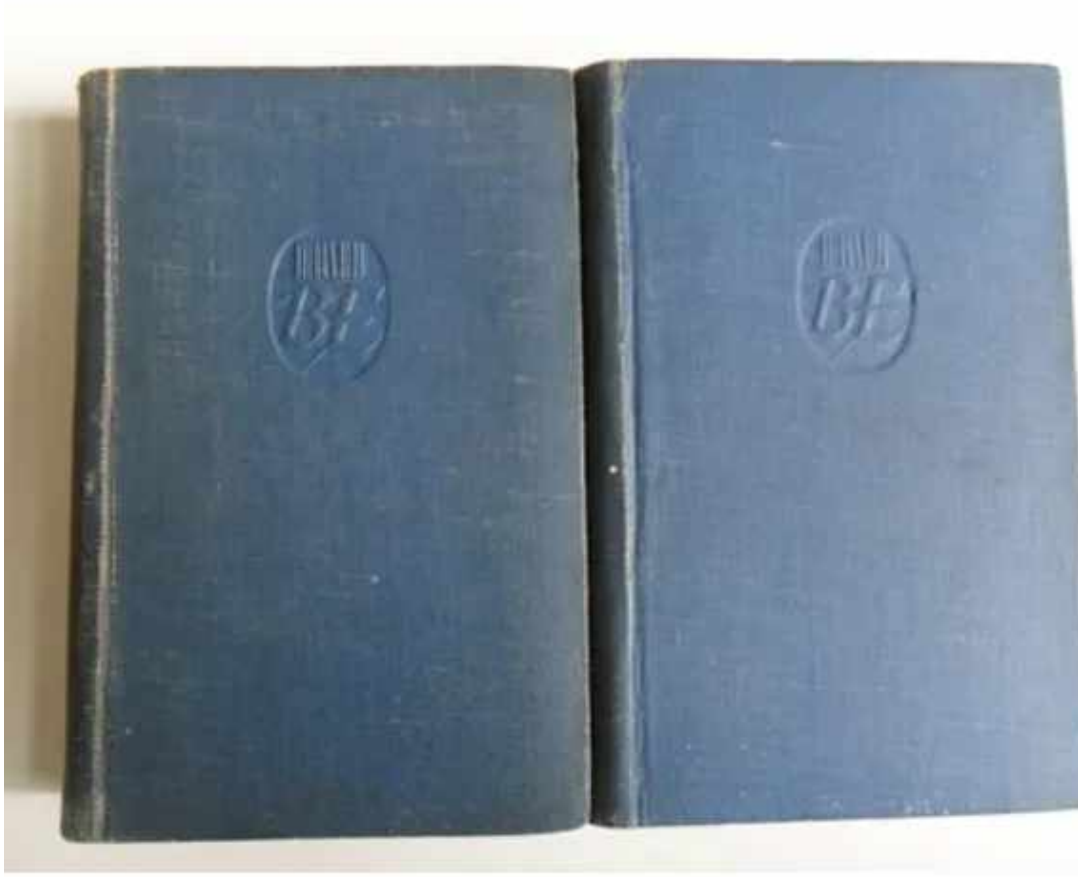
En cuanto a la constitución de la editorial y sus miembros, pudimos constatar la filiación de la misma en el contexto cultural de la época. Por otro lado, le editorial también estuvo vinculada al proyecto de la Revista Realidad:

> Eduardo Mallea fue el principal nexo entre Realidad y Emecé. Mallea dirigió allí tres colecciones: El Navío, Cuadernos de la Quimera y Grandes ensayistas. También su obra fue publicada por la editorial, al igual que la de Ayala y Carmen Gándara. Emecé no apareció publicitada en Realidad y fueron pocas las obras publicadas por esta editorial que allí se reseñaron. (Bonino, 2020: 158)

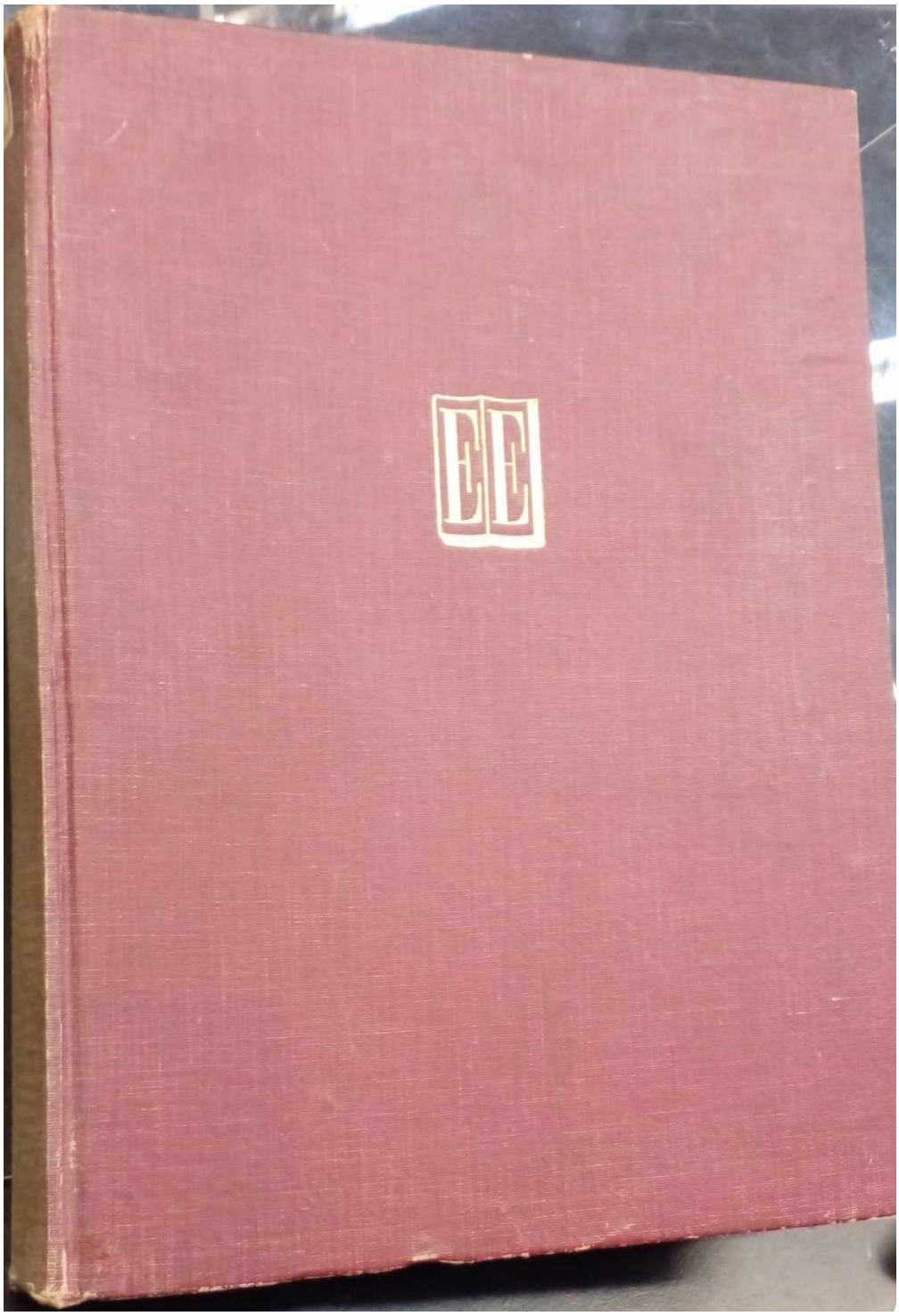
La edición más importante del *Quijote* por parte de esta editorial, aparece 10 años después, sin estar incluida en una colección determinada. Se trata de una edición en gran formato (33x22cm), publicada en años sucesivos (1957-58). Es una edición de lujo, para coleccionistas[204]. La primera parte en 1957, con un prólogo del editor Bonifacio del Carril y con ilustraciones de Salvador Dalí (cedidas por la editorial Random House Inc. de Nueva York). La segunda parte en 1958, con prólogo de los editores e ilustraciones de Carlos Alonso, un ilustrador argentino que comenzaba con éxito su carrera y ganó el concurso de la editorial para ilustrar la segunda parte de la obra. El prefacio de Bonifacio del Carril es una presentación laudatoria de la obra, presentando al *Quijote* como la obra más leída después de la Biblia, destacando su fama y el eco de sus reediciones y traducciones desde los primeros años de su aparición. También da cuenta de las primeras ediciones que aparecieron con ilustraciones, hasta considerar a la edición de Bruselas de Juan Mommarte de 1662 como la primera ilustrada con un programa iconográfico identificable. Destacando también las más relevantes en el ámbito hispánico (la de Sancha, Madrid, 1797, y la de la RAE de 1780). Este recorrido anticipa y justifica la actual edición ilustrada por el reconocido pintor Salvador Dalí. Menciona la edición de Randon House de 1947, publicada en ingles en nueva York con las ilustraciones de Dalí, edición de donde provienen las ilustraciones. Del Carril justifica la elección de estas ilustraciones como un modo de aunar en una edición las ilustraciones, que circularon solamente con el texto traducido al

[204] No hemos podido precisar el precio original de la publicación, que actualmente en el mercado de usados ronda entre 30.000-50.000$.

inglés, con el texto en español, que reproduce con grafía moderna el texto de la edición príncipe de Juan de la Cuesta.



Emecé, 1947



Emecé, 1957-1958.

De esta edición se publicaron en papel esparto blanco 1500 ejemplares numerados a máquina, lo que da cuenta de una edición selecta, en marzo de 1957. Fue impreso en la mencionada Compañía Impresora Argentina S. A. (la imprenta adquirida por la editorial en 1947), pero las láminas fueron impresas

en offset en los talleres Wolter, mientras que la encuadernación fue encargada a Luis N. Iturralde[205]. La publicación de 1958, de la segunda parte, aparece con una nota del editor que no especifica ya el nombre propio, más breve que la aparecida el año anterior:

> La acogida dispensada por los lectores amantes de la obra de Cervantes a la edición de *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha Ilustrado por Salvador Dalí* ha decidido a Emecé Editores a publicar la Segunda parte de *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* –que comprende el texto publicado por Cervantes en el año 1615- en un volumen de iguales características gráficas que el ya citado. Para ilustrar esta Segunda Parte del *Quijote*, conservando la jerarquía artística con que fue realizada la anterior, se llevó a cabo en Buenos Aires un concurso entre un grupo de destacados pintores e ilustradores. Fueron initados a participar los seññores Carlos Alonso, Héctor Basaldúa, Juan Batlle Planas, Norah Borges, Juan carlos Castagnino, Juan Eichler, Fernando López Anaya, José Manuel Moraña, Raúl Russo y Leopoldo Torres Agüero. El premo Don Quijote, y, por lo tanto, la tarea de ilustrar el libro, fue adjudicado al artista argentino señor Carlos Alonso. Joven de personalidad, al comineso de una carreraa ya brillante, Alonso se consagró con amor a la ejecución del tema cervantino y ha producido una serie de veinte litografías, de las cuales diez se dan en color, y curenta y cinco dibujos a plima que integran un conjunto cuya calidad artística puede considerarse de excepción, a pesar de la noble jerarquía de sus congéneres en la ilustración de la obra de Cervantes. La portada del libro sigue a la ejecutada por Jacobo Hermelin, que sirvió de base a la que llevó el Quijote ilustrado por Dalí. El texto castellano ha sido reproducido también con su grafía modernizada.
>
> Con esta edición de la Segunda Parte del Quijote, Emecé editores completa la obra iniciada con la publicación del volumen ilustrado por Dalí y ofrece a los lectores de habla castellana la totalidad de la obra consagrada por Cervantes a su personaje inmortal. (Nota editorial)

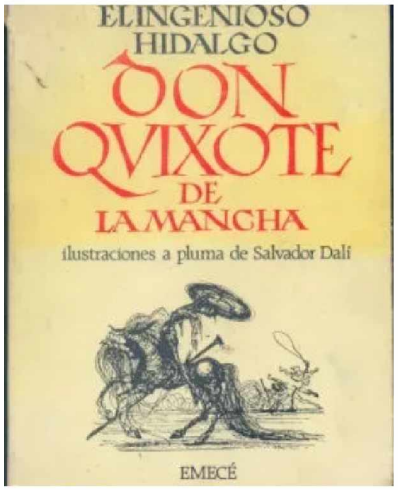
[205] Estos datos están consignados en el pie de imprenta.

Además de los programas iconográficos en cada una de las partes, las ediciones cuentan con algunas notas que facilitan la lectura del texto, pero como hemos constatado, no cuentan con una introducción que oriente una interpretación marcada, ni una tendencia política identificable.

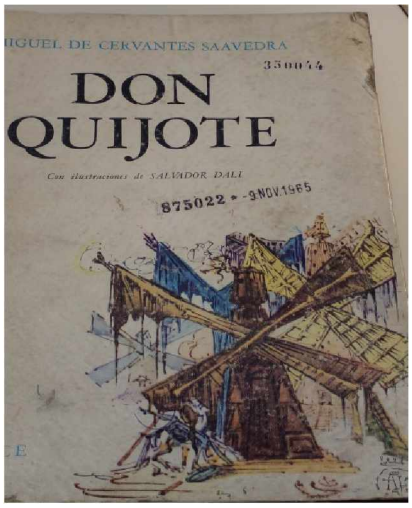
Una década después, aparecen reeditadas en formato menor en 1965, sin modificaciones, más allá del formato y las tapas. Aunque exceda el arco temporal que estamos analizando, consideramos más adecuado referirnos a ellas en este apartado. La decisión editorial, que se ve plasmada incluso en la encuadernación de estas dos versiones (aunque no hayamos encontrado datos sobre el valor de comercialización de cada una). Esta edición fue realizada con dos tipos de encuadernación, una con tapas en rústica, reproduciendo la imagen de la portada de la edición de 1957, y otra con tapas en cartoné ilustradas. En ambas aparece, en el pie de imprenta la siguiente información:

> Esta edición de Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes Saavedra con ilustraciones de Salvador Dalí reproduce facsimilarmente, en formato menor, la edición del libro *El ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha*, que apareció en el año 1957, tanto el texto como todas las láminas fueron impresas en hueco offset en establecimiento gráfico Zupay. Terminado de imprimir el día 15 de Mayo de 1965.

La edición solamente reproduce la Primera Parte, y aparece como una **Edición dentro de Colección, de difusión general o selecta**. Dentro de la colección Selección Emecé de Obras Contemporáneas.



Emecé, 1965, rústica



Emecé, 1965, cartoné

4.2.11.4. La edición de Sudamericana (1962): “distinto, es posible que sí”

Por último, mencionaremos el caso de Editorial Sudamericana, en el declive de la “época de oro”, también por fuera del arco temporal que hemos señalado en el título del apartado, pero como en otros casos, porque nos parece más adecuado considerar a Sudamericana en relación con los temas abordados aquí[206]. **Edición dentro de colección de difusión selecta,** dentro de la Colección Diamante, es una edición de gran calidad material, con complementos de lectura. El estudio preliminar a cargo de Salvador de Madariaga.

Esta editorial, gestada por Victoria Ocampo, surgió en plena época dorada. Una editorial que durante más de veinte años contó con la figura de López Llausás:

> En 1939, Rafael Vehils le ofreció el cargo de gerente de la editorial Sudamericana en Buenos Aires, que por entonces contaba con poco más de un año de vida y había obtenido resultados muy mediocres. A ambos los unían vínculos con Francesc Cambó y la Lliga Regionalista antes de la guerra española. López Llausás se integró perfectamente en Argentina, donde se relacionó con españoles y con argentinos cercanos al conservadurismo liberal. Particularmente trabó amistosas relaciones con Silvina Bullrich, Eduardo Mallea, Leopoldo Marechal, Manuel Mujica Láinez, Victoria Ocampo que era, junto con Oliverio Girondo y Vehils, la responsable del Departamento de Edición de Sudamericana. Entre las primeras gestiones que llevó a cabo como gerente de Sudamericana estuvo la compra de la Librería del Colegio, en el centro de Buenos Aires, lo que le permitió volver a ejercer como editor-librero y proporcionó considerables beneficios a la editorial. (Larraz, 2018: p. 2)

Sin embargo, la edición del *Quijote*, al igual que la de Losada, se da fuera de las décadas que en concreto analizamos en este apartado y por motivos

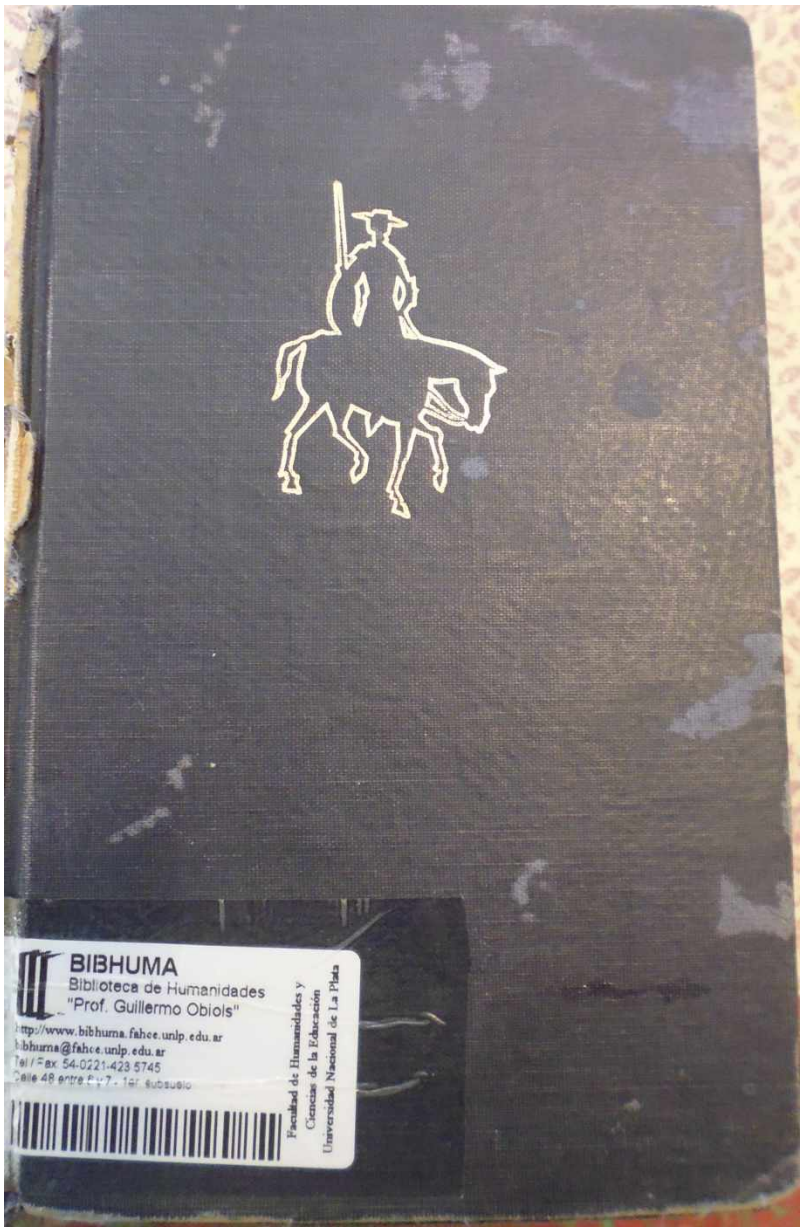
[206] Otra posibilidad, igual de acertada, hubiera sido considerarla en el apartado siguiente.

similares. El catálogo de la editorial se caracterizó por su variedad y modernidad:

> En los años sesenta, la irrupción de Francisco Porrúa como director editorial convirtió a Sudamericana en una de las editoriales de referencia del *boom* de la narrativa latinoamericana, al que contribuyeron algunos autores veteranos de la casa con obras como *Los burgueses*, de Silvina Bullrich, *El banquete de Severo Arcángelo*, de Marechal; *Las armas secretas*, *Los premios* y *Rayuela*, de Cortázar, y *Bomarzo*, de Mujica Láinez. La notable fidelidad de los autores se asentaba sobre sólidas relaciones de amistad con López Llausás (en el caso de Marechal y Mujica Lainez) y con Urgoiti y Porrúa en el caso de Cortázar (Larraz, 2018b: p.2)

También sumaba a su catálogo una gran cantidad de autores extranjeros contemporáneos. En cierto punto es sorpresiva la aparición de la Colección Diamante, en la que aparece el *Quijote*, en el contexto del catálogo editorial de Sudamericana,[207] ya que nunca se caracterizó por la publicación de clásicos.

[207] En 1962 aparece también *España: un enigma histórico* de Claudio Sánchez-Albornoz. Buenos Aires: Sudamericana, 1962.

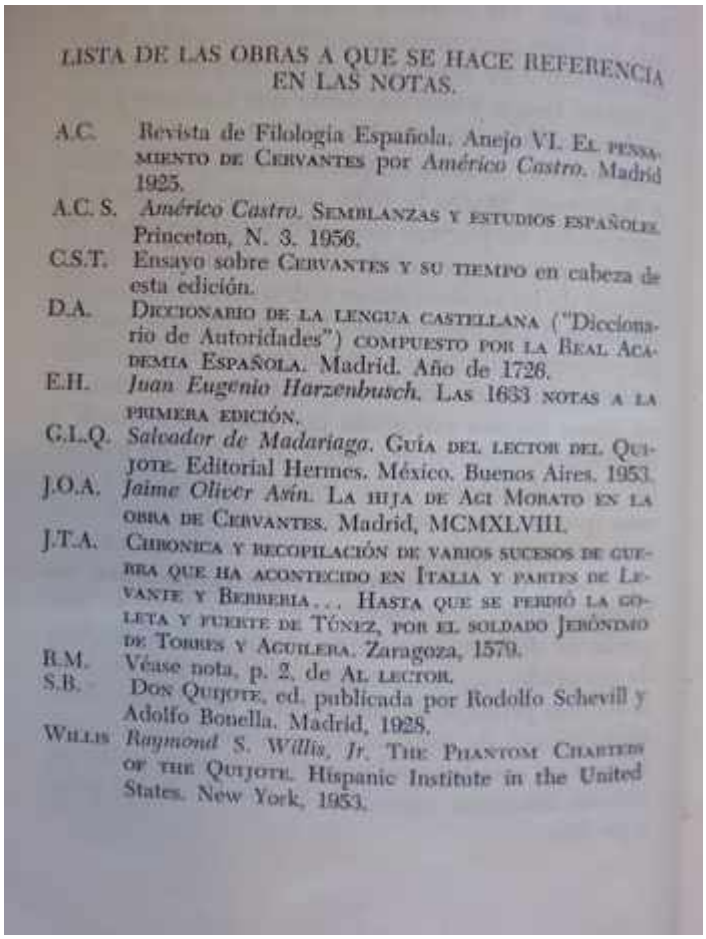


Sudamericana, 1962

Esta edición de alta calidad, en un solo tomo de tapas duras y enteladas, con ornamentaciones en oro, cuenta con una serie de paratextos dedicados al lector y un prólogo de Salvador de Madariaga[208], escritor y exiliado español durante el franquismo. En el paratexto que abre el volumen, "Al lector" (parafraseando al mismo prólogo de Cervantes) se plantea abiertamente la cuestión de por qué volver a editar la obra: "Otra edición del *Quijote*. Después de Tantas, ¿no será ociosa? ¿Qué más se podría lograr en este género que lo llevado a cabo por Rodríguez Marín? **Más, desde luego que no; pero**

[208] Publica en 1926 su *Guía para el lector del* Quijote.

distinto, es posible que sí" (p. 7). Esta declaración inicial, sin duda marca el horizonte de una búsqueda nueva a partir del texto literario, con la intención de iluminar la obra de Cervantes para un lector actual en cuanto al sentido, y también en cuanto a vocablos, para un lector culto pero no erudito. Destaca también que su labor no está a la altura de la de Rodríguez Marín (1947-1949, en 10 tomos), aunque lo critica por alarde de erudición y falta de intuición poética para comprender la sutileza de Cervantes, y por corregir erróneamente el texto (pp. 8-9). La edición contiene también un prefacio titulado "Cervantes y su tiempo" en el que se da una breve biografía de Cervantes en la que menciona sus principales obras y que finaliza con su auto referencialidad dentro del *Viaje al parnaso*. La edición de 1494 páginas cuenta con una gran cantidad de notas basadas en obras de gran erudición[209], que como sostiene Madariaga, sirven para esclarecer el texto y facilitar su lectura. Se explicitan las obras que sirvieron de referencia para la edición y las notas.



LISTA DE LAS OBRAS A QUE SE HACE REFERENCIA EN LAS NOTAS.

A.C. Revista de Filología Española. Anejo VI. El pensamiento de Cervantes por *Américo Castro*. Madrid 1925.

A.C. S. *Américo Castro*. Semblanzas y estudios españoles. Princeton, N. 3. 1956.

C.S.T. Ensayo sobre Cervantes y su tiempo en cabeza de esta edición.

D.A. Diccionario de la lengua castellana ("Diccionario de Autoridades") compuesto por la Real Academia Española. Madrid. Año de 1726.

E.H. *Juan Eugenio Harzenbusch*. Las 1633 notas a la primera edición.

G.L.Q. *Salvador de Madariaga*. Guía del lector del Quijote. Editorial Hermes. México. Buenos Aires. 1953.

J.O.A. *Jaime Oliver Asín*. La hija de Agi Morato en la obra de Cervantes. Madrid, MCMXLVIII.

J.T.A. Chronica y recopilación de varios sucesos de guerra que ha acontecido en Italia y partes de Levante y Berberia... Hasta que se perdió la goleta y fuerte de Túnez, por el soldado Jerónimo de Torres y Aguilera. Zaragoza, 1579.

R.M. Véase nota, p. 2, de Al lector.

S.B. Don Quijote, ed. publicada por Rodolfo Schevill y Adolfo Bonella. Madrid, 1928.

Willis *Raymond S. Willis, Jr.* The Phantom Chapters of the Quijote. Hispanic Institute in the United States. New York, 1953.

[209] Hace referencia a los trabajos de Américo Castro, a la edición de Harzenbusch, a su propia *Guía del Lector del* Quijote, a la edición de Schevil y Bonella, entre otros.

Consideramos que, del mismo modo que planteamos con Losada, la impronta de editar autores latinoamericanos y autores contemporáneos retrasó la necesidad de editar al *Quijote*, y el surgimiento de colecciones como Diamante, dedicada a clásicos. Sin embargo, esta edición coincide también con el declive de la época dorada y con el inicio del *boom latinoamericano*, que llevó a algunas editoriales a una especie de repliego sobre las obras del canon, frente al avance de la producción editoriales extranjeras sobre el mercado local (De Diego, 2014). Sudamericana, como hemos mencionado, fue partícipe de ese boom, pero a niveles internacionales, la competitividad del mercado internacional fue sentida por las editoriales locales que habían tenido sus décadas de esplendor. Los casos de Losada y Sudamericana comparten también la perspectiva latinoamericana y el peso que le daban a la literatura de nuestra región dentro de sus catálogos. En los inicios del auge del boom de la narrativa latinoamericana y su posicionamiento a nivel internacional, no deja de resultarnos llamativa la Colección Diamante que coexiste con la frondosa producción de corte regional[210].

[210] De Diego (2015) analiza la producción de Sudamericana en relación al *boom*, y en la década de 1960 la colección coexistió con autores como Mujica Lainez, Cortázar o García Márquez (pp.189-223).

4.3. Tercer arco temporal (1956-1983): la consolidación del mercado interno

Se acuesta, transformada su cabellera en la de una medusa caricaturesca, entre cuyos bucles absurdos asoman, aquí y allá, los arrancados fragmentos de Don Quijote de la Mancha*. Y llora.*

Manuel Mujica Lainez, "El Libro", 1950

Como hemos visto en el apartado anterior, hemos trabajado las fechas de manera laxa, priorizando los criterios de clasificación que hemos esbozado en cada apartado y con cada edición. Amelia Aguado[211] (2014), en el capítulo del libro dirigido por De Diego denomina como la consolidación del mercado interno al período 1956-1975, demarcando el período en la dictadura como clausura en dicha consolidación. Es un período de gran crecimiento en el sector, tanto en la producción como en el surgimiento de proyectos editoriales nuevos[212] (Aguado, 2014: pp. 139-142). Tanto Aguado (2014) como De Sagastizábal (1995) se detienen en este período en el surgimiento de dos editoriales que signan esta veintena de años: la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba) y el Centro Editor de América Latina (CEAL).

En el presente apartado nos referiremos principalmente a las publicaciones del *Quijote* que marcan la década de 1960: la edición de Claridad (1966), la de Centro Editor de América Latina (1968), la de Editorial Universitaria de Buenos Aires (1969), la de Editorial Kapelusz (1973) y la segunda del Centro Editor de América Latina (1978).

Nos interesa la figura de Spivacow porque, más allá de no haber estado en Eudeba el año en que se publicó, dirigió la empresa universitaria desde su fundación hasta que fue expulsado en la dictadura del 1966. El aparato paratextual (estudio introductorio y nota de los comentadores) aparece explícitamente fechado en el año 1966, evidenciando la filiación al equipo editorial previo a la intervención de la universidad. Esta comparación estará focalizada en la publicación de EUDEBA que es la que cuenta con mayores elementos susceptibles de análisis.

Este período se caracteriza, además, por los contantes conflictos sociales, alternados por irrupciones militares en el gobierno, mezclado con el

---

[211] Aguado (2014) pp. 135-172.

[212] Aguado señala en un cuadro que el número de empresas editoriales surgidas hasta 1956 era de 81, mientras que en el período 1956-1974 se crean 90 empresas. Este crecimiento acompaña una especialización de las empresas en diferentes rubros. En cuanto al volumen de publicaciones:

> Entre 1955 y 1976, la cantidad de títulos inscriptos en el Registro Nacional de Derecho de Autor oscila entre 2.530 y 5.096; solo el último año la cifra supera los 5 mil títulos. Por otra parte, el tiraje total llega a su valor más bajo en 1958, con 14.950.999 ejemplares, y el más alto en 1974, con 49.640.619. En ningún momento se supera la cantidad de ejemplares de 1953: 50.912.597. p. 139).

recrudecimiento de la polaridad peronismo- anti peronismo, palpable en los diferentes ámbitos de la sociedad. En estas dos décadas se alternan gobiernos democráticos con golpes de estado (la dictadura de la Revolución Liberadora 1955-1958; la dictadura de 1962-1963; la dictadura de la Revolución Argentina 1966-1970; la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional 1976-1983). Es un período en el que los lapsos democráticos tenían poca representatividad y legitimidad, y fueron caracterizados por constantes revueltas populares. Sin embargo, el mercado interno y externo del libro a pesar de sufrir una serie de avatares económicos y políticos, logra mantener cierta estabilidad[213].

[213] Aguado sintetiza los hechos políticos ocurridos en estos años (pp. 135-138)

4.3.1. La edición de Claridad (1966)

Esta edición es **Conmemorativa, dentro de una Colección de difusión masiva**. Antes de referirnos a las ediciones del CEAL y de Eudeba, analizaremos otra de las ediciones que podríamos considerar tardía en la trayectoria de una editorial que ya en 1966 contaba con 44 años de existencia. La edición de la editorial de Claridad[214], fue publicada en el año 1966 para homenajear a Cervantes a los 350 años de su muerte. La editorial Claridad es reconocida, además de por su relevancia como una editorial de difusión masiva de libros de buena calidad a bajo costo, como una de las editoriales con mayor impronta política e ideológica dentro de sus publicaciones.

> Uno de los proyectos de mayor importancia de la época en el segmento de ediciones económicas debido al número de títulos de su catálogo, la relevancia de algunas de las obras publicadas, el tamaño de las tiradas, la amplitud de los contenidos de sus colecciones y a su penetración en el mercado hispano hablante es la Cooperativa Editorial Claridad, fundada por Antonio Zamora, un inmigrante español que se había desempeñado como corrector del diario Crítica. (Delgado y Espósito, 2014: p. 76)

Las publicaciones estaban ordenadas en diversas "Bibliotecas". Como señala Sarlo (1988) Claridad sirve al nuevo lectorado para armar la biblioteca del "aficionado pobre". Claridad interpeló a sus lectores como destinatarios de una pedagogía moral fundada en su adscripción a un pensamiento de izquierda, con el afán de convertirse en "una tribuna del pensamiento de izquierda". "Claridad representa un espacio de cruce productivo entre las prácticas de la cultura letrada tradicional y las de la cultura de masas (Delgado y Espósito, 2014: p. 80). Giuliani da cuenta del alcance popular de la editorial y de su marcada tendencia ideológica:

> En tono de admiración, Peña Lillo destacó que la editorial de Zamora había alcanzado ese año los mil títulos publicados, producidos "con un

[214] Inicialmente Cooperativa Claridad, luego Claridad Empresa Editorial.

> tono nacional y de alcances latinoamericanos". Ese catálogo incluía tanto a autores nacionales como a todos los extranjeros que podían formar parte de la "tribuna del pensamiento izquierdista", como declaraba ser la Revista Claridad. Por último, Peña Lillo señala que los tirajes de Claridad no bajaban de los veinte mil ejemplares tanto de unos autores como de los otros, lo que marcaba la contundente respuesta de los lectores a los libros editados por Antonio Zamora. (Giuliani, 2018: p. 47)

En la década de 1940, como señalan Delgado y Espósito (2014: p. 79), dado el aumento de precio en el papel, la estrategia de Claridad fue aumentar las tiradas de 5.000 a 10.000 y ampliar el esquema de distribución, llevando el libro a los kioscos de revistas y distribuyendo ejemplares de todas las ediciones en una amplia red de libreros, ofreciéndolos en cuenta corriente. La editorial Claridad fue fundada el 30 de enero de 1922, por Antonio Zamora, militante socialista de origen español. Concibió la empresa con el designio de dar vigencia efectiva a la famosa frase de Carlyle: "la verdadera universidad de hoy es una colección de libros". La impronta de Zamora fue poner al libro, en una palabra -instrumento esencial de la cultura-, debe dejar de ser artículo de lujo y convertirse en un bien de primera necesidad[215]. Como indica Rodríguez Marín, en las publicaciones de Claridad se interpelaba al lector con mensajes como este: «los propósitos de la Editorial Claridad son propósitos de cultura y por eso una vez que usted, amigo lector, haya leído este libro, debe hacerlo circular ampliamente. Esta será su mejor contribución al proyecto de nuestra empresa» (Rodríguez Marín, 2017: p. 3).

Camila de Oro (2021), en un artículo sobre la presencia del *Quijote* en la biblioteca *Los Poetas*, destaca también la impronta ideológica de la editorial:

> Esta política editorial hizo que la empresa cultural se convirtiera en una mediadora entre la cultura "alta" y los sectores populares porque, a través de la constitución de un catálogo de obras legitimadas por la tradición literaria -a la que no se cuestiona-, le dieron las oportunidades de acceder al libro como objeto a quienes no tenían posibilidades

[215] Veremos más adelante que esta premisa es planteada por Boris Spivacow durante su dirección en Edudeba.

> materiales ni de formación previa y de iniciarse en la tarea del autodidactismo. En definitiva, el acceso a la lectura y a los títulos que formaron el extenso catálogo oficiaron como vía de reflexión y enseñanza para generar una sociedad más justa. (De Oro, 2021: p. 4)

Rodriguez Marín da cuenta también del ideal del proyecto de Zamora:

> El objetivo editorial de Zamora, resumido en el lema «Educar al soberano», fue, en palabras de Beatriz Sarlo, armar la biblioteca del aficionado pobre y convertirse en el referente de una cultura popular de corte izquierdista. De esta forma, colaboró con la democratización de la cultura no solo desde la perspectiva intelectual con su catálogo convertido en cuaderno de bitácora de las voces plurales del continente, sino también en relación a la distribución y accesibilidad de sus libros. Estos se vendían en quioscos a un precio muy asequible que se lograba gracias a los grandes volúmenes de las tiradas y al bajo coste del papel. El precio barato de los libros fue uno de los pilares de su labor editorial tanto desde el punto de vista del compromiso social como de la marcha económica de la empresa. De hecho, el ocaso de la cooperativa a finales de los cuarenta se precipitó por dos causas: el encarecimiento del papel originado por el conflicto bélico y el surgimiento de competidoras como Emecé, Sudamericana o Espasa-Calpe y Losada, creadas por los impresores españoles exiliados por la Guerra Civil (Rodríguez Marín, 2017, p. 2)

Nos resulta necesario destacar una idea presente en el trabajo de Delgado y Espósito sobre el rol de los editores y la mediación que ejercieron entre dos niveles de cultura. La idea de captar lectores con “expectativas de ascenso social y cultural” para poder ofrecerles a precios accesibles los textos leídos y valorados por la cultura letrada. Este tipo mediación fue ejercido en nuestro país a lo largo de toda su historia por diferentes agentes culturales que buscaron ofrecer al público masivo sin posibilidades económicas de acceder a productos culturales de un valor monetario elevado. La diferencia, si es que puede identificarse, estriba en la intencionalidad de esas editoriales: a) editar libros baratos, sencillamente, como estrategia comercial que garantiza ventas

(sin que importe demasiado el contenido); b) editar libros baratos, pero con el objetivo de ofrecer a quienes no tienen posibilidades económicas, para difundir una cultura letrada que se considera primordial para los lectores[216]. En este sentido, editoriales como Claridad tenían un fuerte posicionamiento en la segunda intencionalidad, y como afirma Rodríguez Marín, el público tenía fidelidad hacia la editorial.

Hemos mencionado que la edición de Claridad fue tardía. Inaugura la colección Biblioteca de Obras Clásicas. Sin embargo, encontramos publicaciones cervantinas anteriores. En 1938 (dos años después de su publicación en Brasil) Claridad publica la adaptación de Monteiro Lobato *El Quijote de los niños*[217]. En la década de 1940 se da un fenómeno, que no es extraño al ámbito de la edición en general: Antonio Zamora comienza a publicar, a partir de 1947 por fuera de la Cooperativa Editorial Claridad. En 1947, con el sello Ediciones Antonio Zamora publica *La sabiduría de Cervantes*[218], con selección y prólogo de Alberto José Vaccaro, en una serie que no prospera y se estanca solo en dos publicaciones en la que aparece también *La sabiduría de Balzac*, seleccionada y prologada también por Vaccaro. No hemos encontrado en la bibliografía analizada mención ni referencias sobre esta decisión editorial de A. Zamora de publicar por separado[219], dado que la estética de las publicaciones y el contenido es acorde al de Claridad, incluso la tipografía, el diseño de las portadas son similares.

El gran interrogante que se genera ante este tipo de casos, en los que observamos a un proyecto editorial en sintonía con la difusión de la obra y que ha publicado otros textos con una temática afín al *Quijote*, es ¿por qué no fue publicada antes? A diferencia de Losada o Sudamericana, que en sus inicios mantuvieron una relativa distancia (aunque permeable) del centro del canon

---

[216] Esta polarización, lógicamente, tiene matices, que pueden observarse en los catálogos editoriales, y en las diversas colecciones que apuntaban en un sentido o en otro.

[217] Monteiro Lobato, *D.Quijote de nos niños* (trad.; Benjamin de Garay). Buenos Aires: Editorial Claridad. 1938 .

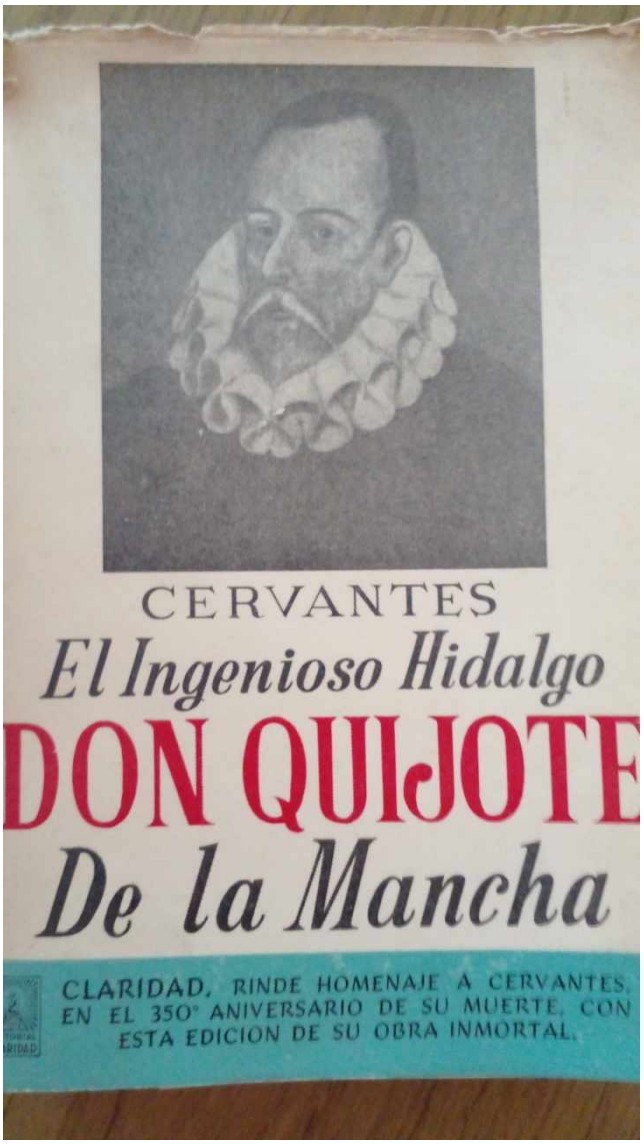
[218] El libro se compone por una serie de temáticas variadas, y compila fragmentos de las producciones de Cervantes relacionadas con esa temática, con algunos comentarios muy breves del compilador. Algunos de los temas: la vida, la verdad, la libertad, las pasiones, el arte. José Alberto Vaccaro, 1947*, La sabiduría de Cervantes*, 453 pp.

[219] Entendemos que puede existir cierta relación con la sanción de la Ley de Crédito Editorial (1947), pero no hemos tenido la posibilidad de acceder a documentación que permita cotejar una posible hipótesis al respecto.

clásico español, la editorial de Antonio Zamora no fue indiferente a dicho canon. Publicó clásicos españoles y universales.

La colección, a diferencia de otras publicaciones de la editorial, es de tapas duras de cartoné, y llevaba una sobrecubierta. En la edición del *Quijote,* aparecen en la sobrecubierta los motivos del homenaje a Cervantes. En el prólogo de Carlos J. Lara se detallan datos biográficos del autor, destacando principalmente la pobreza y el esfuerzo que resultó para Cervantes su formación literaria y las condiciones desfavorables para abocarse a la literatura. Puede leerse una búsqueda de identificación entre el público destinatario de las ediciones de Claridad y la representación que se da del autor como un marginado de la sociedad que ha logrado producir la obra cumbre de la literatura universal sin ningún privilegio ni beneficio. Hacia el final del prólogo, se recuperan algunos aportes de Salvador de Madariaga[220], Ricardo Rojas, José María Moner Sanzs**, remarcando de este modo el posicionamiento de una lectura a partir de otras lecturas locales**.

[220] Como hemos mencionado, Madariaga, escritor y diplomático español exiliado participa en la edición de Sudamericana de 1962.



Claridad, 1966.

Ahora bien, como hemos planteado a lo largo de la tesis, cada materialización editorial de la obra aporta un significado, al menos por el simple hecho de aparecer en un lugar y en un momento histórico determinado, y por ofrecerse a determinado público con un mayor o menor alcance. La edición de Claridad, aunque el prólogo de Carlos J. Lara coincida con el natalicio de Cervantes el día 23 de abril de 1966, se terminó de imprimir el 3 de octubre de ese año, a poco más de tres meses de la dictadura de Onganía que había derrocado al gobierno democrático de Illía, y la “Noche de los Bastones Largos” del 29 de junio de 1966 que atentó contra la autonomía universitaria y que

desarticuló también el esplendor de la editorial Eudeba[221]. **Nos resulta de suma relevancia que el prólogo de dicha edición destaque la figura de tres intelectuales ligados al pensamiento democrático y republicano. Sumado a ello, que se destaquen las figuras de Rojas y Moner Sanz, ambos decanos de la universidad.** Estos datos puntuales cobran un sentido mayor en el seno de una editorial que, como mencionamos, tenía una relación particular con el público, al que involucraba en la labor de la defensa de los ideales y de la ideología de izquierda.

[221] Analizaremos con mayor detalle estos hechos en el apartado siguiente.

4.3.2. Las editoriales universitarias

Como hemos mencionado anteriormente (apartado 3.4), Gazzera estratifica a las editoriales en Grupos Editoriales; Editoriales Independientes; Editoriales Universitarias; Editoriales del Estado. Las editoriales universitarias, mantienen una relación de propiedad y pertenencia a universidades públicas o privadas, diferenciando en este aspecto a aquellas editoriales o imprentas que solamente imprimen para una universidad, sin que se den los mecanismos inherentes de una edición por parte de un equipo perteneciente a dicha universidad:

> Tampoco podría definirse como una editorial universitaria aquella que no alcanza una relativa autonomía profesional para editar desde la universidad. De hecho, no es un libro universitario aquel que solo tiene el logo o sello de una casa de altos estudios, sino que los procesos de adquisición, edición y publicación deben estar reglados y asimilados en el seno mismo de un proceso económico y simbólico fijado por esta institución. Defender esto, en definitiva, es lo que permite aceptar a una editorial universitaria como tal, es lo que permite reconocer a ese sello como parte diferencial en un ecosistema donde la edición universitaria interactúa como una alternativa a las ediciones de los Grupos Editoriales Nacionales o Transnacionales y las publicaciones de las editoriales independientes. Lo que afirmo aquí reconozco que es problemático y discutible, pero es el resultado de una reflexión personal que surge, como decía más arriba, de participar en organizaciones que se han propuesto valorar, resaltar y distinguir a la edición universitaria en organizaciones transnacionales y foros deliberativos, donde estos y otros temas se pusieron a consideración con representantes ejecutivos y directivos de editoriales universitarias de cinco continentes. (Gazzera, 2016: p. 63)

Coincidimos en este aspecto con la reflexión planteada por Gazzera. Su categorización inicial, podría considerarse en relación a la polaridad que ya hemos referido entre una editorial con miras en el rédito económico, en cuyo

extremo encontraríamos los Grupos Editoriales; y, del lado opuesto, las editoriales con miras en la producción de cultura, en ocasiones, en un detrimento relativo del beneficio económico. En este sentido, las Editoriales Universitarias y las Editoriales del Estado no se caracterizan por priorizar el beneficio económico, si no la difusión de objetos culturales de calidad, incluso, con cierta tendencia ideológica en algunos casos.

> Tomando una realidad más cercana –la Argentina y la de Latinoamérica–, es necesario tomar los tópicos de "edición" por un lado, y de "universidad" por el otro. En la realidad Argentina estos tópicos se conjugan de modo muy diferente al de la edición universitaria de los otros países de la región. Hoy, nadie desvincula el concepto de bibliodiversidad de la edición universitaria. La figura de Boris Spivacow y la creación de la Editorial Universitaria de Buenos Aires (Eudeba) y su consigna "Libros para todos", es parte constitutiva de la historia de este país. A los editores universitarios, a los docentes, investigadores, Decanos y Rectores, no les resulta extraño publicar libros que estén destinados más allá de los claustros. La edición de autores o el rescate de títulos de la producción cultural de las diversas regiones de la Argentina, no hubiera sido posible sin la existencia de editoriales universitarias en regiones alejadas del centro de gravedad editorial que ejerce Buenos Aires y su conglomerado poblacional. Ese legado es un poco en serio, un poco en broma, lo que los editores universitarios argentinos llamamos la "bendición Spivacow". Una bendición que también fue posible fácticamente gracias a una rica historia editorial, fruto de aquella inmigración de editores españoles forzada por la Guerra Civil Española que, a comienzos de los años 40, trajo a nuestro país a hombres que cambiaron el panorama de la edición en este rincón del mundo. (Gazzera, 2016: pp. 64-65)

La aclaración final nos parece paradigmática de la historia editorial, y con cierto atrevimiento, nos parece que puede extenderse aún a principios del siglo XX, ya que en la primera veintena de años encontramos el germen de la afirmación de Gazzera en los proyectos de Maucci, la Nación, Rojas, Ingenieros y Tor, entre otros.

Recientemente en los “Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]” de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, se ha dedicado un número al abordaje del tema: “Edición universitaria y políticas editoriales como objeto de análisis (2019/2020)”. Ivana Mihal y Daniela Szpilbarg parten de una definición aproximada de lo que es una Editorial Universitaria. Siguiendo a Chartier (2007), por editoriales universitarias se entienden dos tipos de editoriales: las que están efectivamente radicadas en universidades y las que, no perteneciendo a instituciones académicas, encuentran en ellas su principal fuente de contenidos y al sector mayoritario de sus destinatarios.

Retomando lo trabajado en los apartados anteriores, y siendo conscientes de que nuestro recorrido a través de las editoriales y sus políticas de trabajo fue acotado por nuestro objeto de estudio[222] (una obra española, perteneciente al canon que, lógicamente, no fue editada por todas las editoriales argentinas), consideramos que desde principios del siglo XX se inicia un camino en el que, de alguna manera, la creación de Eudeba y la materialización de un proyecto editorial con las características que describiremos a continuación tiene sentido, dado que encuentra antecedentes que lo posibilitan. Dada la condición de nación en formación de nuestro país, compuesta por un entramado social complejo e incrementado constantemente por oleadas de inmigrantes, fue una política estatal que persistió en el tiempo la necesidad de imponer una cultura general, y literaria, con características determinadas. Y esta política no fue una medida que solo se transmitió desde lo estatal y sus funcionarios, sino que también los agentes de la cultura local (pertenecientes a diferentes esferas económicas y culturales) tanto argentinos como migrantes (italianos, españoles, rusos, etc.) siempre tuvieron presente la impronta de difundir una cultura letrada como una necesidad, mediante bienes impresos que cumplieran la función de equilibrar el acervo cultural, de argentinizar, de acentuar la lengua y la cultura española, de vincularse con una idea de Latinoamérica, de plantear una propuesta ideológica y política determinada (Dalmaroni, 2006; Prieto, 1984; Pastormerlo, 2014; Delgado, 2014; Elizalde, 2016). Por un lado, las editoriales (con sus colecciones) como

[222] Existen una gran cantidad de editoriales que no hemos analizado y que pueden considerarse como fundamentales para el ámbito editorial local.

Maucci, Biblioteca La Nación, La Biblioteca Argentina, La Cultura Argentina, Tor, B.A.B.E.L., Claridad, Sopena, Espasa-Calpe, Losada, El Ateneo, La Facultad, Sudamericana, Emecé, (entre otras); y, por otro, los movimientos ideológicos y políticos, tales como la masonería, el anarquismo, el socialismo, la izquierda y los movimientos obreros; fueron marcando una senda que posicionó al libro como el principal medio de difusión de ideas en los diversos ámbitos de la cultura, con una impronta preponderantemente masiva y popular. Este camino, entendemos, condujo a dos proyectos editoriales que son centrales las décadas que analizamos: Editorial Universitaria de Buenos Aires y, tras la intervención militar de la Universidad, el Centro Editor de América Latina.

> De un modo análogo al que se presenta en las revistas académicas publicadas por universidades y centros de investigación, los trabajos aparecidos bajo el sello de una editorial universitaria contribuyeron a fortalecer el hispanismo como un ámbito particular dentro de los estudios de las Humanidades a partir del refuerzo de los lazos entre docencia, investigación y divulgación. El sesgo particular en el caso de Eudeba estuvo dado por su claro propósito de llegar a un público más amplio y de este modo reformular las relaciones entre universidad y sociedad.
> (Elizalde, 2016: p. 293)

4.3.2.1. El surgimiento de Eudeba

En ese camino constaté que no había –que no hay- libro de investigación, se del tema que fuere, que no incluya en su bibliografía alguna referencia a los títulos de Eudeba o del Centro Editor.

Judith Gociol, 2010

En primer lugar, nos interesa definir ciertos ejes característicos de la editorial universitaria Eudeba. Aunque cronológicamente aparezca primero la edición del CEAL, el proyecto de publicación del *Quijote* de Eudeba es anterior. Judith Gociol en un trabajo presentado en el año 2012 analiza las actas de todas las reuniones de directorio que Eudeba llevó adelante desde su fundación.

> "EUDEBA era una cátedra, de vasta resonancia…", define el acta N° 69, fechada a los once del mes de octubre de 1963, y es una buena síntesis de esta experiencia precursora. Es un balance de esos cinco primeros años de gestión y también una suerte de declaración de principios:
> "EUDEBA ha entendido que uno de sus objetivos fundamentales es hacer del libro –instrumento de progreso espiritual y material– un artículo de primera necesidad y para ello recurrió y seguirá recurriendo a todos los mecanismos que, en una u otra forma, sirven para familiarizar al hombre con el libro, para crear en él la necesidad del libro, tal como se le ha creado la necesidad de un aparato de radio, la heladera o el televisor. […] Crear la necesidad del libro en el pueblo, crear la necesidad de una escuela de continuación constituida por libros en el hombre que alguna vez fue a la escuela y después perdió todo contacto con ella; crear la necesidad de actualizar conocimientos en el lector culto, crear la necesidad de estar al día en su campo en el profesional y no perder de vista lo que ocurre en los otros campos; crear la necesidad de buscar nuevos métodos en el profesor o en el maestro; crear necesidad de ampliar sus horizontes en el estudiante, son formas diversas pero

concordantes de abordar el problema del libro, de convertir al libro en un artículo de primera necesidad". (Gociol, 2012: p.2)

Nuestra preocupación no es definir a Eudeba[223] como una editorial universitaria que se amolda a las definiciones teóricas que se han establecido en los últimos años. Nos interesa ver qué elementos distinguen a esta editorial, que se ha posicionado y destacado como referente entre las todas las editoriales de habla hispana. En una entrevista, De Sagastizábal señala tres características que la distinguen:

1) Fue gestada y fundada con la participación de editores especializados, como Orfila Reynal, de una vasta trayectoria.

2) Orfila Reynal, como líder del proyecto contrata para su dirección a Boris Spivacow

3) Es creada no como una herramienta dependiente de la universidad, sino que es creada con la universidad como su única accionista, salvo un 1% de las decisiones que van al sector privado pero para poder conformarse como sociedad de economía mixta. (Mihal y Szpilbarg: 2019, p. 12)

Como señala Gociol (2010), Orfila Reynal, cuando le consultaron por posibles candidatos para la dirección de Eudeba, dijo: "Tengo un hombre con experiencia, es joven, es interesante, es matemático, pero tiene un inconveniente: es loco". Todos, sin embargo, lo secundaron en sus quijotadas (Gociol, 2010: p. 36).

---

[223] Por otro lado, De Sagastizábal (2017) plantea una definición similar, incorporando otros matices y teniendo en cuenta otras definiciones

> En las estadísticas mundiales sobre el mundo del libro, el criterio que sirve para distinguir un campo del otro es el del tipo de publicación. Se reconocen, así, tres grandes sectores: la edición de publicaciones científicas, técnicas y profesionales; la edición de publicaciones educativas, y la edición de publicaciones generales o edición comercial. La producción de las universidades parecería ubicarse más claramente en el primero de los sectores –en el que también suelen incluirse los libros de texto para los estudiantes universitarios–, si bien hay muchas editoriales universitarias que incursionan en la edición de publicaciones dirigidas al público general (…). Ahora bien, para caracterizar las editoriales universitarias no alcanza con ubicarlas dentro del grupo que produce publicaciones de carácter académico: también es necesario hacer foco en el ámbito en el que se desarrollan las actividades editoriales, ya que esa pertenencia y el juego de lógicas que conlleva explican muchas de sus particularidades, así como su potencialidad y sus debilidades (2017: 96-97)

Como hemos señalado, observamos el objetivo y la propuesta de ambas editoriales era equivalente, y se evidenciaba en sus lemas: “libros para todos” (Eudeba) y “más libros para más” (CEAL). Las diferencias que encontramos entre ambos proyectos se dan por el respaldo institucional y las posibilidades económicas de una Editorial Universitaria que cuenta con el respaldo y el presupuesto de la universidad más prestigiosa del país, frente a un proyecto editorial que cuenta con el mejor equipo editorial al momento de su fundación, pero que se solventa económicamente mediante aportes y mediante la venta de los impresos que produce.

En el libro *Boris Spivacow, el señor editor de américa latina* (2010), Gociol rememora la anécdota en la que Boris, con tan solo 10 años iba a hacerse un tratamiento en el Hospital Santa Lucía y, después de unas semanas, comenzó a ahorrar los 20 centavos del boleto de tranvía para poder comprar los libros de la Colección Universal de Calpe, la colección española dirigida por Ortega y Gasset, antecesora de la Colección Austral. Su biografía se asemeja en ciertos aspectos a la de Samuel Glusberg. Sus padres fueron exiliados de Rusia por sus ideas liberales de izquierda a principios del siglo XX y fueron alcanzados por las campañas alfabetizadoras del estado.

Lo más común es que las editoriales universitarias sean fundadas como organismos dependientes exclusivamente de las universidades, y dirigidas por académicos que nunca han tenido vínculos con el mundo editorial, lo que suele determinar que las mismas sean buenas en cuanto a contenidos, pero que fallen al intentar insertarse en un mercado que exceda el ámbito de la academia, y terminen siendo endógenas a la institución a la que pertenecen: publican obras o tesis mayoritariamente de docentes e investigadores de la misma universidad, y en la misma universidad encuentran a sus lectores. Carlos Zelarayán da cuenta sobre la magnitud del proyecto

> Fundada por iniciativa del rector Risieri Frondizi, su primer directorio estuvo conformado por José Babini (presidente), Guillermo Ahumada (vicepresidente), Humberto Ciancaglini (secretario), José Luis Romero, Alfredo Lanari, Telma Reca de Acosta e Ignacio Winizky (vocales) y Enrique Silberstein (síndico). Su primer editor fue Boris Spivacow. A

> partir de 1959 inició una extensa labor editorial. En 1965, la editorial contaba con: 830 distribuidoras y librerías que ofrecían el material de EUDEBA; 103 puestos de diarios y revistas; 40 stands instalados en facultades de todo el país; 41 kioscos callejeros; 7 kioscos en hospitales; 65 concesionarios en todo el país; 40 vendedores a crédito; 35 comisionistas; 2 librerías propias. Una sucursal en Chile y distribuidoras y librerías que cubrían América latina, España, Estados Unidos, Francia, Alemania, Japón e Israel, completaban el panorama. Hacia 1966, la editorial ya contaba con 200 empleados de planta estable y 300 colaboradores *free lance*. Todo eso vino a ser destruido por el golpe de Estado de 1966. El 3 de agosto de 1966, Spivacow y el resto del Directorio presentaban su renuncia, junto con casi la totalidad de los 200 empleados que conformaban la editorial. En mayo de 1966, EUDEBA había alcanzado a publicar su ejemplar número diez millones. (2019 p. 23)

El contexto político internacional y económico fue propicio para el surgimiento y el desarrollo de la editorial. Los años de posguerra y de recuperación económica global; la idea del desarrollo económico como el soporte necesario para la democracia que se difundió desde Estados Unidos, llevó a varios estados latinoamericanos a tender redes de colaboración y búsqueda de inversiones por parte de organismos internacionales. Como señala De Sagastizábal, en el libro conmemoratorio de los 50 años de Eudeba (2008),

> Desde el golpe de 1955 la Universidad había ido constituyéndose en una institución de relativa autonomía. Esa autonomía se consolidó recién en 1958 con la aprobación del estatuto por la Asamblea Universitaria y el rector elegido para conducirla en ese proceso fue Risieri Frondizi, hermano del entonces Presidente de la Nación. (De Sagastizabal, 2008: p. 14).

Esa década significó también un desarrollo en el ámbito de las Ciencias Sociales y Humanas dentro de la academia argentina. En la Facultad de Filosofía y Letras se crearon las carreras de Sociología y Psicología, se

actualizaron planes de estudios de diferentes carreras. Se creó en el año 1957 la Comisión Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, lo que le otorgó a la investigación científica un estatus y una dimensión que nunca había logrado en el país. Cabe recordar, a su vez, que el campo editorial encontró su consolidación en la década del 40. Alejandra Giuliani en su libro *Editores y política. Entre el mercado latinoamericano de libros el primer peronismo (1938-1955)* da cuenta de la Ley 13.049 de "créditos de ayuda y fomento a editoriales" (LCE), aprobada por el Senado de la Nación el 29 de septiembre de 1947. Esta Ley destinaba un fondo de 25.000.000$ para promover la industria, que se otorgarían a establecimientos que contaran o no con talleres gráficos. El otorgamiento de créditos estaba articulado con el asesoramiento de la Sociedad Argentina de Editores. Este beneficio fue logrado en parte por el reclamo y el posicionamiento de los dirigentes de la Cámara Argentina del Libro.

4.3.2.2. La edición de Eudeba: una apropiación con perspectiva latinoamericana

Definimos a la edición de Eudeba como **Edición crítica, académica, ilustrada y de difusión masiva.**

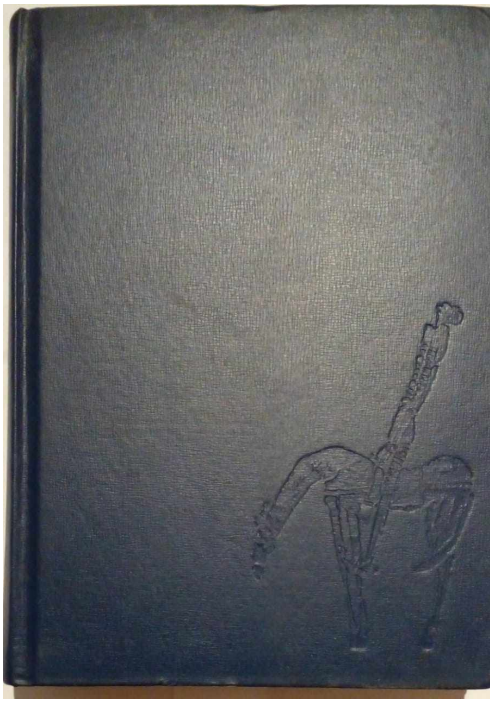
En el apartado "La literatura española en las colecciones de Eudeba (1958-1973)" de su tesis, Elizalde (2016) aborda un tema de estrecha relación con nuestro trabajo. En la década de 1960 hay un creciente interés del público en temas y géneros locales, argentinos y latinoamericanos, que se encuentran en la línea de lo que se denominó como el *boom* de la literatura latinoamericana (De Diego, 2014)[224].

> En ese marco de renovación teórica y metodológica que se impulsaba desde la universidad, también los estudios literarios experimentaron revisiones y ajustes. Si bien la literatura argentina y la americana recibieron mayor atención en las propuestas editoriales de Eudeba, la literatura española tuvo una presencia si no numerosa, sí destacada, a través de textos que aún en nuestros días siguen siendo de consulta insoslayable (Elizalde, 2016: p. 290)

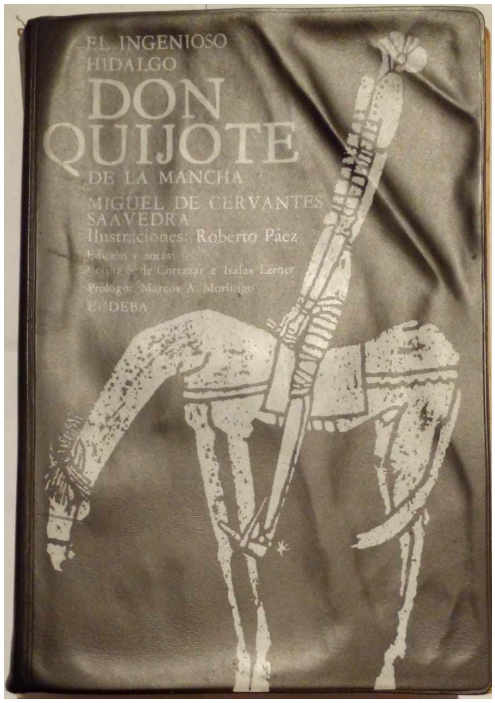
Este repliegue sobre autores latinoamericanos que encontramos a nivel continental, coexiste con un nuevo posicionamiento frente a los clásicos en general, y a los clásicos castellanos en particular. A su vez, Eudeba vuelve sobre los trabajos de una de las figuras más relevantes del hispanismo argentino, María Rosa Lida de Malkiel, quien fallece en 1962. En homenaje a

[224] En el tema que abordamos puede verse claramente la disminución en cantidad de ediciones entre la veintena anterior y la que analizamos en este momento.

ella se publican sus trabajos más importantes en la colección “Teoría e Investigación”[225].



Eudeba, 1969



Eudeba, 1969[226]

En el pie de imprenta figura la siguiente información respecto de la tirada y su materialidad:

> De esta edición se han tirado 10.000 ejemplares encuadernados en tela vinílica, en papel kim print, dividida en dos tomos, primera y segunda parte por separado. Cada tomo lleva 39 láminas en colores y numerosas ilustraciones en blanco y negro. Los grabados fueron realizados por atlas fotograbados; la impresión del texto y láminas estuvo a cargo de Talleres

[225] “Se publica en 1962 *La originalidad artística de "La Celestina”*, opera magna de la autora, en una edición revisada por ella misma, luego de una tarea que le insumió doce años de investigación; en 1966 aparece en la misma colección *Estudios de literatura española y comparada*, con una nota preliminar de Julio Caillet Bois fechada en enero de 1964; en esa edición, una nota advierte que se publica con la colaboración y el asesoramiento del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas. Ese mismo año, en esa colección se publica *Dos obras maestras españolas: "El libro de Buen amor" y "La Celestina"*, en cuya “Advertencia" se indica que estuvo al cuidado de Ana María Barrenechea. Finalmente, en 1973 sale a la luz *Juan Ruiz. Selección del "Libro de Buen Amor" y estudios críticos*, en la colección “Biblioteca Cultural Los Fundamentales”. Esta edición cuenta con un Prefacio de Yakov Malkiel, esposo de la filóloga fallecida, y un Prólogo de Alberto Várvaro. En el Prefacio, Malkiel agradece a Frida Weber de Kurlat, directora en ese momento del Instituto, la supervisión y la tarea de Silvia Delpy, que era entonces auxiliar de investigación. (Elizalde, 2016)

[226] Fue publicada en dos versiones materiales. Una en tapa dura, con sobreportada. Otra en tapa blanda.

> Gráficos Garamond S.C.A. y la encuadernación, de Marrucelli. Se han tirado además 500 carpetas populares con 36 láminas escogidas impresas en papel registro exacto. Los departamentos artístico, técnico y de control de calidad de la editorial universitaria tuvieron a su cargo la diagramación, ejecución y supervisión general de la obra, en el mes de julio de 1969.

Como hemos referido anteriormente, el mayor esplendor de EUDEBA duró poco menos de una década. El directorio de Eudeba y casi la totalidad de los empleados de planta permanente de la editorial presentan, ante una universidad intervenida, la renuncia junto a una carta que da cuenta de los ideales del equipo, fechada el tres agosto, a pocos días de la "Noche de los bastones largos". Zelarayán cita el contenido de la carta:

> Durante ocho años un grupo de hombres y mujeres argentinos realizó en un país convulsionado por cambios políticos y crisis económicas, la hazaña de permanecer unido y trabajar para que la cultura llegara a todas las capas sociales de la población. Durante ocho años millones y millones de libros fueron apareciendo para ayudar a estudiantes y estudiosos, para hacer conocer a jóvenes y no tan jóvenes la obra de otros argentinos, de otros hombres de América latina, de otros hombres del mundo. Durante ocho años un libro costó menos que un kilo de pan, menos que un atado de cigarrillos, menos que una botella de vino común. (Zelarayán: 2019: p. 23)

Como hemos anticipado, en el presente apartado nos referiremos principalmente a tres publicaciones del *Quijote*: las dos del Centro Editor de América Latina (1968, 1978) y la de Editorial Universitaria de Buenos Aires (1969). Nos interesa la figura de Spivacow porque, a pesar de no haber estado en Eudeba el año en que se publicó, dirigió la editorial universitaria desde su fundación hasta que fue expulsado tras la intervención de la universidad por la dictadura del 1966. El aparato paratextual (estudio introductorio y nota de los comentadores) aparece fechado en el año 1966, evidenciando la filiación al equipo editorial previo a la intervención de la universidad. Esta comparación

estará focalizada en la publicación de Eudeba que es la que cuenta con mayores elementos susceptibles de análisis.

Ahora bien, la edición de CEAL (1968) aparece desprovista de cualquier tipo de introducción e, incluso, notas. Solo presenta el texto cervantino íntegro. En un formato de bolsillo, con imagen de Don Quijote hecha por Doré, pero modernizada con técnicas de impresión a color, y con unas breves líneas valorativas de la obra en la contratapa. Es una edición de bajo costo que busca una extensa difusión, y que no cuenta con gastos en especialistas ni eruditos de renombre. Por el contrario, la edición de Eudeba podría considerarse la mejor realizada en nuestro país y en Latinoamérica en cuanto a contenido. Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, después de haber cursado un seminario sobre el *Quijote* dictado en los años 1959-1960 por Marcos Morínigo, en ese entonces rector de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

> La edición del *Quijote* de 1969, anotada por Isaías Lerner y Celina Sabor de Cortazar, es una excelente síntesis de los objetivos que Eudeba abrazó en su instancia fundacional que se relacionaban con tres misiones: una científica asociada a la investigación y producción de conocimiento generado en la Universidad; una didáctica vinculada a la docencia universitaria, a producir materiales de calidad que apoyen los programas específicos de las cátedras y también obras de referencia estimadas como necesarias por los equipos docentes; finalmente, una de comunicación y difusión relacionada con la extensión que afirme la función social de la Universidad orientada a ofrecer al público general textos que contribuyan a su formación intelectual más allá de las aulas universitarias. (González: 2019[227])

El año que estaba previsto para la publicación de Eudeba fue el 1966, coincidiendo con los 350 años de la muerte de Cervantes, sin embargo, la edición es postergada hasta 1969 y en ella no figura ninguna referencia conmemorativa, ni se explicitan los motivos de dicha demora. Tanto Lerner como Morínigo se desvincularon de la UBA tras su intervención, pero Sabor de

[227] Hemos tenido oportunidad de acceder, gracias a la Dra. Ximena González, a una presentación suya originalmente en Feria Internacional del libro de los universitarios, organizada por la UNAM, en ciudad de México el jueves 29 de agosto de 2019.

Cortazar permaneció en la universidad y logró seguir adelante con el proyecto. Debemos a ella, quizás, el gesto de mantener el prólogo de Morínigo con la fecha original a pesar de que él ya no estuviese vinculado a la editorial. Un dato curioso sobre la catalogación de la edición es que figura, aunque fue editada en 1969, en el Catálogo de Eudeba de 1967, dentro de la colección Biblioteca Básica de la Lengua Española:

> Esta colección tendría como objetivo ofrecer "valiosas y cuidadas ediciones de libros fundamentales de las literaturas españolas e hispanoamericanas, con introducción, notas y apéndices a cargo de renombrados especialistas e ilustrados por prestigiosos pintores" (1967: 70). A pesar de estas intenciones, esta colección no tuvo desarrollo y solo llegó a publicarse esta obra, que se convirtió en la primera edición crítica de este tipo realizada en el continente americano y destinada a lectores hispanoparlantes y de la que se vendieron todos los ejemplares publicados. (Elizalde, 2016: p. 292)

El título vuelve a aparecer indexado en el Catálogo General de 1972, en la "Colección Clásicos Españoles", en la cual solo se halla la edición del *Quijote*, lo que expresa la falta de continuidad de esta propuesta (Elizalde, 2016: p. 292). Como señala Ximena González, es una edición que en todos sus aspectos enseña su carta de membresía institucional: el vínculo de la editorial y el Instituto de Filología la Universidad de Buenos Aires; la elección de ilustraciones a partir de un concurso abierto; las notas realizadas para un lector latinoamericano. La edición de Eudeba fue realizada por la figura de especialistas que buscaban acercar el texto a toda la población. En la "Advertencia" (pp.XL-LII), plantean los aspectos más relevantes de la edición:

> Esta edición está dirigida a toda clase de público. El lector culto común encontrará un texto fiel a la versión original y un caudal de notas que lo iluminan desde diversos ángulos. El estudioso hallará una sumaria bibliografía citada en el momento oportuno, que indica trabajos ya clásicos, ya recientes, sobre diversos aspectos de la obra y el pensamiento cervantinos. La selección de esta bibliografía ha sido hecha

con criterio restrictivo, dado el caudal de letra escrita sobre el Siglo de Oro, Cervantes y el *Quijote* en particular. (Sabor de Cortazar y Lerner, 1969)

4.3.2.3. El texto de la edición de Eudeba

Alicia Parodi y Diego Vila, al participar de la reedición de Eudeba de 2005, definen la sutileza con la que fue editada en 1969 y la validez del trabajo con el texto por parte de los editores:

> Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner nos acompañan nuevamente, demostrándonos, desde la tesonera y paciente tarea de anotar y editar el *Quijote*, que el mejor modo de subsistencia y tránsito en este mundo es el que se emprende con sincero amor y respeto a lo se hace, que la única manera de articular este prodigio reposa, inequívocamente, en una ética de la voz: la del autor y sus personajes, las de sus primeros lectores, la de nosotros mismos (Parodi y Vila, 2005: p. XII)

Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner[228], dedicados al estudio de literatura española del Siglo de Oro, iniciaron el proyecto después de haber cursado un seminario sobre el *Quijote* dictado en los años 1959-1960 por Marcos Morínigo, en ese entonces rector de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Algunos datos, que no están explicitados en la edición, los hemos podido obtener en los registros de Eudeba, facilitados por la Dra. Ximena González[229]:

> La edición del *Quijote* de 1969, anotada por Isaías Lerner y Celina Sabor de Cortazar, es una excelente síntesis de los objetivos que Eudeba abrazó en su instancia fundacional que se relacionaban con tres

[228] Existe una edición abreviada, también con el texto y las notas editadas por ambos, con un prólogo de Morínigo, publicada dentro de la Colección Clásicos Huemul, Editorial Huemul (1983)

[229] La Dra. Ximena González expuso un trabajo para conmemorar los 50 años de la edición en le Feria del Libro Universitario, en la Feria Internacional del libro de los universitarios, organizada por la UNAM, en ciudad de México el jueves 29 de agosto de 2019. Sin publicar.

misiones: una científica asociada a la investigación y producción de conocimiento generado en la Universidad; una didáctica vinculada a la docencia universitaria, a producir materiales de calidad que apoyen los programas específicos de las cátedras y también obras de referencia estimadas como necesarias por los equipos docentes; finalmente, una de comunicación y difusión relacionada con la extensión que afirme la función social de la Universidad orientada a ofrecer al público general textos que contribuyan a su formación intelectual más allá de las aulas universitarias. (González, 2019)

Como señalan los editores y anotadores:

> Esta edición está dirigida a toda clase de público. El lector culto común encontrará un texto fiel a la versión original y un caudal de notas que lo iluminan desde diversos ángulos. El estudioso hallará una sumaria bibliografía citada en el momento oportuno, que indica trabajos ya clásicos, ya recientes, sobre diversos aspectos de la obra y el pensamiento cervantinos. La selección de esta bibliografía ha sido hecha con criterio restrictivo, dado el caudal de letra escrita sobre el Siglo de Oro, Cervantes y el Quijote en particular. (Sabor de Cortazar y Lerner, 1969)

La edición del texto, en tanto que edición crítica, sigue la prínceps (1605, 1615) y señala la corrección de erratas que han hecho otras ediciones. El hecho de no ocultar estas aparentes incongruencias del texto cervantino ofrece la posibilidad de abrir otras lecturas[230]. Este tipo de señalamiento es fundamental para un investigador o para un estudiante universitario, porque posibilita acercarse al texto desde una lectura más juiciosa y atenta. A su vez, hay una búsqueda de proximidad con el público argentino y latinoamericano, rompiendo la pretendida unificación lingüística con la península, que algunas editoriales seguían priorizando. Como señala González:

> la edición se proponía desarrollar un aparato de notas que, en el aspecto filológico contemplara la perspectiva americana; es decir, que introdujera

[230] Hemos analizado a partir de Bénédicte Vauthier (2012, 2014, 2017, 2018) la validez de este tipo de trabajos de edición (véase apartado 2.4.2).

> comentarios y explicaciones acerca de los fenómenos lingüísticos presentes en el texto que pudieran requerir una aclaración para un lector no peninsular. (González, 2019)

En la reedición, publicada en el año 2005, con motivo del cuarto centenario de la prínceps, Alicia Parodi y Juan Diego Vila problematizan el hecho de editar este tipo de obras:

> Editar un texto clásico requiere la presencia de un atento y paciente anotador que, cual Jano, sepa atender en sano equilibrio la fantasmática presencia de un modélico lector inscripto en un mercado editorial determinado para el cual se allanan las dudas, se aclaran los equívocos y se salvan los inconvenientes por medio de la anotación que se ofrece y, a su vez, la muy certera y fina calibración de todos y cada uno de los valores sémicos que el componente más básico del libro –sus palabras- pudieron tener para la amplia gama de los lectores contemporáneos del autor. (Parodi y Vila, 2005: p. IX)

La edición, como hemos reseñado, fue un producto fruto del excelso trabajo realizado en el Instituto de Filología, y llevó el prólogo de uno de sus Directores, Marcos A. Morínigo, y como afirman Parodi y Vila: “abría, por vez primera, el debate sobre la necesaria adopción de políticas culturales donde los discursos de una supuesta identidad panhispánica no sofocaran, indeseablemente, el reconocimiento de las divergencias y de las alteridades”. (p. XI). Respecto del texto,

> La edición crítica que hoy nos honra prologar y que viera la luz en Eudeba en 1969 gracias a la labor filológica de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, es, en todo sentido, un verdadero hito editorial de Argentina y Latinoamérica en su conjunto, una clara muestra de que una labor rigurosa y bien pensada no pierde actualidad y, por sobre todas las cosas, una palmaria demostración de que otra historia hubiese sido posible para las ediciones críticas en estas latitudes. (…)

> Lerner y Cortazar supieron demostrar, como ningún otro editor español o extranjero hasta ese entonces, que la tensión producida por las asimétricas competencias léxicas de un lector del siglo XVII y otro del XX o XXI, no se produce, inequívocamente, en los mismos vocablos ni tienen por qué ser objeto de una misma y única anotación. (Parodi y Vila, 2005: pp. X-XI)

El valioso trabajo de Cortazar y Lerner fue el de equilibrar la igualdad y la diferencia lingüística, teniendo en cuenta que esa fijación estática que implica una edición impresa no puede corresponderse con la gramática de una lengua, que es mutable diacrónicamente, y que es diversa sincrónicamente en la extensión de un país, y mucho más de un continente. Como destacan Parodi y Vila, este trabajo se centró en la materia léxica, pudiendo reflejar la complejidad del trabajo verbal de Cervantes al componer una obra tan atravesada por la voz y la diversidad lingüística de su época.

Señalan que los aspectos que han sido cuidados especialmente son el texto y la anotación. El texto toma de base las primeras ediciones de Juan de la Cuesta (1605, 1615) para ambas partes. Citamos algunas frases que dan cuenta de las decisiones tomadas que constituyen los aspectos más innovadores de la edición:

a) Texto

> Nos hemos esforzado en interpretar el texto original aún en los casos en que la mayoría de los editores modernos se permiten la corrección (…). En los casos que hemos respetado el original contra la opinión de distinguidos anotadores, lo hemos consignado en nota, procurando justificar nuestra fidelidad. Estamos convencidos de que Cervantes y los tipógrafos de le época se equivocaron menos de lo que una tradición de estudiosos supuso a lo largo de casi dos siglos.

b) Anotación

> Las 3.330 notas elaboradas tienen como objetivo informar al lector y aclarar el texto; por cuestiones obvias se ha reducido su extensión al mínimo (…). Estas notas no aspirar a ofrecer una información completa (…). (pp. XLIX-L)

Las notas que componen la edición dan cuenta de tres aspectos principalmente: léxico; información contextual indispensable para comprender el texto; gramática y explicación de pasajes poco claros. Destacan también su búsqueda de resaltar la unidad histórica entre el español de los siglos XVI y XVII y el español de América. En esta frase sintetizan una de sus intenciones más claras y mejor logradas, destacadas por Alicia Parodi y Diego Vila en la reedición de 2005:

> Las notas léxicas procuran mantener, dentro de lo posible, una relación viva con el texto; de aquí su brevedad y concisión y la tendencia de respetar los accidentes gramaticales del sustantivo o adjetivo anotados; en el caso de los verbos empleamos el infinitivo. (p. L)

Referencian, como base de su trabajo, las siguientes ediciones: Real Academia Española (Obras Completas de Cervantes, t. II y III), Madrid, 1917; Diego Clemencín, Madrid, 1894; P. Rufo Mendizábal, Madrid, 1954; Agustín Millares Carlo, México, 1941; Martín de Riquer, Barcelona, 1958; Francisco Rodríguez Marín, Madrid, 1916; Bonilla Schevill y A. San Martín, Madrid 1928-1941. También señalan haber revisado las siguientes: Juan Antonio Pellicer, Madrid, 1798; Enrique de Ochoa, París 1844; Juan Eugenio Hartzenbush, Argamasilla de Alba, 1863; Clemente Corjtejón, Madrid, 1905-1913; Federico de Onís, 1958; José A. Oría, 1947; Arturo Marasso, Buenos Aires, 1955.

Un elemento singular en esta selección de ediciones es que toman como referencia ediciones incompletas, como la de Mensizábal, y ediciones abreviadas (para la juventud) como la de Oría. Consideramos, sobre todo con la edición para la juventud, que había una búsqueda de amplitud en las ediciones de referencia, y un contrapunto en esa edición adaptada y dirigida a un público juvenil. Una búsqueda que se refleja también en la consulta y el trabajo minucioso con diccionarios y vocabularios de lengua española consultados (ofrecen una lista de 9 diccionarios (*Diccionario de lengua*

española; *Diccionario de Autoridades*; *La lengua de Cervantes*; *Diccionario critico etimológico de la lengua castellana*; *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*; *Tesoro de la lengua castellana y española*; *Vocabulario de Cervantes*; *Tesoro lexicográfico*; *Registro de lexicografía hispánica*).

Por último, consignan una serie de diccionarios que evidencian la perspectiva regionalista de la edición:

1) Garzón, Tobías, Diccionario argentino, Barcelona, 1910.
2) Malaret, Augusto, Diccionario de americanismos, buenos Aires, 1946.
3) Santamaría, Francisco J., Diccionario general de americanismos, México, 1942, 3v.
4) Santamaría, Francisco J., Diccionario de mejicanismos, México, 1959.
5) Saubidet, Tito, Vocabulario y refranero criollo, Buenos Aires, 1958.
6) Segovia, Lisandro, Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos, Buenos Aires, 1911. (p. LI

Como hemos podido conversar en con el Dr. Juan Diego Vila en la entrevista que anexamos en esta tesis, lo que define y da vigencia a esta edición, es precisamente esa marcada impronta por ofrecer un texto cervantino cercano al lector contemporáneo que le permita, en su práctica lectora, hallar el disfrute y el regocijo que signó el éxito de la obra desde su edición original, mediante un anotación que guíe la comprensión sin obturar la fluidez de la lectura. La exhaustiva preocupación por darle vitalidad a la voz y a la lectura, sin embargo, no se agota en estos materiales. Como expresan los editores

> Las obras y artículos que se refieren a aspectos especiales aparecen en las notas respectivas, con indicación precisa (…). Hemos consultado extensamente la *Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana* publicada por el Instituto de Filología Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de buenos Aires, especialmente el

> tomo II, Notas de morfología dialectal de Ángel Rosenblat, 1946, y el tomo III, LA lengua del Martín Fierro de Eleuterio F. Tiscornia. (p. LI)

Por último, en la Advertencia, agradecen de una forma que es reflejo de la humanidad y de la sensibilidad de los anotadores:

> Queremos también dejar constancia de nuestra gratitud al doctor Ángel Rosenblat por su fe en nuestra albor y su apoyo en favor de esta publicación. Y a la Editorial Eudeba que ha hecho posible que nuestro trabajo trascendiera el ámbito exclusivamente personal. (p. LII)

4.3.2.4. Concurso para un programa iconográfico contemporáneo

Además del aparato de notas y el estudio introductorio, cuenta con una serie de ilustraciones, realizadas por Roberto J. Páez, que se granjeó la posibilidad de participar al ganar el concurso que se realizó para tal fin, en el que participaron 210 artistas internacionales. La edición de Eudeba se relaciona con la extensa tradición de ediciones ilustradas, y se presenta como innovadora también en este sentido, ofreciendo un programa iconográfico que no se alinea con las ilustraciones representativas del texto (figurativas), sino que despliega una serie de ilustraciones con una estética y una técnica renovadora. En consonancia con otros proyectos editoriales que buscaban actualizar los programas iconográficos harto repetidos a lo largo del siglo XX, y que buscaban recrear esa armonía entre una edición pensada para un público actual, acompañada con ilustraciones de un artista coetáneo a la edición (como el proyecto de Randon House ilustrado por Dalí en 1947, replicado en nuestro país por la editorial Emecé, 1957), la elección del ilustrador mediante un concurso internacional, con un jurado respetable. Este modo de operar se corresponde completamente con el modo de operar de la editorial, la búsqueda de personas idóneas y capacitadas para el desarrollo de tareas específicas:

Por esos tiempos la editorial había inaugurado una línea de publicaciones destinadas a difundir la creación artística, fundamentalmente la plástica entre vastos sectores y a través de ediciones de alta jerarquía. El directorio de la editorial se trazó en su momento los siguientes objetivos:

1) permitir que la obra de artistas argentinos adquiera una resonancia desconocida hasta el momento en nuestro país y en América Latina toda; circularon enormes tiradas que se vendían a un precio económico junto con otras de lujo. Así, las obras de los artistas llegaban a un público que no era habitualmente alcanzado por esos consumos culturales; solo el público de las grandes ciudades tenía la posibilidad de apreciar la obra plástica en museos.

2) Estimular la labor del artista por la cantidad de bocetos y originales que hacían los pintores.

3) Iniciar una empresa de carácter didáctico y cultural a través de la publicación de obras clásicas de otros países de América, acompañadas por ilustraciones de sus artistas. Museo del arte americano.

4) Dar prestigio al libro argentino y hacer conocer otros aspectos de la labor que desarrolla la Universidad de Buenos Aires. Se entregaban como obsequio. (González, 2019: s/p)

Como hemos mencionado, para la elección de las ilustraciones que acompañarían a la edición

> Se realizó un concurso en el cual participaron 210 artistas de Argentina, Bélgica, Colombia, Chile, España, Estados Unidos, Francia, Hungría, Italia, Japón, México, Perú, Polonia, Rumania, Uruguay y Venezuela. El jurado estuvo integrado por Julio E. Payró, Horacio Butler, Sigwart Blum, Luis Seoane y Oscar Díaz. (González, 2019: s/d)

El año que estaba previsto para la publicación de Eudeba fue el 1966, haciendo referencia a los 350 del paso a la inmortalidad del autor, al igual que la edición de Claridad. En la edición postergada hasta el 1969 no figura ninguna referencia conmemorativa. Las características y las posibilidades de gestión de una EU que funciona bien se ven plasmadas en el *Quijote* de Eudeba. La

riqueza de esa edición de ningún modo podría haber sido alcanzada, aún con el mismo equipo, por la del CEAL. En los archivos de Eudeba y en las actas consultadas, no hay información referente a la postergación de la publicación, y tampoco figura en las actas nada sobre el momento que se envía a la imprenta. El valor que tiene para el Estado un aparato institucional y académico autónomo como es la UBA, y como lo fue, a pesar de la intervención, puede verse reflejado en los dos tomos.

La impronta de ambos sellos era similar. La necesidad de buscar y moldear un público con las publicaciones; buscar espacios de venta por fuera de los circuitos tradicionales de la librería. Tanto Eudeba como CEAL vendían en puestas de diarios y puestos de distribución que llegaban hasta escuelas y hospitales, y diferentes circuitos cercanos a los medios de comunicación de masas, con promociones y publicidad en radio, televisión y en la vía pública. Tenían a su vez, contacto con redes de maestras de escuela de la provincia de Buenos Aires, y procuraban llegar a ellas, pensándolas como parte del circuito de difusión.

4.3.3.1. El surgimiento del Centro Editor de América Latina: la bendición Boris

En el mismo año de su renuncia, Boris Spivacow, con gran parte de su equipo y con el apoyo de intelectuales y diferentes figuras de la cultura argentina dio origen a otro proyecto de gran envergadura: el Centro Editor de América Latina. La seguridad de Spivacow al momento de generar un proyecto se evidencia en la carta dirigida a Álvaro Yunque y que se conforma en el Archivo de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno[231] se percibe la conciencia de la solidez del proyecto dado por el entramado del equipo editorial y su trayectoria en Eudeba.

[231] Consultada en el enlace permanente:
https://catalogo.bn.gov.ar/F/?func=direct&doc_number=001371592&local_base=GENER

> La nueva editorial tendría posiblemente el carácter de sociedad anónima. Su capital, para poder realizar adecuadamente los planes trazados, no debería ser inferior a los $30.000.000, pero sería bien ventajoso que pudiera alcanzar los $60.000.000. Con un conjunto de personas interesadas en promover una empresa de indudable importancia para el país, y con la seguridad de que esta inversión sería ventajosa, este plan puede concretarse. Cada persona debería invertir de $ 200.000 a $ 500.000 en una o en varias cuotas, y comprometerse, si fuera posible a seguir realizando durante un año un aporte mensual de $ 5.000 a $ 10.000. Se estima que las utilidades, en moneda estable, serían aproximadamente de un 30%.
>
> Le ruego que me diga Ud. lo antes posible sí podría participar en esta empresa. Por ahora, para poder trazar los planes, solo me interesa saber cuál podría ser su aporte; los detalles los veríamos después con toda la amplitud que Ud. quisiera. Si Ud. puede conversar sobre esto con algunos amigos, y también darme los nombres de los que estarían interesados y sus posibles aportes, tanto mejor. Como Ud. comprende, aquí hay un problema de tiempo pues la gente que trabajaba en Eudeba debe ubicarse lo antes posible, y se corre el peligro de que después no se pueda contar con ella. (Boris Spivacow, 1968)

El CEAL se conforma en 1966, como hemos mencionado, con la dirección de Spivacow y con gran parte del equipo editorial de Eudeba, patrocinado por el aporte de personajes de la política y de la cultura de ese entonces. En la carta, Spivacow se muestra consciente del peso y la trayectoria que su equipo ha demostrado en Eudeba, afirmando que “este equipo es el más importante en materia de publicación de libros en nuestro idioma” (Carta a Álvaro Yunque, 1968) y da cuenta de la necesidad económica para financiar la editorial, y del éxito que espera tener al formar una empresa con proyección internacional que ofrezca libros de una alta calidad intelectual. En una frase logra condensar su pensamiento y su desenvolvimiento como editor, le dice al remitente: “un buen libro es un buen negocio”. Y esa perspectiva de una editorial como una empresa de cultura, presente también en Eudeba, se acentuó en el Centro

Editor, porque sin la solvencia económica de la editorial universitaria, la nueva editorial tuvo que recurrir a estrategias comerciales más eficientes.

Después de la renuncia, el equipo encabezado por Boris Spivacow inicia con un impulso exorbitante el CEAL, caracterizado por simultáneas colecciones. Una de las estrategias más representativas fue la de vender fascículos coleccionables junto con libros, como forma de mantener una periodicidad en las ventas. “Más libros para más” era el desafiante slogan de la editorial. En el año 1967 se lanzan más de diez colecciones, entre las que se destacan: **Capítulo; Biblioteca argentina fundamental; Cuentos de Polidoro; Libros de Buenos Aires; Libros de las provincias; Enciclopedia literaria; Psiquiatría social; Biblioteca fundamental de la lengua española**. En el año 1968 continúa la mayoría de las anteriores y se suma una decena más. Entre ellas, la que nos importa principalmente es la **Biblioteca Básica Universal**, cuyos dos primeros números corresponden a la primera y segunda parte del *Quijote*. También, en el mismo año, dentro de la colección **Cuentos de Polidoro**, aparecen varias aventuras del *Quijote* adaptadas al público infantil.

Elizalde cita las palabras preliminares de la colección de fascículos “Capítulo Universal. Historia de la literatura mundial”:

> ¿Cómo planear, pues, una historia de la literatura universal en la era de los viajes espaciales, de la cultura de masas y de la reivindicación del mundo subdesarrollado? […] la ambición sería ofrecer simultáneamente una historia de la literatura y una historia social y de la cultura que se enriquecieran y se complementaran mutuamente […] con estas reservas teóricas, puede afirmarse que la historia de la literatura que iniciamos aquí tendrá un carácter eminentemente popular —no sólo por dirigirse a un sector de lectores muy vasto, sino también porque ha de prestar atención especial al papel desempeñado por las capas populares en la génesis de la cultura— y que su presentación tratará de estar en consonancia con una época fecunda en innovaciones en el terreno de las comunicaciones sociales y de los medios de difusión de masas.
>
> (“Capítulo Universal” 1: p. II). (Elizalde, 2016: p. 296)

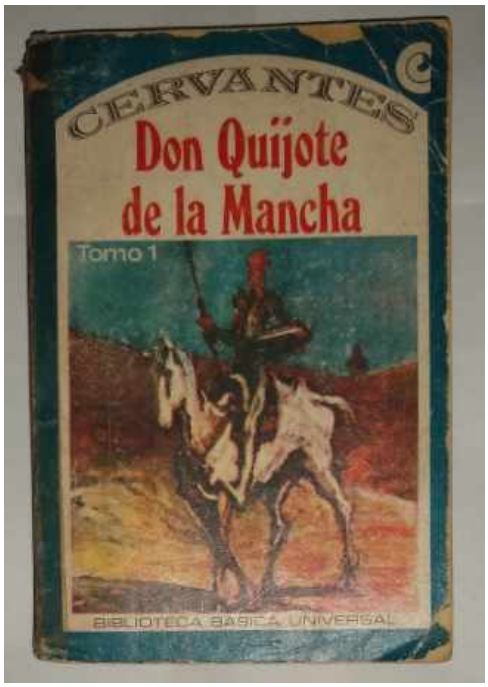
4.3.3.2. La primera edición del CEAL (1968)

Es una **Edición dentro de colección de difusión masiva. Cuenta con los preliminares originales, sin agregados.** A diferencia de las colecciones de otras editoriales, centradas en el canon occidental, la Biblioteca Básica Universal incluyó, junto a algunos clásicos occidentales, obras de otras culturas (asiática, africana, culturas ágrafas). La propuesta es innovadora, sin alejarse de un canon central en el que aparecen las obras más relevantes de la literatura española[232]. Los ejemplares del *Quijote* aparecieron acompañados de los siguientes fascículos: "1. Orígenes y desarrollo de la novela", escrito por Jaime Rest, *Don Quijote de la Mancha*, I. "2. Apogeo de la novela", a cargo también de Jaime Rest, *Don Quijote de la Mancha*, II[233]. Nos resulta destacable que esta edición del *Quijote* aparezca, como la siguiente de 1978, en medio del contexto político de la dictadura que desplazó a Spivacow y a su equipo.

> Es de destacar, para analizar el armado de una biblioteca o colección editorial —potencialmente expandible— que el eje vertebrador e integrador no siempre se encuentra definido de forma explícita ni es equivalente a la sumatoria de sus elementos constitutivos, ya que cada uno de los títulos seleccionados se transfiguran como unidades dentro de un corpus que los reencuadra o circunscribe, los condiciona y limita, a la vez que instaura su propio contexto de producción de sentidos. De ahí la importancia de reconstruir la significación u orientación del conjunto y formular un reencuadre que torne legible las obras particulares y el corpus que forma una biblioteca o colección en su conjunto. La incorporación de una obra dentro de cierta colección general o especializada -con su respectivo título, sea descriptivo o metafórico- constituye una estrategia editorial que le confiere una nueva identidad reconocible a la heterogeneidad de textos contiguos que la integran. En el seno de la colección editorial se clausura la condición espacio-

[232] Elizalde especifica los títulos de fascículos y las obras que los acompañan referidos a la literatura española.
[233] Cervantes vuelve a aparecer en el Nro. 51. "Cervantes y la madurez de la novela", *Tres novelas ejemplares*.

temporal originaria de los textos y se instaura una nueva categorización del repertorio textual, que atiende tanto las inclusiones como las exclusiones[234]. (Costa y Garone Gravier, 2020: 2)



Ceal, 1968 (T. I)

Ceal, 1968 (T. II)

Judith Gociol (2007) en su libro *Más libros para más: las colecciones del Centro Editor de América Latina*, enumera los títulos de todas las colecciones de la editorial. La primera edición de la Biblioteca Básica Universal contaba con el siguiente equipo:

Inicio de publicación: 1968

Dirección de colección: Luis Gregorich

Equipo de trabajo: Jaime Rest (asesoría); Josefina Delgado (secretaría de redacción); Esteban Fassio.

Características: La exitosa idea de Capítulo argentino, una historia de la literatura argentina en fascículos, extendió sus alcances en esta

[234] Como analizamos a lo largo de nuestro trabajo, el título *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* aparece muchas veces entre los primeros números de las colecciones de literatura universal, o formará parte de colecciones con diferentes denominaciones (Literatura universal, literatura clásica, grandes obras de la literatura universal, clásicos castellanos, etc.).

> colección para abarcar la historia de la literatura mundial. Los fascículos semanales fueron posteriormente agrupados en once volúmenes (divididos por períodos históricos); la parte de literatura contemporánea fue, además, reunida en cinco tomos clasificados por género. (Gociol, 2007: p. 82)

El CEAL surgió con una impronta similar a la de Eudeba. Pero con condiciones y posibilidades de gestión diferentes, y con un presupuesto paupérrimo en comparación[235], al menos en los inicios. Mantuvo estrechos vínculos con el ámbito universitario, eligiendo constantemente a docentes e investigadores como partes fundamentales en el armado de las colecciones y los fascículos[236]. Diferentes testimonios compilados en el libro *Centro Editor de América Latina: una fábrica de cultura* (2017) dan cuenta del ambiente de gestación y origen de la editorial. Dentro de la publicación de la Biblioteca Nacional, Alberto Manguel describe su funcionamiento en las primeras semanas, en un departamento prestado con un grupo de intelectuales y artistas, y con dinero prestado. De esa manera surge "uno de los proyectos editoriales más importantes y originales de la historia de las letras castellanas. Con la experiencia de su trabajo en Eudeba, donde había revolucionado el concepto de editorial universitaria" (Manguel, 2017: p. 7).

Hemos mencionado la concepción de Bourdieu (1999) en el que define al libro como un objeto de doble naturaleza, económica y simbólica, un producto que puede comercializarse, que no deja de ser un objeto material, pero que carga también, con una significación, un producto con capital material y simbólico. De Diego traspone esa doble faz al editor, y por extensión, a la editorial (2015, p. 11). Boris Spivacow orientó su cara hacia lo cultural, y para él y su equipo, lo comercial y económico era solamente un fatigoso medio para

---

[235] No hemos encontrado registros fehacientes sobre la fundación de la empresa y su capital inicial.

[236] En ese contexto modernizador, la literatura española ocupó un lugar significativo, no tanto en lo cuantitativo, como se ha señalado, sino en lo cualitativo, ya que la selección del repertorio incluido en las colecciones analizadas da cuenta de la impronta de un canon que ya estaba consolidado en el ámbito argentino, a la vez que refuerza, desde lo simbólico, las relaciones con el campo académico a través del perfil de los colaboradores y también con el campo educativo, dadas las orientaciones particulares de algunas de las colecciones. Se trata, en definitiva, de acercar materiales ya consagrados por la tradición académica y crítica a nuevos lectores desde una novedosa forma de divulgación y de presentación que genere otros modos de reapropiación de esas tradiciones y al mismo tiempo, contribuya a consolidarlas. Participan de las colecciones: Celina Sabor de Cortazar, Beatriz Entenza de Solare, Oreste Fratoni, Emilia de Zuleta, Pedro Luis Barcia, Josefina Delgado y Oscar Dalmasso (Elizalde, 2016: p. 301)

llevar libros a los más diversos lugares. La editorial funcionó siempre como algo colectivo, con el aporte de varias personas afines a la cultura impresa (intelectuales, periodistas, escritores, científicos). Los trabajadores decían que tenían un sueldo "sin fines de lucro", porque uno de los principales objetivos del sello era lograr libros accesibles. Todo costo se optimizaba. Se mantenía el ideal de Eudeba, de vender un libro al precio de un kilo de pan. "La cantidad de lo publicado, el contenido, el precio y su enorme distribución subvirtieron las propias reglas del mercado editorial." (Manguel: 2017, p. 9). Judith Gociol[237] (2017) define allí la paradigmática figura de Spivacow:

> Boris (todos lo llamaban por su nombre de pila, más que por su apellido) era un progresista de izquierda que había militado en la Federación Juvenil Comunista, que amaba la literatura rusa y las que habían sido sus lecturas de infancia en una familia judía *atea,* un iluminista seguro de que los libros hacían mejores a las personas y que mejores personas iban a construir un mundo mejor. Un defensor de sus principios hasta límites de una de una coherencia, una austeridad y una terquedad hoy entendidos como imposibles (Gociol, 2017: p. 11)

En sus treinta años de existencia, el CEAL produjo más que muchas otras editoriales, incluso juntas. El proyecto fue a gran escala. A lo largo de casi tres décadas aparecieron setenta y nueve colecciones, unos cinco mil títulos, a razón de un libro por día (en promedio), algo similar a lo que sucedía en Eudeba. Muchas series estaban compuestas de por lo menos cien títulos y algunas superaron los cuatrocientos. En el plan general de la editorial estaba previsto que alguna colección o algunos libros iban a ser menos rentables que otros, pero la extensa capacidad de producción y el éxito de un gran porcentaje de lo editado, garantizaba el buen funcionamiento general. Las tiradas iniciales no bajaban de los veinte mil ejemplares y, según consta en los listados de los materiales requisados de los depósitos de la editorial durante la última dictadura, los volúmenes secuestrados eran de cinco mil, cuarenta mil, un millón, tres millones de ejemplares por título (Gociol: 2017, p19). La gran

[237] La publicación del libro de Gociol aconteció en el marco de la muestra que se hizo en la Biblioteca Nacional, tras los 50 años de la creación del CEAL, que cerró sus puertas en 1995, durante el gobierno de Menem.

dimensión del volumen de trabajo no le restaba la presencia y la dirección constante de Spivacow, todo estaba supervisado por él. Él coordinaba las colecciones y bajaba una línea bastante clara de lo que pretendía para cada colección. Esta descripción de la operatividad dentro de la editorial es la que nos permite vincular la publicación de Eudeba y la de CEAL (un caso muy diferente hubiera sido un editor que se encargara solo de las cuestiones más generales de la editorial, y que eligiese a directores de colecciones que operasen sin directivas concretas). Como hemos ya adelantado, detrás de ambas publicaciones encontramos a Boris Spivacow y su equipo editorial, sin embargo, el resultado de ambas ediciones es muy diferente, y cada una da cuenta de ello. Las principales diferencias entre ambos proyectos dirigidos por Spivacow tenían que ver, no tanto con el contenido, sino con las posibilidades económicas y presupuestarias. El eje principal de la política editorial de Spivacow siempre fue llegar con la mayor cantidad de libros a la mayor cantidad de lectores. Frente a los libros de excelente calidad material, y enriquecidos con materiales pedagógicos y gráficos diversos de Eudeba, los libros de CEAL eran de una calidad inferior:

> Es cierto que en mucho de lo publicado el papel era de baja calidad, los volúmenes se deshojaban y la letra era extremadamente pequeña. Pero todo era admisible, a ojos de Spivacow, si eso facilitaba que el libro llegara, a bajo precio, al lector. Entender las reglas del sistema pero, a la vez, trampearlo, era parte de un posicionamiento cultural e ideológico (…).Hace cincuenta años, el Centro se presentó en sociedad con el eslogan "Más libros para más" y en cuatro palabras desarticuló la siempre reeditada antinomia cultural entre cantidad y calidad; la (falsa) oposición entre saber o divulgación; especificidad o masividad. Más que sus libros, que aún se siguen leyendo, más que sus fascículos que todavía se siguen consultando, lo que el sello de Boris Spivacow dejó como herencia a la industria cultural es la urgencia ineludible de repensarse fuera de estos pares antagónicos. (Gociol, 2017: pp. 51-52)

Boris Spivacow logró formar un equipo sólido dentro de Eudeba. Entre 1958 y 1966, el directorio de Eudeba respaldó la creatividad y osadía del gerente general en reuniones que se hacían primero todos los viernes y, luego,

viernes por medio (Gociol: 2012, p. 2). Esa lealtad, y el gran aprendizaje[238] llevado a cabo por el equipo en los ocho años que funcionaron dentro de Eudeba fue lo que le permitió formar un editorial que comenzara funcionando en un nivel profesional de alto rendimiento en tan poco tiempo.

La edición de 1968, inaugura la Colección Básica Universal de literatura propuesta por el Centro Editor. Las tapas y el papel son de una calidad regular (los ejemplares conservados suelen presentar deterioro). La imagen de las tapas no presenta correspondencia entre un tomo y el siguiente: la primera Honoré Daumier y la Gustave Doré (intervenida con una técnica plástica para darle color). La edición cuenta con el texto completo y los preliminares originales, pero no presentan ningún paratexto nuevo. Estas características materiales puede que no aporten mucho sustento para el análisis de la lectura propuesta por Spivacow, como editor. Sin embargo, y como hemos intentado demostrar a lo largo de nuestro trabajo, el contexto y la figura del editor, es en este caso lo que nos permite sustentar una lectura de corte político. Boris tenía una reconocida tendencia política de izquierda[239]. En el capítulo II de su libro, titulado acertadamente “Un Quijote”, Gociol enuncia 4 ítems que formaban un credo para Boris:

> 1. El mundo podía ser asido, entendido y explicado. 2. Todo ese conocimiento podía caber en una colección de libros. 3. El libro, asido y entendido por el lector, podía volverlo a éste mejor persona. 4. Mejores personas podían trasformar el mundo. (Gociol, 2010: p. 37)

Nos permitimos hablar de esta edición como un *Quijote* editado por Spivacow, no porque haya editado el texto[240], sino por la presencia y la responsabilidad que tenía el director de la editorial en cada decisión. Podemos afirmar, entonces, que esta edición, durante la dictadura que desplazó a Boris y a su equipo de Eudeba, y que desencadenó en el surgimiento del CEAL, necesariamente deber leerse en clave política contra la dictadura de Onganía.

---

[238] Hemos consultado un entrevista de Judith Gociol a Beatriz Sarlo, “Diálogos en el depósito de Eudeba/Libros para todos”, en la que Sarlo da cuenta de la intimidad y el funcionamiento de Eudeba.
https://www.youtube.com/watch?v=w7O-kRWInEU

[239] En su biografía, Gociol (2010) da cuenta de esta tendencia, aprendida desde chico de sus padres, que como hemos mencionado, llegaron exiliados desde Rusia.

[240] No hay especificaciones de ningún tipo respecto de la forma en que se seleccionó el texto, ni sobre ningún criterio textual para editarlo.

Como si fuera poco, ese gesto reactivo por parte de este quijote, “lector voraz, editor soñador y empedernido” (Gociol, 2010: p. 35) se repetirá diez años después, en otra dictadura aún más recalcitrante con la cultura del país y con la editorial de Spivacow.

4.3.3.3. La edición de CEAL (1978): la segunda edición de la Biblioteca Básica Universal

En el libro de Judith Gociol (2007) aparecen documentados los catálogos del CEAL. La Biblioteca Básica Universal contó con dos ediciones, que tuvieron una serie de modificaciones[241]:

> **Dirección de colección**: Jorge Lafforgue (director externo)
> **Equipo de trabajo**: Margarita Pontieri, Heber Cardoso, Miguel Palermo (secretaría de redacción); Oscar Díaz (asesoramiento artístico); Ricardo Figueira (documentación gráfica); Gustavo Valdés, Alberto Oneto, Diego Oviedo (diagramación); Natalio Lukawecki, Juan Carlos Giraudo (producción).
>
> **Características:** Es una versión rearmada y muy ampliada de la Biblioteca básica universal de 1968, cuyos libros acompañaron los fascículos de Capítulo universal. Cada título traía un estudio preliminar y todas las traducciones fueron revisadas. (Gociol, 2008: p. 222)

Las diferencias entre ambas ediciones del *Quijote*, como hemos anticipado, tienen que ver con el tipo de publicación en cuanto a la calidad material y al agregado de los elementos paratextuales. **Es una edición, dentro de colección de difusión masiva. Cuenta con un estudio preliminar.** Otra diferencia, es que en CEAL el *Quijote* aparece publicado en diferentes oportunidades (aunque solo en dos de forma completa): “Los cuentos de Polidoro” y la Biblioteca Básica Universal, correspondiente a las entregas 1 y 2. Luego, aparecerá por tercera vez en 1978, en una presentación en 4 tomos con una introducción de Josefina Delgado, nuevamente en la colección Biblioteca

[241] Hemos mencionado que la BBU 1ra edición comienza con los dos tomos del *Quijote*.

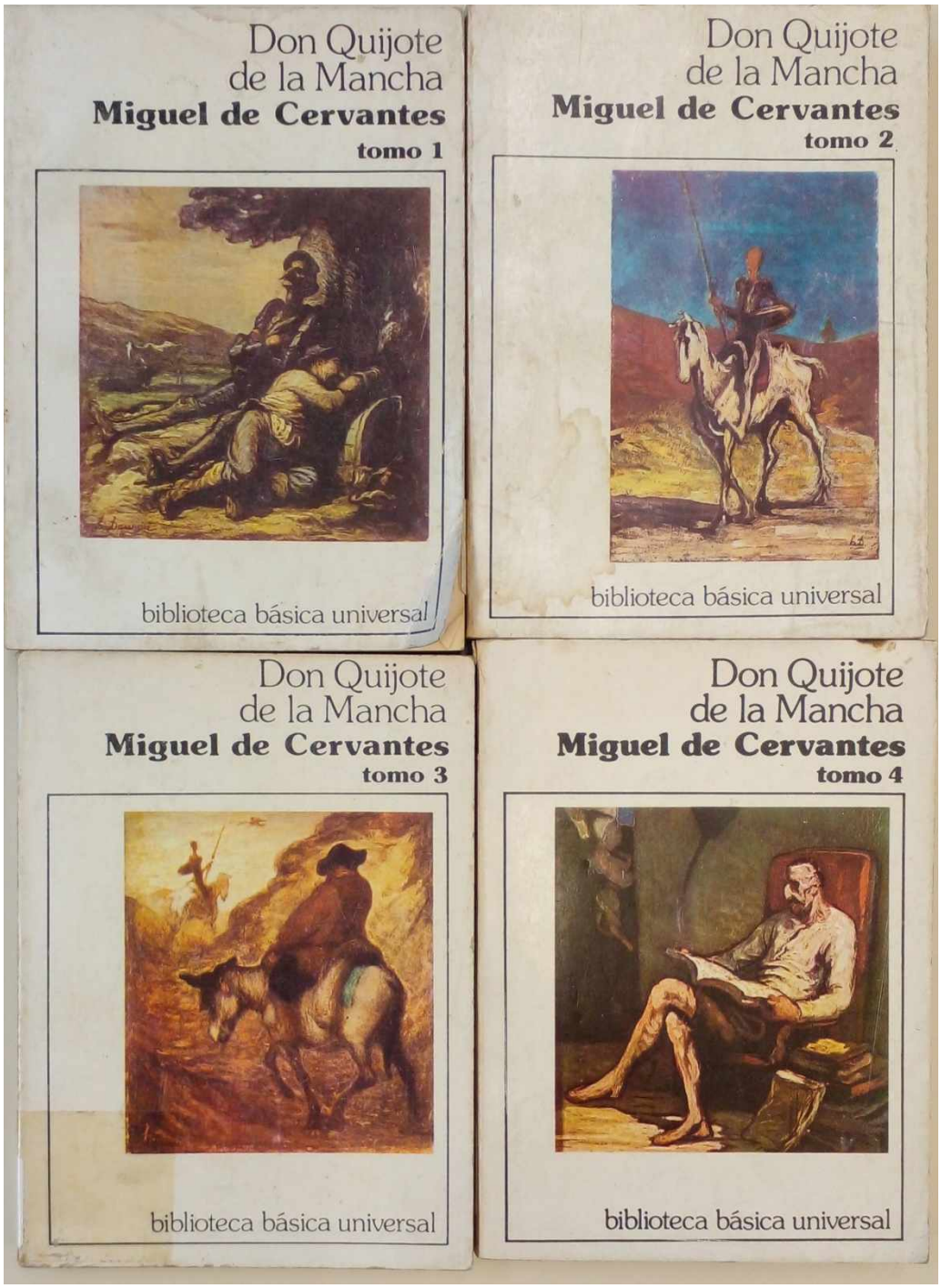
Básica Universal, pero esta vez en los número 2-5[242]. Las colecciones fueron el elemento principal del engranaje de CEAL, el testimonio de un director de colección.

> Cuando se ponía en marcha una colección, el o los responsables de la nueva serie eran conscientes de que de su suerte inicial dependía la suerte general de la colección porque ya sabíamos que todo lanzamiento hacía una especie de curva: si arrancaba bien, alcanzaba un pico y luego se estabilizaba, para comenzar a decaer con el tiempo -sintetizó Carlos Altamirano-. De modo que lo importante era desde dónde comenzaba. Eso no solo tenía importancia para la suerte de esa colección sino para el conjunto de la editorial, porque entraba dinero inmediatamente. Por lo tanto, el resto de los empleados estaba pendiente de lo que ocurría con cada nueva colección y los directores teníamos esa inquietud en la cabeza: si todo estaba bien éramos unos héroes (Gociol: 2017, p. 21)

Por esta razón la colección Biblioteca Básica Universal (1ra. Ed.) comienza con el *Quijote*, evidenciando la presencia de la obra década a década. Fue una colección dirigida por Luis Gregorich, junto a Josefina Delgado y Jaime Rest. Llegó a estar compuesta por 158 fascículos con sus correspondientes libros. Y en consonancia con la concepción de Spivacow sobre el libro como un bien elemental, como una necesidad, creemos que esta regularidad en las ediciones de ciertos clásicos se corresponde con esa idea: un lector, que en el seno de un hogar ha leído ciertos libros, al momento de constituir un hogar propio, busca recomponer parte de esa biblioteca que leyó de pequeño, eligiendo ciertos autores, ciertos clásicos, ciertas obras que lo marcaron[243].

[242] El primer número es *Antología del cuento tradicional y moderno* (Antón Chéjov, Elizabeth Bowen, Ernest Hemingway, Franz Kafka, Guy de Maupassant, Nathaniel Hawthorne, O'Henry, Virginia Woolf).

[243] Nos vale como ejemplo literario el cuento Sur de Borges, en el que el narrador logra comprar la edición del *Quijote* de Garnier, idéntica a la que había leído de pequeño.



CEAL, 1978

La versión de 1978 es fruto de un proyecto editorial asentado. Cuenta en esta oportunidad con el prólogo de una colaboradora habitual de la editorial, Josefina Delgado, quien participa en varios de los números de los fascículos de Capitulo Universal[244] que acompañaban a la colección, analizando diversos

[244] Nro. 11, El romanticismo Español; Nro. 47, Desarrollo de la lírica española; Nro. 109, La renovación de la poesía en España.

temas del ámbito de la literatura española. El estudio preliminar es breve (7 pp.) y pretende ser un sencillo acercamiento a la figura del autor (contiene algunos elementos biográficos) y al texto en sí (aborda las temáticas más generales: su génesis, el marco literario, la noción del narrador, la realidad y la literatura dentro d la obra), y se presenta al texto y al juego de representación como precursores de la novela moderna (Delgado, 1978: p. VII).

> Esta Biblioteca básica fue un reciclaje. Boris, que armaba y pegaba con cola –a veces las colecciones le salían muy bien y otras no tanto–, quería armar una serie independiente de los viejos fascículos de Capítulo universal. Al principio quería, a toda costa, aprovechar el material que ya había, pero después hubo que aplicar otros criterios, acordes a esta idea de hacer –sin el apoyo de los fascículos– una Biblioteca Básica Universal, que ya desde el vamos era una premisa pretenciosa. Además teníamos un acuerdo –o no sé bien qué, mejor no averiguar– con Aguilar. Boris decía: 'Metan mano, muchachos, no hay problemas', y de esa editorial sacamos parte del material. Más allá de todo esto, a mí me gustaba esta idea de acercarme a la literatura del mundo para editarla. La colección estaba organizada por series tradicionales como la literatura grecolatina o la medieval, pero también por series de cuentos de terror y de misterio, o la misma narrativa policial, temas que entre nosotros y en el ámbito de nuestra lengua suponían una total novedad en una biblioteca como ésta. (Jorge Lafforgue –director de la colección, citado por Gociol, 2007: p. 234)

Esta segunda edición de la Biblioteca Básica Universal fue más ambiciosa y llegó a los 308 números. Dos años después de esta edición se producirá la bibliocastía llevada a cabo por la dictadura, conocida como "La quema de Sarandí", hecho ocurrido en un marco en el que la editorial era estaba puesta en la mira del aparato represor. En el libro *Biblioteca de libros prohibidos*, publicado por la Comisión Provincial Por la Memoria de Córdoba, da cuenta de ese hecho, y del contexto de persecución, censura y hostigamiento sufrido por

diferentes agentes de la cultura literaria y del ámbito editorial[245]. No se encuentra dentro de las posibilidades de análisis de nuestra tesis detenernos pormenorizadamente en el complejo contexto de la dictadura, pero si nos interesa detenernos en ciertos aspectos que significaron un cambio radical en las prácticas de edición y de lectura. Como señala Federico Iglesias (2019), en su libro *Escritores, dictadura y resistencia: un estudio sobre la revista El Ornitorrinco 1977-1983*:

> Con relación al terrorismo de Estado y la última dictadura, existe cierto consenso en que esos años representaron un quiebre en relación con las prácticas culturales y los discursos intelectuales, así como una reorganización y rearticulación de elementos preexistentes en la sociedad, sobre los que se imprimió un despliegue de violencia estatal de una naturaleza novedosa: el secuestro, tortura y desaparición de millares de personas. El carácter de la experiencia que atravesó buena parte de la sociedad durante esos años implica, para su abordaje historiográfico, tener en cuenta la reconfiguración traumática de la subjetividad y la experiencia social operada durante la última dictadura. (Iglesias, 2019: p. 48)

Tanto las prácticas de edición como las de lectura fueron atravesadas tajantemente por el sistema de censura impartido por el gobierno militar, pero que se replicaba también en ciertas medidas y prácticas de autocensura.

Como hemos analizado a partir de Diego Vila, la lectura política de la obra es indudable, pero no sería este el espacio adecuado para indagar por

[245] "El 29 de abril de ese mismo año, Luciano Benjamín Menéndez, jefe del Tercer Cuerpo de Ejército con asiento en Córdoba, ordenó una quema colectiva de libros, entre los que se hallaban obras de Proust, García Márquez, Cortázar, Neruda, Vargas Llosa, Saint –Exupéry, Galeano, entre otras. Dijo que lo hacía "a fin de que no quede ninguna parte de estos libros, folletos, revistas... para que con este material no se siga engañando a nuestros hijos". Y agregó: "De la misma manera que destruimos por el fuego la documentación perniciosa que afecta al intelecto y nuestra manera de ser cristiana, serán destruidos los enemigos del alma argentina" (diario La Opinión, 30 de abril de 1976).

qué no apareció como libro prohibido[246]. Lo que sí podemos afirmar es que un hombre de la cultura libresca, como fue Boris Spivacow, editó la obra con la intención de transmitir un texto literario evidentemente reaccionario y subversivo, y que gran parte del público al que se dirigía podía leerlo en esa clave, aunque el aparato represivo no lo advirtiera. Otro factor evidente, es que a lo largo de una década, desde 1966, la editorial fue construyendo e instruyendo a un amplísimo lectorado de aficionados a los libros e impresos del Centro Editor de América Latina. Desde 1976 la editorial fue perseguida y censurada, llegando en 1980, al hecho mencionado:

> Al editor se le hacen muchas críticas bien fundadas pero hay un acto que lo redime: su coraje cívico. Cuando en 1978, en plena dictadura militar, fueron allanados los depósitos del Centro Editor y junto con los libros llevaron a varios empleados, Spivacow se presentó voluntariamente a declarar en un juzgado de La Plata –fue la famosa causa que terminó con la quema de un millón de ejemplares en un baldío de Sarandí- asumiéndose como único responsable, para que dejaran en libertad al personal. (Gociol, 2010: p. 49)

Este acto, quizás a la distancia, sin el contexto latente de persecución y desaparición[247], puede llegar a sonar como una estrategia, quizás irreflexiva, o prepotente en cierto grado. Sin embargo, en el viaje en tren hasta La Plata, le llegó a preguntar a su hijo, que era médico, cómo actuar ante una situación de tortura. Y, volvemos a decirlo, este tipo de gestos por parte del editor en el contexto de la dictadura son los que habilitan también la lectura en clave política.

Por último nos referiremos a un elemento del Circuito de Comunicación que solamente hemos podido observar analizando el caso del CEAL: los

[246] Solo a modo anecdótico, pero representativo de eses años, encontramos en el libro sobre la censura, un testimonio que refiere al *Quijote*, aunque no haya sido una de las obras prohibidas:

> El testimonio de Haydée Nicolás da cuenta ello: "…Tuve que deshacerme de un montón de libros. Esto que pasó en la dictadura fue como en la película El Nombre de la Rosa, donde todos los que buscaban un libro y llegaban a él, morían. En aquella época había libros que eran absolutamente un peligro, y llegó un momento en que ya no sabíamos qué era peligroso y qué no. Porque si *El Principito* era peligroso, el *Martín Fierro* también porque hacía denuncia*, El Quijote*, también… Era todo tan arbitrario y tan loco. A veces me tuve que deshacer de libros que no eran tan peligrosos y otros que sí lo eran, sobrevivieron. (s/d, 2012: p. 9)

[247] Como detalla Iglesias (2019): "Este accionar represivo, diseñado coordinado y ejecutado por las Fuerzas Armadas con distintos grados de colaboración civil, empresarial y eclesiástica, tuvo características específicas: contó con la participación activa de otras fuerzas represivas, ostentó un carácter fundamentalmente clandestino" (p. 48)

proveedores, los talleres/impresores, los empleados de la editorial. Personas agentes en la consumación del proyecto, pero que suelen figurar sin nombre propio. Gociol da cuenta de una gran cantidad de anécdotas que tienen que ver el funcionamiento de la editorial en cuanto a lo económico y aclara que el exorbitante número de publicación no se correspondía con las ganancias.

Los empleados de la editorial cobraban, desde el cadete hasta el gerente general, lo mismo[248]; hubo una gran cantidad de medidas de fuerza por parte de los empleados, pero eso nunca deterioró el vínculo estrecho con Spivacow, ni frenó la producción. Los sueldos eran bajos para todos, y esa paridad los mantenía, a pesar de las protestas, hermanados. Con los proveedores y los talleres de impresión el lazo era similar. Muchos talleres habían crecido considerablemente con el amparo de Eudeba y del CEAL y sus altos índices de producción sostenida por años. Y fueron también las editoriales que mantuvieron como condición intrínseca considerarse como empresas argentinas y, por lo tanto, imprimían dentro del país, mientras que otras editoriales buscaban mejores precios de impresión en el extranjero (Brasil, Chile, Colombia):

> Cuentan que una vez uno de los proveedores apoyó su zapato sobre el escritorio de Spivacow para demostrarle que estaba tan mal económicamente que andaba con la suela agujereada y, por toda respuesta, Spivacow mostró su zapato, en idéntico estado. Probablemente era esa autenticidad, que todos reconocían legítima, la que lograba la piedad de los otros: toda ganancia se destinaba a sostener el “más libros para más”. (Gociol, 2010: p. 44)

[248] Algo similar ocurría en Eudeba, cuando en los primeros años Spivacow siguió como asistente en la editorial Abril, trabajando dos horas diarias, en las que ganaba más que en la editorial universitaria.

4.3.3. La edición de Kapelusz (1972)

La edición de Kapelusz es una **edición escolar, destinada a un público masivo**. La editorial Calaluz fue fundada por el austríaco Adolfo Kapelusz. Después de tener su propia librería por varios años (1905-1918), y al estar en contacto con diferentes maestros del ámbito educativo local decide emprender la fundación de una editorial con orientación didáctica, con la idea de facilitar materiales a los docentes (Buonocore, 1974 p. 242). Con este ideal, además de ofrecer manuales y materiales específicamente para los docentes, la editorial editaba textos literarios con complementos para la lectura destinados al público escolar. Sin duda, la colección Grandes Obras de la Literatura Universal (GOLU) es de las colecciones más emblemáticas de la editorial:

Respecto de GOLU, es preciso recalcar que se trató de la primera colección escolar de literatura destinada a la enseñanza, que surgió en 1953 y continúa hasta la actualidad. La editorial es pionera en la inclusión de paratextos didácticos —prólogos, cronologías y notas—, a los que Gustavo Bombini (2001) denomina «notas del profesor», en la medida en que funcionan como espacios destinados al docente, ya que buscan auxiliarlo en la organización y el dictado de las clases. (De Tosi, 2019: p. 2)

Editorial Kapelusz, 1973. 2t.

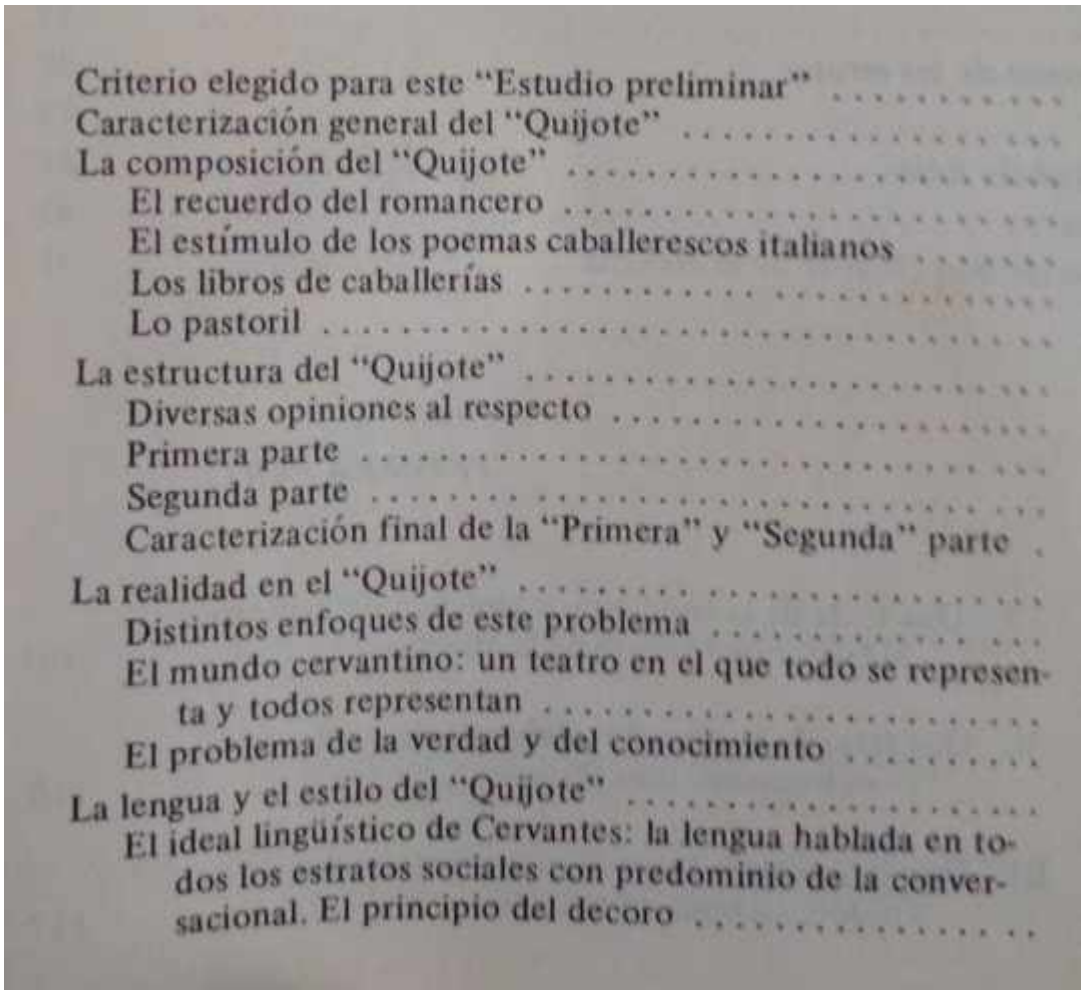
Como señala Elizalde, y como hemos mencionado en el caso de otras editoriales, existía una relación cercana entre el Instituto de Filología de la UBA y el sector editorial, y una constante búsqueda por parte de las editoriales de acercarse a figuras reconocidas del ámbito académico universitario en general:

Entre las colaboradoras de Filología que participaron en el ámbito editorial pueden mencionarse a Raquel Minian de Alfie, especialista en Lope de Vega y responsable de la edición de obras del dramaturgo para la colección GOLU (Grandes Obras de la Literatura Universal), de editorial Kapelusz, o Beatriz Entenza de Solare, quien tuvo a su cargo el texto sobre Fray Luis de León para la Enciclopedia Literaria del CEAL, además de otras ediciones destinadas a la divulgación o a la enseñanza. Tampoco puede dejar de mencionarse la ya citada edición crítica de *El ingenioso hidalgo don Quijote de La Mancha* preparada por Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner, publicada en EUDEBA en 1969. Unos años después, en 1973, la colección GOLU publica la versión completa de *Don Quijote de La Mancha*, con un estudio preliminar de Sabor de Cortazar, que además reproduce las notas y cometarios de Martín de Riquer incluidos en la edición de las Obras Completas de Cervantes publicadas por la

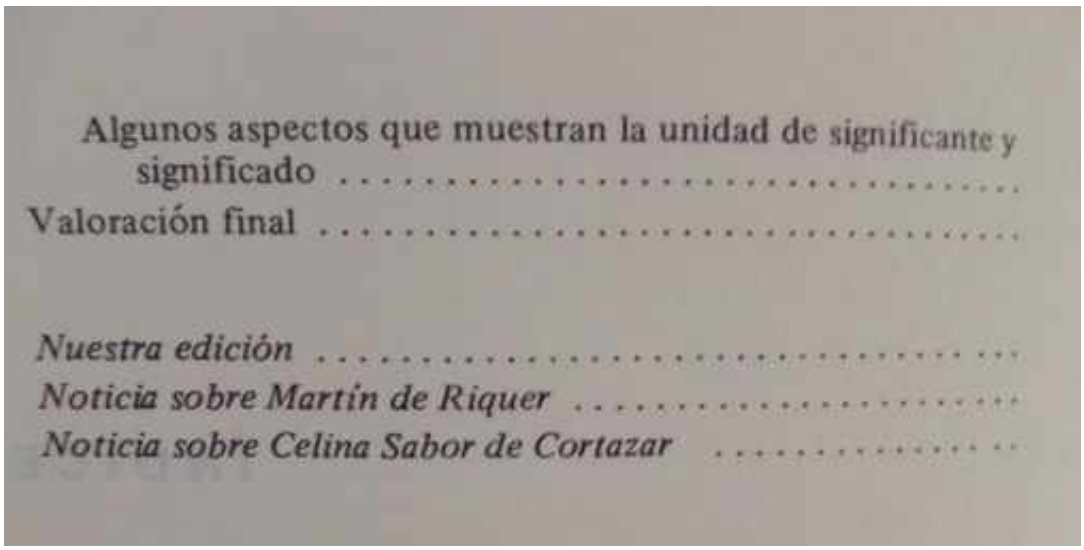
editorial Planeta en 1962. También en GOLU, la investigadora había publicado en 1972 una edición comentada de *El casamiento engañoso* y de *El coloquio de los perros* y en 1967 tuvo a su cargo la edición de *El Lazarillo de Tormes* en esa misma colección. (Elizalde, 2016: p. 125)

La colección Grandes Obras de la Literatura Universal estaba destinada al público escolar, tanto al alumnado como al docente. Ofrecían muchas veces un estudio preliminar destinado principalmente a la figura del docente, para facilitar su trabajo en clase. Si la introducción de Eudeba ofrecía para el alumno universitario una serie de herramientas básicas para acercarse a una lectura crítica de la obra literaria, pero que a la vez, servía para facilitar la lectura de un público general, el estudio introductorio de Sabor de Cortazar, se presentaba como un material enriquecedor de la lectura para alumnado juvenil, pero considerando siempre la mediación del docente. La edición cuenta con "Resumen cronológico de la vida y de la obra de Miguel de Cervantes" (pp. 15-17). El extenso "Estudio Preliminar", de 51 páginas, ofrece de manera concisa, y accesible, muchos de los temas de estudio más frecuentados por la crítica del siglo XX, ofreciendo un panorama completo de los mismos, con el nivel de profundidad adecuado el segmento del sistema educativo al que se dirige. De cada tema ofrece mediante notas al pie la bibliografía de consulta adecuada, y de modo similar a la edición de Eudeba, pondera las producciones locales sobre cada tema en particular, sin dejar de lado la bibliografía internacional[249]. Cuenta con las siguientes entradas:

[249] No se establece un listado de la bibliografía, sino que se enuncian en notas al pie. Destacamos, a modo de muestra, las siguientes entradas: Américo Castro (1925), *El pensamiento de Cervantes*; Arnold Hauser (1969), *Literatura y manierismo*; Joaquín Casalduero (1949), *Sentido y forma del* Quijote; Enrique Moreno Báez (1968), *Reflexiones sobre el* Quijote; Raimond Willis (1953), *The Phantom Chapters of the* Quijote; Menendez Pidal (s/d) "Cervantes y el ideal caballeresco"; Martin de Riquer (1967), *Aproximación al* Quijote; Helmut Hatzfeld (1966), El Quijote *como obra de arte del lenguaje*; Americo Castro (1947), *La estructura del* Quijote; Knud Togeby (1957), La composition du roman 'Don Quijote';



Criterio elegido para este "Estudio preliminar" .....
Caracterización general del "Quijote" .....
La composición del "Quijote" .....
El recuerdo del romancero .....
El estímulo de los poemas caballerescos italianos .....
Los libros de caballerías .....
Lo pastoril .....
La estructura del "Quijote" .....
Diversas opiniones al respecto .....
Primera parte .....
Segunda parte .....
Caracterización final de la "Primera" y "Segunda" parte .
La realidad en el "Quijote" .....
Distintos enfoques de este problema .....
El mundo cervantino: un teatro en el que todo se representa y todos representan .....
El problema de la verdad y del conocimiento .....
La lengua y el estilo del "Quijote" .....
El ideal lingüístico de Cervantes: la lengua hablada en todos los estratos sociales con predominio de la conversacional. El principio del decoro .....



Algunos aspectos que muestran la unidad de significante y significado .....
Valoración final .....

Nuestra edición .....
Noticia sobre Martín de Riquer .....
Noticia sobre Celina Sabor de Cortazar .....

La "Valoración final" es una clara muestra de la metodología de trabajo de Celina Sabor de Cortazar, y también demuestra, en consonancia con las intenciones de la editorial y de la colección en particular, la finalidad de la edición, que nos permitimos citar en extenso dada la relevancia de la autora:

Hemos tratado de presentar, aunque en forma parcial y escueta, cuatro aspectos fundamentales del crear del *Quijote*. Ello no da, por supuesto, la medida de la grandeza de esta creación múltiple, que procura presentar la vida de España en la Edad de Oro. Surgido como resultado de una tradición que lleva en sí los frutos del entrecruzamiento de lo medieval con lo renacentista, no hubiera, sin embargo, alcanzado su trascendencia humana si Cervantes no le hubiera inspirado su maravillosa experiencia de vida. El *Quijote* se nos presenta, como toda obra significativa del hombre y del mundo de cualquier época, concebida en la arista de dos planos convergentes: tradición y vida, vida fluyente y exultante, vista por los ojos bondadosos de un hombre extraordinario, capaz de sonreír ante los delirios de la Fortuna incontrolada; un hombre a quien nada de lo humano le fue ajeno, y cuya mente y corazón se aplicaron a develar esa incógnita que es el destino del hombre en la Tierra. Esto brota de sus páginas esa calidez cordial que nos hace sentir tan cercanos a su enloquecido caballero, a quien terminamos por amar como a un ser de carne y hueso. Un estudio de los medios estéticos de que se ha valido Cervantes para crear este mundo viviente, múltiple y complejo y, sin embargo, tan próximo a nuestra humana condición, nos acercará más a su obra. Pero procuremos que no nos envuelva la intencionada crítica de don Quijote: “que hay algunos que se cansan en saber y averiguar cosas que después de sabidas y averiguadas no importan un ardite al entendimiento ni a la memoria” (II, 22). Celina Sabor de Cortazar (pp. 66-67)

La edición de Riquer sigue a la de 1605 y 1615, solo con algunas correcciones de erratas, y actualizando la grafía. Como hemos mencionado, Kapelusz retoma la edición de Planeta de 1962, y cita algunas de las consideraciones de Martín de Riquer presentes en ella. Hay un agradecimiento explícito a Editorial Planeta[250].

En el Tomo II, como era característico de la colección GOLU, aparece una breve Guía de Trabajos Prácticos, que en algunos puntos intenta lograr una comprobación de lectura, tanto de la obra como de Estudio Preliminar; mientras que en otros, en consonancia con los lineamiento de la didáctica de la literatura

[250] En el ejemplar que hemos podido consultar, en una nota que antecede el pie de imprenta, se especifica que estamos ante la decimosegunda edición, impresa en 1988.

de aquellos años, plantea una lectura comparativa con otras obras. Se ponen en juego otros textos literarios: el poema “Vencidos”, de León Felipe; los personajes “quijotescos” de Shakespeare, Hamlet, Troilo y Bruto; La Metamorfosis, de Kafka.

4.3.4. La edición de Hyspamérica (1982, 1984)

Puede considerarse como **una Edición dentro de Colección de difusión masiva**.

La editorial Hyspamérica Ediciones Argentina, relacionada con las editoriales españolas Ediciones Orbis y R.B.A. Proyectos editoriales, cobra fuerza y mayor visibilidad en los años de la dictadura, y sus colecciones marcaron esos años. Las colecciones de Historia, de Historia Argentina, de Historia del Pensamiento, la Biblioteca de Ciencia Ficción, con sus tapas en azul y plateado, las Obras Completas de Freud, la Biblioteca Personal Borges, se cuentan entre sus colecciones más emblemáticas.

Hyspamérica, 1982

La edición de Hyspamérica, al igual que la del CEAL, cuenta con materiales paratextuales (un estudio preliminar muy completo) que no evidencian una lectura ni una tendencia política, porque hubieran sido claramente identificados y censurados. Los estudios preliminares de la colección Historia Universal de la Literatura no contaban con la firma de sus autores. Eran de carácter bastante general, y su extensión dependía, en algunos casos de la extensión de los títulos publicados[251]. El estudio dedica una primera parte a la vida de Cervantes y a su contexto, seguido de su producción literaria. Sin embargo, al igual que con la figura de Spivacow, podemos trazar cierta línea ideológica dentro de la editorial, debido precisamente a los vínculos con otras publicaciones impresas y, lógicamente, por los materiales que la misma editorial publicaba

> De esta manera, los años del terrorismo de Estado estuvieron signados por la persecución política a diversos escritores e intelectuales, sobre todo a quienes habían optado por la militancia en distintas organizaciones, muchos de los que desaparecieron o debieron exiliarse. Bajo la misma lógica represiva se clausuraron editoriales, se cerraron "mercados culturales" y se prohibió la circulación y difusión de obras y autores considerados como "subversivos" por los personeros del régimen dictatorial. (Iglesias, 2019: p. 48)

Como sostiene Iglesias, la dictadura no clausuró el desarrollo cultural, generó una diversificación, una serie de transformaciones que tenían que ver con una disolusión de la figura pública de los escritores, a fin de proteger su integridad. Se gestaron en este sentido formas alternativas, ocupando espacios marginales o contraculturales: producción de publicaciones efímeras, como las "revistas de subte". Este tipo de producciones en general estaba llevada cabo por jóvenes militantes.

> De ese conjunto de publicaciones diversas y muchas veces efímeras, El Ornitorrinco sobresale por dos cuestiones que están estrechamente relacionadas: en primer lugar, porque quienes la dirigen ya no son

[251] Por ejemplo, es Estudio Preliminar de Lazarillo de Tormes tiene prácticamente la misma cantidad de páginas que la obra, a fin de poder conformar un volumen que en apariencia no se vea pequeño al lado de los otros, dentro de una biblioteca.

“jóvenes escritores” como lo son la mayoría de los animadores de las revistas subte, sino escritores que ya rondan los cuarenta años de edad; y, por otro lado, porque su trayectoria en una tradición literaria de izquierda sartreana excede el contexto “marginal y alternativo” del campo cultural durante la última dictadura , en el que proliferaron una diversidad de discursos y una multiplicación de lenguajes escritos muchas veces efímeros, que buscaron escapar a la censura y crear espacios de expresión autónomos. (Iglesias, 2019: p. 53)

Iglesias, en su trabajo, se centra en la figura de Abelardo Castillo y Liliana Heker, dos escritores identificados con la figura de escritor comprometido “a la Sartre” , y este posicionamiento comprometido por parte de sus fundadores, alinea a la revista en el ámbito de la resistencia frente a la dictadura. Como hemos mencionado en el apartado anterior, el cruce entre el ámbito editorial y las revistas (literarias, como en este caso, o culturales) permite trazar vínculos entre intelectuales, escritores, editores, figuras políticas. El vínculo con Hyspamérica se da a través de avisos publicitarios que servían, principalmente, como apoyo económico para la realización de la publicación.

Nos resulta de suma relevancia encontrar, casi un siglo después de la publicación de la revista *Don Quijote* de Eduardo Sojo, otra publicación que hace referencia al personaje cervantino y que surge durante la dictadura:

> Estas revistas y grupos culturales buscaron también establecer vínculos y crear redes y lazos sociales de cooperación y colaboración. Así, en 1979 surgió la Asociación de Revistas Culturales (ARCA) integrada por las revistas *Poddema*, *Ulises*, *Nova Arte*, *Signo Ascendente*, *Ayesha*, *Cuadernos del Camino*, *Nudos* y *El Ornitorrinco*, entre las más destacadas. De la misma manera, en 1982 se crea la Agrupación de Revistas Alternativas (ARA) conformada por *Kosmos*, *Todos Juntos* y *Quijote*, entre otras. (Iglesias, 2019: p. 27)

4.3.5. La Edición de Huemul, editorial Abril (1983)

Es una **Edición académica, critica, de difusión general**. Cuenta con todos los preliminares originales, y agrega un prólogo de Morínigo y las notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner.

La Editorial Abril surge a principios de la década de 1940. Fue fundada por la iniciativa de un grupo de italianos, César Civita, Manuel Diena, Pablo Terni, Alberto Levi y Leone Amati. En su libro sobre Spivacow, Gociol (2010) cuenta que un pequeño grupo de alumnos italianos (Levi, Terni y Civita) que aprendían español con Boris le pidieron asesoría para armar la editorial, e incluso le pidieron ayuda para pensar el nombre. La editorial se dedicó inicialmente a publicar revistas e historietas (Civita era representante de la marca Disney), orientadas a un público infantil

> Rápidamente, Abril se transformó en una fábrica de textos. Saco revistas de automovilismo (*Corsa*), femeninas (*Claudia*), de historietas y fotonovelas (*Salgari, Cinemisterio, Misterix, Rayo Rojo*) y de interés general (*Siete días, Panorama*) y también libros dedicados al público infantil y juvenil, a cuya edición se abocó Spivacow. (Gociol, 2010: p. 74)

Los productos relacionados con Disney y las revistas de interés general fueron su principal rédito económico. Como muchas de las empresas editoriales fundadas en esa década, el crecimiento de la editorial fue acelerado, proyectándose tanto en el mercado interno como en el externo. Protagonizó junto a otras editoriales, como Sigmar, Códex, Acme, Atlántida, Peuser el esplendor, en la época de oro, de las publicaciones infantiles y juveniles.

> Abril se impuso con rapidez en el mercado editorial en crecimiento. Profundizó el desarrollo de una cultura popular en auge, a través de series y libros baratos que se vendían masivamente en los quioscos. Su desarrollo impulsó la creación de nuevos puestos editoriales: correctores, traductores, directores de edición. (Gociol, 2010: p. 75)

Clásicos Huemul, Editorial Abril 1983

Desde sus inicios, la figura de Spivacow marcó cierto rumbo en el sello. “Spivacow fue, en Abril, director de Publicaciones Infantiles, director general de publicaciones y uno de los tres subgerentes el sello” (Gociol, 2010: p. 76). Incluso, como hemos mencionado, trabajó un tiempo más, como asesor, mientras desempeñaba su cargo de Gerente General de Eudeba.

La división Huemul, creada hacia fines de la década de 1950, apuntaba a un público juvenil y escolar. Principalmente sus publicaciones eran literarias, pero publicaban libros de ciencia también. Fue fundada y dirigida en sus inicios por el Prof. Carlos Pellegrini, y figura él como director en la publicación de 1969. Al momento de publicar la obra completa en 1983 aparece como directora la profesora Elsa Riba.

La edición del *Quijote* publicada dentro de la división Huemul de la editorial Abril (1983) se presenta como “Segunda edición. Ampliada y

corregida", y reproduce la edición de Eudeba 1969, sin ilustraciones[252]. Cuenta con el Prólogo de Morínigo y la Advertencia editorial presentes en la edición de Eudeba, fechados en 1966. Suman a esta edición una breve advertencia que transcribimos:

> En esta segunda edición se han corregido las erratas advertidas en el texto; las notas han fueron modificadas en algunos casos; la bibliografía ha sido actualizada.
>
> Buenos Aires, julio de 1983.

La contratapa presenta a la edición de la siguiente forma:

> Una lectura del Quijote supone una especial tarea de penetración del texto, que permita desentrañar las intenciones del autor, fundamentalmente a través de la lengua y el estilo. Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner revisaron exhaustivamente, para esta edición, la anotada en forma sistemática y total por ellos mismos en 1969.
>
> La rigurosa instrumentación de un vastísimo material bibliográfico dio origen a más de 3.300 notas que iluminan el texto cervantino y facilitan su comprensión. Esta labor se unió a un cotejo minucioso con las ediciones prínceps de 1605 y 1615. Y como presentación, el estudio preliminar de Marcos A. Morínigo sitúa la obra en un contexto histórico cultural, y aporta la claridad emanada de su erudito conocimiento de la literatura española del Siglo de Oro.
>
> La colección Clásicos Huemul ofrece así al público lector una edición que refleja la permanente vitalidad de la novela de Cervantes, monumento literario del siglo XVII que proyecta su mensaje a los hombres de todas las latitudes y de todos los tiempos.

La información del pie de imprenta da cuenta de que fueron impresos 5.000 ejemplares. Existe una reedición de 1995.

---

[252] Dentro del catálogo de la editorial, existe una publicación abreviada publicada en 1969, resumida y anotada por Clara Matilde Spinelli. Otra versión del Quijote, editada por BramiHuemul (Clásicos Huemul, 1984)

5. Conclusiones

El derrotero que hemos propuesto en esta investigación nos permitió identificar una serie de afirmaciones en relación con el campo editorial argentino a lo largo de una gran parte del siglo XX, a través del análisis de la edición del *Quijote*, una obra clásica, posicionada por la crítica y la historiografía literaria, de manera prácticamente indiscutible, en el centro del canon occidental. Esta línea de investigación, organizada a partir del análisis de una obra en particular ("universal", "clásica", "española"), nos llevó a analizar proyectos editoriales con diversas características y proyecciones dentro del ámbito editorial argentino.

Este recorrido fue guiado por una serie de hipótesis que partieron, en la etapa inicial, primero del conocimiento sobre la recepción de la obra literaria, y luego, del conocimiento del ámbito editorial que propició su difusión en nuestro país. El seguimiento de la historia editorial del *Quijote* en la Argentina nos llevó a identificar una serie de acontecimientos concomitantes con la publicación de la obra: la recepción de la obra cervantina en nuestro país, en estrecha conexión con la cultura local; el progreso del sistema educativo en sus diferentes niveles; el desarrollo del campo editorial y los fenómenos históricos que repercutieron en él; el surgimiento y la institucionalización del hispanismo.

En nuestro análisis, nos encontramos con la necesidad de dimensionar las causas de la edición de la obra en nuestro territorio como plurales y universales necesariamente, con antecedentes y constantes vínculos con la imprenta y su evolución en España y, dentro de este ámbito, con la particularidad de la edición del *Quijote* en Europa. El trabajo con las ediciones del *Quijote* nos llevó a analizar la Historia de la Edición en la Argentina, y nos permitió observar cómo la producción de diferentes dispositivos culturales que tienen que ver con la Cultura Impresa conforman un entramado ceñido, de modo tal que resulta insostenible dejar de lado las relaciones entre las editoriales, las revistas culturales y literarias, las librerías, la prensa escrita, el

ámbito educativo y las políticas culturales del estado. En cada período hemos podido observar las múltiples maneras de materialización de esta obra canónica, planteándolas como manifestaciones materiales de diversos tipos de proyectos editoriales, que en sus diferencias daban cuenta de una muestra esquemática y parcializada del panorama editorial argentino. En este sentido pudimos contraponer manifestaciones editoriales que se proyectaban para interpelar, en el mismo año de edición, a públicos con diferentes posibilidades adquisitivas y con diversos recorridos culturales.

Hemos podido constatar que existen diferentes publicaciones del *Quijote* realizadas en el ámbito nacional que, dada su relevancia y las particularidades de su producción material y edición, pueden ser consideradas como una verdadera y significativa propuesta de lectura, como una actualización de la obra original. Como hemos planteado a partir de McKenzie (2005) la obra, cada vez que se materializa en una edición, en algún grado, sufre cambios que no necesariamente ocurren en el contenido textual, sino que son producto de la actuación humana a través del tiempo, y con características diversas en la producción de los impresos (McKenzie, 2005: p. 22). Nuestro enfoque nos permitió dar cuenta de las motivaciones sociales que circundaron cada edición, tanto hacia adentro del proyecto editorial, como en el contexto social en el que surgieron, con la finalidad de observar la presencia humana en todos los textos (McKenzie 2005: 46).

En un simple repaso por los casos paradigmáticos pueden observarse cómo los elementos mencionados confluyen, y cómo puede trazarse una correspondencia entre el desarrollo del campo editorial argentino y la historia editorial del *Quijote* en el ámbito nacional.

En la primera década del siglo XX observamos cómo en un campo editorial en proceso de organización, se daba una estrecha relación entre los medios de comunicación masiva de la prensa gráfica y la difusión de la lectura, propiciada por las campañas de alfabetización, que había generado el acrecentamiento del público lector a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. De esta manera, observamos que el público lector estaba claramente segmentado: por un lado, los nuevos lectores pertenecientes a las clases bajas

y medias de la sociedad (compuestas por criollos, mestizos e inmigrantes recientemente arribados), y por otro, los lectores letrados, pertenecientes a la clase alta, vinculada con los sectores patricios y los grupos económicos en crecimiento. En este contexto, cotejamos las ediciones de casa Maucci (1901, 1909, 1911) y de la Biblioteca La Nación (1908, 1909), ambas con una oferta diferenciada para diversos públicos, pero no desde el contenido y la selección de obras, sino desde la materialidad y el valor monetario de las publicaciones. En la misma década, analizamos una edición representativa del afianzamiento de las instituciones culturales y educativas en el ámbito público, tanto a nivel provincial como nacional. La edición financiada por la provincia de Buenos Aires, y gestionada desde la Biblioteca Pública de la Provincia en 1904, que con su publicación, además de brindar homenaje a su autor, se planteó como un posicionamiento local, encabezado por Luis Ricardo Fors, respecto del debate sobre la fecha de la publicación de la prínceps en diálogo con la disputa que se daba a nivel global. Esta edición de lujo se justifica como conmemorativa, pero a la vez, tiene una relación con el ámbito sociocultural en cuya impresión confluyen diversas cuestiones: el rol la biblioteca, el contexto de surgimiento y nacionalización de la universidad, una ideología masónica marcada y la centralidad de la ciudad de La Plata en pleno y auspicioso crecimiento. Ya en la década siguiente, la edición obsequiada por la Joyería Casa Escasany en 1916, da cuenta de la magnitud de la recepción de la obra en el entramado social, de su versatilidad para poder ser ofrecida como un objeto coleccionable.

A partir de la década de 1920, vemos surgir una nueva figura de editor moderno, relacionada con procesos históricos ocurridos en las décadas anteriores, y la configuración de un campo editorial institucionalizado mediante diferentes agrupaciones empresariales. En esta década comienzan a reflejarse en la sociedad los frutos de las campañas alfabetizadoras y los resultados del torbellino cultural producido tras las corrientes inmigratorias de principios de siglo. Destacamos también que no solo el sistema educativo utilizó el libro como objeto prioritario en la difusión de cultura e ideología. El caso de Antonio Zamora es paradigmático en este sentido, ya que la propuesta de su editorial

Claridad era formar a los trabajadores en el pensamiento de izquierda, bajo el lema de “educar al soberano”.

Hacia finales de la década de 1930, se torna central la repercusión del fenómeno de la Guerra Civil española en el ámbito cultural y editorial. En relación con nuestro corpus, retomamos en 1938 el listado de ediciones, año que ha sido considerado como inicio de la “época de oro” de la industria editorial. Este período se caracteriza por el protagonismo de editoriales españolas que se radicaron con sedes en nuestro país (como Espasa-Calpe), editoriales extranjeras (como la norteamericana Jackson), junto con editoriales argentinas que tuvieron la posibilidad de crecer beneficiadas por el contexto propicio (como Tor y El Ateneo), otras que incorporaron como asesores, gerentes y directores de colección a españoles republicanos exiliados (como la editorial Anaconda); pudimos considerar también el surgimiento de editoriales nuevas que fueron vitales partícipes de esa época dorada (como Losada, Sudamericana, Emecé).

De modo similar al período anterior, en el mercado interno, la multiplicidad de ediciones y sus respectivas reediciones, puso de manifiesto la pluralidad de públicos diversos, y como la mayoría de los lectores pertenecían a grupos que culturalmente habían sido alcanzados por el sistema educativo desde las décadas precedentes y que pertenecían a sectores económicos medios y bajos. Si consideramos el mercado externo, este período en el que las exportaciones crecen exponencialmente, también se manifiesta en las amplias tiradas de ejemplares y reimpresiones de la obra (Sopena y Espasa Calpe editan la obra, en promedio, cada dos años durante la década de 1940 y 1950). Las editoriales mencionadas en este período, además, dan cuenta de la diversificación del público en las manifestaciones materiales que ofrecen: ediciones de lujo en dos o cuatro tomos, formatos de bolsillo para un manejo más versátil de los volúmenes, colecciones que transmitían la importancia de poseer (como valor material y simbólico) ciertos libros. En este sentido, las ediciones del *Quijote* formaron parte (en algunas colecciones un lugar primordial) de esa transformación del público lector y de los cambios culturales que desde principios de siglo fueron ocurriendo en las clases populares y que

llevaron a que la conformación de una biblioteca y de un tiempo y un espacio de lectura, fuera algo deseable por los sujetos y valorable por la sociedad.

El estado, a través de la conformación de bibliotecas populares a lo largo y lo ancho del país, y a través de su alcance alfabetizador mediante el sistema educativo propició la ampliación del lectorado, por un lado, y por otro, la especialización de algunas editoriales que destinaron gran parte de su producción de textos literarios incluidos entre las lecturas escolares y universitaria. Tal es el caso de editoriales como Estrada, La Facultad, Kapelusz, Anaconda (aunque editoriales como Espasa-Calpe y Losada también apuntaban a este público).

Por último, y en relación también con la importancia de la educación pública para el ámbito editorial, nos interesa recapitular las figuras de dos editores que, cuando niños inmigrantes se formaron en las campañas alfabetizadoras de principio de siglo; que fueron jóvenes lectores de los libros publicados por las editoriales que mencionamos anteriormente y devinieron, adultos, en editores: Samuel Glusberg y Boris Spivacow. Ambos llegaron emigrados desde Rusia, siendo aún muy pequeños. Adquirieron la lengua y se formaron como lectores alcanzados por estos dos factores: la educación y la accesibilidad a publicaciones económicas. Encarnaron como editores el ideal de contribuir a la formación de una sociedad culta mediante la oferta de bienes culturales de calidad a un precio accesible, llevando el libro al alcance de todos.

La edición de Eudeba es, en cierto sentido, el resultado de los diversos fenómenos que reseñamos en la constitución del panorama educativo y editorial desde principios del siglo XX. La excelencia de la edición de Eudeba es el producto de las políticas estatales que, con sus aciertos y falencias, nutrieron el terreno posibilitando la materialización de una de las ediciones más importantes e innovadoras del siglo, que se replica en otro proyecto atravesado por la figura de Spivacow: la editorial Abril. La emblemática figura de Boris Spivacow es, como señala Sarlo al referirse al Centro Editor de América Latina, el fin de una época.

El recorte temporal de nuestra investigación, como hemos advertido, responde a este cambio de época en las políticas editoriales de nuestro país,

que debe ser analizado a la luz de los cambios ocurridos a partir de la vuelta a la democracia, inicialmente entre los doce años comprendidos entre el gobierno de Raúl Alfonsín (1983-1989) y el gobiernos de Carlos Menem (1989-1995). Nuestras futuras investigaciones se enfocaran en este proceso de cambio en el panorama editorial y en los fenómenos de concentración empresarial y económica signados por el liberalismo, que repercuten en el mapa de editoriales y en los productos de sus ediciones, abarcando las ediciones producidas entre 1986-2016.

Anexo: Entrevista al Dr. Juan Diego Vila

Buenos Aires, febrero 2022.

Martín: ¿Cómo fue tu acercamiento a la carrera en letras y posteriormente al área en la que te especializaste?

Diego: Estudié en uno de los colegios universitarios de Buenos Aires, el ILSE (Instituto Libre de Segunda Enseñanza), y justo empecé el secundario en el `76. Mis padres siempre me dijeron que me mandaron al ILSE porque en ese año ya se rumoreaba que en el Nacional de Buenos Aires, ya habían estado secuestrando muchos alumnos desde el '75. Había una percepción, en los medios y entre la gente de clase media que el Nacional era medio peligroso, porque no se sabía que podía pasar con los alumnos que entraban ahí.

Mis padres estaban separados y ambos tenían concepciones literarias diferentes. Lo interesante es que mi madre (mi abuelo era francés y ella había estudiado en Francia y leía en francés) leía solo cosas francesas. Y mi padre no leía nada francés, y me decía que las cosas francesas no eran lo correcto para leer. Era más de lectura americana o inglesa. Pero en ninguno había una tradición de acercamiento a la literatura española. Solo algunas cosas en común, pero del *boom* latinoamericano. En la zona de literatura argentina (Borges sobre todo) y latinoamericana había cierto punto de contacto entre ellos dos. Ambos compraban muchos libros, pero no hemos charlado mucho de esas lecturas, con la salvedad de *Cien años de soledad* o *El siglo de las luces*. Lo único español era un estudio sobre Góngora hecho por Alonso que tenía mi madre. En la secundaria, en cuarto año, tuve literatura española. Y veíamos desde las "Glosas Emilianenses" hasta Lorca, pero todo en antologías y manuales, todo muy fragmentario. Y con lecturas bastante mecánicas y aburridas.
Cuando tuve que decidirme en qué anotarme, mi problema era que me iba bien en todas las materias. Lo único que sabía era que no quería ser abogado, como toda la familia de mi padre. Me incliné por letras, y mi papá siempre me descalificó porque me dijo que "solo servía para enseñar". Bueno, al menos para algo servía, le dije yo.

Martín: ¿En qué año empezaste la universidad?

Diego: Entré justo en el 83. Porque en el 82 estuvo todo el conflicto de la guerra y no entré.

Martín: ¿En qué momento te inclinaste por Literatura Española?

Diego: En mi carrera en la universidad me orienté primero por lo clásico (había tenido latín en el secundario). Primero cursé Española III, porque el plan de la carrera era así. Lo que pasaba en esos años es que en los programas de las materias se le daba mayor importancia a todo lo que había sido prohibido en la dictadura. Cerca de terminar la carrera, me di cuenta de que no había leído prácticamente textos clásicos. Y en mi último año, Melchora Romanos y Alicia Parodi daban un curso sobre el *Quijote*. Y entonces me anoté, y dije: "Que sea lo que Dios quiera". El miedo era porque sobre la cátedra había rumores de que tomaban cosas de memoria o te hacían ubicar versos antes de los exámenes, cualquier cosa. Por suerte, en la cursada defraudaron todos esos miedos.

Otra cuestión es que, injustamente, había rumores negativos sobre las cátedras de temas clásicos, porque fueron a las que no pudieron remover porque ideológicamente no tenían nada en el contenido de las materias para ser perseguidas. Celina se quedó en la universidad porque no quería vaciar el cargo y dejárselo a ellos (a los militares).

Martín: ¿Recordás cuál fue tu recorrido como lector de la obra? ¿Qué edición, en qué contexto?

Diego: Yo sé que en el secundario he leído algún capítulo o algún fragmento. Y capaz alguna Novela Ejemplar que luego olvidé. Y ya en la facultad, yo le había comentado a mi mejor amiga que no tenía ninguna edición del Quijote, y ella me recomendó que comprara la edición de Isaías y Celina, que la estaban reeditando en Huemul, de editorial Abril. Y ella me la regaló. Desde que yo trabajo, la edición que uso es esa, la de tapas grises. Tengo otras, pero uso esa.

Martín: En ese entonces, ¿se conseguía la edición de Eudeba?

Diego: Esa edición ya era inhallable. Había versiones pirateadas y ediciones argentinas. El hecho que editorial Abril (Huemul-Clásicos Huemul) haya adquirido la edición de Eudeba posibilitó que muchos estudiantes la compraran.

Martín: Entre la gente que cursó con vos ¿circulaban las ediciones que hoy analizamos como académicas? ¿La de Estrada, La Facultad, Códex, El Ateneo?

Diego: No las veía en esos momentos (fines de los 80). La editorial Abril estaba a la vuelta de la Facultad. Lo cual era una ventaja, porque los docentes recomendaban la edición de Isaías y Celina. Nadie necesitaba una edición crítica del *Quijote*, porque el *Quijote* se puede leer y entender en cualquier edición. Se entiende perfectamente, incluso sin notas.

La versión de 2005 de Eudeba representa esa vuelta, para la editorial, de tener en su fondo editorial al *Quijote*.

Martín: **Claro, siempre me pregunté por qué no se reeditó antes. Siempre me llamó la atención eso.**

Diego: En el momento que lo tuvieron que editar Celina tuvo que peregrinar y luchar mucho para que se lo editaran. Porque desconfiaban de la universidad, porque era un proyecto anterior. Después de todo el conflicto de la noche de los bastones largos y la intervención de la universidad. Peregrinó por muchos despachos para justificar que no era un *Quijote* de la liberación, ni un *Quijote* del comunismo. Y también demostrar que realmente valía la pena.

Otra complicación que hubo es que Alonso después de la edición de 1969 se terminó peleando con la editorial, y eso frenaba la reedición. La edición de abril aparece sin ilustraciones. Ximena Gonzales mostró en la feria de Guadalajara algunas ilustraciones que habían participado del concurso.
También es cierto que tras la intervención del 66 y la dictadura del 76, Eudeba estaba lejos de su esplendor.

Martín: **¿Cómo se eligieron las ilustraciones de la reedición de 2005?**

Diego: Esas ilustraciones son una colección de mayólicas, de azulejos, que revestían una casa que se derrumbó justo a la vuelta de Eudeba. El propietario conservó los azulejos y se contactó con nosotros y nos mostró que estaba todo el *Quijote* contado en azulejos. Y con Ximena pensamos que era interesante que aparezcan, porque el recorrido iconográfico también era peculiar. Lo difícil fue ordenar esos azulejos y recomponer escena tras escena cada uno de los azulejos y ver qué escena estaban representando. Eran casi 60, pero 3 o 4 fueron un dolor de cabeza impresionante: “esta es una pelea de camino, pero no, hay otros personajes”, o “¿cuál de todas es?”.

Martín: **Siempre me pareció valioso el gesto de Celina de conservar la fecha de los preliminares editoriales con el año1966, haciendo referencia a la gestión previa a la intervención. ¿Se sabe algo sobre esa postura?**

Diego: Ella en 1966 se queda viuda filológicamente hablando. Se van Isaías y Morínigo también. Si ella tuvo la decisión expresa de conservar el 1966, yo no puedo dar fe, no sabemos si hubo pruebas de imprenta, o si eso se discutió. Si

sabemos, claramente, que remite a otra gestión, pero no sabemos su intencionalidad. Sabemos que Celina peleó para que la sacaran al mercado.

Martín: Una idea que trabajo en la tesis es el gesto de publicación del *Quijote* durante la dictadura de Onganía, es precisamente la de Boris con el CEAL en 1968, y que en la última dictadura vuelve a publicarla en 1978. ¿Habilita ese gesto una lectura política de la obra? Yo creo que sí. Sabiendo también que el *Quijote* puede pasar desapercibido. Como planteamos en la tesis, por un lado vemos cierta urgencia por publicar el texto, quizá como crítica, prescindiendo de todo lo demás.

Diego: Mirá, yo creo que el contenido político del *Quijote* puede estar, se puede recomponer. Y la comicidad de la obra oculta o disimula esa lectura. Yo no me imagino ningún contexto en el que el *Quijote* pudiera estar prohibido, o ser considerado como riesgoso. Obviamente, quizás uno podría retener la nostalgia afectiva de Boris Spivacow por un corpus de textos.

Martín: Claro, es que la versatilidad de la obra también permite eso. Recuerdo lo que trabajas vos en "El Quijote como texto político" y siempre sucedió eso. En el franquismo circulaba el Quijote, y los exiliados fuera de España lo leían con otra postura.

Diego: Yo creo que lo que ocurre es que son usos, y no creo que el texto no los habilite. Están ahí, son posibles respuestas que tienen actualidad. Yo en ese momento no tuve acceso a las ediciones del CEAL, y tampoco las compré después. Y hablando con vos me doy cuenta de que es como una especie de sorpresa verlo así. Una vez, leyendo a Alejandro Parada también tuve esa sensación, de como de repente hubo cosas rarísimas en torno a la obra de Cervantes. Sé que hubo *Novelas Ejemplares* editadas por Ofelia Kovacci, pero nunca las leí. Yo fui alumno de ella. Y con el trabajo de Parada (la Bibliografía Cervantina) me di cuenta de que había grandes maestros que se habían acercado a Cervantes. Y en esa época había también un uso moralista de las *Novelas Ejemplares* (las de amor no, porque tal cosa, "Rinconete y Cortadillo sí…etcétera)

Martín: Después de haber reeditado el texto y las notas de Isaías y de Celina, que lograron plantear una perspectiva latinoamericana ¿Se puede pensar la vigencia o la caducidad de una edición?

Diego: Mientras no haya claramente elementos que uno pueda considerar que arruinan la edición, yo creo que la edición tiene vigencia, si la anotación es buena. Con el caso del Quijote, que no hay autógrafo ni otro texto, hemos llegado a lo más innovador con la edición de Rico. El gesto de editar para un público latinoamericano es esencial. El anotador es como un maestro de ceremonia que permite la entrada al texto, pensando en posibles incertidumbres del futuro lector. El editor tiene que tener una doble escucha. Y

eso depende del texto y del tipo de edición al que se apunte, y del público destinatario. Actualmente, ¿es necesario anotar lo que es Lepanto? Quizás, ahora sí. Es un caleidoscopio en el que hay que pensar quién va a leer eso. El tipo de anotación de Isaías, y que eso lo diferencia, es que el piensa las palabras en un contexto de uso, no solo el significado o identificar si es un arcaísmo, sino que lo compara y lo pone en relación al uso (de los personajes y de los lectores también).

Tampoco es cuestión de la acumulación sin sentido. La edición de Rico es excelentísima, y se nota que tuvo un gran equipo trabajando, pero a veces le falta delicadeza. Y eso mantiene la vigencia de la de Eudeba. Más allá de la erudición del especialista, que con los años se va a ir actualizando indefectiblemente, es importante que una edición mantenga la voz vida del texto. Y ese resultado lo encuentro, quizás sea imparcial, en las notas de Isaías y Celina. La de Rico me sirve para buscar datos. Pero el texto que leo es el de Isaías y Celina. También porque ningún crítico ni especialista puede reemplazar es ese disfrute de la primera lectura. Me interesa eso, los editores que se permiten transmitir el disfrute. Prefiero las ediciones que tengan en cuenta que leer es una práctica humana, y la curiosidad tiene sus límites. No es una lectura amistosa ni disfrutable si 4/5 de la página son notas.

Martín: **Claro, quizás la cantidad de notas y aclaraciones terminan obturando esa creatividad del lector.**

Diego: Sí, me parece que sí. Uno a veces como docente dice cosas que sabe que no van a ocurrir. Cuando uno pide la lectura, a veces de la clase, el 15% llega a leer. Las exigencias de una carrera universitaria a veces alteran las formas naturales de leer. Preguntamos cosas que sabemos que los alumnos no pueden responder (porque no todos leyeron), y las respondemos nosotros mismos. No hay, a veces, diálogo o debate. A veces, se conversa más en grupos de lectura que suceden fuera de la universidad.

Martín: **Por ahí, en la instancia de los finales ahí escuchamos más de la lectura de los alumnos, ¿verdad?**

Diego: Sí, a veces hay lecturas más genuinas en lectores no universitarios. Porque hay lecturas sin pudor. En las carreras de letras a veces el contexto nos lleva a tener vergüenza, porque pensamos que lo que preguntamos deberíamos saberlo. Y la vergüenza lleva al silencio, a la obturación del disfrute.

Martín: **Y a eso se suma que los modos de leer y de escribir y de enseñar van cambiando.**

Diego: Creo que, volviendo a esa pregunta en la que hablamos sobre la vigencia de una edición, me parece que lo que ha sucedido y seguirá sucediendo, es que para seguir leyendo los clásicos, las formas en que se los presente va a tener que adaptarse. A veces me sorprende que haya alumnos que terminen la carrera sin haber usado libros en papel.

Martín: Exactamente, lo que no quita que esas lecturas sean igual de válida, de sentidas, de disfrutadas.

Diego: Exacto, va a haber sorpresas. Todo el tiempo. Nada es muy estable. Yo a mi edad me pregunto, ¿cuáles son las dimensiones de una biblioteca personal? ¿Qué conservar de todo esto que tengo? Hasta hace diez años era lógico tener ejemplares de las revistas, al menos, en las que uno publicaba. ¿Ahora? Yo solía comprar revistas, pero no puedo tener todo Filología o todo Olivar.

Martin: Claro, y lo mismo pasa con las bibliotecas institucionales.

Diego: Sí, claro. Acá en el instituto de filología no se pueden ingresar cosas nuevas por una cuestión de peso, y por una cuestión de la estructura edilicia. Estamos clasificando las cosas que no se consultaron en los últimos años para ver qué hacer.

Martin: Justo quería hacerte una última pregunta respecto del Instituto de Filología. En la edición de Eudeba figuran los nombres de Isaías y Celina. ¿Hay registros de su trabajo? ¿fue un trabajo solo de ellos o hubo algún equipo?

Diego: Yo solamente conocí a Isaías en vida. Yo empecé a trabajar, con una beca, fichando bibliografía sobre el Quijote, en libros y revistas. Iba todos los días al instituto. Y cuando Meneca (Melchora) y Alicia se dieron cuenta de que a mí me interesaba en serio, me mostraron los ficheros de Isaías y Celina, con sus anotaciones manuscritas, y solo hay notas de ellos dos. Eso es lo más cerca que estuve materialmente de su trabajo. Anotaban las voces y los vocablos que les resultaban interesantes. Y Morínigo, que vio ese trabajo, les dijo: eso tiene que ser una edición. Por eso él es el prologuista.

Martín: Sería muy interesante cotejar qué de eso quedó en la edición y qué no.

Diego: Seguramente. Recuerdo que el día en el que yo estaba más sucio por haber manipulado los libros de los estantes más altos, apareció un personaje elegantísimo, un dandy que parecía como el personaje de Carrongton en Dinastía, o de una película, con traje. Era Isaías, y yo parecía la empleada de servicio, todo sucio, destruido. Ahí lo conocí porque él se quedó tres semanas. Pero eso es lo que sé. No hubo un equipo de alumnos o de otros colegas, porque ellos eran muy celosos de su trabajo y no hubieran delegado funciones.

Martin: **Bueno. Te agradezco mucho la posibilidad, fue muy útil para mí.**

Diego: De nada, Martín. Me alegra que te haya servido y haber participado**.**

Fuentes

1. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Barcelona-Buenos Aires: Maucci, 1900. 2 vv. Otras ediciones: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona-Buenos Aires- México: Maucci y Maucci Hnos. 1901, 1909, 1911.

2. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. La Plata: Biblioteca Pública de la Provincia de Buenos Aires, Talleres Gráficos de Sesé y Larrañaga, 1904.

3. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Sopena-Maucci

4. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: La Nación (Biblioteca La Nación, nros. 315, 316, 317). 1908, 1909. 3 vv.

5. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Casa Escasany, 1916. 6 vv.

6. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Sopena (Biblioteca Mundial Sopena), 1938. Otras ediciones: 1941, 1943, 1945, 1947 (2 vv.) 1949 (2 vv.) 1954 (2 vv.), 1958 (2 vv.) 1962 (2 vv.), 1966 (décima edición).

7. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Espasa-Calpe (Colección Austral), 1940. Otras ediciones: 1941, 1943, 1944, 1945, 1947, 1950, 1951, 1954, 1956,

8. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Tor (Las Obras Famosas, nro. 13) , 1939. Otras ediciones: edición sin fecha, 1945.

9. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Buenos Aires: El Ateneo (Clásicos Cúspide), 1942 (editada por Joaquín Gil). Otra edición: 1947. En Clásicos inolvidables 1954, 1961 (editada por Arturo Marasso).

10. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Librería y Editorial La Facultad, 1943 (sin prólogo). Otras ediciones: 1943b (con prólogo), 1943c (con prólogo).

11. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Joaquín Gil (Las Grandes Obras de la Literatura Universal, ilustradas), 1944. Otra edición, modificada: 1947 (Biblioteca Cúspide).

12. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires, Anaconda, 1945. Otra edición: 1947.

13. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: José Ballestá, 1945. 2vv.

14. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Emecé (Biblioteca Emecé de Obras Universales, 7. Clásicos Castellanos), 1947. Otras ediciones: 1957-1958, 1965.

15. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Editorial de grandes novelas, 1947.

16. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Jackson (Clásicos Jackson, nros. 6 y 7), 1948. Otras ediciones: 1950, 1951, 1953, 1956, 1958, 1960.

17. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Barcelona-Buenos Aires: Librería Editorial Argos, 1952. 2vv.

18. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires, Acme Agency[253].

19. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires, Códex, 1953. 4 vv.

20. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: A. Estrada (Clásicos Castellanos), 1955. 2 vv.

21. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Losada (Biblioteca Básica y Contemporánea, 604-605), 1997. 2 vv.

22. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires, etc., Barcelona: Plaza y Janés, 1961. 2 vv.

23. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Sudamericana (Colección Diamante), 1962.

24. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Claridad (Biblioteca de Obras Clásicas, nro. 1), 1966.

25. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (Biblioteca Básica Universal, nro. 1- 2), 1968. 2 vv. Otra edición (Biblioteca Básica Universal, nros. 2-5): 1978. 4 vv.

26. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Eudeba, 1969. 2 vv.

27. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Kapelusz (Grandes Obras de la Literatura Universal, 88-89), 1973. Otras ediciones: 1984, 1993.

28. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Hyspamérica, Ediciones Orbis, 1982.

[253] Hemos constatado que esta edición es abreviada, destinada principalmente a público juvenil.

29. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Buenos Aires: Huemul, 1983. 2 vv. Otra edición: 1995.

Bibliografía General

Alonso, Amado (1943). *La Argentina y la nivelación del idioma*. Institución cultural española, Buenos Aires.

Altamirano, Carlos (dir.) (2008). *Historia de los intelectuales en América Latina. La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Buenos Aires, Katz editores.

Álvarez Barrientos, Joaquín (2005). El *Quijote* en Europa y América en los siglos XVIII y XIX (CSIC, Madrid). Disponible en: https://www.academia.edu/19049302/_El_Quijote_en_Europa_y_Am%C3%A9rica_en_los_siglos_XVIII_y_XIX_en_Don_Quijote_Tapices_espa%C3%B1oles_del_siglo_XVIII_18th_Century_Spanish_Tapestry_coord_J_%C3%81lvarez_Barrientos_Madrid_SEACEX_Ediciones_El_Viso_2005_pp_29_61

Ares, Fabio (Comp.) (2018). *En torno a la imprenta de Buenos Aires (1780-1940)*, Dirección Nacional de Patrimonio de Buenos Aires, edición digital: https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/en_torno_a_la_imprenta_en_buenos_aires.pdf

Ares, Fabio Eduardo (2010). *Expósitos : la tipografía en Buenos Aires 1780-1824.* Lidia González (Coord.); Liliana Barela (Dir.)- 1a ed. - Buenos Aires : Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2010.

Arroyo, Sergio Raúl (2006). Libro de los pasajes, de Walter Benjamin. Recuperado de https://letraslibres.com/libros/libro-de-los-pasajes-de-walter-benjamin

Astrana Marín, Luís (1953). “Vida heroica y ejemplar de Miguel de Cervantes Saavedra”, Madrid, Reus.

Aznar, Yayo y Wechsler, Diana (comps.) (2005). *La memoria compartida, España y la Argentina en la construcción de un imaginario cultural (1898-1950)*, Buenos Aires, Paidós, 337 pp.

Barandica, M. G. (2012). “Arturo Marasso: lector, poeta, evocador, crítico”. Universidad Nacional de Cuyo. Recuperado de https://revistas.uncu.edu.ar/ojs/index.php/boletingec/article/download/1166/750/3090

Barbier, Frédéric (2005). *Historia del libro*. Madrid: Alianza Editorial.

Barela, Liliana (2010). Prólogo. En *Expósitos: la tipografía en Buenos Aires 1780-1824*. Ares, Fabio Eduardo (2010). Lidia González (Coord.); Liliana Barela (Dir.)- 1a ed. - Buenos Aires : Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2010.

Barral, Manuela (2018). “Presentación de Capítulo, la historia de la literatura argentina (Centro Editor de América Latina)”, En Ahira, Archivo Histórico de Revistas Argentinas, https://ahira.com.ar/revistas/capitulo-2/, Ciudad de Buenos Aires, ISSN 2618-3439.

Barthes, Roland (1987). “Sobre la lectura”. En *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona, Buenos Aires: Paidós. p. 39-49.

Bautista Naranjo, Esther (2013). “La reescritura del mito de Don Quijote en la novela de lengua inglesa y de lengua francesa de los siglos xix y xx. Estudio de literatura comparada y mitocrítica”, Tesis Doctoral. Universidad de Castilla-La Mancha. [Esta tesis ha sido publicada en 2015 bajo el título La recepción y reescritura del mito de Don Quijote en Inglaterra (siglos XVII-XIX), Madrid: Clásicos Dykinson].

Benjamin, Walter. (2011 [1936]). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” y “Tesis sobre la filosofía de la historia”. En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros escritos*. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Bonfiglio, F. (2016a). “Calibán o los placeres de la apropiación: comienzos caribeños de *La tempestad*”. Anales del caribe, 21-49. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11349/pr.11349.pdf

Bonfiglio, Florencia (2016b). Tesis de Doctorado en Letras Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A. Director de Tesis: Prof. Dr. Enrique A. Foffani Doctoranda: Florencia Bonfiglio “Travesías de la religación en el siglo XX: apropiaciones de La Tempestad de Shakespeare en la literatura latinoamericana y caribeña”.

Bonino, Sofía (2020). “Proyección e influencia del mercado editorial en Realidad Revista de ideas (1947-1949)”. En *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura*, ISSN-e 1548-5633, Vol. 16, Nº. 1, 2020.

Bonino, Sofía (2016). “Un repertorio de reseñas en la revista Realidad”. En M. R. Lojo (ed.), *Galicia en la Argentina: una identidad transatlántica. Olivar, 17* (25), e009 Recuperado de http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIe009

Borges, Jorge Luis (2000). *Borges profesor: Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*. Edición, investigación y notas de Martín Arias y Martín Hadis. Buenos Aires: Emecé.

Borges, Jorge Luis (1986). Prólogo a La Eneida. En Virgilio. La Eneida. Trad. Eugenio de Ochoa. Pról. Jorge Luis Borges. Madrid: Hys-pamérica, 1986. Col. Biblioteca Personal de Jorge Luis Borges, n.° 66.

Borges, Jorge Luis (1944). Ficciones. Buenos Aires, Editorial Sur.

Bourdieu, Pierre (2002). *Campo de Poder, Campo Intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montressor.

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

Bourdieu, Pierre (1999). “Una revolución conservadora en la edición”. En *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.

Bourdieu, Pierre (1998). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Grijalbo.

Bourdieu, Pierre; Roger Chartier y Robert Darnton (2001). “Diálogo a propósito de la historia cultural”. En *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*. No. 47, 41-58.

Bryant, John, (2002). “The Fluid Text: A Theory of Revision and Editing for Book and Screen”. University of Michigan P.

Buonocore, Domingo (1974). *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*. Buenos Aires: Bowker.

Cabañas Bravo, Miguel (2014). “Don Quijote entre los artistas del exilio” (Instituto de Historia, CCHS-CSIC). En *eHumanista/Cervantes 3* (2014): 419-449

Cabañas Bravo, Miguel (2010). “Quijotes en otro suelo. Artistas españoles exiliados en México”. En Miguel Cabañas Bravo, Dolores Fernández Martínez, Noemí de Haro García e Idoia Murga Castro (coords.). Analogías en el arte, la literatura y el pensamiento del exilio español de 1939. Madrid: CSIC, 2010. 25-50.

Cabañas Bravo, Miguel (1996). *La política artística del franquismo. El hito de la Bienal Hispano-Americana de Arte*. Madrid: CSIC.

Cabañas Bravo, Miguel (1991). "El ideal del Siglo de Oro en la política artística de postguerra y su crisis hacia 1950". En Enrique Arias (dir.) *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid: Alpuerto-CSIC, pp. 441-450.

Castillo Gómez, A. (2003). “Historia de la cultura escrita: ideas para el debate”. En *Revista Brasileira De História Da Educação*, *3*(1 [5]), 93-124 (Recuperado de http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/rbhe/article/view/38710).

Castro, Nayelli y Foz, Clara (2013). “La circulación de las ideas positivistas en Argentina y en México: editores y traductores (1850-1950)”. En *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, núm. 5, enero-diciembre, 2013, pp. 365-388 Universitat de València Alicante, España.

Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger (dirs) (1998). *Historia de la Lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.

Certeau, Michel de (2007 [1990]). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Chaparro Domínguez, María de los Ángeles (2012). Las celebraciones del III y IV Centenario del *Quijote* en Hispanoamérica a través de la prensa española de 1905 y 2005. En *Anales Cervantinos, vol. Xliv*, pp. 65-82, ISSN: 0569-9878, e-ISSN: 1988-8325 doi: 10.3989/anacervantinos.2012.003

Chartier, Roger (2016). *La mano del autor y el espíritu del impresor, siglos XVI-XVIII.* Buenos Aires, Eudeba.

Chartier, Roger (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Buenos Aires: Katz.

Chartier, R. (2007). "Conferencia inaugural: La universidad como contexto para la edición de libros. Pasado, presente y futuro". En Polo Pujadas, M. (coord.) *Innovación y retos de la edición universitaria*, colección UNE, N° 1, Madrid: UNE, Universidad de La Rioja, p. 13-28.

Chartier, Roger (2006). *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Buenos Aires: Katz.

Chartier, Roger (2005). "La nueva historia cultural". En *El presente del pasado. Escritura de la historia, historia de lo escrito*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia. p. 13-38.

Chartier, Roger (1999). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.

Chartier, Roger (1993). *De la Historia del Libro a la Historia de la Lectura*. En su Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna. Madrid: Alianza. p. 13-40.

Chicote, Gloria (2020) "Intercambio epistolar entre Ricardo Rojas y Ramón Menéndez Pidal: fragmentos para la construcción de una hispanidad post-imperial". En *Anclajes,* vol. XXIV, n.° 1, enero-abril 2020, pp. 1-18. DOI: 10.19137/anclajes-2020-2411

Chicote, Gloria (2016). "Ediciones selectas de América: Samuel Glusberg antes de Babel". En *Filología* /XLVI (2014) 57, ISSN 2422-6009 (en línea) pp. 57-69.

Chicote, Gloria (2013). "Saberes y conflictos en el hispanismo argentino". Boletín de la Fundación Federico García Lorca. Año XV, Nº 33-34, Madrid, pp. 133-139.

Chicote, Gloria (2006). «100 años de la Colección Cervantina de la Universidad Nacional de La Plata: una historia de recepción quijotesca», en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (Edrs.) *El «Quijote» en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 2006, pp. 337-344.

Chicote, Gloria Beatriz y Vila, Juan Diego (editores), 2005. *Revista Olivar*. Vol. 06 *Número Monográfico El cervantismo argentino: una historia tentativa*. Recuperado de https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/144

Chicote, Gloria y Lucía Megías, José Manuel, (2005), *Aventuras del Quijote en la UNLP, 75 joyas de la colección cervantina de la Biblioteca Pública* (Catálogo), Universidad Nacional de La Plata.

Chicote, Gloria B. (2003). "Saberes y conflictos en el hispanismo argentino", *Boletín de la Fundación García Lorca***,** Nº 33-34, pp. 133-140. ISSN 0214-3771.

Claude Grignon y Jean–Claude Passeron (1991). *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.

Colombi, Beatriz (2021). *Diccionario de términos críticos de la literatura y la cultura en América Latina* / Gonzalo Aguilar [et al.]; coordinación general de Beatriz Colombi. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.

Costa, M.; Garone Gravier, M. (2020). "Reflexiones sobre la noción de catálogo y colección editorial: Dispositivos y estrategias para la producción de sentidos en el mundo del libro". En *Palabra Clave,* 9 (2), e082. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11728/pr.11728.pdf

Costa, María Eugenia (2018). "Los talleres multigráficos de Guillermo Kraft y Jacobo Peuser en los inicios de la industria editorial argentina", en Fabio Ares (comp.) *En torno a la imprenta en Buenos Aires (1780-1940)*, Buenos Aires, Dirección General de Patrimonio, Museos y Casco Histórico. Libro digital, pp.179-226.

Cucuzza, Hector (dir.) (2012). *Historia de la lectura en Argentina. Del catecismo colonial a las netbooks estatales*, Buenos Aires, Editoras del Calderón, 2012.

Cucuzza, Héctor Rubén (2007). *Yo argentino: la construcción de la Nación en los libros escolares (1873-1930)*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Cuevas Cervera, F. (2019). "Prácticas editoriales y recepción de la literatura española en Hispanoamérica (1833-1916): observaciones sobre el corpus cervantino". En *Hipogrifo* (issn: 2328-1308), 7.1, 2019, pp. 581-595. Recuperado de http://dx.doi.org/10.13035/H.2019.07.01.44

Curtius, Ernst (1995 [1984]), *Literatura Europea y Edad Media latina*. (Título original: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter) A. Francke AG Verlag, de Berna. Traducción de: Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica.

Dalmaroni, M. (2006). *Una república de las letras: Lugones, Rojas, Payró. Escritores argentinos y Estado*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Darnton, Robert (2014) "¿Qué es la historia del libro? Una revisión", en: *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica* N° 526, México: FCE.

Darnton, Robert (2010 [1982]) "¿Qué es la historia del libro?" En: *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural*, Buenos Aires: FCE.

Darnton, Robert (1993). “Historia de la Lectura”. En Burke, Peter (ed.), *et al. Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza. p. 177-208.

De Diego, José Luis (2015). *La otra cara de Jano: Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires: Ampersand (Scripta Manent; 8)

De Diego, Jose Luis (dir.) (2014). *Editores y políticas editoriales en Argentina: 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

De Diego, José Luis (2005). El Hispanismo en Argentina. En *Olivar*, 2004 5(5), pp.87-94. ISSN 1852-4478. http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar

De los Reyes Gómez, Fermín (2005): «Leer los principios, saber los comienzos: el *Quijote* nos dice cómo se elaboró», en *La razón de la sinrazón que a la razón se hace*. Burgos: Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2005, p. 17.

De Oro, Camila (2021-en prensa). “Para abrir con los golpes de su espada la huella de los siglos venideros”: el Ingenioso Hidalgo en la Biblioteca Los Poetas de Editorial Claridad. En Calabrese, Martín y Disalvo, Santiago (comp.) *Eco soy de tus palabras. Tradiciones populares, tradiciones letradas e intercambios simbólicos en la poesía ibérica*, Colección Colectivo Crítico (Libros de la FaHCE, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata), en prensa.

De Sagastizábal, Leandro (2018). «Semblanza de Editorial Emecé (Buenos Aires, 1939-)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-emecebuenos-aires-1939--semblanza-931374/

De Sagastizábal, Leandro (2017) “La edición universitaria”, en: Esteves, Fernando y Patricia Piccolini (comps.), *La edición de libros en tiempos de cambio*, México: Paidós, pp. 95-110.

De Sagastizábal, Leandro y Giuliani, Alejandra (2014). “La empresa del editor”, en: *Un editor argentino. Arturo Peña Lillo*. Buenos Aires, Eudeba, pp. 135-148.

De Sagastizábal, Leandro (2008). *50 Años de libros para todos*. Buenos Aires, Eudeba.

De Sagastizabal, Leandro (1995). *La edición de libros en la Argentina*. Buenos Aires, Eudeba.

De Tosi, Carolina (2019). «Semblanza de Adolfo Kapelusz (Austria, 1873 – Buenos Aires, 1947)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/obra/adolfo-kapeluszaustria-1873-buenos-aires-1947-semblanza-941575

De Tosi, Carolina (2016). «Semblanza de Ángel de Estrada (1840-1918)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales

Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjt1k8

De Tosi, Carolina (2015). “La emergencia de las colecciones de literatura infantil y juvenil, y su impacto en la industria editorial. Los casos “Robin Hood” y “Biblioteca Billiken”. En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. Vol. 1; Nº. 1, diciembre de 2015. ISSN: en trámite. (pp. 5-20)

De Zuleta, Emilia (1999). *Españoles en la Argentina. El exilio literario de 1936*, Ediciones el Atril.

Degiovanni, Fernando (2007). *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina.* Rosario, Beatriz Viterbo.

Delgado, V. y Rogers, G., (Coords.). (2019). *Revistas, archivo y exposición: Publicaciones periódicas argentinas del siglo XX*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico ; 5). Recuperado de https://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/148

Delgado, Verónica (2018). «Semblanza de Samuel Glusberg (1898-1987)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIXXXI) - EDI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/obra/samuel-glusberg-kischinev-1898--buenos-aires1987-semblanza-888975/

Delgado, V. y Rogers, G. (Eds.) (2016). *Tiempos de papel: Publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX).* La Plata: UNLP. (Estudios/Investigaciones; 60). Recuperado de http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/

Delgado, Verónica y Espósito, Fabio (2014). «1920-1937. La emergencia del editor moderno». En José Luis de Diego (director). *Editores y políticas editoriales en Argentina: 1880-2000*. Buenos Aires: FCE.

Derrida, J. (1998). “Firma, acontecimiento y contexto”. En *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 347-372.

Egoscozábal, Pilar (2012). «La primera edición del *Quijote*: del ejemplar de la Biblioteca Nacional de España y de su singular historia». En *Manuscrt.Cao*, 12, ISSN: 1136-3703.

Elizalde, María Eugenia (2016). *Avatares del hispanismo: canon y estudios literarios en la argentina (1949-1973)*, Tesis Doctoral Dirigida por la Dra. Melchora Romanos (UBA) y codirigida por la DRa. María Mercedes Rodríguez Temperley (UNLP). Disponible en https://memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1317/te.1317.pdf

Epolea, Martín E. (s/d) *La Escuadra y el Compás entre Diagonales.* Una publicación de la Respetable Logia Alejandro Korn Nº 488.

Espósito, Fabio (2018). “Buenos Aires, 1920-1940: la emergencia de un centro editorial periférico”, Fabio Espósito (IDIHCS-CONICET). En *Artes del*

Ensayo, revista internacional del ensayo hispánico. del Núm. 2 (2018), 38-46. ISSN: 2462-5035 http://www.raco.cat/index.php/artesdelensayo DOI: 10.31009/ae.i18.12

Espósito, Fabio (2010). “Los editores españoles en Argentina: redes comerciales, políticas y culturales entre España y Argentina (1892-1938)”, en Carlos Altamirano (dir.) *Historia de los intelectuales en América Latina II, los avatares de la ciudad letrada.* Buenos Aires, Katz Editores, pp. 515-536.

Falcón, Alejandrina (2018a), “La producción de lo ‘clásico’: un estudio sobre las colecciones argentinas de literatura universal”. En Zaro, Juan Jesús y Peña, Salvador (Dir.), La transformación de los clásicos: versiones, adaptaciones y contextos, Málaga, Editorial Comares.

Falcón, Alejandrina (2018b). “Cuatro grandes colecciones unidas para formar una gran biblioteca”: la Biblioteca Total del Centro Editor de América Latina. Un estudio sobre la importación de literatura y ciencias sociales durante la última dictadura argentina. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana De Traducción*, *11*(1), 75–100. Recuperado a partir de https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/330793

Falcón, Alejandrina (2011).“¿Un Meridiano que fue exilio? Presencia española en el campo cultural Argentino (1938-1953)”, en: Pagni, A. et al (eds.) El exilio republicano español en México y Argentina. Historia cultural, instituciones literarias, medios, Editorial Iberoamericana / Vervuert, Frankfurt-Madrid, 2011, pp. 108-127. ISBN: 978-84-8489-570-1. Recuperado de https://www.academia.edu/35796961/_Un_Meridiano_que_fue_exilio_Presencia_espa%C3%B1ola_en_el_campo_cultural_Argentino_1938_1953_

Filipello, María Elisa (2006) “Huellas ocultas, lecturas obvias, presencias del Quijote”, en *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario* / coord. por Alicia Parodi, Julia D'Onofrio, Juan Diego Vila, 2006, ISBN 950-29-0965-8, págs. 681-687 https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_2006/cg_2006_79.pdf

Finkelstein, D. y McCleery, A. (2014). *Una introducción a la historia del libro*. Paidós, Buenos Aires

Fleming, Leonor y Sylvester, Santiago (2005). *Introducción a Don Quijote en América*. Compendio de artículos, Biblioteca Cervantes Virtual, consultado Ago/2017. http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/argentina/introduccion.htm

Gadamer, Hans-Georg (1984). *Verdad y método, Vol. 1. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, Ediciones Sígueme, Salamanca: 356-357.

García Fuentes, Raquel (2018). «Semblanza de Editorial Códex (1945-1978)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorial-codex-1945-1978- semblanza-931456/

García Lopez, Jorge (2012). “La apertura española: el cervantismo del «Pierre Menard»” en La escondida senda Estudios en homenaje a Alberto Blecua CASTALIA EDICIONES, recuperado de https://www.academia.edu/2065044/La_apertura_espa%C3%B1ola_el_cervantismo_del_Pierre_Menard

García Lopez, Jorge (2016). Conferencia “El estilo de Miguel de Cervantes: contexto literario y personalidad creadora” recuperado de la web: Conferencia del ciclo "Caballeros, pícaros y pastores. La novela que leyó Cervantes y la que escribió" Fundación Juan March, Madrid https://www.youtube.com/watch?v=Et6kefa4Rbg

Garone Gravier, Marina y Ares, Fabio (2018). “Fundición Nacional para Tipos de Imprenta de la Familia Estrada: hacia la independencia tipográfica Argentina”, en Ares, Fabio (comp.), *En torno a la imprenta de Buenos Aires (1780-1940)*, Dirección Nacional de Patrimonio de Buenos Aires, edición digital: https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/en_torno_a_la_imprenta_en_buenos_aires.pdf

Gazzera, Carlos (2016). *Editar: un oficio. Atajos, rodeos, modelos*. Eduvim, Villa María, Argentina.

Genette, Gerard (2001). *Umbrales*, (trad.) Susane Lage, México, Siglo XXI.

Gerber, Clea (s/d) «Ricardo Rojas y la “fundación” del cervantismo argentino», en Cervantes e Hispanoamérica: variaciones críticas, ed. Alberto Rodríguez, Jorge Sagastume y María Stoopen (en prensa) México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Gerhardt, F. (2016). “Exiliados en la “edad de oro”. Redes y políticas culturales del exilio gallego en el campo editorial argentino de la década del cuarenta: publicaciones periódicas, colecciones y editoriales”. En *Revista Eletrônica Da ANPHLAC*, (19), 72-103. https://doi.org/10.46752/anphlac.19.2015.2360

Gernuchof, Alberto, (s/d) “Un Quijote argentino”. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/argentina/gerchunoff.htm

Giuliani, Alejandra (2018). *Editores y política: entre el mercado latinoamericano de libros y el primer peronismo: 1938-1955*. Alejandra Giuliani. - 1a ed. - Temperley: Tren en Movimiento. 288 p.; 23 x 15 cm. - (Sentidos del libro)

Gociol, Judith, (2020). “Un libro ocupa mucho espacio - Boris Spivacow, de Eudeba al Ceal https://www.youtube.com/watch?v=tyvxfb7iluu

Gociol, Judith (2018). Entrevista a Beatriz Sarlo, “Diálogos en el depósito de Eudeba/Libros para todos”, en la que Sarlo da cuenta de la intimidad y el funcionamiento de Eudeba. https://www.youtube.com/watch?v=w7O-kRWInEU

Gociol, Judith (2017), *Centro Editor de América Latina: una fábrica de cultura*. Biblioteca Nacional de la República Argentina. Contribuciones de Vera

de la Fuente; editado por Judith Gociol; prólogo de Alberto Manguel. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Gociol, J. (2012). “Conste en actas: una historia de la Editorial Universitaria de Buenos Aires. Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición, 31 de octubre, 1 y 2 de noviembre de 2012, La Plata, Argentina. EN: Actas. La Plata: UNLP-FAHCE. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1937/ev.1937.pdf

Gociol, J. (2010). Boris Spivacow. *El señor editor de América Latina*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

Gociol, J.; Bitesnik, E.; Ríos, J. y Etchemaite, F. (2007). *Más libros para más: Colecciones del Centro Editor de América Latina*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Argentina.

Goldchluk, G. y Ennis, J. (Coords.) (2021). *Las lenguas del archivo: Filologías para el siglo XXI*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (Colectivo Crítico ; 7). Recuperado de https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/174

González, Lidia (Coor.) (2010). *Expósitos : la tipografía en Buenos Aires 1780-1824.* Ares, Fabio; Lidia González (Coord.); Liliana Barela (Dir.)- 1a ed. - Buenos Aires: Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2010.

Gonzalez Briz, María de los Ángeles. *El Quijote en Uruguay: mito y apropiaciones*, Montevideo, Ediciones Universitarias, Universidad de la República, 2017, 342 pp.

Gómez, Jorge (2010). “Periodismo de ideas”. En *Expósitos : la tipografía en Buenos Aires 1780-1824.* Ares, Fabio; Lidia González (Coord.); Liliana Barela (Dir.)- 1a ed. - Buenos Aires: Dirección General Patrimonio e Instituto Histórico, 2010.

González Cañal, Rafael (2016). “Don Quijote de la Mancha en tierras americanas”, Universidad de Alicante. Consultado en http://www.cervantesvirtual.com/obra/don-quijote-de-la-mancha-en-tierras-americanas/

Gonzalez, Ximena (2019). La edición del Quijote (1969) como síntesis de la misión editorial. Presentación para la Feria Internacional del libro de los universitarios, organizada por la UNAM, en ciudad de México el jueves 29 de agosto de 2019. Sin publicar.

González-Allende, Iker (2016). «Semblanza de Ricardo Baeza Durán (1890- 1956)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc5x484

González-Sánchez, Carlos Alberto (1996). Los libros de los españoles en el Virreinato del Perú, siglos XVI y XVII. *En Revista de Indias*, ISSN 0034-8341, Vol. 56, Nº 206, 1996, págs. 7-47.

González-Sánchez, Carlos Alberto (1999). "El libro y la Carrera de Indias. Registro de Ida de navíos", Archivo Hispalense, 220 Los mundos del libro. Medios de difusión de la cultura occidental en las Indias de los siglos XVI y XVII, Sevilla, Diputación de Sevilla/ Universidad de Sevilla.

Grafton, Antony (2007), "La historia de las ideas. Preceptos y prácticas, 1950-2000", en: *Prismas. Revista de historia intelectual*, N°11, Universidad Nacional de Quilmes, pp.123-148 [en línea]. http://www.unq.edu.ar/advf/documentos

Hagedorn, Hans Christian (coord.) (2016). *Don Quijote en los cinco continentes. Acerca de la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Hagedorn, Hans Christian (coord.) (2011). *Don Quijote en su periplo universal. Aspectos de la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Hagedorn, Hans Christian (coord.) (2009). *Don Quijote, cosmopolita, Nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Hermida, Carola (2015). "Lecturas de colección: A cien años de las dos primeras colecciones argentinas de clásicos nacionales" En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. Vol. 1; Nº. 1, diciembre de 2015. ISSN: en trámite. (pp. 5-20)

Herranz Martín, Manuel (2012). *La recepción de El Quijote en la España franquista (1940-1970)*: *literatura y pensamiento*. Tesis Doctoral dirigida por José Luis Mora García, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras.

Heliodoro Valle, R, y Romero, E. (1950). *Bibliografía cervantina en la América española*, Imprenta Universitaria, México.

Iglesias, Federico (2019). *Escritores, dictadura y resistencia: un estudio sobre la revista El Ornitorrinco 1977-1983* / Federico Iglesias. - 1a ed. - Los Polvorines (Universidad Nacional de General Sarmiento); La Plata (UNLP-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación); Posadas (Universidad Nacional de Misiones). Libro digital, PDF - (Entre los libros de la buena memoria / 17)

Infantes, V., Lopez, F. y Botrel, J-F. (dirs.) (2003). *Historia de la edición y de la lectura en España, 1475-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Infantes, Víctor (2008). "Don Quijote entró en la imprenta y se convirtió en libro", en Jesús Menéndez Peláez, *El Quijote 1605-2005. IV centenario* Oviedo.

Infantes, Víctor y Rueda Ramírez, Pedro (2010). "Involuntario peregrino: la primera salida de Don Quijote hacia Las Indias y de cómo arribó en ellas por el estío de 1605", en *Cervantes en el espejo del tiempo,* María Carmen Marín Pina (coordinadora), Prensas Universitarias de Zaragoza.

Invernizzi, H. y Gociol, J. (2003). *Un golpe a los libros: represión a la cultura durante la última dictadura militar*. Buenos Aires: Eudeba.

Iser, Wolfgang (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético*. Madrid: Taurus.

Jauss, Hans Robert (2000). *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península.

Jurt, Joseph (2007). "Campo literario y nación" en *Champ littéraire et nation*. Freiburg i. Br., Frankreich-Zentrum, (Trad.) Doujovne, Alejandro.

Kloster, Alberto (2005). Revistas de historieta de editorial codex e historietas de la revista selecciones escolares. En *TEBEOSFERA \ TEBEOTECA \ DOCUMENTOS.* Recuperado de http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Editorial/Codex.htm

Laguna Platero, A. y Martínez Gallego, F., (2015). "Eduardo Sojo, el *Quijote* de la caricatura". En *IC – Revista Científica de Información y Comunicación* 2015, 12, pp. 111 – 134. Recuperado de https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/33051/EDUARDO%20SOJO%20EL%20QUIJOTE%20DE%20LA%20CARICATURA.pdf

Larraz, Fernando (2018a). «Semblanza de Editorial de Antonio López Llausás». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/obra/antonio-lopez-llausas-barcelona1888-buenos-aires-1979-semblanza-888733/

Larraz, Fernando (2018b). «Semblanza de Editorial Sudamericana (Buenos Aires, 1983-)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/obra/editorialsudamericana-buenos-aires-1983--semblanza-888812/

Larraz, Fernando (2016). «Semblanza de Arturo Cuadrado Moure (1904-1998)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/obra/arturo-cuadrado-moure-denia-1904---buenos-aires-1998-semblanza/

Larraz, Fernando (2011). "Los exiliados y las colecciones editoriales en Argentina (1938-1954)" en Pagni, A., et al. (Eds.), (2011). *El exilio republicano español en México y Argentina: Historia cultural, instituciones literarias, medio*. Madrid, Iberoamérica, Vervuert, Bonilla Artigas.

Larraz, Fernando (2010). *El libro transatlántico. Relaciones editoriales entre España y América Latina (1936-1950)* Gijón: Trea, 2010. 199 pp

Lerner, Isaías, (1996) «El Quijote palabra por palabra», en *Edad de Oro*, XV (1996), pp. 63-74.

Lohmann Villena, Guillermo (1944), "Libros españoles en Indias", Arbor, II (1944), pp. 221-249.

Lois, Élida (2005). "Don Quijote en la Patagonia y la redefinición de una identidad nacional (acerca de Peregrinación de Luz del Día de Juan Bautista Alberdi)" Universidad de Buenos Aires CONICET, disponible en http://www.unsam.edu.ar/escuelas/humanidades/centros/c_furt/2005Quijote-Poitiers.pdf

Losada, José Manuel (2017) "El 'mito' de Don Quijote (2ª parte): ¿con o sin comillas? en busca de criterios pertinentes del mito". En (Eds.) Emmanuel Marigno, Carlos Mata Induráin, Marie-Hélène Maux , *Binges Cervantès quatre siècles après nouveaux objets, nouvelles approches*. Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270.

Lucía Megías, José Manuel (2015). "El *Quijote* y los libros de caballerías: dos notas volanderas". En Revista de Digital Universitaria, Agosto 2015, ISSN: 1607 - 6079, Universidad Naiconal de México.

Lucía Megías, José Manuel (2006). *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid: Calambur, 508 pp.; col. Biblioteca Litterae.

Lucía Megías, José Manuel (2008). "Los libros de caballerías y la imprenta". En *Amadis de Gaula 1508: Quinientos años de libros de caballería*. Disponible en https://www.cervantesvirtual.com/obra/los-libros-de-caballeria-y-la-imprenta/

Lucía Megías, José Manuel, (2005). "Un paseo por las joyas cervantinas de la Biblioteca Pública de la Universidad Nacional de La Plata", en *Aventuras del Quijote en la UNLP. 75 Joyas de la Colección Cervantina de la Biblioteca Pública.* Catálogo. La Plata: UNLP.

Macciuci, Raquel (2013). "El campo intelectual y el campo literario de *Realidad*". EN: C. Castillo Ferrer y M. Rodríguez Gutiérrez (Eds.). Diez ensayos sobre Realidad. Revista de ideas. Granada : Universidad de Granada / Fundación Francisco Ayala. p. 109-136. (Capítulo)

Macciuci, Raquel y Pochat, María Teresa (editoras), (2006): Memoria de la Guerra Civil Española, Vol. 7 Núm. 8, *Revista Olivar*. Publicado: 2006-10-02 https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/issue/view/142

Manguel, Alberto (2017). Prólogo. En *Centro Editor de América Latina: una fábrica de cultura*. Gociol, Judith. Biblioteca Nacional de la República Argentina. Contribuciones de Vera de la Fuente; editado por Judith Gociol; prólogo de Alberto Manguel. Buenos Aires, Biblioteca Nacional.

Martín Abad, Julián (2005). «El *Quijote* y las imprentas americanas». En *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 81, 2005, pp. 241-263.

Martín, L. (S/d). "Entre La antología de poetas hispanoamericanos de Marcelino Menéndez Pelayo y Los parnasos de la Editorial Maucci: Reflejos del

ocaso de la hegemonía colonial". Susquehanna University. Recuperado de (https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/martin.html)

Martinez Olguin, J. (2020). La "initerabilidad" de la escritura. Question/Cuestión, 2(66), e457. Recuperado de https://doi.org/10.24215/16696581e457

Martínez Rus, Ana (2016). "Ni rojos ni ateos: las difíciles relaciones editoriales entre la España franquista y el exilio argentino". En *Kamchatka. Revista de análisis cultural 7* (Junio 2016): 11-33 DOI: 10.7203/KAM.7.7683 ISSN: 2340-1869

Martínez Rus, Ana (2001). "El comercio de los libros: los mercados americanos", en Jesús A. Marínez Martín (ed.) *Historia de la edición en España y América latina (1836-1936*), Madrid, Marcial Pons, pp. 269-305.

Mascioto, M. A. (2014). Carlos Abraham, La editorial Tor. Medio siglo de libros populares. Temperley, Tren en Movimiento, 2012, 255 páginas. Orbis Tertius, 19 (20), 184-185. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6559/pr.6559.pdf

Maunás, D. (1995). *Boris Spivacow. Memorias de un sueño argentino*. Buenos Aires: Colihue.

McDonald, P. D. y Suarez, M. (2002). *Introduction. Making Meaning: "Printers of the Mind" and Other Essays*, de Donald F. McKenzie, U of Massachusetts P, pp. 3–10.

McKenzie, Donald Francis (2005). *Bibliografía y sociología de los textos*. Madrid: Akal.

Merbilhaá, Margarita (2017). «Semblanza de Biblioteca de La Nación (1901- 1920)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglosXIX- XXI) - EDI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc99089 Rivera, Jorge B., El escritor y la industria cultural, Buenos Aires, Atuel, 1998.

Merbilhaá, Margarita (2014). "1900-1919. La organización del espacio editorial", en *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2010*, (Dir) José Luís de Diego.

Mihal, Ivana y Szpilbarg, Daniela (2019). Edición universitaria y políticas editoriales como objeto de análisis: Prácticas de lectura y políticas públicas. En *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación* Nº85, Vol.85, 2019, Buenos Aires, Argentina.

Mollier, Jean-Yves (2012). "Historias nacionales e historia internacional del libro y la edición", en: Actas del Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición. Facultad de Humanidades de la UNLP. [En línea] http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar/actas

Montero reguera, José (2007). *Un libro, un personaje, un mito*. Universidad de Vigo, España.

Montero Reguera, José (2005): La huella cervantista americana de la escuela filológica española Olivar, 2005 6(6), pp.23-42. ISSN 1852-4478. http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar

Montero Reguera, José (2001). "La crítica del *Quijote* en la primera mitad del siglo XX" Consultado 2/11/2020 https://www.academia.edu/5932440/La_cr%C3%ADtica_sobre_el_Quijote_en_la_primera_mitad_del_siglo_XX_2001

Montero Reguera, José (1992). "La recepción del *Quijote* en Hispanoamérica (siglos XVII-XIX)", Cuadernos Hispanoamericanos, 500 (1992), pp. 133-140.

Moraes, M. (2017). "Cervantes en la revista *Sur*: estética y política de una recepción". En *400 años de cervantismo, actas de las jornadas, Montevideo 2016*. Briz, M. (Ed.). Montevideo.

Morales Manzur, Juan Carlos (2016). "El antiimperialismo latinoamericano y sus aportes a las ideas de unidad continental". En *Espacio Abierto*, vol. 25, núm. 1, 2016, Universidad del Zulia, Venezuela. (consultado 3/4/2020 https://www.redalyc.org/jatsRepo/122/12246589008/html/index.html#redalyc_12246589008_ref4)

Mukarovsky, Jan. "Intencionalidad y no intencionalidad en el arte". Estructura, signo y función: ensayos seleccionados de Jan Mukarovsky. Traducido por John Burbank, Peter Steiner y Mariela Torales. New Haven, Yale University Press, 1977, págs. 1-22.

Nallim, C. O. (2005). "El Cervantes de Arturo Marasso: una crítica erudita, diferente". En *Revista de Literaturas Modernas,* Número 35

Nogales-Baena, José (2017). "En torno al prólogo de Borges a la Eneida". En *Anuario de Literatura Comparada*, 7, Boston University, pp. 245-258.

Nutt-Kofoth, Rüdiger (2006). "Editionsphilologie als Mediengeschichte". Editio, no. 20, 2006, pp. 1–23.

Nutt-Kofoth, Rüdiger (2007). "Editorial Scholarship and Literary Studies: Reflections on Their Relationship from a German Perspective". Variants, no. 6, 2007, pp. 33–48.

Pageaux, Daniel-Henri (2000): «Une lecture du Don Quichotte: des livres au Livre», in: Chevrel, Yves / Dumoulié, Camille (eds.), *Le Mythe en littérature. Essais en hommage à Pierre Brunel*. Paris: Presses Universitaires de France, «Écriture», p. 57-68.

Parada, A. E., & Valinoti, B. C. (2021). "Entre lo editado y lo leído en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Hacia un debate de su marco teórico metodológico y de sus fuentes documentales desde la Historia de la Lectura". *Información, Cultura Y Sociedad*, (45), 127-144. https://doi.org/10.34096/ics.i45.10660

Parada, Alejandro (2019). *Lectura y contralectura en la historia de la lectura*. Villa María, Eduvim. Disponible en https://www.eduvim.com.ar/lector/lector.php?titulo=9789876995948&gcoi=51841100278150&cdlink=2812

Parada, Alejandro E., (dir), (2013). *Cruces y perspectivas de la cultura escrita en la Argentina: Historia de la Edición, el Libro y la Lectura*. Alejandro E. Parada, dir. ... [et al.]. – Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Parada, Alejandro E. (2012). *El dédalo y su ovillo. Ensayos sobre la palpitante cultura impresa en la Argentina*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas.

Parada, Alejandro (2008). "La memoria bibliográfica como relato y aventura: el caso de la "Bibliografía cervantina editada en la argentina", en I Jornadas Cervantinas Regionales de Azul. Nº 18. Recuperdo en (http://www.der.unicen.edu.ar/uploads/cervantes/Alejandro%20Parada.pdf)

Parada, Alejandro E. (2007). *Cuando los lectores nos susurran: libros, lecturas, bibliotecas, sociedad y prácticas editoriales en la Argentina*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Parada, Alejandro (2005). *Bibliografía cervantina editada en la Argentina: una primera aproximación*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 304 p.

Parada, Alejandro E. (2003). "La historia del libro, de las bibliotecas y de la lectura en la Argentina". En EDUCyT Noticias de Educación, Universidad, Ciencia y Técnica. Año 6 – Nº 214. http://www.fcen.uba.ar/prensa/educyt/2003/ed214b.htm#NOTA11

Parada, Alejandro E. (2002). *De la biblioteca particular a la biblioteca pública: libros, lectores y pensamiento bibliotecario en los orígenes de la Biblioteca Pública de Buenos Aires, 1779-1812*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires; Errejotapé.

Parada, Alejandro E. (2000). "Lectura y lectores en el Buenos Aires del Centenario: la lectura impresa en la vida cotidiana". En Leiva, Alberto David, coord. 2000. Los días del Centenario de Mayo. Buenos Aires: Academia de Ciencias y Artes de San Isidro. p. 277-308.

Parodi, Alicia y Vila, Juan Diego (Dirs.) (2010). *Para leer el* Quijote. Buenos Aires, Eudeba.

Pastormerlo, Sergio (2016). "Sobre la primera modernización de los diarios en Buenos Aires. Avisos, noticias y literatura durante la Guerra Franco-Prusiana (1870)", en Delgado, V. y Rogers, G. (Eds.). (2016). *Tiempos de papel: Publicaciones periódicas argentinas (Siglos XIX-XX)*. La Plata: UNLP. (Estudios/Investigaciones; 60). Recuperado de http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/78, pp. 18-38.

Perelmuter, Rosa. (2019). “El *Quijote* en América: recepción y transmisión”, University of North Carolina at Chapel Hill EEUU-USA. Delaware Review of Latin American Studies / Primavera-Spring.

Petrucci, Armando (1999). *Alfabetismo, escritura, sociedad*. Barcelona, Gedisa.

Piacenza, Paola (2015). “GOLU: el canon escolar entre la biblioteca y el mercado”. En *Catalejos. Revista sobre lectura, formación de lectores y literatura para niños*. Vol. 1; Nº. 1, diciembre de 2015. ISSN: en trámite. Pp. 109-131.

Pizarro, Ana (Coor.) (1989). *La Literatura Latinoamericana como proceso*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Planas, J. (2021). “Bibliotecas populares elementales: una política de colecciones para las bibliotecas argentinas durante la década de 1910”. En *Orbis Tertius*, 26(34), e208. https://doi.org/10.24215/18517811e208

Planas, Javier (2018). “Historia de las bibliotecas populares en la Argentina entre 1870 y 1955. Antecedentes bibliográficos”. Historia y Espacio, vol. 14, n° 51: 19-48. Doi: 10.25100/hye.v14i51.6983.

Planas, J. (2017). *Libros, lectores y sociabilidades de lectura. Una historia de los orígenes de las bibliotecas populares en la Argentina*. Buenos Aires: Ampersand.

Pochat, María Teresa (2006a). “Buenos Aires 1947: Cervantes en España Republicana” en *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario* / Alicia Parodi, Julia D'Onofrio, Juan Diego Vila (Coords.) 2006, ISBN 950-29-0965-8, págs. 631-638

Pochat, M. (2006b). “España Republicana, una lectura de la Guerra Civil desde Argentina”. En *Revista Olivar*, 7(8). Recuperado a partir de https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OL

Pochat, M.T. (1991). “Editores y editoriales”. En N. Sánchez Abornoz (comp.), El destierro español en América. Un trasvase cultural (pp. 163-176). Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana.

Prieto, Adolfo (1996). *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850)*, México, Fondo de Cultura Económica.

Prieto, Adolfo (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana.

Prieto, Adolfo (1956). *Sociología del Público Argentino*, Buenos Aires,Ediciones Leviatán.

Rama, Ángel (2008 [1982]). *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Adariego. Recuperado de ISBN 9789872402136.

Reuss, Roland, “Text, Entwurf, Werk”. *Text. Kritische Beiträge*, 10, 2005.

Rico, Francisco (2006). *El texto del Quijote. Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Ediciones Destino, Biblioteca Francisco Rico.

Riley, Eduard (2001). "*El Quijote*, del texto a la imagen" en *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*, Barcelona, Crítica, Colección Letrad de la Humanidad.

Rivera, J.B. (1981). "La historia de la literatura argentina (capítulos 57, 95 y 97)". En S. Zanneti (dir.), *Biblioteca argentina fundamental*. Buenos Aires: CEAL.

Rivera, Jorge B. (1998). *El escritor y la industria cultural*, Buenos Aires, Atuel, 1998.

Rodrigo Martín, L., & López López, A. (2016). Análisis iconográfico de las portadas de las ediciones escolares del Quijote entre la II República y el Franquismo. *Anales Cervantinos*, *48*, 243–274 https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2016.010

Rodríguez Giavarini, Florencia (2018). "Modernidad in octavo para una Argentina lectora. Aspectos materiales y visuales de la Colección Biblioteca La Nación (1901-1920)". Tesis para la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano IDAES Universidad Nacional de San Martin, https://ri.unsam.edu.ar/bitstream/123456789/821/1/TMAG%20IDAES%202018%20RGMF.pdf

Rodríguez Leal, Ainhoa (2016). «Semblanza de Manuel Olarra Garmendia (1896-1987)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) – EDI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/obra/manuel-olarragarmendia-1896-1987-semblanza/

Rodríguez Marín, Francisco (1911) "El Quijote y don Quijote en América". Conferencias leídas en el Centro de Cultura Hispano-americana los días 10 y 17 de marzo de 1911, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando, pp. 39.

Rodríguez Martín, Carmen (2017). «Semblanza de Antonio Zamora (1896-1976)». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes – Portal de Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) – EDI-RED: http://www.cervantesvirtual.com/obra/antonio-zamora-1896-buenos-aires1976-semblanza-848946/

Rodriguez Ortiz, Rozana (2011). *Glosario Derrida.* Consultado en https://roxanarodriguezortiz.files.wordpress.com/2011/04/glosario-derrida.pdf

Rodríguez Temperley, M. M. (2014). "Ecdótica e iconografía: reflexiones sobre el arte de editar textos con imágenes". En *Olivar*, 15(22). Recuperado de: http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a10

Rodríguez Valle, Nieves (2020), "Influencias cervantinas en Fernández de Lizardi, primer novelista hispanoamericano". Conferencia virtual en las Jornadas Cervantinas de Azul, Noviembre 2020.

Roger, J. (2009). “El concepto de autor en la obra de Gérard Genette” [en línea]. VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata. Estados de la cuestión: Actualidad de los estudios de teoría, crítica e historia literaria. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3607/ev.3607.pdf

Rojas, Anna (2020). Exilio Español y Ámbito Editorial Argentino: Trayectorias Individuales y Ambiciones Comunes. En *Gramma*, vol. 31, núm. 64, 2020, Universidad del Salvador. http://portal.amelica.org/ameli/jatsRepo/260/2601241043/html/index.html

Román, Claudia (2010). “La modernización de la prensa periódica, entre La Patria Argentina (1879) y Caras y Caretas (1898)” en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina. El brote de los géneros*. Tomo III. Buenos Aires, 2010, pp. 15-37.

Romanos, Melchora (2005). “Celina Sabor de Cortazar: Vocación y docencia cervantina”. Olivar, 2005 6(6), pp.59-74. ISSN 1852-4478. http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar

Rueda Ramírez, Pedro (2005). “Negocio intercambio cultural: el comercio de los libros con América en la carrera de Indias (siglo XVII)”, Sevilla, Diputación de Sevilla/Universidad de Sevilla, 2005.

Sánchez Vigil, J. M.; Olivera Zaldua, M. (2012). “La Colección Austral: 75 años de cultura en el bolsillo (1937-2012)”. En *Palabra Clave [en línea], 1 (2)*, 29-47. Disponible en Memoria Académica (UNLP): http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5149/pr.5149.pdf

Sarlo, B. (2000). *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma.

Sarlo, Beatriz, (2020 [1988]). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, México, Siglo XXI editores.

Schmidt-Welle, F. y Simson, I. (Eds) (2010). *El* Quijote *en América*. Amsterdam/New York: Rodopi. 330 pp.

Schwartz, L. (2005) “El *Quijote* y los clásicos grecolatinos en la obra crítica de Arturo Marasso” [en línea]. Olivar, 6(6). Número monográfico: El cervantismo argentino: una historia tentativa / Vila, Juan Diego (ed.) Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3370/pr.3370.pd

Schwarzstein, D. (2001). Entre Franco y Perón: memoria e identidad del exilio republicano español en Argentina. Barcelona: Crítica.

Sesnich, Laura (2020). “Amado Alonso en Losada: la difusión de un modelo de lengua transregional”. En *Letras Hispanas Volume 16*, pp. 110-128.

Sesnich, Laura (2019). “Nivelar la lengua, consolidar un mercado: Amado Alonso y la “época de oro” de la edición en Argentina”. En *Olivar*, *19*(29), e053. https://doi.org/10.24215/18524478e053

Severino, Jorge E. (1996). “Biblioteca de “La Nación” (1901-1920). (Los anaqueles del pueblo)”. Sociedad de Estudios Bibliográficos Argentinos. No1, abril 1996, p. 57-94.

(Sin datos). Portal Digital Sobre Editorial Maucci https://kripkit.com/editorial-maucci/

Soler Sasera, E. (2006). “Las voces antiguas: La Guerra Civil española en algunas memorias y autobiografías del exilio literario de 1939”. En *Olivar*, *7*(8). Recuperado a partir de https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/

Sorá, G. (2011). “El libro y la edición en Argentina. Libros para todos y modelo hispanoamericano”. En *Políticas de la Memoria*, (11), 125-145.

Strosetzki, C. (2010). Don Quijote como figura identificadora y metáfora política en la Latonoamérica de siglo XIX, en *El* Quijote *en América*, Friedhelm Schmidt e Ingrid Simson (EDs.), Amsterdam-New York, 2010

Sturm-Trigonakis, E. (2011). “Cómo Don Quijote viajó a las Américas. Metamorfosis del héroe nacional de España en textos de Rubén Darío”, Carlos Fuentes y Kathy Acker. En *1616: Anuario De Literatura Comparada*, *1*, 239-266. Recuperado a partir de https://revistas.usal.es/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/article/view/8347

Torné, Emilio (2006) “Arquitectura tipográfica del libro en el Siglo de Oro”, en *Imprenta, libros y lectura en la España del «Quijote»*. Madrid, Imprenta Artesanal, pp. 243-273.

Torre Rovello, José (1947). “Los primeros ejemplares del *Quijote* que llegaron a América”, Estudios, LXXVII, 420, pp. 395-398.

Vaccaro, José Alberto (1947). *La sabiduría de Cervantes*, 453 pp. Buenos Aires, Antonio Zamora Editor.

Valero Juan, Eva María (2010). *Tras las huellas del* Quijote *en la América virreinal*. Bulzoni Editore, Roma.

Valinoti, Beatriz Cecilia, (2021). “Entramados textuales. Aportes para una historia de la cultura escrita”, Primer Coloquio Argentino de Estudios del Libro y la Edición. La Plata, 31 de octubre al 2 de noviembre de 2012 sitio web: http://coloquiolibroyedicion.fahce.unlp.edu.ar – ISSN 2314-2995

Varela Olea, M. Ángeles (2015): «Mutación cultural y tránsito del mitologema de don Quijote a su utopía contemporánea», in: Losada, José Manuel / Lipscomb, Antonella (eds.), Myths in Crisis: The Crisis of Myth. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, p. 333-342.

Varela Olea, Mª Ángeles (2003): Don Quijote, mitologema nacional. (Literatura y política entre la Septembrina y la II República). Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Vasconcelos, José (1947). “Cervantes y América”. En: *Revista iberoamericana* 13: 13-21.

Vauthier, Bénédicte (2018). “Donald McKenzie: historiador del libro y filólogo”, Revista Hispánica Moderna, 71, 1, 2018, 69-86.

Vauthier, Bénédicte (2018b) “*Critique génétique* y filologías del texto moderno. Nuevas perspectivas —sobre ‘el texto’— a partir de Ramón del Valle-Inclán”. En *Ínsula*.

Vauthier, Bénédicte y Santos Zas, Margarita (2017). Estudio “Preliminares Filológicos (Critique Génétique y Filología de la Edición)” de *I. Un día de guerra (visión estelar) la media noche. Visión estelar de un momento de guerra* de Ramón del Valle-Inclán, España, Universidad de Santiago de Compostela.

Vauthier, Bénédicte (2014) «¿Crítica textual ? ¿Critique génétique ? ¿Filologia d’autore ? ¿Crítica genética? Edición de manuscritos hispánicos contemporáneos e hispanismo (inter)nacional ». En *Juan Ramón Jiménez y los borradores inéditos de sus archivos. Nuevas propuestas metodológicas*, ed. Teresa Gómez Trueba, Valencia, Renacimiento, pp. 22-70.

Verón, Eliseo (1999). *Esto no es un libro*. Barcelona: Gedisa. 159 p. (El Mamífero Parlante).

Vila, Juan Diego (2005a). “La forja del cervantismo argentino: Escuelas, maestros y discípulos de una pasión nacional” y “Isaías Lernes, el fiel escucha de la voz ervantina”. En *Olivar*, 2005 6(6), pp.15-20 y 91-114. ISSN 1852-4478.http://www.olivar.fahce.unlp.edu.arEsta obra est´a bajo licencia Creative Commons Atribuci´on-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina1

Vila, Juan Diego (2005b). “El *Quijote* como texto político”, *Lecturas de El Quijote: investigaciones, debates y homenajes*. Melchora Romanos; Juan Diego Vila y Nora González (eds.). La ed. Santa Fe, UNL.

Vila, Juan Diego (Coor.) (2013). El *Quijote* desde su contexto cultural. Buenos Aires, Eudeba.

Viñao Frago, Antonio (2014). “La educación en el franquismo (1936-1975)”, en *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, n. 51, p. 19-35, jan./mar. 2014. Editora UFPR https://www.scielo.br/j/er/a/cQJ4KSnQB7jHywn9SgvXhvH/?lang=es&format=pdf

Vuotto, Mirta (2021). “Un modo cooperativo en el campo editorial, su alcance e implicancias” IV Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición https://www.fcedu.uner.edu.ar/wp-content/uploads/2021/12/Mirta-Vuotto-Un-modo-cooperativo-en-el-campo-editorial-su-alcance-e-implicancias.docx.pdf

Williams, Raymond (Comp.) (1992). *Historia de la Tecnología* Vol. II, Bosch Comunicación, Barcelona.

Zamora Vicente, Antonio (1970). *¿Qué es la novela picaresca?*. Editorial Columba.

Zelarayán, Carlos (2019). Encrucijadas de la edición universitaria. En Cuaderno 85 | Centro de Estudios en Diseño y Comunicación (2019/2020). pp 21-34 ISSN 1668-0227

Zuleta, Emilia de (1983). “Relaciones literarias entre España y la Argentina. Madrid: Cultura Hispánica”. Instituto de Cooperación Iberoamericana