

## Cortázar y sus editores

por José Luis de Diego  
(Universidad Nacional de La Plata)

### RESUMEN

*El trabajo postula un “estudio de caso” en el marco de las investigaciones recientes sobre edición. Pueden pensarse tres etapas en la relación entre Cortázar y los editores: 1) Los editores amigos (Devoto, Cuadrado, Urgoiti) en el período que va desde sus inicios a 1959; 2) El “período Porrúa”, las ediciones en Sudamericana y las primeras traducciones (1959-1968); 3) Los setenta hasta su muerte: la dispersión editorial (Orfila, Schavelzon, Muchnik) y la actividad política. El trabajo toma como un documento privilegiado los tres tomos de las Cartas, editadas por Aurora Bernárdez.*

*Palabras clave: Cortázar - epistolario - editoriales - traducciones - etapas*

### ABSTRACT

*The article presents a “study-case” in the context of recent research on publishing. Three periods can be distinguished in the relationship between Cortázar and the editors: 1) The editors-friends (Devoto, Cuadrado, Urgoiti) in the period encompassing his beginnings until 1959; 2) The “Porrúa period”, the editions by Sudamericana and the first translations (1959-1968); 3) The seventies up to his death: the publishing dispersal (Orfila, Schavelzon, Muchnik) and the political activity. The study focuses on a privileged document such as the three volumes of his Letters, edited by Aurora Bernárdez.*

*Keywords: Cortázar - letters - publishing houses - translations - periods*

Los epistolarios de escritores y editores suelen ser fuentes de mucho interés cuando se trata de estudiar las políticas editoriales y temas conexos, como la relación autor-editor, características de los contratos y niveles de venta, repercusión de los libros publicados, etc. Tal el caso de las *Cartas* de Julio Cortázar, editadas en tres tomos en 2000 por Aurora Bernárdez;<sup>1</sup> como afirma en la “Nota” que las introduce, “forman el revés de la trama de la vida y la escritura del autor”. Los epistolarios siempre son incompletos y no sólo porque quedan muchas cartas sin recopilar, sino porque representan, al menos en este caso, un diálogo sin respuesta. El capítulo IV de *La traición de Rita Hayworth*, la primera novela de Manuel Puig, se titula “Diálogo de Choli con Mita, 1941”. Allí se transcribe un diálogo telefónico, pero como si lo estuviera transcribiendo un testigo de un lado de la línea: el lector sólo se entera de lo que dice una de las interlocutoras y no la otra, de modo que las respuestas de la otra hay que inferirlas o imaginarlas; algo parecido ocurre con las cartas de Cortázar, dado que nos queda un casillero vacío toda vez que el escritor se refiere a lo ya dicho por su interlocutor. De cualquier modo, es fácil advertir que no se trata, en la gran mayoría de los casos, de notas al paso o de compromiso, sino que Cortázar prestaba un especial interés a sus cartas, tanto que en un par de ocasiones bromea con una posible publicación después de su muerte. En las notas que siguen, procuraremos trazar un itinerario de las relaciones de Cortázar con el mundo editorial a partir de datos y consideraciones extraídos de sus cartas y, por supuesto, de otras fuentes de variada procedencia.

### Los editores amigos y las pocas ventas

Después de su conflictiva desvinculación de la Universidad Nacional de Cuyo, Cortázar regresa a Buenos Aires en el '46 con una obsesión: conseguir un trabajo de medio tiempo que le permita escribir, y lo obtiene como Gerente de la Cámara del Libro, cargo en el que se desempeña hasta 1949. Es posible conjeturar que en esos años Cortázar traba amistad con

<sup>1</sup> Toda vez que se citen las *Cartas* se indicará sólo el número de página/s entre paréntesis.



algunos editores, lo que le irá facilitando su acceso a la edición de sus libros. En primer lugar, su amigo Daniel Devoto es quien publicará, en la pequeña editorial Gulab y Aldabahor, *Los reyes* en 1949 (en su correspondencia, Cortázar a menudo se refiere a esta obra como *El laberinto*).

En segundo lugar, resulta recurrente en sus cartas, directa o indirectamente, la mención de Arturo Cuadrado y Luis Seoane. Cuadrado y Seoane participan activamente del origen de la editorial Emecé en 1939 y dirigen colecciones, como *Hórreo y Dorna*, de temática galleguista. Tres años después se desvinculan de la empresa y fundan en 1942 el sello Nova. La actividad de ambos se extiende, además, hacia el periodismo cultural, ya que dirigen, entre el '43 y el '45, *El Correo Literario*, del que se publican cuarenta números. Cortázar no sólo hace referencia en sus cartas a su amistad con Cuadrado y Seoane, sino que anuncia varias veces la posibilidad de que sus primeros cuentos los edite Nova y que Seoane los ilustre; llega a publicar, incluso, el cuento "Bruja" en *El Correo Literario*, en agosto del '44. También menciona la alternativa de que se los edite Argos, que era dirigida por Luis María Baudizzone, un gran amigo de Cortázar. Según se sabe, la correspondencia entre ambos es voluminosa y duradera, pero no ha sido recopilada en la edición de Bernárdez (Goloboff 1998: 329).

En tercer lugar, también podemos suponer que en esos años se inicia su amistad con el vasco Julián Urgoiti. Urgoiti trabajaba, junto con Gonzalo Losada, en la dirección de la filial argentina de Espasa-Calpe. Cuando se crea, en 1937, Espasa-Calpe Argentina, llega para dirigir la empresa Manuel Olarra, y tanto Losada como Urgoiti se desvinculan de la misma. Mientras Losada funda su propio sello, Urgoiti se integra, un par de años después, a la Editorial Sudamericana. Allí se consolidará, con el tiempo, en el cargo de gerente editorial, mientras que su mayor accionista, el catalán Antonio López Llausás, será su gerente ejecutivo y principal referente de la empresa. Volviendo a Cortázar, en una nota de la editora de sus cartas, se aclara lo siguiente con referencia a Urgoiti: "Uno de los directores de Editorial Sudamericana. Siendo director de la Cámara del Libro, conoce a Cortázar y decide, por estima personal, publicar *Bestiario*" (438). El propio autor ironiza sobre el escasísimo interés que despertó el libro; en una carta de 1954, ya radicado en Europa y tres años después de la aparición de su primer libro de cuentos, se puede leer: "En cuanto a la obra de colonización intelectual que te has puesto a hacer con mi *Bestiario*, habrá de causar profunda perplejidad a los gerentes de Editorial Sudamericana, quienes se preguntarán quién puede ser ese misterioso comprador de un not-at-all-seller. (En la última liquidación semestral me acreditaron \$ 14,60 de derechos de autor. Pero ahora no dudo que llegará a los \$ 20)" (290). Primera etapa, entonces, con un libro de sonetos, una obrita de teatro y un libro de cuentos ya publicados (y otros inéditos, como su novela *El examen*), editados por amigos (Devoto, Cuadrado, Urgoiti) y que pasaron prácticamente desapercibidos en el panorama literario argentino. Mientras tanto, su autor sólo estaba obsesionado con irse a Europa y con seguir escribiendo. Como es bien sabido, en el mismo año en que se publica *Bestiario*, Cortázar se radica en París, y allí empieza otra historia.

El autor de *Bestiario* llega a Europa con una beca del gobierno francés, con el título de Traductor Público en inglés y con alguna experiencia en traducción (*Robinson Crusoe* para una edición de lujo de Viau; Chesterton para Editorial Nova, entre otras). Variados testimonios (entre ellos, del propio Cortázar) dan cuenta de las dificultades sufridas en los primeros años parisienses; a menudo, como ocurrió con Roberto Arlt, parecen proyectarse sobre la biografía del autor las desventuras de su personaje Horacio Oliveira. En 1953, Cortázar inicia la traducción al español de las obras en prosa de Edgar Allan Poe; el trabajo le había sido encargado por Francisco Ayala.<sup>2</sup> También en el '53, Cortázar y su esposa Aurora Bernárdez (se había casado ese mismo año con ella) consiguen trabajos temporarios como traductores para la Unesco; ésa será su principal fuente de ingresos a lo largo de veinte años. Mientras tanto, sigue

---

<sup>2</sup> Ayala vivió su exilio argentino hasta 1950; en esos años, conoció y se hizo amigo de López Llausás, por lo cual su actividad estuvo ligada a Editorial Sudamericana. Además, dirigió hasta 1949 la revista *Realidad*, en la que se publicó, precisamente en ese año, el tan citado trabajo de Cortázar sobre *Adán Buenosayres*. En 1950, deja el país y se radica en Puerto Rico; las *Obras* en dos tomos de Poe serán publicadas, en la traducción de Cortázar, por Ediciones de la Universidad de Puerto Rico en 1956.

escribiendo. En varias oportunidades, Cortázar se muestra satisfecho con su trabajo en la Unesco, ya que le permite vivir sin ser un trabajo *full-time*; incluso rechaza un empleo de traductor estable para poder conservar el tiempo libre necesario para escribir.

En una carta de setiembre del '54 a Ana María Barrenechea, Cortázar afirma haberse escrito con Juan José Arreola y manifiesta su admiración por los cuentos del mexicano. A mediados del '55, ya le había enviado a Arreola los cuentos que integrarían *Final del juego*, que el mexicano publica en "Los Presentes" un año después.<sup>3</sup> Aquella primera edición del libro constaba de nueve cuentos, y las dificultades de distribución que tenía la colección de Arreola motivaron la escasa difusión que tuvo. En carta a su amigo Eduardo Castagnino de octubre del '56, Cortázar afirma que el libro "ha quedado muy compadrito" y, pocos renglones más abajo, agrega: "Escribo bastante en estos tiempos, pero otra cosa; cuentos largos —quizá demasiado largos— que ocurren en París" (342). Pero antes de que estos cuentos "demasiado largos" encontraran editor, Cortázar comienza a tejer relaciones con el fin de publicar sus relatos traducidos. La primera traducción de algunos de sus cuentos de *Bestiario* la hizo su amigo Jean Bernabé. En carta a Bernabé de octubre del '56, Cortázar refiere que le llevó los relatos traducidos a Roger Caillois; buscaba que Caillois los publicara en libro, dada su cercanía a Gallimard, o al menos en la mítica *Nouvelle Revue Française*, que había pertenecido a Gallimard antes de la guerra y de la que Caillois era asiduo colaborador. La respuesta de Caillois es la típica de un editor: "Me dijo que del punto de vista editorial no hay nada que hacer, porque los editores franceses cuando oyen hablar de cuentos sacan el revólver. Los lectores de aquí sólo gustan de las novelas" (344). Un año después, continúa su enfado con Caillois: "evidentemente la gente como Caillois considera que el autor no interesa gran cosa: lo único que cuenta es salvar a toda costa el GRRRAANNN estilo francés" (359). Sólo algunos años después traducirá ese enfado contra Caillois en términos políticos, por sus relaciones estrechas con el grupo *Sur* y lo que llama la "democracia ganadera". En agosto del '57, Cortázar escribe a Bernabé y le refiere que ha llevado sus traducciones a "Mlle. Laure Guille, traductora profesional y excelente persona" para que las viera; se trata de Laure Guille-Bataillon, quien será su amiga y casi exclusiva traductora de sus libros al francés. Por su parte, la primera carta publicada dirigida a Paul Blackburn, un poeta y traductor radicado en Nueva York, es de abril de 1958; Cortázar conoce a Blackburn por intermedio de Edith Arón (de quien hablaremos más adelante) y se iniciará allí una duradera relación con uno de sus principales traductores al inglés. Blackburn publicará *End of the Game and Other Stories* (1967) y *Cronopios and Famas* (1969).

### **El editor profesional (y el amigo, asesor literario y mediador)**

La Editorial Sudamericana ya había ganado un creciente prestigio en el mercado argentino y latinoamericano. Sin embargo, sus catálogos de la década del cuarenta estaban formados, en su gran mayoría, por textos traducidos. La publicaciones de *Adán Buenosayres* de Marechal y *El túnel* de Sábato en 1948 (esta última una reedición de *Sur*), y de *Bestiario* y *Misteriosa Buenos Aires* de Mujica Láinez en 1951, marcan el comienzo de un interés creciente en la literatura argentina que se irá ampliando cada vez más. En otro lugar (de Diego 2006: 91-123) hemos conjeturado que este interés puede deberse a la recuperación progresiva de la industria editorial española; a medida que Sudamericana pierde mercados externos, apuesta más fuerte a consolidar el mercado interno a través de la publicación de autores argentinos y latinoamericanos. No obstante, para comienzos de los cincuenta, esa política aún no encontraba un público y los textos mencionados apenas vendían unos pocos ejemplares.

La primera carta recopilada de la correspondencia de Cortázar con Francisco "Paco" Porrúa (La Coruña, 1922) es de marzo del '60, pero es fácil deducir que existieron contactos epistolares previos. Porrúa se desempeñó como asesor literario de Sudamericana desde

<sup>3</sup> En 1950, Arreola y un grupo de colegas y becarios de El Colegio de México habían fundado "Los Presentes" una editorial/colección que procuraría ocuparse de la edición de literatura reciente. El primer volumen publicado fue *El retorno* de Ernesto Mejía Sánchez, y para 1956, año en que se publica el libro de Cortázar, habían editado 50 títulos.

mediados de los cincuenta hasta 1962; entonces es designado Director Editorial, cargo que ejerce hasta su desvinculación de la empresa en el '72. Mucho se ha reconocido, y con justicia, el “olfato” de Porrúa o sus célebres “descubrimientos”. Asociado con Sudamericana, crea en 1955 su propio sello, Minotauro, dedicado en especial a la ciencia ficción; su primer título es bien conocido: *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, con prólogo de Borges. Como asesor de Sudamericana, es quien lee y recomienda la publicación de los textos de Cortázar y de *Cien años de soledad*, con lo que se ha ganado el mote de “padre” del *boom* (o al menos de uno de sus padres). Según el propio Porrúa, conoció a Cortázar en 1962, cuando ya habían intercambiado numerosas cartas de trabajo y habían estrechado una amistad duradera. Se puede afirmar que la relación con Porrúa inaugura el período exitoso de Cortázar, a partir de la publicación, en 1959, de *Las armas secretas*. No obstante, su labor como editor, en relación con la obra de Cortázar, comienza en 1960, con la publicación de *Los premios*. Un viaje a Buenos Aires le permite al escritor constatar, con sorpresa, las buenas ventas del libro y la repercusión favorable del público. En carta a Laure Bataillon de diciembre del '59 (*Las armas secretas* había aparecido sólo dos meses antes), Cortázar dice: “Aquí en B. A. me encontré con ese raro monstruo llamado *celebridad*. Una celebridad restringida y de minoría —gracias a Dios— pero no por eso menos palpable y sorprendente. *Las armas secretas* y *Bestiario* se venden enormemente, mis editores *se frotran las manos* (¡en un gesto inequívoco!) y *me piden originales*” (410-411. Las cursivas en el original). Y en carta a su otro traductor, Paul Blackburn: “Aquí en Buenos Aires los editores me recibieron entusiasmados por el éxito de *Las armas secretas* ¡Vieras las sonrisas de manteca, las gordas manos sudadas extendiéndose como palmas de triunfo! Uno de ellos es amigo mío y muy decente, pero el socio es un catalán bastante asqueroso” (408). Y a su amigo Jean Bernabé le dice que no le ha podido enviar el libro porque “los editores, con la sabia prudencia que distingue a los catalanes y a los vascos, sólo me enviaron cinco ejemplares que debí entregar a editores franceses y alemanes...” (406). Está claro que el editor vasco “amigo y muy decente” es Urgoiti, y el “catalán asqueroso” es López Llausás; ellos son los que, en su “sabia prudencia”, le envían sólo cinco ejemplares del libro. Pero, más allá de lo anecdótico, no deja de ser significativo que las tres cartas citadas sean a traductores (actuales o futuros) de su obra y que los cinco ejemplares los haya entregado a “editores franceses y alemanes”, como si a partir de su primer libro de éxito Cortázar estuviera más pendiente de un mercado externo de traducciones que del reconocimiento en Argentina. Ahora bien, tanto en su relación con un posible mercado de traducciones, como en la escasa simpatía por los jefes de Sudamericana, Porrúa se convertirá en un *mediador* excepcional. Establecen un pacto de mutuo acuerdo: no hablar de dinero, y de esa manera Porrúa deriva las broncas de Cortázar hacia López Llausás, de modo que existen dos circuitos, el literario y el económico, y los interlocutores son diferentes. Pero Porrúa es quien cierra el triángulo, porque por un lado defiende el proyecto literario de Cortázar ante sus jefes, pero nunca deja de defender los intereses de la empresa; dicho de otro modo, gracias a Porrúa, y a pesar de no pocos conflictos, Cortázar mantuvo una notable fidelidad a Sudamericana. En suma, Porrúa les sirvió, mucho y por diferentes razones, a Cortázar y a López Llausás.

Por lo menos hasta 1968, Porrúa fue lo que hoy llamaríamos el agente literario de Cortázar. Para esto, debió ser paciente respecto de las diversas obsesiones del escritor: la decisión de revisar una y otra vez las galeras de sus libros hasta que estuviera seguro de su forma y contenido; la preocupación recurrente por las tapas, para que tuvieran un diseño acorde con los tiempos (ironiza un par de veces sobre las tapas de Losada y de Santiago Rueda), tanto que es el propio Cortázar quien idea el dibujo de la tapa de *Rayuela*; la insistencia en anudar contactos con editoras extranjeras pero respetando los traductores que él elija; la solicitud reiterada de que atienda las necesidades económicas de su madre y de su hermana que vivían en Argentina. Si aquellos primeros pasos del autor en busca de editores resultaban un tanteo lento y exploratorio, la correspondencia con Porrúa a partir del '60 pone de relieve una realidad nueva, en la que el éxito del escritor acentúa su carácter cada vez más vertiginoso. Para sobrellevar ese vértigo, Cortázar, podríamos decir, se pone en manos de Porrúa, en quien deposita toda su confianza, desde los criterios de corrección de un libro hasta la decisión de publicarlo en

Sudamericana o en otro sello. De hecho, una vez constatado el éxito de *Las armas secretas* (1959) y de *Los premios* (1960), deciden, de mutuo acuerdo, publicar los textos de *Historias de cronopios y de famas* (1962) en el sello de Porrúa, ese “Minotauro” al que Cortázar admiraba y al que se refiere en reiteradas oportunidades como “el Cabeza de Toro” o “la Bestia”. La correspondencia de esos primeros años de los sesenta (con Porrúa, pero también con otros interlocutores) abunda en referencias a la novela que Cortázar está preparando; es el propio autor el que, como un buen vendedor, va generando una creciente expectativa sobre ese libro que se está escribiendo, según él, contra todas las expectativas del mercado (“... ahí adentro hay tanta materia explosiva que tal vez no se haga tan largo leerla” [444]; “[No me la imagino a la Sudamericana publicando eso. Se van a decepcionar horriblemente, este Cortázar que-iba-tambien...]” [449]; “Si te interesa saber lo que pienso de este libro, te diré con mi habitual modestia que será una especie de bomba atómica en el escenario de la literatura latinoamericana” [477]). Afirma que está cansado de escribir relatos fantásticos y que *Los premios* sólo fue una tentativa para llegar a algo más grande, algo que provoque, desacomode y revolucione los hábitos de lectura. Cuando Porrúa lee el manuscrito de *Rayuela*, se declara *touché*, y su carta, para nada condescendiente o adolorada, habla menos de los méritos del libro que de los efectos que provoca su lectura (el “gran embudo”). Cortázar, visiblemente conmocionado por ese comentario, cree que Porrúa ha experimentado exactamente lo que él estaba buscando con su novela (carta del 8 de octubre del ‘62). Es a partir de esa carta, de ese encuentro, que la relación de ambos parece estrecharse hasta la confianza personal y la amistad declarada. Cortázar no ahorra elogios a su amigo y “agente”: “... serás el primer editor maldito de la literatura argentina,...” (754); en el ‘64, y ante problemas que Porrúa declara tener en Sudamericana: “... yo podría perder mi ‘pivote’ en Alsina 500” (769); “... lo que pasa es que nosotros somos mellizos que se ignoran; la suma de coincidencias y correspondencias más o menos mágicas que hay entre nosotros es para dejarlo frío a Cagliostro” (884); y en carta a Gregory Rabassa: “Es un inmenso cronopio, y mi gran amigo en cuestiones editoriales” (971). O sea, Porrúa es para Cortázar un editor que no es un editor, ya que mientras alaba a su amigo continúa con las invectivas contra los editores: a Lezama Lima: “... conozco las miserias del oficio editorial y las sórdidas conspiraciones contra todo lo bueno” (369); a Paul Blackburn: “Realmente los tienes locos a los editores. Esos hijos de puta se lo merecen...” (399); a Jean Bernabé: “... impidieron que su traducción mereciera la simpatía de los monarcas absolutos que rigen la literatura y las ediciones” (563-564). Y, por supuesto, continúa en su actitud sarcástica para con López Llausás, a quien se refiere por sus iniciales o a través de numerosos apelativos: “the Old Man”, “the Old Man from Cataluña”, la “Generalitat”, “los cartagineses”, etc. Ahora bien, los aspectos reseñados son sólo aparentemente anecdóticos; me detuve en ellos porque resultan significativos del tipo de relación que un escritor de éxito quiso (o pudo) establecer con el mercado editorial en los años del llamado *boom*, poco antes de la aparición del otro *boom*, el de los agentes literarios que van a transformar sustancialmente la relación autor-editor.

Si extendemos un poco la mirada, desde la edición hacia un mercado más ampliado, durante lo que podríamos llamar el “período Porrúa” de Cortázar, que va desde *Las armas secretas* hasta 1968, advertimos que el escritor de éxito parece ponerse obstinadamente de espaldas al mercado. Por un lado, se niega a participar de concursos literarios (existen referencias en las cartas de negarse a enviar textos a los concursos de Emecé y Kraft). En segundo lugar, se niega con frecuencia a dar entrevistas o a participar de promociones de sus libros. Son interesantes, en este sentido, las idas y vueltas con el semanario *Primera Plana*, ya que Porrúa le sugiere que acepte una entrevista porque el semanario había sido muy generoso con la promoción de sus libros. Finalmente, como una excepción a la regla autoimpuesta, acepta la entrevista, pero se niega a participar del jurado de un concurso organizado por *Primera Plana*.<sup>4</sup> Es decir, se resiste al típico juego de dar notas al que mejor lo promociona, del favor por

<sup>4</sup> Tomás Eloy Martínez le hace la entrevista en París y se publica en 1964, en el N° 173 de la revista. Cortázar no queda demasiado satisfecho con la publicación, sobre todo porque omitieron informar sobre su primer viaje a Cuba, y un año después, en contra de la sugerencia de Porrúa, se niega a ser jurado en el

favor, ya que es consciente de que no se trata de favores sino que cada uno hace el negocio que más le conviene. Esta actitud parece contradecir la generalización que algunos críticos, como Ángel Rama y David Viñas, han realizado con respecto a la exposición de los autores del *boom* a las reglas del mercado, fenómeno que es visible en autores como Mario Vargas Llosa y Carlos Fuentes, pero no en Cortázar, al menos en lo que hemos llamado el “período Porrúa”. Pero sí, por un lado, rechaza los que solemos llamar mecanismos de consagración, hay dos aspectos relacionados con el mercado que movilizan constantemente su atención.

En primer lugar, la crítica a sus libros. Cortázar reclama que le envíen y lee con mucha atención las reseñas críticas. Pero sus comentarios sobre ellas tampoco parecen detenerse en los elogios consagratorios; prefiere las críticas extensas y sólidamente argumentadas —aun las que, como la de Ángel Rama sobre *Los premios*, resultan negativas— a las breves reseñas en los diarios. Algunas, como las de H. A. Murena y de Juan Carlos Ghiano sobre *Rayuela*, le provocan un enfado duradero. Sin embargo, más allá de las reseñas que se van escribiendo al ritmo de la aparición de sus libros, las *Cartas* ponen de manifiesto su particular interés —y la sincera gratitud— por los trabajos críticos que se ocupan de su obra, como lo prueba el intenso intercambio epistolar con algunos de sus autores: Graciela de Sola, Ana María Barrenechea, Néstor García Canclini, Héctor Schmucler, Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki, Saúl Sosnowski. Y como lo prueba, también, su insistencia para que Sudamericana publicara *Los nuestros*, el libro de Luis Harss sobre escritores latinoamericanos.

En segundo lugar, las traducciones de sus libros. En diciembre del '59, le escribe a Laure Bataillon: “¡Ojo!: mis editores se ofrecieron a ‘representar mis intereses’ (?) en Francia, Alemania, etc. Les dije que estaba de acuerdo pero que en lo referente a Francia *tú* eras mi traductora, y que los editores franceses deberían publicar *tus* versiones en caso de que se decidieran a publicar algo” (411, las cursivas en el original). Y sólo tres meses después, a Blackburn: “By the way, mi editor en Argentina se ofreció para convertirse en mi agente literario en el mundo entero. Acepté, con la excepción de los Estados Unidos, y les di tu nombre para que sepan que eres mi agente allá” (421). Como se ve, Cortázar defenderá, una y otra vez, los contactos que ha venido creando con editores y traductores y a menudo esa *doble agencia* de los negocios traerá conflictos con Sudamericana. Pero, más allá de esos conflictos, es evidente que Cortázar elegía bien: Pantheon Books, Gallimard, Einaudi, Suhrkamp.

– **Inglés:** Una primera traducción de *The Winners* (1965), a cargo de Elaine Kerrigan, no conforma a Cortázar. Blackburn y después Gregory Rabassa traducirán al inglés sus libros para Pantheon Books, la prestigiosa editorial de André Schiffrin. En el comienzo mismo del “Prefacio para las ediciones latinoamericanas” de su muy difundido y polémico *La edición sin editores*, Schiffrin comenta con orgullo el haber sido pionero en la traducción de Cortázar para el mercado en inglés (2001: 5). Por su parte, Gregory Rabassa, un cubano radicado en Estados Unidos, será el traductor de *Hopscotch* (1966), *62: A Model Kit* (1972) y *A Manual for Manuel* (1978) —además de *One Hundred Years of Solitude*, de García Márquez—; en las *Cartas* se puede advertir el minucioso trabajo “a dos manos” que Rabassa y Cortázar —quien supervisó la traducción capítulo a capítulo— llevaron a cabo. Además de Pantheon Books, mostró su interés en los libros de Cortázar otro mítico editor, Alfred Knopf. Con el tiempo, tanto Pantheon como Knopf fueron compradas por el consorcio multinacional Random House. Paul Blackburn, su “agente” norteamericano, gestionará la publicación de sus libros en Inglaterra, a través de Harvill-Collins.

---

curso de novela que organizó el semanario. A Martínez le contesta: “Hace cuatro años que rechazo sistemáticamente las múltiples invitaciones que recibo para ir a congresos, coloquios, mesas redondas y reuniones internacionales; si las hubiera aceptado, *Rayuela* estaría aún en manuscrito” (858). Y, en carta de la misma fecha, se explica con Porrúa: “Pero también Tomás, al venir a entrevistarme, cumplía una función en la que yo no era el objeto profundo sino la conveniencia periodística de la hora” (861).

– **Francés:** Si bien la primera traducción al francés de Laure Guille-Bataillon (*Les gagnants*, 1961) se publicó en la Maison Arthème Fayard, el resto de los libros saldrán en Gallimard casi a la par de las ediciones en español. Como la versión inglesa de *Rayuela*, la traducción al francés de Bataillon, *Marelle*, es de 1966 y fue también un trabajo supervisado por el autor. Aunque Cortázar no sentía simpatía por Gallimard (“las Galerías Lafayette de la edición”), sabía que se trataba de una editorial con tradición que le garantizaba una buena difusión a sus libros. Sin embargo, en carta a su traductora de julio del ’70, opina que los *Cronopios* no son para Gallimard, y agrega un comentario que parece extraído de un ensayo de Pierre Bourdieu: “... el libro de los cronopios provocará un triste malentendido en las ‘letras francesas’, cuyos críticos y periodistas acostumbran a guiarse demasiado por las corrientes estéticas nacidas de un sello editorial determinado (Gallimard *es* el orden, Seuil *es* la aventura, etc.)” (1403, las cursivas en el original).

– **Italiano:** La primera traducción es *Le armi segrete*, en edición de Rizzoli de 1963. La amistad de Cortázar con Italo Calvino le abre las puertas a Einaudi y a las traducciones de Flaviarosa Nicoletti Rossini, para lo cual debieron pelear los derechos de traducción con la editorial de Milán. En cualquier caso, las traducciones al italiano, como *Il gioco del mondo*, de 1969, son algo más demoradas que las versiones en inglés y en francés. Por otra parte, existió allí un recorrido de ida y vuelta, ya que Aurora Bernárdez traduce *Las cósmicas* de Calvino para Minotauro, la editorial de Porrúa.

– **Alemán:** También las traducciones al alemán llegan más demoradas, y esa demora tuvo que ver con un problema de tipo personal que Cortázar le confía a Porrúa. Quien gestionaba esas traducciones era Edith Arón, la amiga y ex-pareja de Cortázar que inspiró al celebrado personaje de la Maga; esas gestiones se encaminaban a editar sus libros en el sello Luchterhand. Pero Arón pretendía, además, ser su traductora, y Cortázar desconfía de su capacidad para esa tarea; una serie de consultas confirman las razones de esa desconfianza y Cortázar, de acuerdo con Porrúa, asume la dificultosa tarea de quitarle esa representación (octubre del ’64). A partir de allí, los contactos derivan hacia Suhrkamp, la editorial que dirigía el reconocido Sigfried Unseld, que será el sello que se ocupará de traducir y editar los libros de Cortázar al alemán.<sup>5</sup>

– **España:** El primer libro de Cortázar editado en España es *Ceremonias*, publicado por Seix-Barral en 1968, e incluye los relatos de *Final del juego* y *Las armas secretas*. El resto de las ediciones se conocerán entrados los setenta. ¿Por qué tan tarde en España, teniendo en cuenta la rápida difusión que estaba alcanzando en Latinoamérica y en otras lenguas? Esa misma pregunta se hacía Cortázar. En reiteradas ocasiones le pregunta a Porrúa por qué no lo editan en España, y lo pone al tanto del “acoso” de Carlos Barral para que le diera algún texto para su editorial. Barral encarnaba al editor de la vanguardia literaria de aquellos años y estaba publicando, a lo largo de los sesenta, las novelas de Mario Vargas Llosa, después de que lo “captara” mediante el Premio Biblioteca Breve 1962 a *La ciudad y los perros*. Además, Barral compartía con Claude Gallimard y Giulio Einaudi (dos editores de Cortázar) la administración del Premio Formentor; era lógico que Cortázar pasara a integrar su catálogo. Sin embargo, las relaciones entre ambos nunca estuvieron exentas de malentendidos. Barral inicia su estrategia “fishy” (así la llama Cortázar) en 1964, e insiste durante tres años. Cortázar le contesta, una y otra vez, que se ponga en contacto con Sudamericana, pero los argentinos pretenden o bien editarlo vía EDHASA, su filial española, o bien negociar un “canje”: autorizar a Barral a editar Cortázar y que Barral autorice a Sudamericana a editar Vargas Llosa. Le escribe Cortázar a

---

<sup>5</sup> “En Alemania, Michi Strausfeld, que tutelaba el área hispánica en la muy prestigiosa Editorial Suhrkamp, realizó un papel mediador fundamental a lo largo de todo el período democrático [en España]. A partir de los años 70, y tras su estancia en Barcelona junto a Carlos Barral, Strausfeld había hecho traducir al alemán a las principales figuras del *boom* latinoamericano: Vargas Llosa, Julio Cortázar, Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier...” (Vila-Sanjuán 2003: 386).

Porrúa en diciembre del '66: "Don Carlos [Barral] se mantuvo impenetrablemente silencioso desde lo que te conté. Por mí se puede ir al carajo, esta historia con España ya me tiene harto, pero lo malo es que continuamente me llegan pedidos desde allá, y finalmente es una lástima que por la intervención del Old Man o lo que sea, haya un impasse en algo que hace ya mucho, pero mucho, que tendría que estar hecho. Que me editen en Bratislava y no en Barcelona me parece demencial..." (1096). Por su parte, Barral quería a Cortázar en su sello, pero íntimamente no lo consideraba un buen escritor, según puede verse en una curiosa anotación en sus *Diarios*: "Tras una cena fría y rápida he vuelto a la mesa, he leído de nuevo (siempre ese novelón de Cortázar) y hecho sin mucha convicción una lectura de correcciones de *Metropolitano*. Durante el día, como anoche, he garabateado algunas cuartillas, sin divertirme demasiado. Tanto ese pelma de Cortázar (no debía haber traído ese libro) como el perro, cuyas necesidades no he acabado de ubicar en mi proyecto, en mi perezosa distribución del tiempo, me han impedido esfuerzos de concentración notables" (1993: 119). Quien por esos años oficiaba como secretario del Premio Formentor, Jaime Salinas, será el referente de Cortázar, según veremos, para las ediciones en España ya entrados los setenta.

Cortázar conoció al editor argentino Arnaldo Orfila Reynal en casa de su amigo Baudizzone alrededor de 1950. Siendo director del Fondo de Cultura Económica de México, Orfila le pide al escritor un libro para la colección Breviarios. Cuando Cortázar se entera de que la administración Díaz Ordaz lo expulsa del Fondo en 1965, y de que Orfila funda una nueva editorial, Siglo XXI, se siente en la obligación moral de saldar aquella deuda. Porrúa no se opone, quizás porque estaba, hacia 1965, en malas relaciones con sus jefes de Sudamericana. Así nace el proyecto, que Cortázar comparte con el dibujante Julio Silva, que dará lugar a los dos libros que edita Orfila: *La vuelta al día en 80 mundos* (1967) y *Último round* (1969).

En 1968, Sudamericana edita *62. Modelo para armar*, el libro que, podríamos decir, cierra lo que hemos llamado el "período Porrúa". Por un lado, las relaciones con Sudamericana se enfrían: las *Cartas* dan testimonio de que el intenso intercambio epistolar con Porrúa se atenúa a partir de entonces hasta desaparecer. Por otro, Cortázar ya ha incurrido en la "traición" de editar con Orfila un par de libros y advierte que Sudamericana no encamina favorablemente sus múltiples contactos con editoriales de otros países.<sup>6</sup> Finalmente, es el año de su separación de Aurora Bernárdez; si bien éste parece un dato de su biografía poco significativo para nuestro tema, lo es en tanto su nueva pareja, la lituana Ugné Karvelís, se convierte en su agente literaria *urbi et orbe*: da inicio a una tercera etapa en la relación de Cortázar con el mundo editorial.

### **La agente literaria**

En noviembre del '68, la influencia de Karvelís se empieza a notar; me refiero a la carta de Cortázar a Porrúa que puede considerarse de ruptura (aunque, quizás por conveniencia, Cortázar aún edita tres libros —*Libro de Manuel* [1973], *Octaedro* [1974] y *Un tal Lucas* [1979]— con Sudamericana). Transcribo algunos fragmentos de esa carta: "Mis problemas con Sudamericana empiezan a volverse una pesadilla. Si yo pudiera llevar una doble correspondencia, con vos y con los que manejan la guita, sería preferible; pero es que no puedo, estoy demasiado acosado por la vida y Cuba y mi nuevo libro y la Unesco. (...) Con todos mis editores tengo una correspondencia unilateral, rápida y satisfactoria, menos con Sudamericana, y empieza a exasperarme" (1289); y un mes después, insiste: "Vos sabés que en todos los países (España y México incluidos) el % del autor aumenta con relación al número de ejemplares vendidos. Acabo de descubrir que sólo Sudamericana no me aplica este principio que ya se ha hecho efectivo en mi caso por parte de Siglo XXI, Pantheon Books, etc. (...) lo que antes me parecía lógico dejar en manos de ustedes, puesto que eran mis editores originales, va resultando

---

<sup>6</sup> Durante el "período Porrúa", sólo he registrado, en el mercado editorial argentino, una edición de Cortázar por fuera del circuito Sudamericana/Minotauro. Se trata de "*El perseguidor*" y *otros cuentos*, el tomo 3 de la colección Capítulo. Biblioteca Argentina Fundamental (Centro Editor de América Latina, 1967).



cada vez más artificial, pues yo conozco ahora muy bien el ambiente editorial internacional, y puedo conseguir cosas que no siempre es posible desde Buenos Aires,..." (1295-1296). Los diez años que Cortázar comparte con Karvelís (del '68 al '78) implican numerosos cambios en el ámbito personal, ideológico y también en el editorial. La mayoría de sus biógrafos coinciden en que el carácter díscolo e intrigante de su compañera lo aleja de viejos amigos (Muchnik 1999: 120 y 134).<sup>7</sup> Además, Cortázar acentúa su acercamiento (y en algunos casos obediencia) al régimen cubano (en las *Cartas*, la nutrida correspondencia con Porrúa parece ser reemplazada por la que mantiene con Roberto Fernández Retamar) y multiplica sus actividades: aquel escritor huraño que se negaba a dar entrevistas y asistir a coloquios o a congresos, ahora asiste a todos, aun en Estados Unidos, con el fin de propagandizar y apoyar los movimientos revolucionarios en América latina (incluida su controvertida entrevista, de abril del '69, para *Life* en español) y de combatir los regímenes dictatoriales que se establecen en Chile en 1973 y en Argentina en 1976. A menudo Cortázar se queja de que ese cúmulo de actividades le quita el tiempo que necesita para escribir, y que por lo tanto no puede responder a la creciente demanda de textos (especialmente cuentos y ensayos) para diversas revistas.<sup>8</sup> Esa demanda, claro está, se diversifica y al escritor exitoso le publican relatos incluso revistas de modas, como *Vogue* en Estados Unidos o *Claudia* en Buenos Aires.

Pero vayamos a las cuestiones editoriales; dado que me referí *in extenso* a las traducciones a otras lenguas, me centraré ahora en las ediciones en español de sus últimos textos. La década del setenta se caracteriza por la dispersión de sus libros en diferentes sellos. Veamos un rápido repaso: *Relatos* (Sudamericana, 1970), *Pameos y meopas* (Barcelona, Ocnos, 1971), "*La isla a mediodía*" y *otros relatos* (Barcelona, Salvat/RTVE, 1971, con prólogo de Ana María Matute),<sup>9</sup> *Prosa del Observatorio* (Barcelona, Lumen, 1972), *Libro de Manuel* (Sudamericana, 1973), *La casilla de los Morelli* (Barcelona, Tusquets, 1973, con prólogo de Julio Ortega), *Octaedro* (Sudamericana y Alianza, 1974), *Historias de cronopios y de famas* (Barcelona, EDHASA, 1974), *Fantomas contra los vampiros internacionales* (México, Excelsior, 1975), *Silvalandia* (México, Ed. Cultural G.D.A, 1975), *Los relatos* (Madrid, Alianza, 1976; la edición, en tres tomos, corresponde a *Relatos* de Sudamericana del '70), *Alguien que anda por ahí* (Alfaguara y Hermes de México, 1977), *Territorios* (México, Siglo XXI, 1978), *Un tal Lucas* (Sudamericana y Alfaguara, 1979). El catálogo no es exhaustivo, pero permite observar la dispersión, tanto en primeras ediciones como en reediciones. La presencia de Sudamericana sigue siendo predominante, sobre todo para el mercado latinoamericano; no hay que olvidar que publica tres libros en ese sello y que tanto EDHASA en España como Hermes en México son filiales de la empresa. La dispersión, a mi juicio, tiene que ver con dos razones. La primera es política: a partir de 1973, Cortázar se siente excluido del mercado argentino por la

<sup>7</sup> Mario Goloboff, en su biografía, atenúa esa evaluación negativa de la influencia de Karvelís (1998: 172-174). La lituana estaba encargada de las ediciones extranjeras en Gallimard, había trabajado en el grupo Formentor, tenía muy buenos contactos con editoriales de diversos países y, por lo tanto, colaboró activamente en la publicación de los textos de Cortázar en todo el mundo.

<sup>8</sup> En carta a Saúl Sosnowski de 1971: "No he escrito ningún cuento, salvo uno que di a *Libre* y otro a Octavio Paz para *Plural*. Desde luego, si otro cuento se me arrima a las manos una de estas semanas, será para *Hispanamérica*, pero de ninguna manera puedo comprometerme a nada por el momento" (1483).

<sup>9</sup> Según Vila-Sanjuán, "... [Carmen] Balcells participó activamente en 1969 en el suministro de títulos para la colección RTVE de la editorial Salvat, una gran operación con patrocinio estatal y promoción publicitaria" (2003: 134). Además, muchas obras de Cortázar fueron publicadas, pocos años después, por la colección Libro Amigo de Bruguera. Continúa el autor: "Con el consentimiento de García Márquez, Balcells negoció con Bruguera la publicación de la obra [se refiere a *El amor en los tiempos del cólera*] a cambio de que la editorial saldara las deudas, cercanas a los 30 millones de pesetas, que tenía con los otros autores 'atrapados', entre los que figuraba Julio Cortázar" (2003: 138-139). El escritor Osvaldo Soriano da un testimonio similar sobre la "operación" de Balcells y García Márquez: "Lo cierto es que en 1981 [García Márquez], al firmar contrato con Bruguera de España para la publicación de *Crónica de una muerte anunciada*, exigió que todas las víctimas de la editorial cobraran al mismo tiempo que él" (Soriano 1996: 196-197).

censura y el clima ideológico que se vivía en el país (además, Porrúa está con un pie afuera de Sudamericana), se niega a que *Alguien que anda por ahí* se edite en Argentina sin un par de cuentos que han sido objeto y se sorprende, incluso, de que la editorial se animase a editar *Un tal Lucas* en el '79, en plena dictadura. La segunda razón es que Cortázar se ve desbordado por las demandas del mercado editorial: es fácil observar que la mayoría de los textos (ediciones o reediciones) que se publican en editoriales pequeñas o emergentes no forman parte del cuerpo central de su producción literaria; parecen responder, en cambio, a compromisos contraídos respecto de una demanda creciente. Una mención aparte merecen las ediciones en Cuba; ya desde los sesenta, Cortázar autoriza (con la complicidad de Porrúa) que sus textos se publiquen en la isla por fuera del circuito de contratos, derechos y *royalties*.

Respecto de los últimos años, es menester considerar a tres editores. Si tomamos como referencia sus libros de cuentos *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1982), vemos que Cortázar, ante la imposibilidad de editar en Argentina, optó por la edición en paralelo en México y España. Ya en 1970, había trabajado para Alianza en la edición de las poesías de Pedro Salinas; el encargo provenía del hijo del poeta, Jaime, que dirigía colecciones en esa editorial. Allí, Salinas publica *Octaedro* en 1974 y *Los relatos*, en tres tomos, en 1976. Cuando Salinas deja Alianza, la familia Cela, propietaria de Alfaguara, lo contrata para reeditar la editorial. Con un cuidado diseño de tapas a cargo de Enric Satué, y con seleccionados títulos de Marguerite Yourcenar y Günter Grass, de Henry Miller, Juan Benet y los tres libros de cuentos de Cortázar que hemos mencionado, Salinas elaboró un catálogo de calidad pero poco rentable. En 1980, Alfaguara se vende al Grupo Santillana, y Salinas permanece al frente dos años más, hasta que los socialistas lo llevan de Director General del Libro. Luego de un período de casi diez años, la editorial revive en 1992, cuando se hace cargo del proyecto Juan Cruz, un reconocido periodista de *El País*, y va incorporando firmas de relieve, como José Saramago, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa, además de prestar atención a la nueva narrativa española (Vila-Sanjuán 2003: 311-314). Como es sabido, los propietarios de los derechos de publicación de Cortázar venden esos derechos a la “nueva” Alfaguara, que sigue editando sus textos hasta el presente, entre otros, las *Cartas* que hemos venido comentando.

En México, la publicación del primero de los libros, *Alguien que anda por ahí*, recayó en Hermes, la filial de Sudamericana; los otros dos, en la Editorial Nueva Imagen, que dirigía el argentino Guillermo Schavelzon. Schavelzon tenía una vasta experiencia editorial que se había iniciado en Galerna, en Argentina, durante los sesenta; había trabajado, también, en la Alfaguara de Salinas, y se encontraba exiliado en México. Según lo que se deduce de la carta a Saúl Sosnowski de noviembre del '81, “Willy” manejaba las ediciones de Cortázar en Latinoamérica. La correspondencia incluye un par de cartas a Schavelzon del '82 y el '83, en las que se advierte que el editor se ocupaba de la publicación de los artículos de Cortázar en periódicos y revistas y de sus contactos con Managua. En este sentido, no resulta un dato menor que en 1978 Cortázar se había separado de Karvelís; si bien no le quitó la representación de sus libros, parecería que el escritor comienza a manejar directamente algunas de sus publicaciones, encomendándoselas a editores a los que lo unían lazos de amistad o ideológicos. En 1984, Schavelzon publica *Alto el Perú*, con textos de Cortázar y fotos de la holandesa Manja Offerhaus, y los poemas de *Salvo el crepúsculo*.

Por último, es bien sabido que a partir del '78 Cortázar inicia su relación con Carol Dunlop<sup>10</sup> y que en junio de 1982 realizan el proyecto de escribir un libro a partir de las experiencias recogidas en un viaje al sur de Francia, por la autopista a Marsella. Ese mismo año, le promete ese libro a Mario Muchnik, un editor argentino que estaba al frente de Seix-Barral en Barcelona. En abril de 1983, los Lara, propietarios de Planeta —grupo, a su vez, propietario de Seix-Barral—, lo despiden de la firma. Cortázar decide detener la edición, ya que el compromiso era con Muchnik y no con la editorial; finalmente, *Los astronautas de la*

<sup>10</sup> En las “Referencias biográficas” que figuran al final de los tomos de las *Cartas*, se lee: “Dunlop, Carol (Canadá, 1956-1982)”. Hay un error en la fecha de nacimiento, que es 1946; además, Dunlop nació en Estados Unidos y era nacionalizada canadiense.

*cosmopista* es publicado por Muchnik Editores en noviembre de ese año. En *Lo peor no son los autores*, Muchnik narra la visita de Cortázar a la casa, cerca de Segovia, en donde estaba de vacaciones con su mujer. Un Cortázar deprimido por la muerte de Carol (había fallecido el 2 de noviembre del '82) y ya agravada su enfermedad, le pide a Muchnik que publique sus artículos sobre Nicaragua y sobre Argentina: *Nicaragua tan violentamente dulce* y *Argentina: años de alambradas culturales* fueron publicados por Muchnik en 1984, año de la muerte del autor.

El interés de estas notas es doble: por un lado, realizar un aporte a la vasta bibliografía sobre el autor desde un costado poco transitado por sus biógrafos y críticos; por otro, ofrecer un panorama del mercado editorial a lo largo de treinta años. En este sentido, los estudios sobre la relación autor-editor tienen la estructura de una sinécdoque: procuran que una parte nos permita ver el todo, o, simplemente, pretenden ser un “estudio de caso” que colabore en la masa creciente de estudios sobre el desarrollo de las políticas editoriales durante los últimos años.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARRAL, Carlos (1993). *Los diarios / 1957-1989*, edición a cargo de Carmen Riera, Madrid, Anaya & Mario Muchnik.
- CORTÁZAR, Julio (2000). *Cartas (1937-1983)*, edición en tres tomos a cargo de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Alfaguara.
- DE DIEGO, José Luis (dir.) (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*, Buenos Aires, FCE.
- GOLOBOFF, Mario (1998). *Julio Cortázar. La biografía*, Buenos Aires, Seix-Barral.
- LÓPEZ LLOVET, Gloria (2004). *Sudamericana. Antonio López Llausás, un editor con los pies en la tierra*, Buenos Aires, Dunken.
- MUCHNIK, Mario (1999). *Lo peor no son los autores. Autobiografía editorial 1966-1997*, Madrid, Taller de Mario Muchnik.
- RUBALCABA, Mónica (2008). “La relación editor-escriptor en la correspondencia entre Porrúa y Cortázar: arte y dinero o las palabras y las cosas”. *Páginas de Guarda, Revista de lenguaje, edición y cultura escrita* 6: 78-94.
- SCHIFFRIN, André (2001). *La edición sin editores. Las grandes corporaciones y la cultura*, Santiago de Chile, Ediciones Trilce.
- SORIANO, Osvaldo (1996). *Piratas, fantasmas y dinosaurios*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- VILA-SANJUÁN, Sergio (2003). *Pasando página. Autores y editores en la España democrática*, Barcelona, Destino.