

**Las doradas manzanas de la ciencia ficción:  
Francisco Porrúa, editor de Minotauro**

Martín Felipe Castagnet

Tesis para la obtención del grado de doctor en Letras

Director de tesis: Dr. José Luis de Diego

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación  
Universidad Nacional de La Plata

Septiembre 2017

## Introducción

### Presentación

«A los catorce años leí *Más que humano* y me afilié a una editorial rara que multiplicaba mundos y sensaciones», escribió Marcelo Cohen, traductor y autor del sello, en un artículo de 2003. ¿Por qué Minotauro puede definirse como una editorial rara? ¿Qué mundos, qué sensaciones? ¿Qué clase de catálogo justificaría que un lector se *afilie* a una editorial?

La afirmación es de Cohen, pero podría ser propia; todas las preguntas que vienen a continuación, por tanto, se vuelven personales. Crecí con los libros de Minotauro (casi todo Bradbury, algo de Lovecraft, muy poco Ballard) en la biblioteca paterna. Lo primero que me impresionó fue el color directo de las portadas, que cambiaba con cada libro, y las imágenes ligeramente ominosas en el centro de la cubierta; recién durante esta investigación descubriría que su diseñador fue Rómulo Macció, uno de los artistas más importantes de nuestro país. Eran ejemplares gastados por la lectura, de hojas apenas amarillentas pero siempre en buen estado, una de las razones por la que los ejemplares de la editorial siempre son valorados en las casas de libros usados. De ellos me fascinaba el listado de títulos en la contraportada: una lista prometedora de libros que no había visto en ningún lado; todavía faltaba mucho para la omnisciencia de internet, y para entender que esas listas eran únicamente una porción del catálogo. Apenas empezada la secundaria leímos *Fahrenheit 451* y el profesor nos insistió en conseguir la traducción de Minotauro (¿quién era ese tal Francisco Abelenda?) por sobre las versiones españolas, y el mío fue un caso de amor a primera vista: un libro «about a man falling in love with books» (Bradbury 2012: 196). Leí todos los libros de Bradbury con los que me crucé: el faro de *Las doradas manzanas del sol*, los cohetes de *Crónicas marcianas*, el traje de helado de crema de *Remedio para melancólicos*, los áticos de *El país de octubre...* En la adolescencia llegué a Tolkien y crucé el punto de no retorno en la relación amorosa entre un lector y una editorial: parte de la fascinación se asentaba una vez más en las portadas, de imagen brumosa y bordes dorados; en la

epopeya de la traducción (¿quién era ese tal Luis Domènech?); en resumen, en la hechura misma del libro. No se parecían a ningún otro.

Esa distinción cambió por la misma época en la que entré a la facultad, cuando el grupo Planeta compró Minotauro a fines del 2001. De a poco, las portadas se lavaron y perdieron su sofisticación; la mayoría de los libros dejaron de reponerse; la renovación de los autores de calidad del catálogo fue casi nula. Gracias al éxito de las adaptaciones filmicas, Tolkien se transformó en la gallina de los huevos de oro; todo lo demás era prescindible. Eventualmente, la pérdida de Minotauro tal como era y el proceso de concentración editorial terminaron por ser factores de peso para rescatar el valor del proyecto original.

Estaba terminando mi licenciatura en Letras cuando cursé un seminario de verano de José Luis de Diego sobre historia de la edición. Me anoté para cumplir los créditos que me faltaban, pero terminé descubriendo el enfoque transversal y multidisciplinario que estaba buscando para mi carrera, en donde forma y contenido, historia y lectura son caras de la misma moneda. Fue durante mi lectura de su ya emblemática compilación *Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000* (2006, reeditada y aumentada en 2014) que nació esta tesis: una oración y una nota al pie eran todo el espacio dedicado a Minotauro. ¿Cómo podía ser que mi editorial favorita cupiera en un cajón tan breve? Investigué: no había nada escrito acerca del sello. A eso dediqué mis siguientes años.

Además de las historias editoriales, como parte de este enfoque se estudian fenómenos como las políticas de traducción, los procesos de concentración de capitales y el impacto cultural en el público lector. Los primeros estudios sobre historia del libro datan de la década del cincuenta y sesenta, a partir de *L'apparition du livre* (1958) de Lucien Febvre y Henri-Jean Martin y el ensayo «Printers of the Mind» (1969) de Donald McKenzie, pero fue a finales de la década del setenta y comienzos del ochenta donde surgió verdaderamente como disciplina (Finkelstein y McCleery 2014). Robert Darnton publicó un emblemático trabajo titulado «What is the History of Books?» (1982), donde daba cuenta de los incipientes estudios sobre el libro y hacía un primer análisis del circuito del libro impreso, del autor al lector, pasando por el editor, el impresor, el librero y el distribuidor. Asimismo, se produjo el surgimiento de centros académicos nacionales dedicados al estudio de la cultura impresa, como el Institut d'Etude du Livre en Paris y el Center for the Book en la Library of Congress de los Estados Unidos, y la aparición de nuevas revistas como *Publishing History* y *The*

*Bibliography Newsletter* (Darnton 2010: 120). Más tarde, este surgimiento fue acompañado en las décadas siguientes por una organización profesional como la Society for the History of Authorship, Reading and Publishing (SHARP); por la edición de las memorias de varios editores, como Carlos Barral, André Schiffrin, Siegfried Unseld y Esther Tusquets, entre otros; y por el lanzamiento de la colección Libros sobre Libros de Fondo de Cultura Económica a cargo de Tomás Granados Salinas. En Argentina se destacan los trabajos pioneros de Raúl Bottaro (1964), Eustasio García (1965), Domingo Buonocore (1974), Jorge Rivera (1980) y Leandro De Sagastizábal (1995); este abordaje se asienta de modo sistemático recién desde comienzos de la década del 2000, con la aparición de trabajos y colecciones de libros acerca de la edición y la historia de las editoriales, entre los cuales podemos nombrar los trabajos compilados por de Sagastizábal (2002) y de Diego (2006, 2015), los trabajos de Gustavo Sorá (2008, 2010), Hernán Vanoli (2009, 2010), Ezequiel Saferstein (2014) y Daniela Szpilbarg (2014, 2017), entre muchos otros.

En lo personal, fue fundamental para mi formación pertenecer a los grupos de investigación dirigidos por de Diego con sede en el Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (IdIHCS). El primero fue «Editores y políticas editoriales: articulaciones y redes entre Argentina, América Latina y España», dedicado al impacto cultural de varias iniciativas editoriales, más que a las variables cuantitativas de la industria editorial, que ponen de manifiesto la existencia de redes y articulaciones comerciales e intelectuales entre los diferentes centros de edición. A su finalización, la investigación continuó con el proyecto «Políticas editoriales y modernización literaria: géneros, cultura visual, nuevas tecnologías», dedicado a los procesos de modernización literaria, de diseño y tecnológicos, centrado especialmente en el triángulo editorial, intelectual y literario que se constituyó, desde fines de los cincuenta, entre Buenos Aires, México D.F. y Barcelona. En el marco de estos grupos organizamos el Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición en la ciudad de La Plata, así como participamos de su segunda edición realizada en 2016 por el grupo de investigación editorial de Córdoba y de la First Regional Conference de la SHARP realizada en Nitéroï en 2013.

El planteo del problema fue inmediato: Minotauro era conocida como una editorial de ciencia ficción, pero muchos de sus títulos más conocidos (*El Señor de los Anillos*, *Las doradas manzanas del sol*, *Las ciudades invisibles*) no se ajustaban al género. ¿Cuáles habían sido los parámetros de constitución del catálogo? ¿Dónde podía

encontrar un catálogo completo del sello, después de tantos años de publicaciones? ¿En qué se diferenciaban esas portadas que me habían llamado la atención del resto de las editoriales? ¿De qué manera había llegado Borges a prologar el primer título del catálogo? ¿Qué llevó a Cortázar a publicar *Historias de cronopios y de famas* en un proyecto hasta entonces dedicado a traducciones? ¿A qué se debió la tardía colección de autores rioplatenses? ¿Era una editorial argentina o española? ¿Era una colección de Sudamericana o un sello independiente? En fin: ¿por qué razones Minotauro fue altamente valorada y a la vez postergada por los estudios académicos?

Mi trabajo de investigación intenta responder esas preguntas y otras tantas. Las herramientas con las que contamos aquellos que trabajamos en estudios editoriales son las del detective literario: la reconstrucción y el análisis de un catálogo de casi trescientos títulos, la búsqueda de artículos periodísticos de la época y la realización de entrevistas a todos los involucrados, o la recopilación de las portadas existentes. En la etapa inicial de investigación se recopiló todo el material bibliográfico y hemerográfico para su organización temática y su datación. En este proceso se buscó el acopio de todos los ejemplares asequibles de Minotauro así como también de materiales publicitarios. Asimismo, se compilaron reseñas e intervenciones críticas en revistas especializadas, entrevistas al editor y otros artículos periodísticos pertinentes. Si bien Minotauro no ha sido abordada hasta ahora como objeto de estudio por la crítica académica, sí existen trabajos que la mencionan o que estudian por separado alguna de las unidades temáticas de esta investigación: el desarrollo y recepción de la ciencia ficción, por un lado, y la industria editorial argentina, por el otro. Desde uno y otro enfoque aportan datos relevantes cuantitativa y cualitativamente para la reflexión sobre el contexto de emergencia de Minotauro y su posterior asentamiento como una editorial de alto prestigio simbólico, hegemónica dentro de su ámbito de especificidad.

*Editores y políticas editoriales en Argentina 1880-2000* (2006) funda un acercamiento que busca aunar la perspectiva crítica de la historia de la industria del libro en Argentina con el análisis de los datos concretos, y plantea la existencia de siete períodos que abarcan de 1880 al 2010. Es significativo: dado que fue inaugurada en 1955, Minotauro se encuentra justo en la bisagra entre dos de los períodos trazados. Si bien entre 1938 y 1955 fueron los años dorados del mercado del libro en Argentina, hacia mediados de los cincuenta la curva de producción se manifiesta claramente descendente, no sólo por el comienzo de la recuperación del mercado español después de la guerra, sino porque en Argentina fue un período oscurecido por la violencia

política y la censura que limitó el crecimiento editorial. A continuación, Amelia Aguado traza un período que va desde 1956 hasta el año anterior al comienzo de la dictadura, 1975, y que se distingue por la consolidación y afianzamiento de un mercado interno para el libro, orientándose sobre todo hacia autores argentinos y latinoamericanos. Es durante ese marco histórico que Aguado resalta el aporte del sello al género: «Transformó la ciencia ficción de un género popular y desprestigiado en un formato jerarquizado y aun de culto» (2014: 155).

Por el lado de los estudios de género, se consideraron distintas investigaciones sobre el surgimiento y la circulación editorial de la ciencia ficción, el fantástico y el horror en el contexto norteamericano y de lengua inglesa, así como también en Argentina (Jackson 1986, Capanna 2007, Gandolfo 2007, Westfall y Slusser 2002, Wolfe 2003); esta reconstrucción permite un enfoque contrastivo con la trayectoria de Minotauro y un marco histórico para comprenderla como articulación frente a los géneros en los que se especializó. Desde la década del veinte se gestó en el circuito de revistas norteamericanas de ciencia ficción una polémica sobre el principio de verosimilitud científica en las obras del género (Sivin 1979); con el tiempo la polémica produjo diversas corrientes que en la teoría se situaron como opuestas: la *hard science-fiction* y la llamada *New Wave*, a la Porrúa adhería (1969: 19). También el fantástico intentó ser delimitado, mediante distinciones que lo diferenciaron de otros campos similares, sobre todo el maravilloso (Todorov 2006), lo cual genera el nacimiento del rótulo *fantasy* (Jackson 1986). Sin embargo, editorialmente estos géneros conviven en los mismos sellos, revistas y gremios, por lo que fue necesaria la creación de la sigla anglófona «SF» (*science fiction, scientific fiction, speculative fiction, science-fiction and fantasy, etc.*); lo mismo ocurrió con la adopción del heterónimo «ficción especulativa» (Heinlein 1949, Merrill 1968), que a su vez se lo utilizó para distinguir a la corriente más renovadora de la ciencia ficción estadounidense de paradigmas más tradicionales (Martínez 2010: 119). En Argentina, Capanna confirma la hegemonía de las publicaciones de Minotauro en castellano «aun después de que la editorial dejara el país», ya que el sello «ejerció una auténtica docencia en el público argentino» (2007: 267-8); una afirmación del mismo autor que respalda otra de hace cuarenta años atrás: «En la actualidad, a través de la labor pionera de Minotauro, el gusto por el género, en sus formas más elevadas, comienza a arraigar» (Capanna 1966: 48). En *El libro de los géneros*, Elvio Gandolfo también subraya el papel de Minotauro en la consolidación de un público lector argentino para la ficción especulativa (2007: 58-59). Ambos ensayistas

coinciden en destacar la calidad del aspecto material de los textos y el cuidado en la configuración del catálogo. Jorge Herralde, fundador de Anagrama, la destaca en sus memorias editoriales: «Minotauro está considerada una editorial ejemplar, quizá la mejor editorial internacional en este registro» (2009: 140).

Harían falta muchos más testimonios autobiográficos del mundo editorial para recuperar lo que se está por perder. En ese sentido, esta tesis es un trabajo necesariamente incompleto: Minotauro fue fundada hace más de cincuenta años y continúa activa en forma ininterrumpida desde entonces. Por tanto es también un trabajo contrarreloj: desde que comencé esta investigación fallecieron varios de los involucrados en la editorial, como Rómulo Macció, Carlos Nine, Aurora Bernárdez, Brian Aldiss, Carlos Gardini y sobre todo el fundador del sello, Francisco Porrúa, a fines de 2014.

No recuerdo la primera vez que escuché hablar de Porrúa; cuando leí la mayoría de los libros de Minotauro no conocía su existencia, a pesar de que la mayoría de las traducciones eran suyas. Enterarme que para firmarlas usaba heterónimos (un sistema mucho más elaborado que el pseudónimo) me llevó a realizar un relevamiento incluso de índole familiar, ya que muchos de ellos provenían de apellidos de sus antepasados. Tuve la posibilidad única de entrevistarlo en su departamento en Barcelona en diciembre de 2012 gracias al contacto de Rodrigo Fresán. Me lo pasó junto a una advertencia: Porrúa ya no recibe a nadie. «No le sacaron una palabra ni siquiera cuando murió Bradbury», me dijo. Marqué el número desde la habitación del hotel y me atendió el mismo Porrúa. Le conté que estaba escribiendo una tesis sobre Minotauro y que me había criado leyendo los libros de la editorial. Su voz grave me explicó, casi excusándose: «Estoy un poco limitado y con muchos años, pero lo que podríamos hacer es que vengas a verme». Al día siguiente fui a visitarlo; charlamos durante una hora y media en su biblioteca. En ese momento él tenía noventa años.

La ayuda brindada por el propio Porrúa y luego por su familia (hermanos, hijos y sobrinos: todo agradecimiento es poco) fue fundamental para entender el proceso vital detrás de Minotauro y cerrar los cabos sueltos de cualquier investigación, sobre todo los referidos al origen de la editorial. Entre los materiales de análisis consignados, se destaca principalmente el epistolario conservado por su familia y reproducido específicamente para esta tesis, que iluminó la relación laboral (fraternal, en algunos casos) de Porrúa con autores, traductores y agentes.

La hipótesis que conduce esta investigación es la siguiente: Porrúa fue un editor hispano-argentino que leyó la ciencia ficción norteamericana a través del surrealismo francés; a partir de la evolución de esas lecturas, fundó una versión sofisticada del género y luego, en su propio catálogo, lo disolvió en el *mainstream*, anticipándose a lo que ocurrió a nivel internacional en este nuevo siglo.

La editorial esquivó identificarse con la corriente *hard science fiction*, una aproximación del género centralizada en científicos, ingenieros y técnicos que en Argentina constituía una minoría lectora (el 11,6% de los lectores según una encuesta de la revista *Más Allá* de diciembre de 1953). A su vez, tampoco optó por la masividad construida mediante el *fandom*, tal como se concibe al género en los Estados Unidos. En cambio, Porrúa puso el énfasis en la calidad literaria de los textos y en un lector pensado como consumidor de literatura «culta» por medio del diseño abstracto de las portadas, los prólogos firmados por Borges que apelan a su capital simbólico para legitimar las obras, y la selección y traducción de los títulos según el modelo francés, de donde provino la idea germinal de la editorial.

Minotauro detenta un capital simbólico prestigioso *pese* a haberse consolidado como un sello dedicado a la publicación de géneros con escasa legitimación dentro de la tradición crítico-literaria. La concepción no dogmática de los géneros le permitió publicar a autores de elevado prestigio simbólico, pero cuya producción se presenta también por fuera de los géneros mencionados (Vonnegut, Golding, Amis y Calvino, entre otros) y se convirtió en un agente principal en la formación de una tradición contemporánea del fantástico en el Río de la Plata.

En cuanto a la estructura editorial, la exitosa incorporación de Porrúa a Sudamericana resultó al poco tiempo en la incorporación de Sudamericana a Minotauro. En la práctica el sello funcionó como una colección bajo el control total de Porrúa pero administrada en lo comercial por Sudamericana, un modelo que continuó cuando el editor se mudó a Barcelona y comenzó a trabajar en Edhasa. A la vez, su trabajo allí permitió la renovación del catálogo de la colección Nebulae, que se transformó en una especie de sello B de Minotauro.

Este planteo general, apenas esbozado en esta introducción, es desarrollado en detalle a lo largo de esta investigación, apoyado por los testimonios y los documentos recopilados.

En qué no consiste esta tesis: no se pretenden establecer las semejanzas y diferencias entre ciencia ficción y fantástico, ya que editorialmente funcionan como un



único género entrelazado y comparten un mismo ecosistema literario. En sus inicios Porrúa lo llamó (y bautizó) «ciencia ficción» y así lo llamaremos, a sabiendas de los cruces y solapamientos que pueden haber entre uno y otro subgénero; más tarde habló de ficción especulativa, pero sin pretender identificar su catálogo a esa ni a ninguna otra etiqueta («Minotauro, ante todo, es una colección de literatura fantástica; es decir, literatura de transgresión, de cambio, de anomalía; entonces, la diferencia entre ciencia y ficción es muy grande y sigue siéndolo; el nombre más exacto sería el de ficción especulativa, en cuanto especula con elementos probables, pero que ya se dan como presentes», 1971). Tampoco se pretende crear una historia del género en castellano, aunque en esta introducción se realizará, de forma escueta, un recorrido por sus hitos principales desde su génesis en Estados Unidos y en Europa hasta sus principales manifestaciones en Argentina, con especial atención a los editores que lo pusieron en marcha. La bibliografía sobre la evolución de la ciencia ficción es amplia y no es nuestra intención repetir lo ya dicho, sino establecer los antecedentes que posibilitaron la emergencia de Minotauro y cómo la editorial dialogó con ellos.

Por razones de espacio, este proyecto no investiga exhaustivamente la etapa en la que Planeta, a partir de 2001, se hizo cargo de Minotauro, la que merecería una investigación propia, aunque sí veremos sus consecuencias a lo largo de los capítulos y en las conclusiones generales. «Planeta la destruyó –nobleza obliga– con suma prolijidad y precisión: lo que se dice un trabajo fino de la banalidad y la ignorancia; no era fácil, reconozcamos, cargarse tantos años de impecable labor editorial» (Santos 2017). La venta al Grupo Planeta responde a la lógica del mercado que se desarrolla desde los noventa, como ya había ocurrido con Sudamericana en 1998 al ingresar en el conglomerado Random House-Mondadori. Esta última etapa de Minotauro no coincide con el impulso diferenciador que la caracterizó en sus orígenes, sino que se anexa a la serie de transformaciones que están ocurriendo en el mundo del libro actual. Esta política editorial está orientada por un criterio sobre todo comercial, quebrantando la supuesta y relativa autonomía del campo editorial para ahondar en su aspecto de industria; la paulatina estandarización demandada por el mercado masivo en las publicaciones de Minotauro es un ejemplo paradigmático de este proceso de concentración de la industria editorial internacional. La inexistencia de un criterio claro de publicación, los fallos del Premio Minotauro establecido desde el año 2004, el pobre diseño de las cubiertas en contraposición con las anteriores etapas, son resultados del proceso de homogeneización de los criterios editoriales.

Por último, como sucede en todo recorte del objeto de estudio, quedó afuera uno de los capítulos postulados en el plan de trabajo: un panorama actual de las editoriales argentinas que de forma sistemática publican obras de ciencia ficción y fantástico con el objetivo de tender líneas de diálogos entre ellas y Minotauro. Tal como postulaba Porrúa en 1971 («evolucionará hasta integrarse en aquella corriente principal de la literatura»), las nuevas ficciones del género abandonan las viejas etiquetas y sólo son juzgadas por lo que corresponde: sus méritos literarios.

La estructura de esta tesis está dividida en cuatro capítulos, cada uno dedicado a un aspecto central de Minotauro: el editor, el catálogo, las traducciones y el diseño.

En el primer capítulo se recrea de modo cronológico un perfil biográfico de Francisco Porrúa y de su editorial, a partir de los principales hitos: su nacimiento en Galicia, la crianza en la Patagonia y la educación en Buenos Aires, la creación de Minotauro, la posterior asociación con Sudamericana, el regreso a España y su labor en Edhasa, y finalmente la venta a Planeta y el (interrumpido) retiro.

Francisco Porrúa, Paco para todos, nació en 1922 en Corcubión, un pequeño pueblo costero. Su padre, marino mercante, pidió un destino en tierra, y la familia dejó la comarca de Finisterre para mudarse a otro *finis terrae* del lado opuesto del océano Atlántico: Comodoro Rivadavia. A sus 18 años Paco se mudó a Buenos Aires para estudiar Filosofía y Letras. Allí nació la idea de Minotauro: luego de leer un artículo de Boris Vian y Stéphane Spriel (Michel Pilotin) en la revista *Les Temps modernes*, la revista que dirigía Jean-Paul Sartre, que se llamaba «Un nouveau genre littéraire: la science-fiction», donde se mencionaba a un escritor norteamericano de apellido Bradbury. Poco después, Porrúa compró los derechos de cuatro libros de ciencia ficción desconocidos por entonces: dos de Ray Bradbury, uno de Theodore Sturgeon y otro de Clifford Simak. Era el nacimiento de Minotauro. Gracias a las buenas reseñas, Porrúa fue reclutado enseguida como asesor en calidad de lector anónimo de Sudamericana; al tiempo se convirtió en el director editorial, y de ahí a la asociación comercial.

Porrúa regresó a España en 1977, después de la muerte de Franco y del golpe militar en Argentina, golpeado por la desaparición de empleados y escritores de Sudamericana, entre ellos Francisco Urondo y Haroldo Conti. Sus movimientos concuerdan con los de aquellos desplazados por la Guerra Civil primero y la dictadura militar después; fue colega en el exilio tanto de los editores españoles como de los traductores argentinos. Este perfil no es una biografía en *stricto sensu*, y salvo

excepciones mínimas se han dejado afuera aquellas cuestiones personales que no contribuyen a diseñar un itinerario intelectual; la doble mudanza España-Argentina-España refleja, de un modo torcido e involuntario, los avatares de su gremio durante la segunda mitad del siglo XX. Considerando el proverbial bajo perfil de Porrúa, que invisibilizaba su labor cada vez que podía («Yo no soy descubridor de nadie, ni de mí mismo. La novedades venían de cosas ya hechas, no eran descubrimientos extraordinarios», en *Axxón* 2003), nuestra labor como investigadores debe prescindir necesariamente de su modestia, pero también estar en guardia contra el mito del editor infalible.

En el segundo capítulo se analizan las colecciones de Minotauro, y finaliza con un análisis transversal del catálogo. La primera dificultad es reconstruir un catálogo que, en verdad, nunca existió en forma completa: ni en librerías, ni en las diferentes oficinas de la editorial, ni siquiera en la biblioteca personal del editor. Jamás convivieron la totalidad de los libros de la editorial, menos aun si uno incluye las distintas reediciones e reimpressiones, cada una con sus correcciones de traducción y su (a veces fugaz) paratexto: portadas, listados, *blurbs*, etc. Tampoco se puede restringir el objeto de estudio a uno o dos países: Minotauro funcionó en Argentina y después en España, pero sus libros circulaban por toda Latinoamérica, y algunos ejemplares tuvieron ediciones réplica en Hermes y Edhasa. Para poder realizar la reconstrucción del catálogo fueron indispensable las «redes invisibles» de la internet, cuyo espíritu continúa siendo genuinamente colaborativo.

En una editorial dedicada a traducciones, vale la pena detenerse a observar la inclusión de autores hispanohablantes en el catálogo. En la gestión de Porrúa fueron pocos, apenas ocho, en un lapso de cincuenta años; fue durante la gestión local de Marcial Souto que tuvo lugar una colección de autores rioplatenses, donde se publicaron diez autores en tan sólo tres años. En ningún momento hubo autores españoles ni latinoamericanos, excepto el uruguayo Mario Levrero. Esto se invirtió en la época de Planeta, con un predominio de autores españoles que alcanza la mitad de las novedades anuales; los argentinos son pocos, con la notable excepción de Gardini, y por haber sido finalista de un Premio Minotauro.

En el tercer capítulo se pone el foco en las traducciones y los traductores del sello, que conformaban la mayor parte del catálogo y cuya calidad era para Porrúa el factor predominante que decidía una publicación. Los fenómenos de traducción se modulan según el concepto de República Mundial de las Letras (Casanova 1999), que consta de

capitales, regiones periféricas y semiperiféricas; de este modo, cada traducción permite dar cuenta de procesos de dominación que determinan la posición y el poder de una determinada lengua. Según Gustavo Sorá (2008), la traducción en América Latina durante el siglo XX problematiza el lugar de la cultura en la construcción del poder. Haber elegido a la editorial Minotauro como objeto específico de análisis supone analizar la circulación de contenidos simbólicos de la producción internacional (sobre todo del inglés y el francés) al ámbito de la lengua castellana como un traspaso prestigioso, para lo cual fue muy útil el enfoque utilizado por Patricia Willson en *La constelación del sur* (2004). Asimismo, en tanto a la dinámica de centro versus periferia, la mudanza de la editorial de Buenos Aires a Barcelona permite analizar este fenómeno desde un proceso histórico mayor que fue la recuperación de la industria editorial española y el descenso de la argentina.

En la tesis de Szpilbarg (2016) sobre las transformaciones del campo editorial en Argentina en el momento posterior a la década del noventa, se propone hacer una clasificación del campo en términos de tipologías editoriales, específicamente en ocho casos basados en trayectorias personales: el editor periodista, el editor comercial-puro, el editor modernizador, el editor empresario, el editor digital, el editor gestor, el editor autor, el editor militante y el editor artesanal. Esta modalidad de análisis resulta atractiva porque permitiría identificar retrospectivamente a Porrúa como un *editor traductor* (la categoría es mía). Además de coordinar traducciones, él mismo nunca dejó de traducir: sus últimas traducciones, en colaboración, fueron dos novelas de Philip Dick publicadas en 2001, el mismo año de la venta del sello a Planeta; las firmó como Manuel Figueroa, un *nom de plume* utilizado por primera vez 45 años atrás. Su uso permanente de heterónimos se ajusta al concepto de invisibilidad del traductor de Lawrence Venuti (1995), ya que este uso contribuye al vaciamiento de esa figura: la traducción por sobre el traductor, lo cual refleja otra jerarquía: el catálogo por sobre el editor. Ya lo decía Porrúa en una entrevista: «El editor debe ser anónimo, el editor no es más que su catálogo, solo eso cuenta. Si el catálogo es bueno, tú eres un buen editor; si no, eres malo» (en Ayén 2014).

En el cuarto y último capítulo se establecen y estudian las diferentes épocas gráficas de la editorial. La materialidad de los libros fue un factor vital para distinguir a Minotauro de lo que se estaba publicando hasta entonces; los desarrollos teóricos sobre los componentes paratextuales (Genette 2001) dieron sustento a la hipótesis postulada. Para el análisis formal de las portadas y otros elementos gráficos conté con la

colaboración indispensable de la doctora Marina Garone Gravier del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, quien con infinita gentileza redactó un estudio sobre Minotauro especialmente para esta tesis, que me sirvió de guía y logró solventar mis limitaciones en el tema.

Durante el período Porrúa, se pueden distinguir cuatro etapas a partir de los cambios en las portadas, mientras que otros elementos como la tipografía o el formato de la caja permanecieron sin cambios. Las primeras dos etapas estuvieron a cargo de Juan Esteban Fassio, quien también fuera traductor para la editorial de *Ubú rey*. El diseño original de la tercera estuvo a cargo de Rómulo Macció, y continuado por artistas como Domingo Ferreira. La cuarta etapa se divide en dos variantes: por un lado, las reediciones y la colección rioplatense a cargo de la planta de ilustradores que había colaborado en la recién cerrada *El Péndulo*, como Carlos Nine, Luis Scafati y Oscar Chichoni; por el otro, los diseños del catalán Julio Vivas, que durante veinte años se haría cargo de la gráfica de la editorial hasta su venta. Una vez vendida a Planeta se abandonan todos los criterios presentes hasta entonces y se adopta un diseño estándar y homogeneizado, habitual en los *best sellers* a los que apunta el conglomerado editorial.

Finalmente, a modo de anexo, se adjuntan las planillas con la reconstrucción del catálogo; en ellas se indica año, autor, título de la traducción, título original, año de publicación original, traductor, género, colección e idioma de origen. Los números, más habituales entonces que ahora, de todas maneras asombran: el promedio era de 10 mil ejemplares por cada título. Una afirmación de Porrúa en 1971 revela su principal interés: prolongar la vida del libro junto a los lectores. «La recepción del público siempre ha sido buena; es una colección que no tiene *best-sellers* notables, pero tampoco libros en stock, inmovilizados: la venta es mediana pero continua». Al día de hoy todavía persiste, en toda buena casa de libros usados que se precie.

## **De la ficción científica al nacimiento de la «ciencia ficción»**

La ciencia ficción y las políticas editoriales conforman dos campos de estudio con sus propias tradiciones bibliográficas, cuyo entrecruzamiento en español ha sido raro o más bien nulo. Paradójicamente, es en este género donde resulta indispensable analizar el influjo de la industria editorial en el origen y conformación de un género.

More than in any other popular genre, and for that matter more than in most publishing in general, sf's editors and publishers have from the beginning played a highly visible and sometimes controversial role in the evolution and ideology of the field and its readership.

(Wolfe 2003: 96)

Las políticas editoriales determinan la constitución, identidad e incluso definición de los géneros en torno al fantástico, como lo son la ciencia ficción, el fantasy y el terror, así como también el relato utópico, gótico, apocalíptico o de historia alternativa; pertenecen a los llamados géneros marginales o masivos, los cuales han sido objeto del rescate histórico, la valoración crítica y la reflexión teórica a partir de la década del sesenta (García 1999). La aplicación del hiperónimo *speculative fiction* (Heinlein 1949, Merril 1968) se realiza durante la misma época; por un lado, como un modo de escapar al encasillamiento y de acceder a un mayor reconocimiento de su valor literario; por el otro, como un aglutinador de mecanismos similares de generación de discursos; significativamente, estos subgéneros de límites muchas veces difusos suelen estar asociados tanto en los títulos de las revistas como en los de los gremios que nuclean a los autores (como la *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* o el Science Fiction & Fantasy Writers of America). De igual forma, también se utiliza la sigla *SF* porque no es inequívoca: es precisamente su polivalencia lo que le concede utilidad. La necesidad de un término unificador proviene de un imperativo de la industria para referirse a la totalidad de su propia producción.

En un marco internacional, desde la década del treinta se gestó en el circuito de revistas norteamericanas de ciencia ficción una polémica sobre la indispensabilidad del principio de verosimilitud científica en las obras del género (Suvin 1979, Asimov 1982, Capanna 2007); la polémica produjo diversas corrientes que en teoría se sitúan como

opuestas: *space opera*, *hard science fiction*, *New Wave*, etc. También el fantástico intentó ser delimitado, mediante distinciones que lo distinguieran de aquellos campos que se le aproximan (Todorov 2006, Gandolfo 2007), lo cual generó el nacimiento del rótulo *fantasy* (Jackson 1986), que en ocasiones funciona como un antónimo del género maravilloso y en otras, fundamentalmente en las etiquetas editoriales, como sinónimo.

A continuación, y a modo introductorio, haremos un breve análisis de la evolución de la ciencia ficción con el foco de atención puesto en los editores y sus políticas editoriales; iluminar estas relaciones permitirá entender mejor el funcionamiento del género.

Ya en la llamada ficción científica los editores eran una pieza central, aunque muchas veces innominada o únicamente sugerida en el nombre de la editorial. Entre ellos se destaca el propio Edgar Allan Poe, uno de los precursores del género, que en un lapso de diez años ofició al menos cuatro veces de editor de revistas (McNamara 2017). También los de H. G. Wells, como Arthur Pearson y William Heinemann, con los que tuvo una tempestuosa relación laboral. «Wells frequently represented publishers as the enemy —at one time, he dismissed them as ‘the most stupid human beings’— rather than as allies in reaching out the reading public: ‘I loathe the brainless production of the common publisher intensely’» (Beck 2016). Entre otras discusiones, Heinemann le pedía extender *The War of the Worlds* para poder venderlo más caro:

Heinemann claimed that sales would have been much higher if ‘the book had been longer’, as he requested repeatedly. Seeking to acquaint Wells with bookselling realities, he commented that ‘however distateful such an admission must be to the artist, it is one of the elements which a publisher has to consider, because it affects sales’.

(Beck 2016)

El caso más notable es el de Pierre-Jules Hetzel (1814 – 1896), que transformó a Jules Verne en un escritor que pudiera difundir a los niños y adolescentes los avances de la ciencia y de la técnica (Schmukler 2013). Las novelas de Verne fueron corregidas in extenso por Hetzel, con la imposición de ciertas condiciones para que pudieran ser aptas para todas las edades: «Nada de suicidios», le prohíbe su editor durante la escritura de su segunda novela (San Juan 2005).

El programa escritural verniano podría definirse provisionalmente –al menos esa era la intención de su editor Hetzel– como la transposición novelada de los descubrimientos del siglo y su transmisión a un público joven al que hay que insuflar el atractivo y la ilusión por el conocimiento del saber moderno.

(Elduayen 2007)

Los libros de Verne salieron publicados como folletín en la *Magasin d'éducation et de récréation* que poseía Hetzel. Luego eran reeditados en octavo en la colección «Voyages extraordinaires», creada exclusivamente para ese fin, donde se terminaron publicando sesenta y dos novelas y dieciocho cuentos en un lapso de más de cincuenta años. Hetzel hizo público el propósito de la colección en un texto publicado en el segundo libro (1866):

Viajes extraordinarios por los mundos conocidos y desconocidos. Su finalidad es (...) resumir todos los conocimientos geográficos, geológicos, físicos y astronómicos acumulados por la ciencia moderna y rehacer, bajo la atractiva forma que le es propia, la historia del Universo.

Verne y Hetzel firmaron seis contratos a lo largo de sus vidas. Es especialmente interesante el tercer contrato: Verne se compromete a la entrega de tres novelas anuales, con el mismo estilo que los anteriores, a lo largo de seis años. Los derechos pasan del 8 al 10%, salvo las ediciones ricamente ilustradas, que Verne le cede a Hetzel de forma indefinida (Pérez 2008). Hetzel argumentaba que los grandes gastos de edición le impedían pagarle los derechos, a lo que el autor replicaba: «Sé que sus gastos son considerables en una edición ilustrada, pero también deben ser esas ediciones las que le rentan más» (Verne a Hetzel, en San Juan 2005). Si bien muchos críticos ven a un editor aprovechándose de un autor novel, fue gracias a Hetzel que Verne logró profesionalizarse y dedicarse por completo a la escritura y, con ello, fundar un género (San Juan 2005, Mir 2016).

Decía Paul Kincaid: «There is no starting point for science fiction» (2004: 41). La llamada historia *moderna* de la ciencia ficción, sin embargo, comenzó en abril de 1926 en Estados Unidos cuando el editor Hugo Gernsback y el ilustrador Frank R. Paul publicaron *Amazing Stories*, la primera publicación únicamente de ciencia ficción.

Al igual que Porrúa y otros tantos editores de la edad de oro de la edición en Argentina, Gernsback (1884 - 1997) era un inmigrante: nació en Luxemburgo y emigró



a Estados Unidos en 1904. Tuvo un programa de radio y al poco tiempo, en 1908, lanzó su primera revista de divulgación científica *Modern Electrics*; creía en la ciencia y la tecnología como salvadoras de la humanidad. Esta revista se transformó en *Electrical Experimenter* y luego en *Science and Invention*, donde ya se publicaban regularmente cuentos para matizar el contenido, como en casi todas las revistas de divulgación científicas estadounidenses y europeas. Cuando se lanzó con estas revistas, debía estar al tanto del éxito que habían tenido las europeas *Pears Annual* (británica, de 1919) y *Der Orchideengarten* (alemana, de 1920). Al año siguiente quiso lanzar *Scientifiction*, pero no lo logró. Finalmente, sí pudo sacar *Amazing Stories* en 1926 (Lundwall 1986), con la creencia de que ese nuevo género justificaba una revista mensual.

Gernsback se centró en las aventuras y la divulgación científica y creó un nuevo tipo de revista *pulp*, que llegó a una tirada de más de cien mil ejemplares (Ashley 2000: 48). «Spiritual ancestors of the mid-century mass-market paperback, the pulp magazines of the 1920s and 30s promised continually to ‘thrill,’ ‘amaze,’ and ‘astound’ audiences in a few thousand cheaply printed words» (Fulton 2016: 351). Así fue como empezaron a aparecer más revistas de muy bajo precio a la manera de *Amazing Stories*, con «burdas ilustraciones de tapa» que alejaban a cualquier lector europeo (Lundwall 1986). Gernsback creó una especie de universo cerrado que trajo consecuencias impensadas: un movimiento semiorganizado de aficionados que se llamó *fan kingdom* o *fandom*, nacido del correo de lectores llamado «Discusiones» que Gernsback creó en *Amazing*. Del *fandom* y de los *fanzines* surgió la siguiente camada de escritores, editores y también ilustradores del género (Donald A. Wollheim, Isaac Asimov, Robert A. Heinlein, Frederik Pohl, Forrest J. Ackerman y John W. Campbell, entre otros).

El ejercicio de Gernsback como editor duró sólo una década, y *Amazing Stories* tuvo treinta y siete números. Tras la crisis del 29 perdió el control de la revista, cuando su empresa de medios Experiment Publishing entró en bancarrota. A los pocos meses sacó tres nuevas revistas: *Air Wonder Stories*, *Science Wonder Stories* y *Science Wonder Quarterly*; las dos primeras se unificaron en 1930 como *Wonder Stories*. Fue en el quinto número de *Science Wonder Stories* (octubre de 1929) donde apareció por primera vez, en tapa, el término «Science Fiction»; hasta entonces el editor utilizaba «Science Stories» o «Scientific Fiction».



Uno de los primeros números las define como «Science Stories»; más adelante ya figura como «Scientific Fiction Stories».



El conglomerado Gernsback: «Radio News, Science and Invention, Radio Listeners' Guide, Amazing Stories, Spare Time Money Making, Radio Program», remarcado por el «Hugo Gernsback, editor». Por último, ya en 1957: «World's Leading Science-Fiction Magazine».

Todas las portadas de *Amazing* y *Wonder Stories* fueron ilustradas por el austríaco Frank R. Paul (1884 – 1963), inmigrante al igual que Gernsback, quien lo contrató por primera vez en 1914 para ilustrar *The Electrical Experimenter*. Sus ilustraciones, cargadas de dramatismo y color, y plenas de naves espaciales, robots y criaturas extraterrestres, definieron las «aventuras espaciales» que buscaba el editor.

Paul did ... have an excellent understanding of the need to make his covers suggest stories to the readers for whom the magazine was meant. He read the stories carefully, with an eye for technical detail and a quick sense of a scene that would make a dramatic cover. He wasn't necessarily looking for the human conflict, but for the situation that was suggestive of future wonder.

(Del Rey 1975)

Una actividad usual de Gernsback que consolidó el movimiento *fandom* fue organizar concursos de lectores, como en el número de febrero de 1930, en el que pedía un slogan para *Air Wonder Stories*. El ganador fue John Wyndham, el futuro autor de *El día de los trífidos*, con su propuesta «Future Flying Fiction», que fue enviada con su nombre real: John Beynon Harris.

Las revistas no tuvieron éxito económico, y en 1936 Gernsback se vio obligado a venderlas a Beacon Publications. Para entonces ya había fundado la noción de la ciencia ficción como una categoría viable de mercado, ayudó a los lectores a desarrollar un sentido común acerca del linaje del género, y promovió lo que podría ser la primera idea sobre lo que el género debería ser: lecciones de ciencia disfrazadas de aventuras (Wolfe 2003: 97).

Los directores durante la época de Gernsback fueron David Lasser y, desde 1933, Charles Hornig, pero su labor fue ensombrecida por el éxito de una nueva revista mensual: *Astounding Stories*, fundada en 1930 y aún en circulación bajo el nombre de *Analog*, la más longeva de las revistas de ciencia ficción en el mundo.

William Clayton, un editor exitoso de revistas *pulp*, decidió lanzar la publicación sobre todo porque en la plancha de la impresión a color le quedaba espacio para una portada más (Ashley 2000: 69). En la guerra de revistas, sobresale una decisión tomada en 1936: la de recortar los bordes de las páginas; como en ese momento ninguna otra publicación lo hacía, el recorte hacía parecer a *Astounding* más elegante que sus competidoras.



Las portadas de *Wonder Stories*, antes y después de fusionarse. La cubierta de octubre de 1929, con el primer «Science Fiction». Antes: «Science-Aviation Stories», «Interplanetary Stories», «Prophetic Stories», etc.

La revista tuvo un andar errático durante la Gran Depresión, hasta que los dueños de Street & Smith contrataron como editor a John W. Campbell (1910 — 1971).

Campbell ya era conocido como escritor de *space operas*, con su nombre o con pseudónimo, como Don A. Stuart. Bajo este nombre publicó la novela corta *Who Goes There?* (1948), que luego fue adaptada al cine como *The Thing from Another World* (1951) y *The Thing* (1982) de John Carpenter. Una de las primeras decisiones de Campbell fue cambiar el título de la revista a *Astounding Science-Fiction*. Aunque se mantuvo el «Astounding» en el título, era impresa en menor tamaño y color que «Science-Fiction». El objetivo fue el que siempre tuvo: centrarse en un público más maduro, con un contenido más serio, y con premisas científicamente plausibles. En una carta a los lectores, aseguró:

None of our readers are average —if they were, they could not enjoy our stories at all. They possess two characteristics which the average man —even the average normally intelligent man— simply does not have: imagination, and a willingness to think.

(Campbell, en Fulton 2016: 352)<sup>1</sup>

A esta época de pretendido rigor científico se la conoce como la «hard science fiction», categoría acuñada precisamente en la reseña de una novela de Campbell, *Islands of Space*, publicada en una *Astounding* de 1957 (Westfahl 1996: 2). Mientras que la estructura de la industria facilitaba el proceso de publicación, la rigurosa fórmula de Campbell obligaba a que los autores se adaptaran a los requerimientos de la revista; como argumenta Fuller, sacrificaban autonomía creativa en nombre de la lógica (y las fórmulas) del género. Como veremos, las siguientes transformaciones dentro del género ocurrieron como reacción a esta filosofía editorial.

Collectively, this era successfully exported itself as a system of plots, tropes, story structures, and entanglements to either emulate or push back against. It was typified not so much by movements as by the hegemonies created by particular influential editors like H. L. Gold, the aforementioned Campbell, and Frederik

---

<sup>1</sup> Claro que el mercado, siempre presente, a veces choca con esta búsqueda de científicidad narrativa, como queda expuesto en el paratexto publicitario de las revistas. Pablo Capanna rescata dos anuncios de las revistas *Fantastic*, *If* y *Galaxy* de la década del cincuenta: «SE VENDEN: Planos para Telekinómetro (sic) Detector Psíquico Transistorizado. Teoría e instrucción completa para su manejo, por solamente US\$ 2. O bien algo escalofriante, que hace dudar de toda la 'ciencia' de la ciencia-ficción: ¿Estudia artes místicas? Solicite catálogo ilustrado gratis de Libros de Sueños, Pentagramas, Bolas de Cristal, Inciensos Exóticos, Velas, Aceites Legendarios, Perfumes, Polvos, Raíces, Hierbas, Anillos, Gemas, Encantamientos» (Capanna 1966: 12).

Pohl (at *Galaxy*). Many of these editors, trying to create an advantage in the marketplace, created their own fiefdom, defended borders, laid down ground rules for what science fiction was and what it wasn't. In some cases, it might be argued they had to because no one yet knew exactly what it was, or because enthusiasts kept encountering new mutations.

(VanderMeer 2016)

## De las revistas al *paperback*

Si la ciencia ficción como tal nace con las revistas, su madurez llega con el paso al libro, en particular el *paperback* o tapa blanda. Paula Rabinowitz, en su *American Pulp: How Paperbacks Brought Modernism to Main Street* (2014), sostiene que la revolución del *paperback* «sparked a certain form of Reading» y que abrió un campo infinito de posibilidades de lectura, tanto pedagógicas como de entretenimiento. A su vez, «writers whose work would not have been published before the paperback age now found an audience in thousands of Americans who had not read so eagerly before it became easy to notice an intriguing cover while picking up one's groceries and cigarettes» (Fulton 2016: 350).

Las raíces del *paperback* se remontan al siglo dieciséis, casi al origen de la imprenta, y en países como Francia ya se habían transformado en el modo habitual de publicación (Menand 2015). El alemán Christian Bernhard, barón de Tauchnitz (1816 – 1895) creó en 1841 bajo el sello Bernhard Tauchnitz la primera colección en tapa blanda, la Collection of British and American Authors, que llegó a los cinco mil volúmenes. Bernhard publicaba libros en inglés para el continente europeo, salvo precisamente el Reino Unido, con la notable particularidad de pagar derechos de autor en una época en que todavía no existían obligaciones internacionales al respecto.

Otra editorial alemana, Albatross Books, tomó el ejemplo de Tauchnitz y lanzó la primera colección masiva en rústica; el nombre fue elegido porque Albatross se dice de la misma manera en varias lenguas europeas. La colección estuvo a cargo de Max Christian Wegner, un antiguo editor de Tauchnitz que había sido despedido al intentar modernizar la empresa.

We often think of *Mrs Dalloway* or *A Portrait of the Artist as a Young Man* as difficult books, originally published in small print runs for a handful of readers. But from the mid-1920s, these texts and others were available in cheap format across Europe. Uniform series of reprints such as the Travellers' Library, the Phoenix Library, Tauchnitz and Albatross sold modernism to a wide audience – thus transforming a little-read 'highbrow' movement into a popular phenomenon. The expansion of the readership for modernism was not only vertical (from 'high'

to ‘low’) but also spatial – since publishers’ series were distributed within and outside metropolitan centres in Britain, continental Europe and elsewhere. Many non-English native speakers discovered texts by Joyce, Woolf and others in the original language – a fact that has rarely been mentioned in histories of modernism.

(Jaillant 2017)

La colección salió en un tamaño que estableció un nuevo estándar (181 x 111 mm, más cercana a la proporción áurea), una tipografía *sans serif* desarrollada por Stanley Morison, uno de los creadores de la Times New Roman, y sobre todo, distinguía los diferentes géneros según el color de la portada, una política que Wegner ya había intentado aplicar en Tauchnitz. A dos años de su lanzamiento Albatross compró Tauchnitz, pero la fusión total no fue posible por las políticas del nazismo, que impedía el control de la firma a cargo de judíos (Kurt Enoch y John Holroyd Reece, que luego debieron emigrar), y ambas colecciones corrieron en paralelo hasta el inicio de la guerra.

El 30 de julio de 1935 los hermanos Allen, Richard y John Lane, junto a V.K. Krishna Menon, fundaron Penguin Books, y tomaron Albatross como modelo a seguir: un tamaño estándar, portadas sin ilustraciones pero con un determinado color por género. Según el propio Allen Lane, la idea se le ocurrió cuando no encontró nada bueno para leer en una estación de tren de Devon, donde había pasado el fin de semana con Agatha Christie y su esposo (Davis 1984). Uno de los primeros diez títulos que publicó Penguin en el verano de 1935 fue *The Murder on the Links*, de Christie, y durante el primer año ya se habían impreso un millón de libros de la colección. Más tarde Lane contrató a Kurt Enoch, el cofundador de Albatross, para manejar la rama estadounidense de Penguin.

En los Estados Unidos ya habían existido varias experiencias de colecciones en rústica durante el siglo XIX, sobre todo después de la Guerra de Secesión, cuando los editores norteamericanos publicaban versiones baratas de las novelas europeas más populares, sin pagar derechos de autor. En 1919 Emanuel Haldeman-Julius comenzó a publicar *paperbacks* bajo el nombre de «pocketbooks», los Little Blue Books, abrochados más que encuadernados, que fueron muy populares hasta los años cincuenta y vendieron entre 300 y 500 millones de ejemplares. En palabras de uno de sus autores, Upton Sinclair: «The most important invention since the art of printing is the art of printing five cent books!» (Herder 1972). Si un libro vendía menos de diez mil copias



en un año, Haldeman-Julius probaba cambiándole el género: *Sonnets From the Portuguese* de Elizabeth Barrett Browning vendió mucho más bajo la categoría «Love» que en «Poetry». En otras ocasiones Haldeman-Julius llegaba a cambiarles el título. Por ejemplo, *Bola de sebo* de Guy de Maupassant vendió quince mil ejemplares en un año bajo el título «The Tallow Ball», la mitad de lo que vendían otros dos libros del autor (*Love and Other Stories* y *Mademoiselle Fifi*). Al año siguiente, en cambio, vendió 54.700 ejemplares, cuando se publicó como «A French Prostitute's Sacrifice» (Herder 1972).

En 1939 Robert Fair de Graff inauguró Pocket Books, una división de Simon & Schuster, la editorial fundada en Nueva York una década antes por Richard Simon y Max Schuster para publicar crucigramas. El 19 de junio de Graff publicó un aviso de página completa en *The New York Times*: «OUT TODAY—THE NEW POCKET BOOKS THAT MAY TRANSFORM NEW YORK'S READING HABITS» (Shaffer 2014). La colección fue fundamental en muchos aspectos para crear una revolución de la lectura en los Estados Unidos, tal y como se proponía el anuncio original.

Como se ve en los antecedentes anteriores, el formato no fue una invención de de Graff. Según Menand, la clave fue la distribución: en 1939 se imprimieron en Estados Unidos más de 180 millones de libros, pero había solo 2800 librerías. Sin embargo, «there were, however, more than seven thousand newsstands, eighteen thousand cigar stores, fifty-eight thousand drugstores, and sixty-two thousand lunch counters—not to mention train and bus stations» (Menand 2015). En una época en que los editores insistían que los lectores no comprarían libros en rústica, de Graff creía que lo harían si, a través de una distribución adecuada, «the books were brought to them» (Ennis 1981). De Graff decidió explotar las ventas en los negocios a la calle, y a un precio muy bajo: 25 centavos, cuando un libro en tapa dura estaba a 2,75 y se convertía en un objeto de lujo (Shaffer 2014).

The 10 initial titles of reprints of best sellers and classics on the Pocket Book list were offered in 1939 at 25 cents apiece. Each title had a first printing of about 10,000 copies. The extent of the demand is shown in the sales figures: “Lost Horizon”, James Hilton, 2,514,747 sold. “Wake Up and Live”, Dorothea Brande, 570,843. “Five Great Tragedies”, Shakespeare, 2,862,792. “Topper”, Thorne Smith, 1,546,000. “The Murder of Roger Ackroyd”, Agatha Christie, 961,967. “Enough Rope”, Dorothy Parker, 210,000. “Wuthering Heights”, Emily Bronte,

1,666,262. “The Way of All Flesh”, Samuel Butler, 338,279. “The Bridge of San Luis Rey”, Thornton Wilder, 1,189,764. “Bambi”, Felix Salten, 289,000. Pocket Books’ top seller has been Dr. Benjamin Spock’s “Baby and Child Care”, which has sold 28 million copies since it was acquired in 1946.

(Ennis 1981)

La entrada de Estados Unidos en la guerra tuvo dos consecuencias: a corto plazo, la «revolución» de la lectura anunciada por de Graff se vio obstaculizada por la escasez de papel; a largo plazo, los soldados regresaron del conflicto con el hábito de leer *paperbacks*, a partir del inmenso éxito de la Office of War Information y las más de mil Armed Services Editions (ASEs), publicados por el Council on Books in Wartime (CBW), cuyo slogan era «Books are weapons in the war of ideas».

En 1943 apareció por primera vez la palabra «science-fiction» en la portada de un *paperback*, en *The Pocket Book of Science-Fiction*, el libro número 214 de Pocket Book. Si bien el término fue acuñado en 1929 por Gernsback, hasta entonces las revistas iban por un lado y los libros por otro. El responsable fue Donald A. Wollheim (1914 — 1990), que más tarde se convertiría en editor de Avon, Ace Books y su propia editorial, DAW Books.

La relación de Wollheim con la ciencia ficción comienza, como tantos otros, desde el *fandom*; en este género ser amateur o profesional es una categoría lábil, ya que se entrecruzan permanentemente y comparten los mismos roles y procesos (Bacon-Smith 2000: 3), como ocurrió en el grupo al que pertenecía, The Futurians, integrado entre otros por Frederik Pohl, Cyril Kornbluth, Damon Knight y Judith Merril. «This amateur gathering represented the science-fiction publishing industry in microcosm: though all the members were simultaneously readers and writers of science fiction, they also acted as editors, publishers, and literary agents» (Fulton 2016: 359).

Lector de *Wonder Stories* y *Astounding*, en noviembre de 1937 Wollheim le escribió una carta de descontento al nuevo editor de esta última, John Campbell: la revista debía innovar y estar dispuesta a acercarse no sólo a las ciencias exactas sino también a las blandas.

Speaking for those whose abilities and talents are not technical but sociological and literary, we would ask that you give us just a little more sociology in your stories as well as more science. You have catered to the latter long enough... but do not forget that we are readers.

(Wollheim, en Fulton 2016: 354)

Campbell contestó que la sociología en la ciencia ficción se aproximaba demasiado a las posiciones políticas. Aun así, le prometió publicar todos los relatos sociológicos de mérito que le llegaran incluso al doble de precio habitual, pero finalizó la carta con un contundente «But I haven't seen any yet». Wollheim le sugirió entonces que la ausencia de ciencia ficción sociológica podía deberse precisamente a las bajas expectativas de publicación de parte de aquellos que la escribieran. En el fondo, era una discusión de mercado: Campbell pensaba que su lector modelo formaba parte de una elite intelectual, mientras que Wollheim creía que, con su aproximamiento demasiado rígido, *Astounding* dejaba de lado a quien no fuera técnico o inventor.

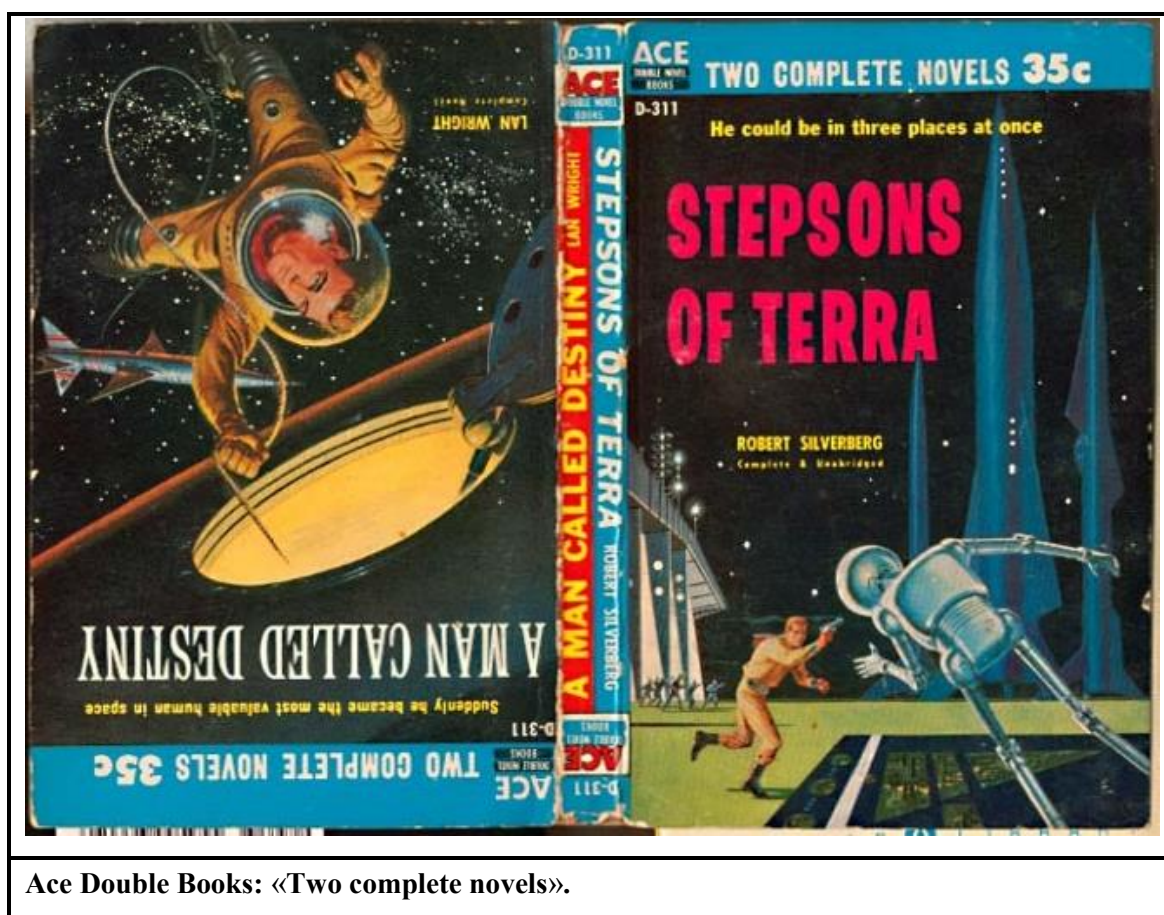
Además de *The Pocket Book of Science-Fiction*, en 1945 Wollheim publicó el *Portable Novels of Science* en una colección de alta literatura de Viking Press destinada a los norteamericanos en servicio, muy parecida a las publicaciones ASEs. El primer borrador de autores refleja el propósito de Wollheim por legitimizar al género: Aldous Huxley, H.G. Wells, Conan Doyle y Fitz-James O'Brien, entre otros, todos lejanos a las publicaciones *pulps* y ya asentados en la tradición literaria occidental. La versión final incluyó a Wells, John Taine, Lovecraft y Stapledon, y el título pasó de «Science Fiction Novels» al definitivo «Novels of Science».

Wollheim dejó Pocket Books en 1947 para trabajar en Avon, donde estuvo a cargo de todo el departamento editorial: «editor, chief copyeditor, cook, bottle—washer, first reader and everything else», luego de que los dueños vaciaran la empresa tras un conflicto familiar (Fulton 2016: 367). Después de cinco años agotadores, Wollheim empezó a contactar a otros editores en busca de un nuevo trabajo, entre ellos Aaron A. Wyn, un editor de revistas y *hardcovers* con quien ya había colaborado. Wyn también consideraba al *paperback* «the wave of the future» pero no se decidía a dar el salto. Frustrado, Wollheim fue a una entrevista en Pyramid Books, quienes para chequear referencias llamaron por error a Rose Schiffman, la esposa de Wyn (Liptak 2013a). Esta llamada equivocada terminó de convencerlo y contrató de inmediato a Wollheim, con quien fundó Ace Books.

Al comienzo Ace se concentró en policiales y westerns, como hacían Avon y Dell, con esporádicas incursiones en otros géneros populares. Los títulos se imprimían estilo *tête-bêche*: es decir, dos obras por libro, invertidas y con su propia portada. Este formato, denominado «Double Book», le permitía a Wollheim disminuir el riesgo de

publicar nuevos autores y nuevos géneros. En 1953 publicó su primer libro de ciencia ficción con dos obras de A.E. van Vogt: *The World of Null-A* y *The Universe Maker*. Para 1971, cuando Wollheim abandonó la editorial para fundar su propio sello, dos tercios de los libros Double Books eran de ciencia ficción, y Ace había publicado cientos de títulos individuales del género.

Wollheim encontró en el *paperback* el potencial para elevar un género considerado bajo y para promover la innovación y la experimentación dentro de la ciencia ficción. «As a professional editor —essentially an expert reader— Wollheim found that the science fiction that magazines refused to publish could find a place in paperbacks» (Fulton 2016: 351).



**Ace Double Books: «Two complete novels».**

En 1952, año del nacimiento de Ace Books, también ocurrió otro hito importante para el género: Ian Ballantine (1916 — 1995) fundó la editorial homónima. Hasta ese año ninguna editorial de libros en rústica tenía una colección únicamente de ciencia ficción, algo que sí había ocurrido con el western, el policial y el romántico.

La carrera de Ballantine nació de una tesis que escribió para la London School of Economics and Political Science, y que llamó la atención de Allen Lane, el fundador de Penguin. En su tesis, Ballantine señalaba una laguna en la ley de copyright, que permitía

la importación de los *paperbacks* británicos de bajo precio a los Estados Unidos, algo que ningún editor estaba aprovechando. Lane contrató a Ballantine, de entonces 23 años, para abrir en Nueva York una sucursal de Penguin que sólo distribuyera libros británicos, en la que trabajó de 1939 a 1945. Al irse fundó Bantam Books junto a su esposa Betty, para publicar reediciones en rústica de autores norteamericanos como Fitzgerald, Steinbeck y Twain, una idea que no había convencido a Lane.

En 1950, la editorial Fawcett Publications tomó la entonces innovadora decisión de publicar originales en rústica en vez de sólo reediciones. Una vez más la causa fue una laguna jurídica. El sello tenía prohibido hacer reediciones en *paperback* de sus propios libros para no competir con las editoriales a las que distribuía. Roscoe Kent Fawcett, el hijo del fundador, advirtió que ese acuerdo no le impedía publicar textos originales. Hizo una prueba con dos antologías, *The Best of True Magazine* y *What Today's Woman Should Know About Marriage and Sex*, cuyos textos habían salido publicados en las revistas de Fawcett pero no en libro. Las antologías superaron la prueba legal, y así nació el sello Gold Medal Books, que sólo publicaba originales. Al poco tiempo lo imitaban Avon y Ace.

Ballantine duplicó la jugada y en 1952 anunció que publicaría originales en dos ediciones simultáneas: una en tapa dura y de tamaño regular a 1,50 para vender en librerías, y otra en rústica y de tamaño menor a 35 centavos para vender en los puestos de diarios. La estrategia fue exitosa: en vez de dañar las ventas de los *hardbacks* como muchos habían pronosticado, los *paperbacks* lograron mayor publicidad y a su vez le daban más difusión a los libros (Crider 1978). «The idea was to produce a book that could be read for the price of a pack of cigarettes. It was an invitation to a literary life to working people, to regular people» (Rabinowitz, en Latimer 2015).

El primer título de ciencia ficción de la editorial fue el número 21: *The Space Merchants*, publicada en mayo de 1953, una novela de los mencionados Pohl y Kornbluth que había sido serializada en *Galaxy* con otro título. En agosto se publicó *Childhood's End* de Arthur C. Clarke, y los 210.000 ejemplares se agotaron en dos meses (McAleer 1992: 99). En octubre salió *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, cuya primera versión «The Firemen» también había aparecido en *Galaxy*.

A lo largo de esa década y la siguiente, Ballantine y Ace Books construyeron catálogos paralelos de ciencia ficción y fantasy (o, como prefieren algunos críticos, el heterónimo ficción especulativa o SF, para no delimitar entre géneros editorialmente hermanados) que elevaron el prestigio del género. En la década del sesenta, ambas

editoriales se enfrentaron por la obra de J.R.R. Tolkien. Wollheim había consultado por los derechos al autor, pero había recibido una negativa contundente: «When he called up Professor Tolkien in 1964 and asked if he could publish *Lord of the Rings* as Ace paperbacks, Tolkien said he would never allow his great works to appear in so ‘degenerate a form’ as the paperback book» (Betsy Wollheim, en Liptak 2013b). En 1965, Ace publicó los tres tomos de *The Lord of the Rings* sin pagar derechos de autor, y Tolkien respondió con una campaña personal en contra del sello.

I am making a point of including a note in every answer or acknowledgment of ‘fan’ letters from the U.S.A. to the effect that the paperback edition of Ace Books is piratical and issued without the consent of my publishers or myself and of course without remuneration to us. Do you think that if this were done on a larger scale it might be useful?

(Tolkien a Rayner Unwin, 25 de mayo de 1965, en Tolkien 1981)

Ballantine se apuró en comprar los derechos y aceptó incluir una advertencia del propio Tolkien en la contratapa: «This paperback edition, and no other, has been published with my consent and cooperation. Those who approve of courtesy (at least) to living authors will purchase it and no other» (Liptak 2013b).

We did put a little statement on the back covers saying that Ace was not paying royalties to Professor Tolkien, and everybody who admired *Lord of the Rings* should only buy our paperback edition. Well, everybody got behind us. There was literally no publication that did not carry some kind of outraged article. And of course, the whole science fiction fraternity got behind the book; this was their meat and drink.

(Betty Ballantine, en Silverman 2008)

Si como afirma Latimer (2015), las ediciones de Ballantine fueron centrales para convertir a la ciencia ficción en un género literario «serio», la elección de arte semi-abstracto y surrealista de Richard M. Powers para la mayoría de las cubiertas de ciencia ficción se ha vinculado con la liberación del género de sus asociaciones con el *pulp* y con la historia de los *paperbacks* norteamericanos (Wolfe 2003). Ballantine promovió la imagen de un modelo de ciencia ficción más especulativo y literario, en oposición a Ace Books, que intentaba preservar la colorida tradición de aventura del *pulp*.

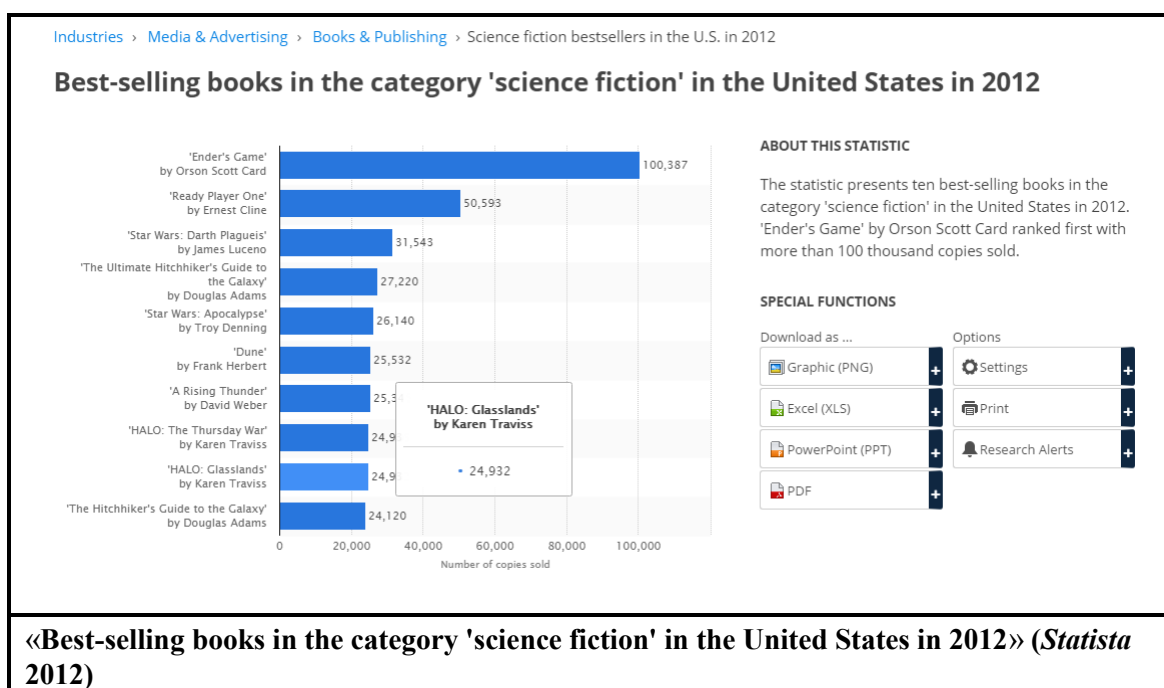
Ian Ballantine considered his books to be works of ‘adult science fiction’ because of their ‘thematic seriousness, relative sophistication, and literary ambitions’. By contrast, Ace paperbacks strongly —and consciously— resembled their magazine ancestors.

(Fulton 2016: 368)

En su artículo «Aventuras en la jungla de papel», Lundwall sostiene que este paso del pulp al *paperback* fue fundamental para la madurez de la ciencia ficción: «Las revistas son sólo una parte del género, la etapa adolescente, si se quiere, y esa etapa ha terminado. Ahora que las revistas desempeñan un papel menos importante, confío en que veremos surgir una literatura más madura que combine lo mejor de los estadounidenses, europeos, asiáticos, latinoamericanos, etcétera en una totalidad nueva y estimulante» (1986). Esta visión, sin dudas optimista, parte de un principio inherente al desarrollo de la ciencia ficción: el género está atado a su edición, y cada modo de publicación siempre termina por generar su propia alternativa. Más adelante que analizaremos, teniendo como objeto a las publicaciones nacionales del género, qué alternativas editoriales surgieron ante la nueva etapa anunciada por Lundwall.

## Industria editorial y ciencia ficción argentinas

En Estados Unidos, de donde procede tanto la invención del género tal como lo conocemos, así como sus renovaciones, su funcionamiento editorial es muy diferente y por tanto sus trabajos críticos más relevantes difícilmente aplican cuando se los quiere adaptar a la Argentina. Entre varias diferencias fundamentales: existe un gremio fuerte (el SWFA, Science Fiction & Fantasy Writers of America), una temporada de premios (el Nebula y el Hugo, entre otros), un circuito de convenciones (como la Comic-Con) y una tirada varias veces mayor (en 2012 sólo los diez títulos más vendidos iban de los veinticinco mil a los cien mil ejemplares vendidos cada uno, según el sitio *Statista*); la ciencia ficción estadounidense es, en definitiva, un género *masivo*.



¿Pero cuál es la situación en Argentina? A diferencia de los Estados Unidos, en nuestra región el fantástico en una definición amplia está completamente asociado a la literatura principal. Como argumenta Cortázar en «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata» (1975), los géneros en torno al fantástico no se oponen al *mainstream* ya que forman parte de él, y formula una genealogía: Lugones, Quiroga, Borges, Bioy Casares, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, él mismo.



Para desconcierto de la crítica, que no encuentra una explicación satisfactoria, la literatura rioplatense cuenta con una serie de escritores cuya obra se basa en mayor o menor medida en lo fantástico, entendido en una acepción muy amplia que va de lo sobrenatural a lo misterioso, de lo terrorífico a lo insólito, y donde la presencia de lo específicamente «gótico» es con frecuencia perceptible.

(Cortázar 1975: 145)

Mientras que se estimuló lo fantástico, la ciencia ficción quedó relegada como etiqueta editorial. Las políticas tanto críticas como editoriales en torno al género encierran la contradicción entre una modalidad latinoamericana y las influencias foráneas, en este caso francesas y anglosajonas:

Most English-language sf is written by whites. While some African-American writers produce work that has fantastic or magical elements, this work is not generally grouped with sf or fantasy; it is instead published as and treated by critics as African-American literature. The magical realist elements of Mexican, Native American or Indian subcontinent literatures are also not published or reviewed as speculative literature.

(Leonard 2003)

Por esta razón, entre otras, se observan numerosos textos que podrían conformar una tradición especulativa en Argentina, pero que no lo hacen por carecer de una etiqueta que los unifique. Los géneros literarios nunca existen en forma aislada; constantemente asumen diferentes funciones dentro del sistema de géneros en el que interactúan.

In Latin America, perhaps more so than elsewhere, science fiction has long been considered to be a lesser form of literature. This, in spite of the fact that Latin American writers have long been practicing (since at least the eighteenth century) the genre as a means of cultural expression.

(Lockhart 2004: viii)

El primer antecedente literario es el cuento satírico «Delirio», de Antonio José Valdés, publicado de manera anónima en el periódico *La Prensa Argentina* el 11 y 18 de junio de 1816 (pp. 6137-41 y 6143-47); el cuento relata una Buenos Aires modernizada de forma mágica por el gigante Tremebundo, al estilo del «Micromegas»

de Voltaire (1752). Más tarde se destacan los cuentos de Juana Manuela Gorriti (1818 - 1896), especialmente el libro *Sueños y realidades* (Imprenta de Mayo de C. Casavalle, 1865: 135-51). En «Quien escucha su mal oye», una mujer recurre a la hipnosis para descubrir los verdaderos sentimientos del hombre al que ama; en «Yerbas y alfileres», que también recurre al mesmerismo como motor narrativo, se establece la oposición entre materialismo y espiritualismo, positivismo y trascendentalismo, entre ciencias racionales y ciencias ocultas (López Martín 2010).

El cuento de Gorriti presenta, de manera incipiente, algunos de los elementos de lo que más adelante habrá de construir la ciencia ficción en Hispanoamérica, en particular la inclusión de procedimientos científicos para justificar la transgresión de las categorías espacial y temporal.

(Cano 2001)

En 1867 la Librería Alfonso Durán publicó la primera novela de Jules Verne en español, apenas cuatro años después de su aparición en francés. El libro figuró reseñado en el Boletín Bibliográfico Español en los siguientes términos: «*Cinco semanas en globo. Viajes de descubrimientos en África por tres ingleses, redactado en vista de las notas del doctor Fergusson*, por Julio Verne. Traducción de Federico de la Vega. Madrid, 1867, imprenta de T. Fortanet».

La obra de Julio Verne fue inmediatamente traducida al español y desde el primer momento tuvo una gran aceptación y popularidad entre los lectores españoles. Varias imprentas publicaron, casi simultáneamente, las novelas vernianas a unos precios muy accesibles y destinadas a un público muy extenso.

(Tresaco 2011)

Federico de la Vega (1831 - 1888), el primer traductor al castellano de los libros de Verne, también tradujo *Viaje al centro de la tierra*, *De la tierra a la luna* y los dos volúmenes de *Las aventuras del capitán Hatteras*. La impresión de estos últimos se efectuó en la Imprenta de la Biblioteca universal económica, mientras que *De la tierra a la luna* se efectuó en la imprenta de Luis González Ruiz (Barrera-Agarwal 2016).

De la Vega tuvo un contacto directo con América Latina. «Luego de una prolongada estadía en París, habrá de trasladarse permanentemente a América – continente en el posee numerosos amigos y en el que sus artículos y libros de temas

satíricos y políticos han cimentado su fama como escritor» (Barrera-Agarwal 2016). Radicado en México por varios años, de la Vega se suicidó en Morelos en 1888, luego de una larga enfermedad. Otro indicio de la rápida inserción sudamericana de sus traducciones es la amistad que tuvo con su amigo el periodista y político argentino Héctor Florencio Varela Cané (1832 - 1891), primogénito de Florencio Varela. Varias semblanzas de De la Vega aparecieron en *El Americano*, periódico parisino fundado y dirigido por Varela con el objetivo de «representar los intereses de aquellas repúblicas americanas y para dar a conocer en Europa la civilización y las letras de la América hispana» (García Casteñeda 2010: 257). *El Americano* salía cuatro veces al mes, mitad en francés y mitad en castellano, y estaba impreso en París pero se distribuía también en América.<sup>2</sup>



Evidencia documental de los sellos que editaban las primeras traducciones de Verne. «Con la venta a cuatro reales por volumen – una fracción de las ediciones originales – se buscaba un público amplio y diverso. No es de extrañar que, bajo tales circunstancias, la Biblioteca económica tuviese un impacto considerable» (Barrera-Agarwal 2016).

Como argumenta Carlos Abraham (2013: 25), entre los siglos XVIII y XIX la ciencia ficción no es una entidad única y monolítica, y cuando se consolida a comienzos del siglo XX es a través de la fusión de cuatro corrientes muy distintas entre sí: los

<sup>2</sup> Ante la consulta, María Helena Barrera-Agarwall presupone que las traducciones de De la Vega debieron llegar rápidamente al Río de la Plata: «Las conexiones internacionales entre personas ilustradas eran muy intensas (usualmente pensamos que no, y es un error hacerlo)».

viajes extraordinarios; las utopías futuristas; el gótico científicista; las narraciones esotéricas.

En este contexto es cuando aparece el *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (1875) de Eduardo Ladislao Holmberg (1852 - 1937), considerada la primera obra de ciencia ficción en Argentina, o al menos de proto-ciencia ficción. Holmberg, nacido en 1852 y fallecido en 1937, fue un hombre de ciencia: el primer director del Jardín Zoológico de Buenos Aires, el principal divulgador de las teorías de Darwin y el fundador de la primera revista de biología del país, además de gran lector de Verne (a quien halaga en *Dos partidos en lucha*). No obstante, en ese momento la ciencia no se había escindido definitivamente del espiritismo. Una de las razones para enlistar *Viaje maravilloso* como proto-ciencia ficción es que la travesía no se realiza gracias a tecnología avanzada sino a través de un médium, que proyecta a los protagonistas en «imágenes-espíritu», sin que pierdan sus identidades ni sus percepciones. Esto, en parte, se debió a la influencia de Franz Anton Mesmer (fundador del hipnotismo) y Allan Kardec (fundador del espiritismo), que por entonces tenían mucha circulación en Buenos Aires<sup>3</sup>. Page también sugiere la influencia del astrónomo francés Camille Flammarion, cuyo *Lumen* (1872) consiste en el viaje cósmico de un espíritu desmaterializado. «Mientras Martín Fierro cruzaba los límites de la frontera de indios, Nic-Nac cruzaba los de la atmósfera» (Crash Solomonoff 2006: 13).<sup>4</sup>

El *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte en el que se refieren las prodijiosas aventuras de este señor y se dan á conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de un mundo desconocido: Fantasía espiritista* fue publicado por el periódico *El Nacional* en la sección «Folletín del lunes» entre el 29 de noviembre de 1875 y el 21 de febrero de 1876 en doce entregas semanales. Luego fue publicado como libro ese mismo año, por el propio periódico. El pie de imprenta original decía: «Publicada en *El Nacional* – Imprenta de ‘El Nacional’ – calle Bolívar 67 – Buenos Aires – 1875» (Holmberg 2013: 27). Fue vuelto a reeditar en 2006 por la Biblioteca Nacional como octavo número de la colección Los Raros.

---

<sup>3</sup> En este sentido, un caso similar a «The Facts around Mr Valdemar» de Edgar Allan Poe, que, como el título remarca, se presenta como «hechos».

<sup>4</sup> Entre la abundante bibliografía sobre Holmberg se pueden citar *Relatos de época: Una cartografía de América Latina, 1880–1920* (2010) de Adriana Rodríguez Pérsico; *Pioneros culturales de la Argentina: Biografías de una época, 1860–1910* (2011) de Paula Bruno; *Espectros de la ciencia: Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX* (2012) de Sandra Gasparini; *Science Fiction in Argentina: Technologies of the Text in a Material Multiverse* (2016) de Joanna Page; y *Cuando la ciencia despertaba fantasías: prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos* (2016), de Soledad Quereilhac.

Holmberg fue autor de varias obras más que se pueden considerar precursoras del género. En 1875 también publicó *Dos partidos en lucha: fantasía científica*, donde tematiza el conflicto entre creacionistas y darwinistas (Fontana 2006), y en 1879 apareció *Horacio Kalibang o los autómatas*, sobre una posible fabricación de robots.

Las narraciones de Holmberg se sitúan claramente en dos de las tradiciones temáticas validadas como antecedentes más importantes de la SF moderna: los viajes espaciales y la creación de vida artificial. Por otro lado, Holmberg fue ampliamente reconocido como uno de los autores inaugurales de trabajos especializados en actividades científicas en Argentina, lo que lo convierte en una figura modélica (y excepcional) para la configuración del género en Hispanoamérica.

(Cano 2001: 70)

Ese mismo año se publicó *Buenos Aires en el año 2080: Historia verosímil* (1879), del francés naturalizado argentino Achilles Sioen, publicado por el sello vasco Igon Hermanos Editores, y la Librería del Colegio, y dedicado a Eugenio Cambaceres. La poca información que tenemos sobre el autor proviene del prólogo de Héctor F. Varela:

El señor Sioen es un distinguido periodista francés, que hace algunos meses se halla entre nosotros y que a pesar de haber venido muy recomendado a personajes (*inteligible en el original*) (...) ha permanecido callado, sin hacerse conocer, consagrado al estudio del idioma español y del país que ha venido a visitar. Hombre de claro talento... no satisfecho con el espectáculo que hoy le presenta la bulliciosa y alegre Buenos Aires del 79, se ha ido hasta el año 2080, suponiendo, ideando, imaginando lo que será en aquella época remota.

(Varela, en Aratta 2014)

Curiosamente, uno de los pocos ejemplares que sobrevivió fue gracias al neurólogo Marcos Victoria (Pérez Morando 2008), que volverá a ser mencionado en estas páginas. *Buenos Aires en el 2080* no fue la primera utopía argentina. Proyecto político y no literario, el genio creativo de Domingo Faustino Sarmiento ya había provisto la descripción de una utopía: *Argirópolis o la capital de los estados confederados del Río de la Plata* (1850), publicado en la imprenta de Julio Belín

(Santiago de Chile). Si bien este proyecto no prosperó, «la ciudad de la plata» que imaginaba terminó encarnándose en 1882 en la ensenada de Barragán.

El género utópico tiene su continuación con *En el siglo XXX* de Eduardo Ezcurra, publicado en 1891 por la Imprenta de Juan A. Alsina. El libro (dedicado a Lucio Vicente López, el autor del folletín *La gran aldea*) cuenta la historia futurista de dos personajes que deciden componer una sátira sobre los políticos de su tiempo, pero sin nombrarlos directamente sino ubicando la acción en el siglo XIX, para que su crítica asuma una forma indirecta. En esa historia enmarcada, el antiguo nombre de la ciudad no era Buenos Aires sino «Buenos Aries», por la forma latina de decir carnero y la importancia que tuvo el ganado lanar en ese siglo (Abraham 2002).

En el resto de América Latina la situación era similar. Dos años más tarde a la publicación de *Viaje maravilloso*, apareció en Chile una novela de temática similar: *Desde Júpiter (Novela orijinal)* de Francisco Miralles. La obra fue originalmente publicada por la imprenta y litografía de *El País* en Santiago. Una segunda edición corregida y aumentada fue lanzada en 1886, esta vez con el nombre real del autor y con el subtítulo «Curioso viaje de un santiaguino magnetizado». En 1862, el mexicano Juan Nepomuceno Adorno (1807 – 1880) publicó la utopía «El remoto porvenir» en *La armonía del universo o la ciencia en la teodesia*, impreso en la Tipografía de Juan Abadino y reeditado en 1882 por la Tipografía de Gonzalo A. Esteva. En 1898 fue el turno de lo que hoy se considera la primera novela uruguaya de ciencia ficción (Dobrinin 2006), *El socialismo triunfante o Lo que será mi país dentro de 200 años* de Francisco Piria, el arquitecto autodeclarado alquimista y fundador de la ciudad de Piriápolis, por la Imprenta Artística Dornaleche y Reyes de Montevideo. Ya a comienzos del siglo XX, Horacio Quiroga publicó en seis entregas su novela corta *El hombre artificial* (1910), bajo el pseudónimo S. Frago Lima, en los números 588 a 593 de *Caras y Caretas*.

Mucho se ha especulado el hecho que no publicara esta nouvelle bajo su nombre, pero la crítica Graciela C. Sarti destaca que «El conjunto [las seis entregas] nunca fue reconocido públicamente por el autor, quien las habría escrito por razones económicas y apelando a los modos discursivos típicos del folletín».

(Orrego 2014)

La revista había sido fundada en Uruguay en 1890, hasta que su director Eustaquio Pellicer se mudó a Buenos Aires en 1898 y creó la versión argentina de *Caras y Caretas*. En el primer número del 19 de agosto de ese mismo año, el editorial señala que el semanario es «una publicación que se presenta con los apelativos de festiva, literaria, artística y de actualidad, pues en ellos se condensa cuanto pudiera decirse acerca de su índole, tendencias y plan de labor». Es en esa pretendida actualidad que se transformó en «uno de los mayores imanes del género» (Mariano Buscaglia, en Santos 2014).

En Argentina el cambio de siglo marcó la aparición de la colección de cuentos *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones, publicado por la Imprenta y Casa Editora de Coni Hermanos en 1906. Los conflictos presentes en esta obra son los propios de la cultura finisecular: el choque entre las concepciones materialistas y espirituales; la ambivalencia entre el discurso científico y las ciencias ocultas (Cruz Duarte 2014). Curiosamente, algunas de las explicaciones ficcionales fueron más tarde aceptadas como válidas, por lo cual Lugones se sintió obligado a pedir disculpas en la segunda edición del libro (1926) por fallar *narrativamente*:

Algunas ocurrencias de este libro, editado veinte años ha. Aunque varios de sus capítulos corresponden a una época más atrasada todavía, son corrientes ahora en el campo de la ciencia. Pido, pues, a la bondad del lector la consideración de dicha circunstancia, desventajosa para el interés de las mencionadas narraciones.

El sustrato debajo de todos los relatos es la ficcionalización del positivismo tardío; en «Yzur», por ejemplo, se lee creativamente la teoría de las especies de Darwin. Los cuentos comparten una misma estructura narrativa: la aplicación de una teoría científicista en apariencia descabellada lleva al protagonista a la muerte o a la locura. Estos inventos extraños, muchas veces siniestros, tuvieron una continuación casi inmediata en la narrativa de Quiroga y de Arlt.

El libro resulta fundamental para comprender los primeros intentos de literatura fantástica en nuestro país. Si bien su estilo rimbombante, de poeta intentando escribir prosa resultaba algo excesivo, su influencia y en especial el modo de traer a las letras locales lo moderno en literatura de la época resultaron influencias decisivas para la obra posterior de Silvina Ocampo (que siguió una línea bastante cercana a la propuesta por Lugones en libros de cuentos como *La furia* o

*Autobiografía de Irene*), en Julio Cortázar y en la dupla de amigos y cultores del género fantástico Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges.

(Soifer 2011)

En 1940 se publicó *La invención de Morel*, con la que la ciencia ficción argentina cerró su período formativo y entró en su madurez: «It is both the last novel of the turn of the century and the first novel of contemporary SF» (Kurlat Ares 2013: 7). Aparecida en Losada apenas fundada la editorial, con portada de Norah Borges, la novela se complejiza por las notas de un editor ficticio que hace acotaciones al manuscrito.<sup>5</sup> Dice Borges en su famoso prólogo (una tarea que repetirá en *Minotauro*): «En español, son infrecuentes y aun rarísimas las obras de imaginación razonada». En esas mismas palabras rescata la obra de Santiago Dabove (1889-1951), cuyo libro *La muerte y su traje* permaneció inédito hasta después de su muerte. Finalmente fue publicado en 1961 por Alcántara... también con prólogo de Borges.<sup>6</sup>

Ante una pregunta sobre la *Antología de la literatura fantástica* (1944) que compiló junto a Bioy y Silvina Ocampo, Borges responde:

Me parece que aquel libro fue hecho para bien. Creo que es un libro alentador, porque ahí todos estaban escribiendo más o menos historias realistas y, entonces, aquel libro les mostró la posibilidad de otra cosa. Me parece que tuvo una gran influencia en la literatura argentina.

(Borges, 15 de septiembre de 1978, en Balderston 2004)

«La posibilidad de otra cosa» son todos aquellos textos de índole fantástica que emergieron desde finales de la década del treinta de forma más o menos sistemática; antes, como vimos, aparecían sólo de forma aislada. Ninguna de las obras mencionadas hasta este momento fue publicada en ediciones consagradas a la ficción especulativa, en cualquiera de sus variantes primigenias. Las fantasías científicas (más habitualmente de

---

<sup>5</sup> «La presencia del Editor es un saludo a la teoría de Bentley acerca del editor de Milton. Bentley sostenía que el manuscrito del *Paradise Lost* estaba lleno de errores, debido a descuidos del amanuense y a la acción de un supuesto *editor*. Según Bentley, este editor era el responsable de muchos cambios de palabras y aun de frases. Bioy Casares había conocido esta teoría en R.C. Jebb, *Bentley* (1882); Jebb opina que este editor ‘owes his existence to Bentley’s vigorous imagination’» (Martino 2002: 71).

<sup>6</sup> Bioy Casares anota en su diario (2006): «BORGES: Santiago trabajaba los domingos en el hipódromo, y el resto de la semana estaba borracho, en el catre, o jugando a los naipes en los almacenes de Morón» (26 de diciembre de 1962). En otra entrada del diario, sobre Dabove: «“Tenía razón Wilcock: en verdad, parecía un carnicero. Un día dije que Santiago sin duda conocía muchas historias de malevos de Morón; que era raro que no las escribiera. Fernández Latour contestó: ‘No podría. A Santiago le interesan las ideas, no las personas’» (4 de enero de 1967).



lo que se cree) aparecían en revistas populares como la mencionada *Caras y Caretas*, *Fray Mocho*, *La vida moderna*, *Leoplán*, *Rojinegro* o en *Vea y Lea* (Santos 2014), en una combinación de «relatos gauchosos, detectivescos, fantásticos y de ciencia ficción con crónicas periodísticas y cuadros de costumbres» (Abraham 2013: 90). Una vez nacida la concepción moderna del género en 1926, gracias al influjo de Gernsback, siguieron publicándose principalmente en revistas, aunque esta vez aunadas en un género distinguible.

And even though it is true that Argentina did not have an editor that could be compared to the legendary John W. Campbell, the character and main issues of Argentinean SF were first developed in its magazines.

(Kurlat Ares 2013: 3)

En el fundamental *Revistas argentinas de ciencia ficción*, Abraham (2013) rescata a la revista *La novela fantástica* (1937) de Héctor César Zappalorti, de un único número, como la primera revista hispánica en su género. Le siguen *Centuria* (1946) de Alfredo Julio Grassi y *Hombres del futuro* (1947) de la editorial El Tábano, una subdivisión del diario *Crítica*; probablemente la revista estuvo dirigida por Helvio Ildefonso Botana, primogénito del fundador del periódico. Las portadas estilo *pulp* eran vistosas y coloridas como para atraer lectores, y versionaban las tapas de las revistas norteamericanas de las que tomaban los contenidos.

Editorial El Tábano no recibía las ilustraciones originales, sino ejemplares ya armados de las revistas. Una reproducción mecánica de las portadas era por lo tanto imposible, ya que el dibujo estaba surcado por las leyendas *Astounding Science Fiction* o *Captain Future*. La solución: encomendar a artistas locales que hicieran una versión lo más similar posible a las portadas norteamericanas insertando en el dibujo el título *Hombres del futuro*.

(Abraham 2013: 95)

Mientras que estas publicaciones tuvieron poca difusión y pocos números, en 1953 surgió una revista que tuvo una gran tirada y una eficiente distribución: *Más allá de la ciencia y la fantasía*: «cuentos y novelas de la era atómica, apasionantes aventuras de ficción científica», según cómo indicaba la portada. La editorial Abril, creada por el italiano Cesar Augusto Civita tras huir del fascismo, intentaba abarcar todos los nichos

del mercado, como *Misterix* en historietas, *Siete Días ilustrados* en actualidad, *Claudia* en revistas femeninas.<sup>7</sup> El éxito de *Galaxy* (1950) llevó a Civita a importar ese modelo en Argentina, con algunos aportes locales. Otra influencia fue la experiencia italiana de Giorgio Monicelli, amigo de Civita y perteneciente al círculo Mondadori, quien en 1952 había creado la colección de ciencia ficción Urania (Scarazanella 2016: 104).

En *El sentido de la ciencia ficción* (1966), primer ensayo sobre el género publicado en Argentina, Pablo Capanna reproduce una serie de encuestas donde compara el público lector norteamericano, francés y argentino, esta última tomada precisamente de una *Más allá* de diciembre de 1953:

Las estadísticas nos muestran que la difusión de la ciencia-ficción es mayor entre científicos y técnicos y estudiantes vinculados con esas actividades. Los datos de que disponemos resultan ya un poco anticuados: en general son anteriores al «sputnik», que cumplió para la s-f el papel de un catalizador: apartó definitivamente el género de la *space-opera* y atrajo públicos deseosos de hallar en él el sentido que tenía la conquista del espacio, los cuales, decepcionados o no, terminaron por quedarse.

LECTORES	ENCUESTAS				
	1939 %	1949 %	1956 %	Francia 1959 %	Argentina 1953 %
<b>A. Distribución ocupacional</b>					
1. Científicos, ingenieros y técnicos.	33,3	31,7	34,3	80,0	11,6
2. Profesionales.	—	22,7	33,9		
3. Estudiantes.	33,3	13,1	20,9	11,0	40,2
4. Comerciantes e industriales.	33,3	8,0	1,7		
5. Empleados, obreros y otros.		24,5	9,2		
<b>B. Edades</b>					
1. De 16 años o menos			6,0	—	10,6
2. De 17 a 20 años			21,5	—	18,3
3. De 21 a 29 años	Sin datos	Lector promedio: menor de 30 años	34,0	42,0	54,0
4. De 30 a 39 años			25,1		
5. De 40 a 49 años			7,4	43,0	
6. De 50 años y más			6,0		15,0
<i>Fuentes:</i>					
1939: Cuestionario de Campbell, en <i>Astounding</i> (De Camp).					
1949: Cuestionario de Campbell, en <i>Astounding</i> (De Camp).					
1956: SAMUEL MOSKOWITZ, "S-F Market Survey". (En <i>The S-F Yearbook</i> , Nueva York, Fandom House, 1957).					
Francia, 1959: Encuesta de <i>Fiction</i> (Diffloth).					
Argentina, 1953: Encuesta de <i>Más allá</i> , Buenos Aires, diciembre de 1953.					

<sup>7</sup> Abril tuvo una compañía hermana en Brasil, del mismo nombre, fundada por su hermano Vittorio Civita.

A cargo de la *Más allá* estaban el yerno de Civita, Giorgio De Angeli, y Oscar Varsavski, un físico comunista echado por el antiperonismo y cuñado de Boris Spivacow. Uno de los primeros directores de la revista (sin figurar en los ejemplares) fue Héctor Germán Oesterheld, que había empezado a trabajar en Abril como el redactor de ciencia de *El Pato Donald* hasta que pasó a guionar historietas en *Misterix*, *Cinemisterio* y *Rayo Rojo* (Abraham 2013: 135). Oesterheld era licenciado en geología, y su formación científica resultaba ideal para dirigir la revista.

Oesterheld era, además, medio guía y director, atrás, en bambalinas, de la revista *Más Allá*, que era una publicación mensual, no de historietas sino de ciencia ficción. Fue donde sacó las primeras *Crónicas Marcianas* de Bradbury en episodios. Y, además, él metía de vez en cuando algún cuentito de ciencia ficción. Cuando Oesterheld quiso abrirse de esta editorial no pudo llevarse todo lo que había hecho porque las editoriales retenían los derechos, uno inventaba la historia pero una vez que firmabas el contrato no tenías derecho sobre lo que habías creado.

(Solano López, en Sabini 2006)

La *Más Allá* tuvo una precursora en Abril, una colección de divulgación científica llamada Hoy y Mañana, cuyo primer título (ideado por Civita) se titulaba *La vida en el fondo del mar* y fue escrito por Oesterheld.

Más interesante era la colección de Abril titulada Hoy y Mañana, una serie de pequeños volúmenes de carácter científico con hermosas tapas e ilustraciones a todo color, que empezó a salir en 1947. Se publicaba en dos formatos, uno pequeño, de 15 por 10 centímetros, y otro más grande. Se presentaba de este modo: «Recoge los temas más apasionantes de la ciencia y la técnica, a través de aventuras intensas y reales. Instruye y entusiasma». El logo de la colección era un hombre que, con un libro como palanca, levantaba el mundo.

(Scarzanella 2016: 95)

Tras independizarse de Abril por mutuo acuerdo, Oesterheld fundó junto a su hermano Jorge la editorial Frontera, dedicada exclusivamente a historietas y cuyo

nombre remite tanto al *western* como a la ciencia ficción. Las dos primeras revistas, *Frontera* y *Hora Cero*, tenían una periodicidad mensual y salían alternadas cada quince días; la gran mayoría de los guiones estaban a cargo de Oesterheld, aunque a veces firmaba con seudónimos como H. Sturgiss o C. de la Vega, y el resto eran de su hermano, quien firmaba a su vez como Jorge Mora. El éxito fue tal que decidieron agregar un suplemento, *Hora Cero Semanal*. Fue en esta revista donde se serializó *El eternauta* de Oesterheld y Solano López, desde el número 1 (4 septiembre de 1957) hasta el 106 (9 de septiembre de 1959), en tres tiras horizontales de dos a cuatro viñetas por página y tres o cuatro páginas por semana.

Al igual que *La invención de Morel*, la historieta trabajaba la metáfora robinsoniana desde una perspectiva especulativa: la isla, esta vez, era la propia casa. Solano López recuerda haberle respondido así: «Bueno, Héctor. Haceme una de ciencia ficción, pero que sea un poco más realista, más creíble que *Rolo*, como para que el lector se identifique mejor con los personajes» (Montero 2007).

Hubo al menos dos razones por la cual *El Eternauta* marcó un hito en la literatura nacional (Pereyra 2007): primero, porque fue la primera historieta argentina cuyo relato ocurre en las calles de una ciudad reconocible, en la que se detallan edificios emblemáticos como la cancha de River, plaza Italia, la autopista General Paz o incluso graffitis políticos; segundo, porque transgrede los estereotipos del género: hombres comunes se enfrentan contra un gran enemigo extraterrestre, como un gran héroe colectivo, por medio del ingenio y no mediante poderes sobrenaturales.

Los amigos juegan al truco; del otro lado de la ventana, una nevada mortal comienza a caer sobre Buenos Aires. Es el primer paso de la invasión. La historieta argentina –lo que hoy entendemos por eso– comienza en esa página de *El Eternauta*: crear primero una sensación de intimidad y protección y enfrentarla a la vulnerabilidad sin límites... Ubicar a Buenos Aires en el mapa de las estrellas. (De Santis 2003:16)<sup>8</sup>

Cuando en 1961 quebró *Frontera*, Oesterheld vendió los derechos de los diversos personajes a sus acreedores. Más tarde fueron adquiridos por Alfredo Scutti, editor de Ediciones Récord, quien reeditó *El Eternauta* y, tras un nuevo contrato, publicó la segunda parte (1976). Oesterheld escribía los guiones desde la clandestinidad,

---

<sup>8</sup> Para un desarrollo más detallado de Buenos Aires como locación de *El Eternauta*, véase Berone 2011; para un análisis de su legitimación como «literatura», véase Reggiani 2009.

escondido en los depósitos editoriales, y tras su secuestro y desaparición la fecha de su muerte es incierta.

Lo que no sé si los últimos guiones los hizo Oesterheld o si los hizo alguien más, porque cuando yo estaba en Frontera sus guiones siempre venían a mano, y estos guiones me los dieron tipeados a máquina. Y en el guión, las últimas páginas eran medio raras, yo me sentía medio extrañado con todo ese tema de las alas de vampiros y los tipos que volaban...

(Solano López, en Montero 2007)

La *Más allá* tenía dos años de vida cuando apareció el primer título de Minotauro. Es significativo que ese título haya sido *Crónicas marcianas*, cuando varios de los cuentos que la componen ya habían sido publicados en la revista de Oesterheld. Así y todo, o precisamente por eso, el libro fue un éxito. Son varias las razones que lo justifican, y las analizaremos en detalle más adelante, pero hay dos factores que se destacan: el enfoque sofisticado, anti-*pulp*, tanto en las portadas como en las traducciones, y, sobre todo, una distribución en librerías en vez de en puestos de diarios.

La ciencia ficción y la fantasía ya habían hecho pie por entonces en la Argentina – existían revistas como la citada *Más allá*, de Editorial Abril, y varias colecciones populares de kiosco–, pero Minotauro sería desde el comienzo otra cosa: una serie no rutinaria de ficciones que pondría sobre todo el énfasis en la calidad literaria de los textos, en el respeto de un lector pensado como consumidor de literatura y –un rasgo singularísimo– en el impecable diseño. Porque Minotauro, en todos los sentidos, no se parecía a nada de lo que había en la librería.

(Sasturain 2004)

Minotauro cambió la forma de leer y comercializar la ciencia ficción en habla hispana, y comenzó (nada menos) por establecer el nombre definitivo del género. En los capítulos posteriores veremos qué fue lo que hizo Porrúa, cómo lo hizo y con quiénes.

## Capítulo 1. Francisco Porrúa, editor de Minotauro

### Comienzos en el fin del mundo

El nombre de Francisco «Paco» Porrúa está acompañado sin excepción por «el mítico editor de...», más allá de lo que vaya a continuación: *Cien años de soledad*, Sudamericana, *El Señor de los Anillos*, Minotauro, *Rayuela*, etc. Lo mítico, o legendario, es un calificativo útil en tanto describe diversas características de su trabajo como editor y de sus libros editados: el esfuerzo titánico, la raigambre fantástica, el éxito imposible.

Porrúa perteneció al grupo de editores españoles que se trasladaron a Argentina durante la primera mitad del siglo XX (de Diego, 2006: 91); no obstante, a diferencia de la mayoría de sus compatriotas, el caso de Porrúa sucedió mucho antes de la Guerra Civil española.

Su padre, Francisco Porrúa Figueroa, nació el 27 de marzo de 1886 en Corcubión, un pueblo costero de Galicia. Cursó sus estudios y práctica de marino mercante en España, durante los años 1904 a 1906, en el buque escuela *María Luisa* y en la corbeta de guerra *Nautilus*, un anticipo prodigioso de las lecturas de su primogénito.<sup>9</sup>

Ante la situación que atravesaba Europa –en especial España tras el asesinato del político e intelectual José Canalejas mientras éste observaba el escaparate de una librería–, Porrúa Figueroa decidió embarcarse rumbo a la Argentina. Lo atraían los elevados salarios que se pagaban del otro lado del Atlántico y la ayuda de algún conocido corcubinés en Buenos Aires, posiblemente José Carrera Fábregas, vicepresidente del Banco de Galicia y Buenos Aires, donde Porrúa Figueroa trabajó durante unos meses mientras gestionaba la nacionalidad argentina y la convalidación de su título de piloto (Lamela Carballo 2015).

Ya matriculado, Porrúa Figueroa embarcó en navíos de la empresa Delfino (luego denominada Argentina, Compañía General de Navegación) y más adelante en el

---

<sup>9</sup> «No me parece que los encuentros que nos va fijando la vida tengan que ser siempre casuales. Tal vez el armador de este *Nautilus* ha sido un hombre que en sus ratos de descanso leía los libros de Verne. Tal vez el buque de mi padre ha sido el vehículo que logra trasladar el Viaje a la Luna para convertirlo, cincuenta años después, en el inolvidable despegue de las naves de Ray Bradbury en su viaje a Marte» (Jesús Porrúa, en Castagnet 2016).

buque *Asturiano* de la Sociedad Anónima Importadora y Exportadora de la Patagonia.<sup>10</sup> En 1921 fue enviado a Escocia para retirar en Glasgow el buque *José Menéndez*, pero la terminación del buque estaba tan demorada que Porrúa Figueroa regresó a su pueblo natal por primera vez en ocho años. El 27 de diciembre de ese año se casó en la iglesia de San Marcos con Carmen Fernández y González de Lema, nacida en Lage. Su primer hijo, Francisco José Joaquín Jesús Porrúa Fernández, en adelante llamado Paco por propios y extraños, nació el 7 de noviembre de 1922 en la rúa Antonio Porrúa 11 de Corcubión, a una cuadra del mar.<sup>11</sup>

---

<sup>10</sup> La empresa, fundada en 1908 como almacén de ramos generales tras la unión comercial y familiar del ruso-ucraniano Moritz (Mauricio) Braun con el asturiano José Menéndez, se mantiene en funcionamiento como cadena de supermercados bajo el nombre de La Anónima. En 1939, sus hijos Armando, Alejandro, Carlos y Mauricio Braun Menéndez fundaron la editorial Emecé. En 1950 la familia Braun se convirtió en socia del mencionado Banco Galicia y Buenos Aires, para entonces resumido en Banco Galicia. Uno de los bisnietos de Mauricio, Pablo Braun Ledesma, es el fundador de la librería y editorial Eterna Cadencia.

<sup>11</sup> La calle se llama así en homenaje a un médico que vivió en ese lugar, pariente de la familia.

ARQUIVO HISTÓRICO DIOCESANO

SANTIAGO DE COMPOSTELA

Archivo Histórico Diocesano
SANTIAGO DE COMPOSTELA
Ref. P726/04
ENTRADA 15 SET. 2004
SALIDA

Práza da Inmaculada, 5  
Apdo. de Correos nº 381  
15704 Santiago de Compostela  
telex. 981.56.28.00  
981.58.38.84  
Fax 981.56.36.91  
ahdsantiago@archicompostela.org

DON ELISARDO TEMPERÁN VILLAVERDE, DIRECTOR DEL  
SERVICIO DEL PATRIMONIO DOCUMENTAL Y BIBLIOGRÁFICO Y DEL  
ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

CERTIFICA:

Que en el fondo parroquial de Corcubión, San Marcos y Redonda, San Pedro, serie Libros Sacramentales, número 1, folio 186, de este Archivo, hay una inscripción que literalmente dice:

“En la parroquial Iglesia de San Marcos de Corcubión, y en el día veinte y dos de Noviembre de mil novecientos veinte y dos; yo Don Francisco Sánchez Gómez, cura párroco de la misma, bauticé solemnemente y puse por nombre Francisco José Joaquin Jesús á un niño que nació el día siete del mismo; hijo legítimo de Don Francisco Porrúa Figueroa y Doña Carmen Fernández y González de Lema, él de esta parroquia y ella de Lage. Abuelos paternos, Don Manuel Porrúa Rodríguez y Doña Cándida Figueroa Domenech, de aquí. Maternos, Don Jesús Fernández Abelenda y Doña Florinda González de Lema y Calo, él de Teo y ella de Lage.

Fueron padrinos, Don Joaquín Seoane Ulloa, de Coruña, y la Señorita Sara Fernández y González de Lema, de esta vecindad y tía del niño, á quienes advertí lo necesario

Y para que conste lo firmo. Francisco Sánchez (*rubricado*)”.

Al margen izquierdo: “Nº 57. Francisco José Joaquin Jesús Porrúa y Fernández, de Don Francisco y Doña Carmen”.

Es copia fiel del original a que se remite.

Y para que conste lo firma y sella, con el de este Archivo Histórico Diocesano, en Santiago de Compostela, a día 15 de Septiembre de dos mil cuatro.

  
P.O.: Urbano Santiago Cadaval  


**Acta de bautismo de Francisco Porrúa.**

Un año más tarde, Porrúa Figueroa viajó otra vez a Glasgow para retirar el *José Menéndez*; regresó a la Argentina a bordo del barco y dejó en Corcubión a su esposa e hijo. Después de algún tiempo en altamar, se decidió a llevar a su familia a Argentina «con el objetivo de participar en la educación de sus hijos, pasear con ellos de la mano en los días soleados y acompañarles en su construcción emocional» (Lamela Carballo 2015), por lo que solicitó un destino de tierra y el cargo de Agente Marítimo. Lo destinaron a Comodoro Rivadavia, un pueblo ubicado en el mapa global desde el 13 de diciembre de 1907, cuando las perforaciones en búsqueda de agua encontraron petróleo. Sus funciones eran atender el buque de la compañía que atracara en Comodoro (por lo general de camino a Punta Arenas, Chile); el papeleo en Prefectura, en la Aduana y en



la autoridad sanitaria; además de expedir pasajes, recibir la carga, preparar los despachos, aprovisionar los buques y asistir al pasaje en su embarque o desembarque.

Comodoro Rivadavia era un paraje hostil, precario y continuamente invernal. En 1924 arribaron Carmen Fernández de Porrúa y su hijo Paquito, de un año y medio de edad. Los esperaba una casa de madera frente al mar, con grandes ventanales de cristal, pintada de blanco pero avejentada por el salitre y el viento. Allí nacieron los hermanos de Paco: Manuel, el 26 de febrero de 1925 (Manolo, fallecido el 11 de junio de 2007); Jesús Benigno, el 12 de abril de 1926; y María del Carmen (Maricarmen), el 5 de junio de 1935.



**Primera casa en Comodoro Rivadavia, año 1924 («la casa ya no existe, el mar sigue en ese lugar», dice Jesús Porrúa).**

Su hermano Jesús describe esos años de infancia en Comodoro: «Como a todos los chicos, a Paco le gustaba participar en algunos juegos. Nosotros vivíamos en la ladera del cerro Chenque y ahí pasábamos parte de nuestra vida. Exploración de tierra y espacio. Para ser sincero, creo que le agradaba caminar en soledad o estar sentado mirando el mar» (J. Porrúa, en Castagnet 2016). La casa no tenía ni luz ni gas; el agua llegaba una vez por semana y los vecinos la repartían y la hacían durar.

La presencia de los libros fue muy temprana. «Desde mi infancia yo había leído mucha literatura fantástica, Julio Verne y H. G. Wells, y creía que en toda literatura hay un elemento fantástico. Pero no encontraba más que en las obras de estos autores eso que yo llamaba fantástico» (Porrúa, en Guariglia 2009). Dice Jesús Porrúa: «Es

complicado ubicar sus lecturas. Eran otros momentos y otros libros los circulantes. Tal vez Verne y esos estilos, hasta que llegó el momento en que todo lo que estaba a su alcance era leído con interés. Desde joven quería dedicarse a los libros. Primero la lectura y luego la necesidad de entrar de lleno en ese mundo».

«Na Patagonia a paisaxe era algo máis que desoladora, paisaxe de deserto, casas débiles e de madeira, incendios frecuentes causados polo gas que viña directamente dos campos de petróleo» (Porrúa, en Fernández Naval 2014). Aun así, pese a ser poco más que un campamento petrolífero, Paco disfrutaba de la vida en Comodoro.

Porrúa evocó al niño para quien el universo estaba en torno a una casa respaldada por el cerro Chenque y donde el camino, la playa y el mar fueron en su infancia «una especie de revelación de la inmensidad». «Yo era muy feliz», confesó, y a la vez recordó el llanto de su madre porque echaba de menos los paseos con sus amigas por la orilla de la ría –como símbolo de todo lo perdido–.

(Fernández 2013)

A su madre Carmen, en cambio, la distancia atlántica con sus padres y hermanas le resintió un problema de salud preexistente, una tuberculosis bovina que siempre había sido tratada en Santiago de Compostela. Dos años después de llegar a la Argentina, la familia acudió a Buenos Aires para buscar una solución médica. Finalmente se decidió que Carmen volviera a Galicia con Paco, Manuel y Jesús, y el 13 de junio de 1931 viajaron de regreso a España en el buque General Osorio.

Habitualmente se omite el dato del pasado ferrolano del editor Francisco Porrúa (Corcubión, 1922), pero en la ciudad vivió entre la niñez y la adolescencia en los años 30 y guarda gratos recuerdos. El responsable de la publicación de *Cien años de soledad* (también de *Rayuela*, por cierto) se trasladó con su madre en 1931 a Ferrol junto con sus hermanos. Aquí vivía su abuelo, Francisco Fernández Abelenda, con despacho en la calle Real y presidente del Casino Ferrolano.

(Vidal 2014)

Durante ese lapso los inviernos los pasaron en el Ferrol y los veranos en Corcubión, donde Francisco Fernández Abelenda había sido notario durante veintitrés años, con temporadas más cortas en Oza de los Ríos.

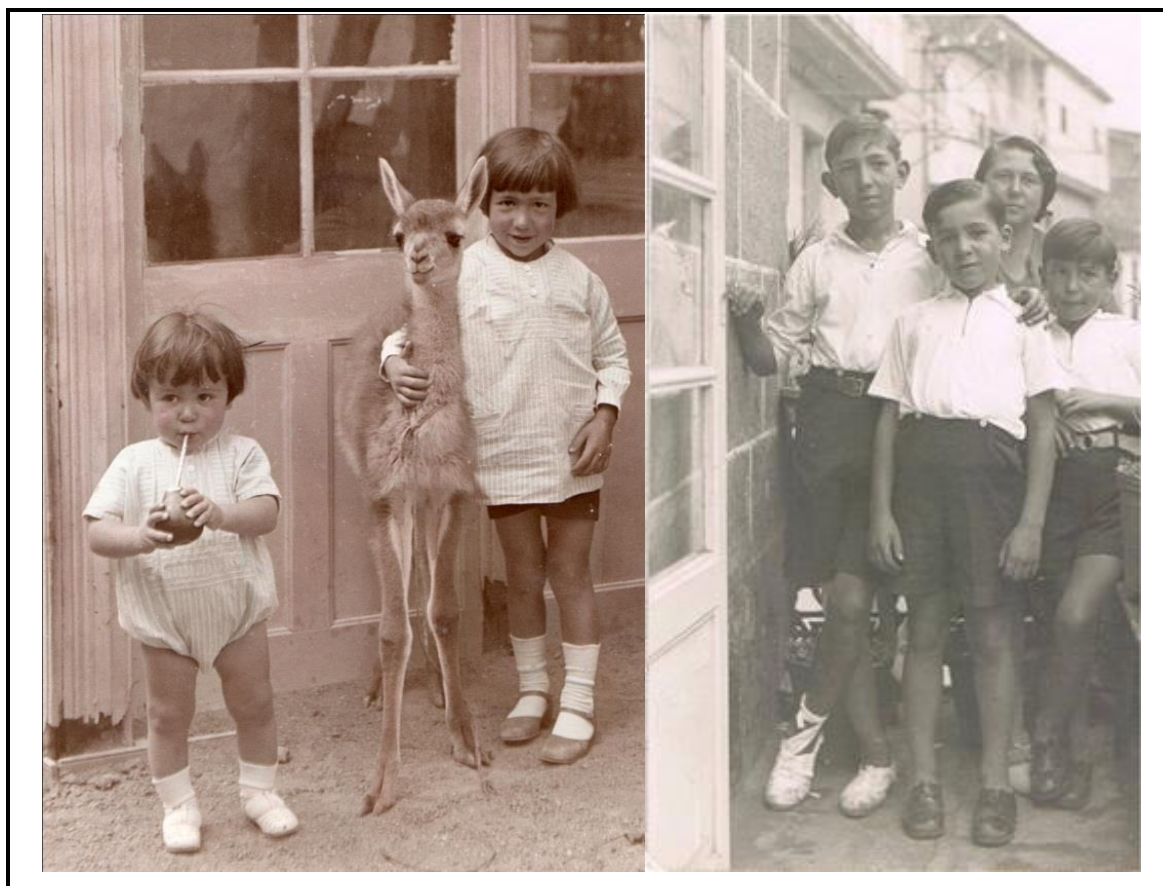
Hai outro lugar que lembro con moito cariño, un lugar un pouco alto e nós viviamos detrás da estación de ferrocarril. Ese lugar chamábase Oza dos Ríos. Alí foi a novidade da vida do bosque. Era a primeira vez que vivía nun bosque. Pasara polos bosques de Río de Xaneiro e Brasil e vira algúns bosques en Ferrol e A Graña, moi fermosos. En Oza dos Ríos, durante o tempo en que vivín alí, entendíame coas cousas da natureza, máis que coa natureza, co verde.

(Porrúa, en Fernández Naval 2014)

Después de que Carmen mostrara cierta mejoría física en esos aires más benignos, regresaron a la Argentina el 24 de enero de 1924 en el buque General Artigas, dos años antes de iniciarse la Guerra Civil. «España me pareció un lugar muy ameno. Quizá la ausencia de padre ayudaba a que yo me sintiera un poco más libre, pero volví a Comodoro y yo sentía que esa era mi tierra» (Porrúa, en Fernández 2013).

Na Patagonia, aínda que eu tiña un campo de xogos que podería dicirse que era inmenso, un outeiro sobre o que estaba a casa e que miraba o mar, era unha vida moi restrinxida coa natureza, porque os invernos eran duros, había ventos case continuos, ventos do oeste que son ventos de area. Corcubión, daquela, era una especie de campo de xogos no que eu tiña unha relación co tempo, co tempo que tiñan as cousas. Porque os nenos da miña idade andaban sempre, ou case sempre, buscando tesouros dos tempos das guerras napoleónicas.

(Porrúa, en Fernández Naval 2014)



**Izquierda: Paco abrazado a un guanaco junto a su hermano Manuel (año 1926). Derecha: Septiembre de 1933: los tres hermanos Porrúa con su madre Carmen en un balcón de Corcubión (Paco es el primero desde la izquierda).**

En El Ferrol los tres hermanos asistieron a un Colegio de Curas Mercedarios. Cuando volvieron a Comodoro, Paco tuvo que revalidar la educación primaria y asistir a los estudios secundarios, que cursó en el Colegio Carmen Arriola de Marín en San Isidro, que contaba con un lago artificial. El colegio había sido inaugurado en 1912 a partir de una donación de Plácido Marín y estaba dirigido por el Instituto de los Hermanos de las Escuelas Cristianas, también conocido como los Hermanos de La Salle, que hacían hincapié en «una formación cristiana, ético ciudadana, científica y deportiva de gran valor».

Estar en una escuela de pupilo es una experiencia horrible. Yo tenía 11 años cuando entré al colegio y fue una época de mucha soledad. Para colmo, esa escuela era una institución mediocre, los profesores eran muy poco preparados, y todo el bachillerato lo hice un poco a espaldas a lo que ocurría en el aula, pero leyendo, leyendo mucho. Lo principal para mí era la lectura. Compraba libros y los curas me los secuestraban. Hubo uno que me lo secuestraron tres veces: el

segundo tomo de Proust, *A la sombra de las muchachas en flor*. Seguramente porque el título les parecía indecoroso, aunque entonces Proust produjo en mí algo que no había experimentado antes: la certeza de estar viendo a la literatura como algo claro y extremadamente inteligente.

(Porrúa, en Lennard 2009)

Al egresar del secundario a los dieciocho años, Paco intentó ingresar a la Marina argentina, pero fue rechazado por no haber solicitado la nacionalidad argentina y haber conservado la española; según él, no necesitaba un papel para identificarse como argentino. Luego le solicitaron hacer un examen ideológico-político al que no quiso someterse y abandonó ese proyecto. Así fue como se mudó a Buenos Aires para estudiar Filosofía en la Facultad de Filosofía y Letras, donde permaneció varios años. «Creo que Filosofía y Letras era lo más cercano a su intelecto y su personalidad. Incluso (creo) superó ese nivel. El inglés de Paco y otros idiomas nace, exclusivamente, de sus constantes lecturas», aclara su hermano Jesús (Castagnet 2016f).

A medida que iba finalizando los estudios, Paco fue consiguiendo trabajos para procurarse la independencia económica. Por entonces trabajaba «en enciclopedias, en imprentas, en cosas más o menos así, independientes». Una de las enciclopedias fue Espasa-Calpe, en la que trabajaba «como un obrero» desde bien temprano (*El Mundo* 1966). Una de sus labores consistía en realizar una doble revisión de las entradas: en Estrella decía «véase astro» y en Astro «véase estrella», por lo que él debía dejar una y redactar la otra. También trabajó en el diccionario Hyspamerica y como corrector de actas del Congreso de la Nación, por ese entonces su trabajo de mayor responsabilidad. Agrega su hermano Jesús: «Su trabajo en distintas editoriales fue, en principio, de corrector de estilo»; una de ellas fue con seguridad la editorial Claridad (J. Porrúa, en Castagnet 2016f).

Esos trabajos eran, sobre todo, para poder pagarse el alojamiento. En Buenos Aires, Paco vivió en distintas pensiones; su hermano recuerda las ubicadas en las calles Caseros, Uruguay, Rodríguez Peña, Corrientes. Luego la familia (con Paco incluido) se mudó a Hurlingham, provincia de Buenos Aires. Su padre, después de jubilarse como agente marítimo en 1951 y hacer un último viaje a España, se había trasladado cerca de la capital en busca de mejores condiciones climáticas. Murió tres años después, el 30 de noviembre de 1954, cuando tenía 68 años. Su esposa Carmen falleció poco más de tres

años después, en junio de 1958, a los 60 años, de la enfermedad de la que nunca pudo recuperarse. Entre ambas muertes nació Minotauro.



**Su padre Francisco Porrúa de Figueroa.**



**Su madre Carmen Fernández y González de Lema.**

## La fundación de Minotauro

Desde fines de los cuarenta Porrúa había realizado en privado muchas traducciones, sobre todo de poesía romántica inglesa y poesía surrealista francesa, eran hechas únicamente por gusto. Traducía libros enteros y luego desechaba los manuscritos, una actividad que le resultaría formativa para lo que vendría. «Ya de joven quería dedicarse a los libros. Primero mediante la lectura y luego con la necesidad de entrar de lleno en ese mundo» (J. Porrúa, en Castagnet 2016f).

La idea de Minotauro nació con un artículo de Boris Vian y Stéphane Spriel en la revista dirigida por Jean-Paul Sartre, *Les Temps Modernes*, de octubre de 1951, titulado «Un nouveau genre littéraire: la *science-fiction*»; allí se mencionaba a un escritor norteamericano de apellido Bradbury. Ya entonces se lo califica de poeta, algo que será constante a lo largo de su trayectoria en Minotauro: «Dans ce genre, je rangerais les *Chroniques Martiennes* de Ray Bradbury, recueil absolument étonnant dans lequel on doit reconnaître l'œuvre d'un vrai poète» (Vian y Spriel 1951: 618). El artículo servía como introducción declarada al cuento «Le Labyrinthe», de Frank M. Robinson, publicado a continuación en ese mismo número.<sup>12</sup>

Curiosamente todo empezó por mis concepciones políticas de izquierda. La idea de Minotauro nació de mi lectura de la revista de Sartre, *Les Temps Modernes*. Yo la leía todos los meses, me interesaba mucho esa revista, tanto desde un punto de vista filosófico como político.

(Porrúa, en Lennard 2009)

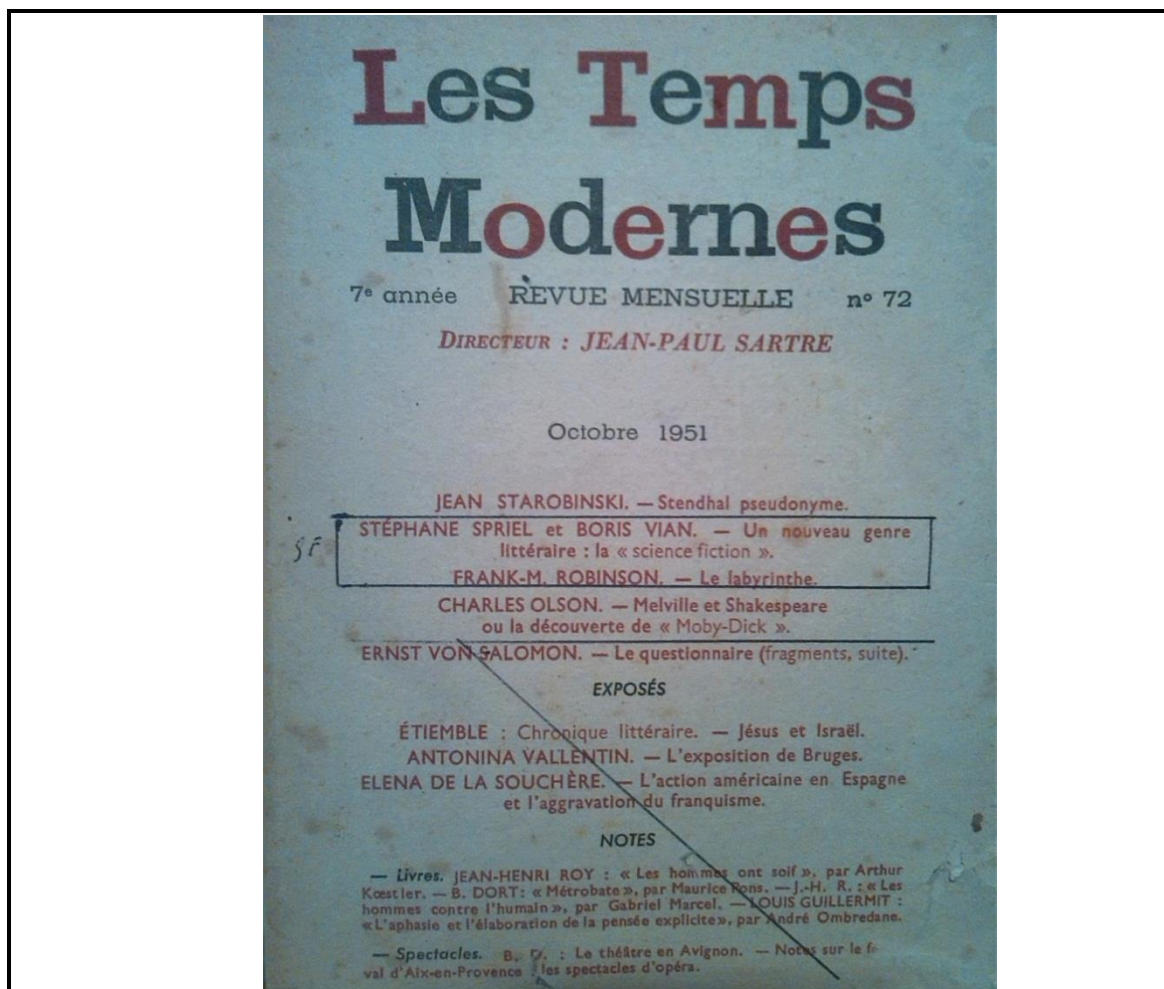
Porrúa leyó en inglés su primer libro de Bradbury y decidió convertirse en editor:

En una revista francesa había leído sobre un autor norteamericano, al que llamaban el poeta de la ciencia ficción –cuenta Porrúa–. Me interesé, fui a una librería en Buenos Aires y compré *El hombre ilustrado*, de un tal Ray Bradbury. Enseguida tuve asombro, alegría y sorpresa; quise leer todos sus libros.

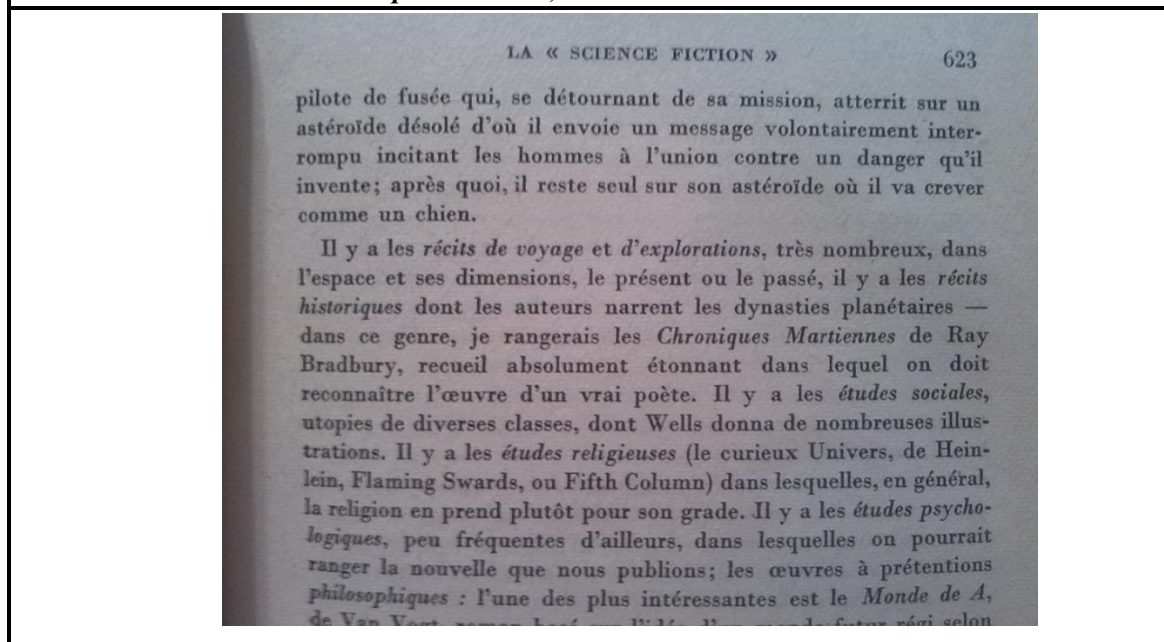
---

<sup>12</sup> En marzo de ese mismo 1951 había aparecido un artículo similar de Raymond Queneau en el número 46 de la revista *Critique*: «Un nouveau genre littéraire, les sciences-fictions». Queneau y Vian eran amigos, y en 1952 fueron invitados al congreso de ciencia ficción en Londres, que en 1954 se transformó en «le Cercle du futur». Queneau asumió la presidencia y Vian una de las vicepresidencias junto a François Le Lionnais, fundador de Oulipo en 1960 (Lapprand 2006: 159).

(Porrúa, en Sánchez 1997)

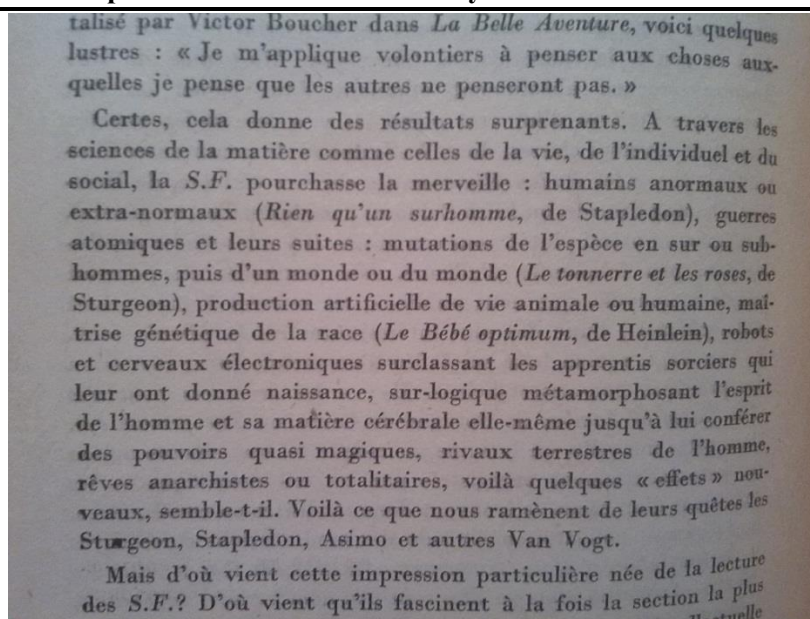


La cubierta de *Les Temps Modernes*, número 72 de octubre de 1951.





El párrafo de la página 623 donde se menciona *Chroniques Martiennes* de Bradbury. Nótese al final la mención a *Monde de A* de van Vogt (*The World of Null-A*, 1948) de donde Porrúa saca uno de sus pseudónimos: Ricardo Gosseyn.



En el artículo también se mencionan *Rien qu'un surhomme* de Stapledon (traducido por Porrúa como *Más que humano*) y *Le tonnerre et les roses* de Sturgeon («Thunder and roses»), traducido en *Regreso* por Porrúa como «El trueno y las rosas»). El desafortunado Asimov, en cambio, figura primero como «Asimo» y luego como «Asimot».

Paco se enteró de los nuevos autores por una revista francesa, y fue a una librería de las que había en Buenos Aires con obras en inglés, encontró cuatro o cinco, las leyó y decidió crear una editorial para publicarlas.

(Souto, en De Ambrosio 2015)

Poco después, Porrúa compró los derechos de cuatro libros de ciencia ficción desconocidos por entonces en la Argentina: *The Martian Chronicles* y *The Illustrated Man* de Ray Bradbury, *More Than Human* de Theodore Sturgeon y *City* de Clifford Simak (Lennard 2009). Los libros de Bradbury costaron en total 200 dólares (Sánchez 1997).

En el año 1953 comenzaron las consultas con el representante de editores Sr. Lawrence Smith y los contratos por los primeros cuatro libros deben haberse firmado a fines de ese año o comienzos de 1954.

(J. Porrúa, en Castagnet 2016f)

Lawrence Smith, un irlandés ubicado en el barrio de Belgrano, fue el primer agente literario en el país, «protector de los intereses de novelistas y dramaturgos

ingleses que solían ser alegremente saqueados sin cobrar derechos de autor» (Ottino 2004). Smith manejaba los derechos para toda Sudamérica de muchos autores importantes, entre ellos John Dos Passos, Margaret Mitchell, Leonard Woolf, Ellery Queen, Somerset Maugham, William Saroyan y, por supuesto, Ray Bradbury.

Un día me llama el agente literario, el señor Lawrence Smith, que era un caballero, un agente literario inglés correctísimo porque cuando él ofrecía un libro a alguien no lo sabía nadie. Es decir que actuaba como un verdadero profesional del libro.

(Gregorio Weinberg, en Sorá 2015)

El nombre de la editorial proviene de la revista surrealista *Minotaure*, fundada en París por Albert Skira y editada por André Breton y Pierre Mabilie en trece números entre junio de 1933 y mayo de 1939. *Minotaure* contaba con textos del propio Breton, Éluard, Crevel y Tzara. Bajo la dirección artística de Tériade, la portada de la revista fue ilustrada por artistas como Magritte, Ernst, Matisse, Dalí, Miró, Duchamp y Picasso.<sup>13</sup> Según Skira, fue Roger Vitrac quien propuso el título; según el fotógrafo Brassai y otros, «la revue à tête de bête» fue una idea de Georges Bataille y André Masson (Brooker 2013: 278; Surya 2002: 192). El editorial del primer número bien podría ser el de la editorial porteña:

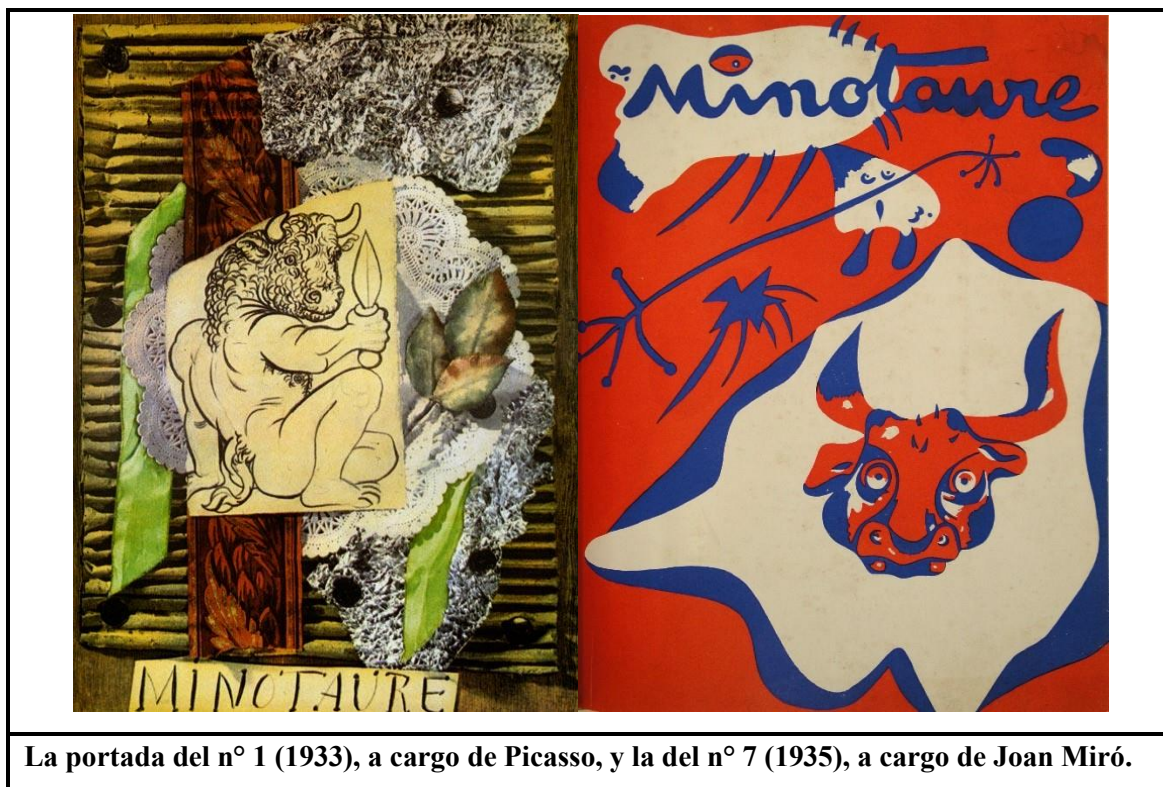
Il est impossible d'isoler aujourd'hui les arts plastiques de la poésie et de la science. Les mouvements modernes les plus caractéristiques ont étroitement associé ces trois domaines. *Minotaure* affirme sa volonté de retrouver, de réunir des éléments qui ont constitué l'esprit du mouvement moderne pour en étendre le rayonnement, et il s'attache, grâce à un essai de mise au point de caractère encyclopédique, à désencombrer le terrain artistique pour redonner à l'art en mouvement son essor universel. *Minotaure* veut être une revue constamment actuelle.

El minotauro simboliza lo híbrido; entre lo civilizado y lo salvaje, el arquetipo español a través del surrealismo francés. «Nunca supe que Paco barajara otros nombres

---

<sup>13</sup> La colección completa de portadas se puede observar en <http://www.elefantesdepapel.com/minotaure-portadas>. A su vez, entre octubre del 2000 y enero del 2001 en el museo Reina Sofía se montó una exposición titulada «Picasso Minotauro», donde se recorrían las setenta obras del pintor en que aparece el monstruo mítico, incluyendo su portada de la revista. <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/picasso-minotauro>

para la editorial. Impuso Minotauro desde el primer momento» (J. Porrúa, en Castagnet 2016f).



La inversión de Porrúa para fundar la editorial fue hecha con ayuda de su hermano Jesús, que no lo admite ni lo niega. «En lo referente a la economía de Minotauro, solo diré que el dinero apareció y que todos los apoyos son los que permitieron la iniciación» (J. Porrúa, en Castagnet 2016). La confirmación viene de parte del propio Paco: «Conseguí los libros, un poco de dinero y así pude empezar la editorial, con cuatro libros, con uno de mis hermanos, Jesús» (F. Porrúa, en Guariglia 2009). El tercer socio original fue un amigo de Jesús llamado Alfredo Montoya, corredor de libros a lo largo de toda América del Sur, que permaneció hasta la sociedad con Sudamericana.

La editorial quedó fundada entonces antes de 1954, como indica el *exicipit* del prólogo de Borges a *Crónicas marcianas* («...en los últimos días del otoño de 1954»), aunque el libro no apareció hasta agosto de 1955. En ocasión de la muerte de Porrúa, Elvio Gandolfo recuerda un encuentro que tuvo con su hermano Jesús:

En un momento el hombre amable, sonriente y sereno con el que estaba hablando me invitó a ir a la casa. «A usted también le interesa la ciencia ficción. Venga que le muestro algo». Mientras caminábamos, me contaba que al principio, por un tiempo muy breve, él había formado parte de Minotauro. La

biblioteca era más bien pequeña, prolija, y tenía libros muy buenos, muchos del sello. Extrajo uno. «A ver si sabe qué es esto», dijo. Le dije que sí: era la primera edición de *Crónicas marcianas*, la del prólogo de Borges. «Eso es», dijo. Y agregó: «Ábrala». Al verme vacilar un poco extrañado, agregó: «Ábrala, ábrala». La abrí. Tenía todas las páginas en blanco. Ahora él me miraba con una sonrisa de oreja a oreja. Gracias a mis años de imprenta yo sabía de qué se trataba, pero me lo explicó antes de que se lo dijera. «Es el ejemplar ficto que armamos para ver cómo encajaba el lomo».

(Gandolfo 2014)



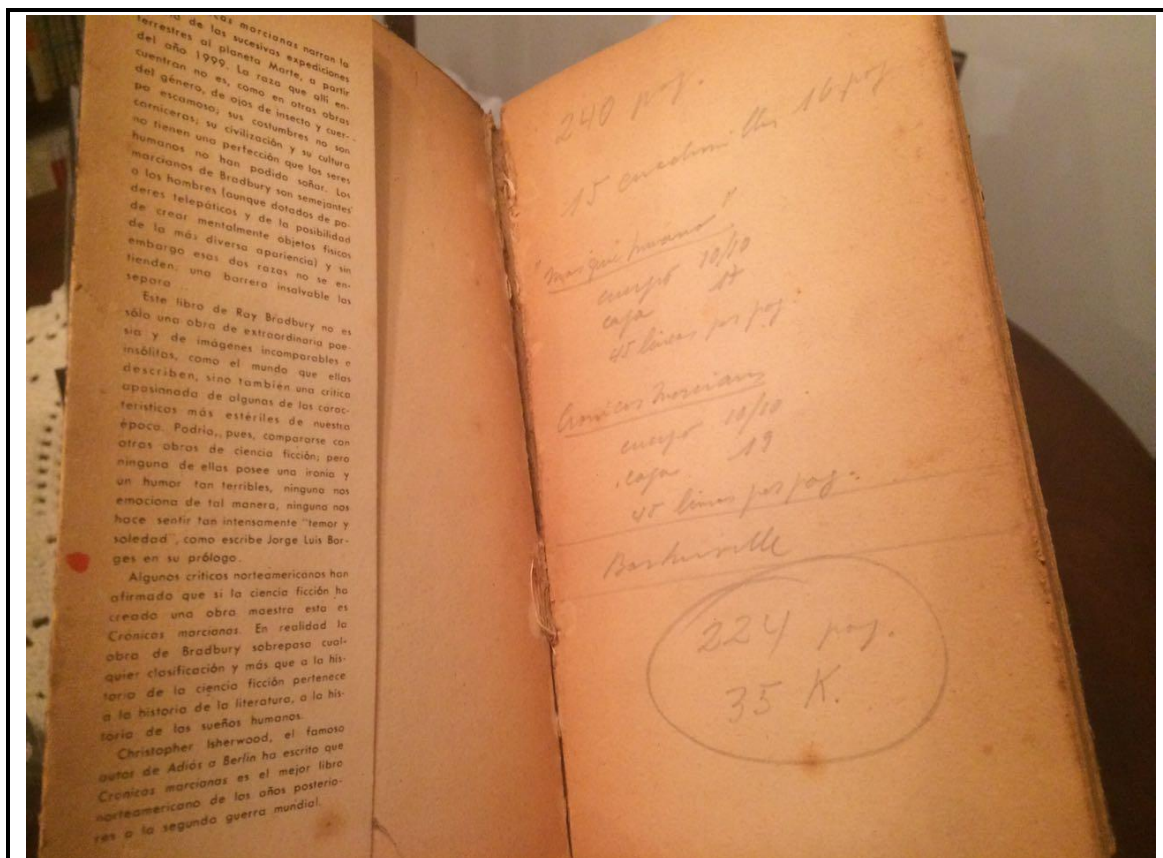
**El ejemplar ficto de *Crónicas marcianas*, con todas sus páginas en blanco.**

Entonces había dos grandes problemas: la falta de dólares y el alto costo del papel. En la Bolsa de Comercio vendieron pesos a cambio de un cheque en dólares, que le fue entregado a Lawrence Smith; la desventaja de este sistema era que no se podía contabilizar. En cuanto al papel, «era malo y se ponía amarillento con el tiempo; fue un problema que se solucionó recién con la mudanza a Barcelona» (J. Porrúa, en Castagnet 2016f). Los primeros libros fueron impresos de dos en dos para para abaratar costos: *Crónicas marcianas* y *Más que humano*, y luego *Mercaderes del espacio* y *El hombre*

ilustrado. Cuando salió *Crónicas...*, la librería Fausto de avenida Corrientes llenó toda la vidriera con copias del libro.

Con *Crónicas marcianas* me pasó algo curioso. Pocas semanas después de publicar el libro, yo vivía solo en Buenos Aires y tuve que ir al centro. Cuando subo al colectivo escucho una voz en la radio, que reconozco inmediatamente: Hugo Guerrero Marthineitz, «el peruano parlanchín», que tenía la buena pero rara costumbre de leer libros enteros por radio. Estaba leyendo *Crónicas marcianas* en la radio del colectivo. El chofer conducía un poco inclinado escuchando, y había seis o siete pasajeros inmóviles que también escuchaban todo. Era muy raro, era la irrupción de *Crónicas...* y de mi trabajo en la vida cotidiana.

(Porrúa, en Castagnet 2012)



En el interior se encuentran las anotaciones de Porrúa con las medidas originales: «240 pag / 14 cuadernillos 16 pag / “Más que humano” / Cuerpo 10/10 / Caja 17 / 45 líneas por pag / Crónicas Marcianas / Cuerpo 10/10 / Caja 19 / 45 líneas por pag / Baskerville / 224 pag / 35 K».

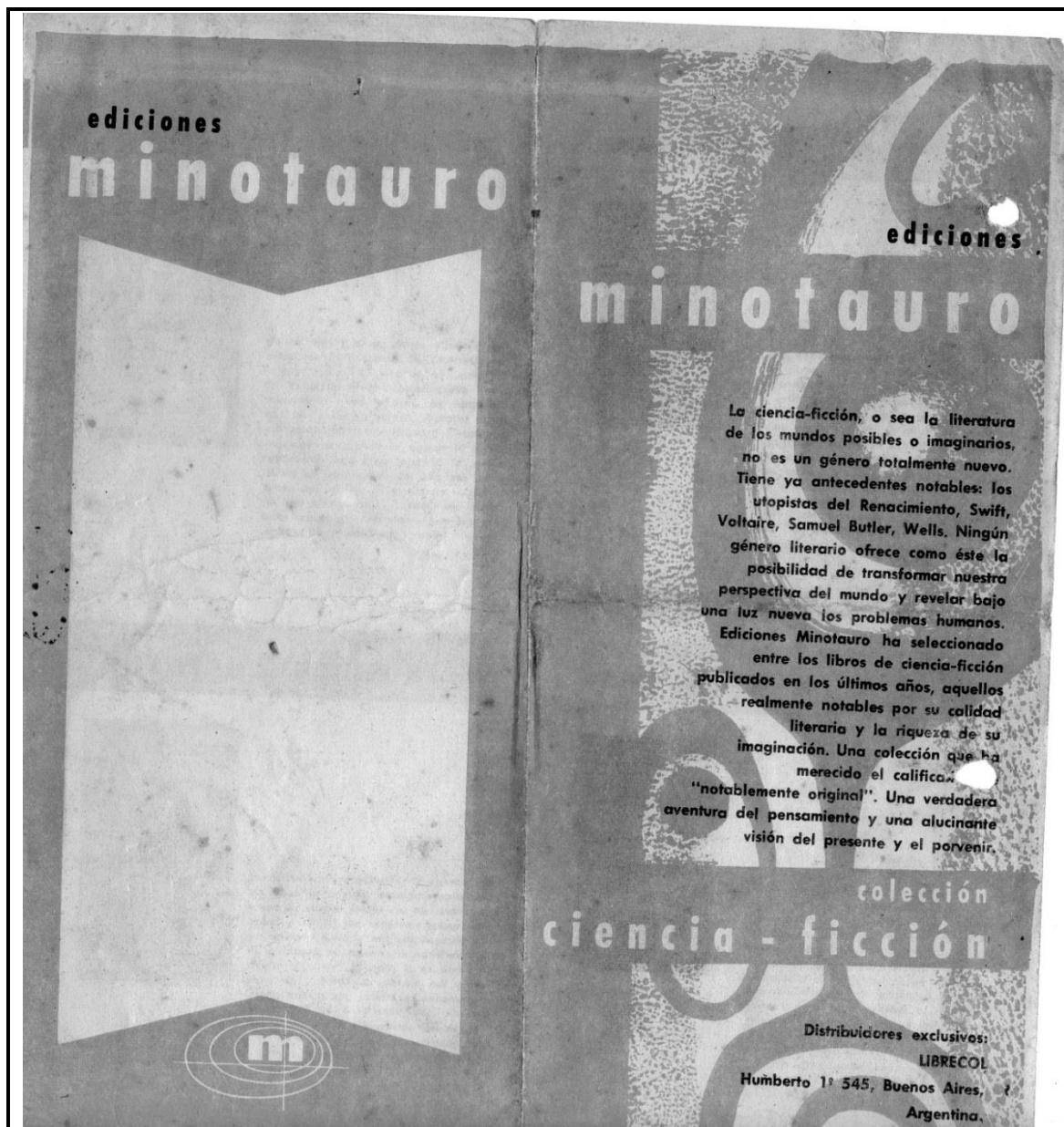
En sus orígenes el funcionamiento de la editorial fue totalmente artesanal. Porrúa seguía el proceso paso a paso: contrataba el libro, lo traducía, lo corregía, decidía las solapas y lo llevaba a la imprenta. «Para entonces ya defendía un único criterio: la calidad literaria es esencial. Si existe esa calidad, el libro encontrará lectores, ya fueran unos miles o unas decenas de miles. La calidad, además, es la que permite que un libro permanezca» (Porrúa, en Rojo 2003).

Jugarse por una literatura «popular» era entonces riesgoso, y la ciencia ficción era algo innombrable entre los académicos. En cuanto a Borges, no sólo se lo veía políticamente incorrecto, también tenía fama de elitista. Minotauro se distanció bastante de *Más Allá*, donde todavía pesaba mucho el factor científico. Porrúa venía del surrealismo y la patafísica (Minotauro se había llamado una de las revistas de André Breton) y más tarde se atrevería a publicar a Alfred Jarry y las *Historias de cronopios y de famas*, de Cortázar.

(Capanna 2015)

Un auténtico manifiesto de Porrúa se puede encontrar en un tríptico de propaganda que Minotauro mandó a todos los suscriptores de la revista *Más Allá*, que se encontraba en su fase final. En el texto que lo encabeza, Porrúa subraya la contemporaneidad de sus textos así como también sus antecesores notables:

La ciencia-ficción, o sea la literatura de los mundos posibles o imaginarios, no es un género totalmente nuevo. Tiene ya notables antecedentes: los utopistas del Renacimiento, Swift, Voltaire, Samuel Butler, Wells. Ningún género literario ofrece como éste la posibilidad de transformar nuestra perspectiva del mundo y revelar bajo una luz nueva los problemas humanos. Ediciones Minotauro ha seleccionado entre los libros de ciencia-ficción publicados en los últimos años, aquellos realmente notables por su calidad literaria y la riqueza de su imaginación. Una colección que ha merecido el calificativo de «notablemente original». Una verdadera aventura del pensamiento y una alucinante visión del presente y el porvenir.



Tríptico de propaganda de Minotauro de mediados de 1957, con el diseño de tapa característico de Juan Esteban Fassio (primera página).

Ray Bradbury

## CRONICAS MARCIANAS

La historia de las sucesivas expediciones terrestres al planeta Marte a partir del año 1999. Una obra de extraordinaria poesía y de imágenes incomparables e insólitas — como el mundo que ellas mismas describen —, y una crítica apasionada de algunas de las características más estériles de nuestra época. El conocido novelista Christopher Isherwood escribió en *Tomorrow* que Ray Bradbury es el mejor de los jóvenes autores norteamericanos. "Un verdadero poeta" (*Los Temps Modernes*). "Un gran escritor" (*La Nación*). Prólogo de Jorge Luis Borges. 236 págs. \$ 26.



cf  
1

F. Pohl & C. M. Kornbluth

## MERCADERES DEL ESPACIO

Una violenta sátira de La revolución de los directores, el famoso libro de James Burnham. En el año 2300 la "revolución" preconizada por Burnham se ha realizado ya. Sólo el buen consumidor goza entonces de los derechos del ciudadano; las compañías industriales dominan el mundo y envían sus representantes al Senado, pero son dominadas a su vez por las compañías de publicidad; el ejército y la policía son sociedades anónimas... "Una novela del futuro que el presente debe catalogar como clásica" (*New York Times*). 216 págs. \$ 26.



cf  
3

Theodore Sturgeon

## MÁS QUE HUMANO

Con el auxilio de las teorías de la Gestalt, del psicoanálisis, y de una imaginación y penetración incomparables, Sturgeon describe las características de un ente colectivo formado por varios seres humanos. "Obra estupenda... donde los elementos de la fantasía novelística se sustentan en alucinantes experiencias objetivas" (*La Nación*). Un libro "seguramente único, una concepción verdaderamente maravillosa" (*William Tenn*). Un jurado internacional otorgó recientemente a *Más que humano* la máxima recompensa del género: el International Fantasy Award. 270 págs. \$ 28.



cf  
2

Ray Bradbury

## EL HOMBRE ILUSTRADO

"El enorme Ray Bradbury", así saludó el periódico uruguayo *Marcha* al autor de este libro. En sus veinte relatos se anuncian varias versiones del futuro, y todos nos parecen posibles y todas verdaderas: la muerte en el espacio; la pesadilla de la lluvia en el planeta Venus; la última noche del mundo; la soledad de unos desterrados en Marte; una ciudad abandonada que espera a sus víctimas... "Puede compararse sin desmedro con los cuentistas clásicos norteamericanos... Evoca las sombras de Irving, Poe y Hawthorne" (*Herschel Brickell*). 280 págs. \$ 28.



cf  
4

Segunda página del tríptico. Es interesante la mención al diario uruguayo *Mancha*.



Arthur C. Clarke

## EL FIN DE LA INFANCIA

Gilbert Highet, conocido por los lectores de habla castellana por su admirable libro *La tradición clásica* (y quien afirmara recientemente que la ciencia-ficción es una de las tendencias más interesantes de la literatura de nuestros días), ha saludado en este libro "la obra en verdad sorprendente de alguien que es a la vez un soñador inspirado y un competente hombre de ciencia". El fin de la infancia tiene como tema la futura evolución del hombre. Una raza extraña llega a la Tierra, y trae consigo paz, prosperidad... y la inesperada tragedia de la perfección. 280 págs. \$ 28.

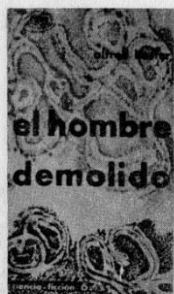


cf  
5

Alfred Bester

## EL HOMBRE DEMOLIDO

En la sociedad telepática del futuro un ser "normal" comete un crimen... "Alfred Bester, largamente famoso como autor de algunos de los cuentos más originales y sorprendentes de la ciencia-ficción, ha logrado en esta su primera novela la más notable fusión, entre las realizadas hasta hoy, de la ciencia-ficción con la novela policial... culmina en una espléndida secuencia de puro terror psicológico" (New York Herald Tribune). Elegida por la Undécima Convención Mundial de Ciencia-Ficción como la mejor novela del género de 1953. 280 págs. \$ 29.



cf  
6

John Wyndham

## EL DIA DE LOS TRIFIDOS

Los trifidos son plantas grotescas, de más de dos metros de altura, cultivadas originalmente por su valioso aceite, y que a causa de un desastre universal y repentino se transforman en una terrible y activa amenaza. El día de los trifidos por su imaginación, su horror y su total plausibilidad ha sido saludado mundialmente como uno de los clásicos del género. "Una novela realmente extraordinaria que H. G. Wells hubiera leído con deleite" (London Star). "Una devastadora realidad" (New York Times). "Una vívida pesadilla" (London Times). 272 págs. \$ 29.



cf  
7

H. P. Lovecraft

## EL COLOR QUE CAYÓ DEL CIELO

Cuatro extraordinarios relatos de la serie de "los mitos de Cthulhu", una de las creaciones más sorprendentes de la historia de la literatura. Según Lovecraft, una raza monstruosa y extraña habitó hace mucho tiempo la Tierra, y vive aún, esperando el día en que recuperará sus dominios. "Lovecraft que se llamaba a sí mismo, quizá con justicia, el único escritor realista de su tiempo, es un poeta que ha sabido dar a la angustia del hombre moderno, su verdadera, su prodigiosa dimensión" (Louis Pauwels). "El 'gran descubrimiento literario del año'" (Paris-Match). 288 págs. \$ 38.-



cf  
8

Tercera página del tríptico. *El color que cayó del cielo* salió en marzo de 1957; el último número de *Más Allá* es de junio de ese año.

En la primera página del tríptico se lee una leyenda que también se encuentra en la página de legales de todos los números hasta el 16 inclusive: «Distribuidores exclusivos LIBRECOL». Debajo de la misma figura la dirección de los depósitos de Sudamericana, que un par de años más tarde se transformará en la dirección de Minotauro: Humberto 1° 545.

En el capítulo de *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000* dedicado al período «1956 – 1975: La consolidación del mercado interno», Amelia Aguado inscribe a Minotauro como una colección de Sudamericana, aunque en nota al

pie indica que en 1958 era una editorial independiente (2006: 146); luego, en su reedición de 2014, lo reformula: Porrúa crea la editorial «con el apoyo de Sudamericana» (2014: 155). Este malentendido se debe a la superposición de eventos durante los años que van de 1954 a 1958.

Sudamericana había sido fundada en 1939 por un grupo de personalidades argentinas y españolas relacionadas al grupo Sur, entre los que se encontraban Victoria Ocampo, Carlos Mayer, Oliverio Gironde, Alfredo González Garaño y Rafael Vehils; a los seis meses, ante el desmanejo comercial y la separación del grupo original, este último contrata al catalán Antonio López Llausás como gerente ejecutivo, recién llegado de Francia tras la guerra civil que había paralizado la industria editorial española.

Al comienzo de la guerra, mi abuelo no se creía en peligro y decidió quedarse, hasta que un día le dijeron: «Si no te escapabas, te matan». Los obreros le tomaron el taller y le avisaron que se tenía que ir. Cuando se dio cuenta de lo mal que venía todo, mi abuelo se escondió en una ambulancia que lo hizo cruzar la frontera con Francia. Tendría entonces unos cincuenta años. Mi abuela y mi papá salieron de noche, a escondidas. Un bote los arrimó al barco que los llevaría a Francia. Se habían escapado tan rápido, que no habían tenido tiempo de llevarse nada. Mi abuela tenía un poco de miedo del ambiente que iría a encontrar aquí, ya que en España se acostumbraba mandar a las «ovejas negras» de la familia a Filipinas o a la Argentina. Cuando vieron lo que era Buenos Aires quedaron fascinados, no lo podían creer. (...) Rápidamente, mi abuelo se ubicó en el grupo de los intelectuales. Nunca tomó la nacionalidad argentina, aunque se sentía muy agradecido a nuestro país.

(De Rodrigué, en Gálvez 2012)

Acompañado por su hijo de diecisiete años, López Llausás logró enderezar la editorial. Don Antonio, que conocía perfectamente el oficio, contaba con el vasco Julián Urgoiti como gerente editorial y luego con Luis Jordana. tras la jubilación y vuelta a España del primero. Más adelante obtuvieron el control de la Librería del Colegio al comprar las acciones de los hermanos Cabaut. En 1926, el viejo local frente a la Manzana de las Luces había sido demolido, y en su lugar se construyó uno nuevo, con la librería ubicada en la planta baja y subsuelo de un edificio residencial de estilo

ecléctico, proyectado por el arquitecto Ángel Pascual y el ingeniero Luis Migone. En los pisos superiores se instalaron las oficinas de Sudamericana.

De la mano de López Llausás, que fue comprando acciones de la editorial hasta prácticamente dirigir solo sus destinos, hacia 1969 Sudamericana había convertido su capital inicial (m\$<sup>n</sup> 400.000) en más de cien millones; tenía un fondo editorial de más de 1.500 títulos y ocupaba el cuarto lugar en el país en cuanto a ventas. (De Sagastizábal 1995: 99-100)

De este proceso de expansión, se destacan la apertura hacia 1949 de editoriales distribuidoras de sellos locales en el exterior, como EDHASA en Barcelona y Hermes en México (de Diego 2009b: 49), que como ya veremos más tarde funcionarán como co-editores de Minotauro.

Algunas de estas firmas formarían luego parte de los fondos editoriales de Hermes, sello montado por López Llausás, con la colaboración del impresor Miguel Marín y de Antonio López Rivera –gerente de la empresa por varios años–, durante el primer periodo de gobierno peronista, temiendo futuras dificultades; Hermes editó sus propios títulos pero al mismo tiempo funcionó como distribuidora de Sudamericana. Y también algunos de aquellos mismos nombres integrarían el catálogo de Edhasa, resultado de una operación similar en España. (Gerhardt 2011: 248-9)

El primer vínculo de Porrúa con Sudamericana fue únicamente la distribución. Junto con la Librería del Colegio, López Llausás había asumido el control de la distribuidora LIBRECOL. Jesús Porrúa afirma: «Desde que salió el primer libro de Minotauro la distribuidora fue Librería del Colegio. De allí la relación posterior» (Castagnet 2016f).



ALSINA Y BOLIVAR  
TELEFONO 33 0071  
BUENOS AIRES

## Librería del Colegio S.A.

125 AÑOS AL SERVICIO DE LA CULTURA ARGENT

31 de diciembre de 1956

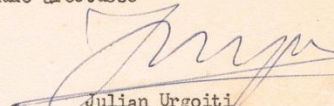
Sr. Jesús Porrúa  
Ediciones Minotauro  
La Rural 162  
CAPITAL

Estimado señor Porrúa:

Quiero agradecerle de modo especial sus expresiones de adhesión a la Librería del Colegio y le retribuyo sus buenos augurios para 1957 que hará extensivos a sus compañeros de Minotauro.

Espero con usted que el próximo año sea portador de éxitos editoriales y deseo que la suerte acompañe en todo momento a Minotauro en sus iniciativas.

Un saludo afectuoso

  
Julián Urgoiti

**Carta de Julián Urgoiti, editor de Sudamericana y futuro jefe de Paco, en ocasión del año nuevo (diciembre de 1956).**

Entre 1957 y 1958 el hijo de López Llausás y subdirector de Sudamericana, Jorge López Llovet, lo contactó a Porrúa y le ofreció incorporarse a la editorial como asesor en carácter de «lector anónimo».

Mi relación con Sudamericana empezó porque ellos querían hacer una colección de ciencia ficción aquí en España, Nebulae – Edhasa, y veían que los títulos que más les recomendaban estaban todos comprados por Minotauro. Entonces cuando Jorge López Llovet trató de encontrarme, me llamó para ver qué era lo que hacía yo, qué era lo que podíamos hacer juntos. Entré como lector en el 58.

(Porrúa, en Castagnet 2012)

Mi papá y Paco se conocieron porque mi papá era el que se ocupaba de Nebulae. Comenzaron siendo competencia y después se juntaron. Los unía la ciencia

ficción; a mi padre le fascinaba y era un grandísimo lector, compartía eso con Paco.

(De Rodríguez, en Castagnet 2016e)

Porrúa comenzó trabajando como asesor del vasco Julián Urgoiti, en ese entonces director literario, mientras que Antonio López Llausás se encargaba de la parte administrativa. Según contó a Tomás Eloy Tizón, nunca publicaba nada sin la aprobación de su «lector desconocido», que no era otro que Porrúa (Mengual Català 2014). En 1962 Paco se convirtió en director literario de Sudamericana (el título era «gerente de publicaciones», según recuerda Marcial Souto); en 1965 falleció Jorge López Llovet, por complicaciones de asma.

Con Antonio López Llausás me llevé muy bien. En realidad mi amigo ahí era Jorge López Llovet, que era hijo de López Llausás, que murió de asma, mejor dicho murió tratándose el asma. Una dosis excesiva de efedrina le dio un ataque al corazón. Murió y fue muy duro para mí, fue muy difícil, porque era la persona que me había apoyado en la entrada a Sudamericana, que era una editorial de cierta importancia entonces, como director literario con todas las potestades del mundo.

(Porrúa, en Castagnet 2012)

La gravedad de mi abuelo fue en parte causa de la muerte de mi padre. Él era asmático y no se preocupó del ataque que tenía. Debió haberse internado. No lo hizo por la operación de su padre, y el corazón le falló. Tendría que haberse metido en una carpa de oxígeno. Fue terrible para todos, pero para mis abuelos fue una verdadera tragedia: era el tercer hijo que enterraban. El día que murió, habíamos tenido un almuerzo en casa con un editor americano. Recuerdo que papá se ahogaba, pero trataba de disimularlo.

(De Rodríguez, en Gálvez 2012)

Su hija Gloria López Llovet, por entonces de dieciséis años, dejó el colegio y entró a trabajar a la editorial; más tarde se casaría con Jaime Rodríguez, futuro gerente de Sudamericana, de quien tomaría el apellido.

Cuando se murió mi papá, mi abuelo estaba desesperado, era el único hijo que le quedaba. Justo le habían puesto un marcapasos una semana antes. Yo creo que esa

angustia le produjo la muerte a mi papá. Mi abuelo dijo: «Bueno, voy a vender la editorial»; a mí me dio mucha pena y entonces le dije: «Qué pasa si yo me pongo a trabajar contigo». Pensé que me iba a sacar corriendo. A mí me encantaba. Era la época en que se trabajaba los sábados a la mañana: mi papá me llevaba a la oficina, me hacía llevar papeles de un lado a otro, cuando era la temporada de colegios que se vendía papelería yo iba a la librería a ayudar, a hacer paquetes, me gustaba mucho leer... me encantaba. Cuando hacían almuerzos con escritores muchas veces yo comía con ellos, calladita los escuchaba. Era un mundo que me gustaba. Empecé en secretaría y me pasé seis meses contestando las cartas de pésame que recibía mi abuelo.

(De Rodrigué, en Castagnet 2016e)

Gloria se fue decantando por la parte de la contratación, la relación con las editoriales extranjeras y el trato con los autores, donde tenía mucha relación con su abuelo y con Paco, las dos personas con las que trabajaba.

Como ya había sido muy amigo del hijo, López Llausás, que al principio me había visto con desconfianza, creyendo que yo era un hombre de la bohemia, digamos, o algo así, se hizo más afectuoso conmigo y trabajó bien: trabajamos bien. Y me dio una total libertad, él publicaba en Sudamericana lo que yo quería. Él publicaba los viejos autores españoles, como Sánchez Albornoz, Madariaga y demás, y algunos argentinos, Hugo Valles y Silvina Bullrich. Pero todo lo demás de Sudamericana pasaba por mis manos, y él nunca me decía que no. En realidad recibía el libro ya publicado. Una vez me dijo: «Este libro no sé, me parece que es un poco sentimental, pero me parece que eso va a vender». Era un libro de una viuda sobre el marido muerto. A los dos días estaban leyéndolo todas las chicas de Sudamericana, y lloraban. El Viejo se había dado cuenta de que yo había tenido razón en editar ese libro.

(Porrúa, en Castagnet 2012)

A la pregunta «¿Sudamericana aportaba capitales para Minotauro? », Porrúa responde: «No, Minotauro más o menos se bastaba a sí misma. Ellos se encargaban de la distribución, y hacían algo más, llegaban a la parte de imprenta, sin perder de vigilarla» (Castagnet 2012). En el artículo «Editores: La danza de los millones» (*Primera Plana* 1968), se señala la «participación en otras empresas» por parte de

Sudamericana, incluyendo a Minotauro. Tanto Porrúa y la familia López Llovet se identifican como socios (*El País* 2001; González Ferris 2005; Orosz 2007; Guariglia 2009); pero con independencia: cuando Sudamericana pasó a Random House Mondadori en 1998, Minotauro no fue parte de la venta (De Rodríguez, en Castagnet 2016e). Sudamericana fue socia 50-50 de Porrúa y después fue 40 para Sudamericana y 60 para Porrúa. «Hacía bastante tiempo que eso era así y continuó hasta la venta de Planeta. Por eso Paco tenía el control de la editorial» (Souto, en Castagnet 2015b).

La sociedad comercial entre Minotauro y Sudamericana comenzó a medias. Sé que al principio hubo otro, un socio más, que duró muy poquito; nunca estuvieron los tres juntos. No sé si era alguien que empezó con Paco y después cuando entró Sudamericana el otro salió, no estoy segura de eso. Sí que era 50 y 50. Bastante tiempo después, Sudamericana tuvo épocas donde no estaba muy bien, con la devaluación, y mi abuelo estaba muy grande. Un día Paco le dijo que tenía miedo que si a mi abuelo le pasaba algo, o si vendía, quién se iba a quedar de socio. Entonces mi abuelo le dio el 60 por ciento y él se quedó con el 40. No sé cuándo ocurrió esto exactamente, pero fue después del 65, quizás bastante después, a lo mejor diez años después, cuando Paco se fue a España.

(De Rodríguez, en Castagnet 2016e)

Paco en Minotauro hacía lo que quería y no preguntaba nada a nadie de lo que contrataba o no contrataba. Él en realidad se ocupaba solo de los libros, de las traducciones, de las tapas, pero toda la parte administrativa, contable, ventas, se lo hacía Sudamericana. Lo mismo pasó cuando se fue a España: Edhasa le hacía todo, y él elegía nada más. Hacía de editor: se ocupaba de la traducción, de la tapa, de la edición, de contratar los libros, también del contacto con los autores. Pero toda la parte administrativa, de números, de venta, de liquidaciones, todo el resto, lo hacía Sudamericana o lo hacía Edhasa.

(De Rodríguez, en Castagnet 2016e)

En Sudamericana Porrúa fue el primero en volver a confiar en Julio Cortázar, cuando los ejemplares de *Bestiario* (1951) seguían almacenados en el depósito de Sudamericana. La relación entre ambos inauguró el período exitoso de Cortázar, a partir de la publicación de *Las armas secretas* (1959) y casi inmediatamente de *Los premios* (1960). En 1962, luego de un nutrido intercambio epistolar, Porrúa le propuso recopilar

sus textos sobre cronopios; Cortázar terminó por publicar lo que sería *Historias de cronopios y de famas*. Porrúa era, para entonces, un *buffer* entre Cortázar y López Llausás: «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» (de Diego 2009a). Porrúa editó la mayoría de los libros de Cortázar en Sudamericana, pero «non de *Octaedro*, libro de Julio no que xa non intervén» (Porrúa, en Fernández Naval 2014).<sup>14</sup>

Con Cortázar pasaban cosas raras todo el tiempo. Supuestas casualidades y manifestaciones del azar que él no consideraba para nada como simples coincidencias. (...) Y lo curioso era que, si tenías una relación más o menos cercana con Cortázar, estas rarezas comenzaban a ocurrirte a vos. A mí me ocurrieron varias. Me acuerdo, por ejemplo, de estar escribiendo el texto para la contratapa de *Historias de cronopios y de famas* y de no poder sacarme de la cabeza la imagen de una habitación llena de piolines que iban de pared a pared, cruzándose. Recuerdo que entonces llamé a Cortázar y se lo comenté y que se rio en el teléfono con esa risa inconfundiblemente suya y me dijo: «Guardá esa idea para la contratapa de mi próximo libro». Y meses después, leyendo *Rayuela*, me di cuenta de lo que quería decirme: ahí estaba esa habitación surcada por piolines en un capítulo que, me explicó Cortázar, era el que estaba escribiendo él justo cuando yo lo llamé por teléfono para hablarme de mi habitación con piolines. (Porrúa, en Fresán 2004)

En el abundante epistolario que comparten se puede seguir paso a paso la edición de *Rayuela* (1963): «Prepárese, son unas 700 páginas», le escribe Cortázar, «pero yo creo que ahí adentro hay tanta materia explosiva que tal vez no se haga tan largo leerla. De ilusiones así uno va viviendo» (22 de mayo de 1961). Y luego: «(No me imagino a la Sudamericana publicando *eso*. Se van a decepcionar horriblemente, este Cortázar que-iba-tan-bien...) Terminé la obra gruesa del libro, y lo estoy poniendo en orden, es

---

<sup>14</sup> «—Creo que Octaedro é unha edición censurada polos mesmos editores, por Sudamericana de entón.  
—A edición de que dispoñemos agora, ¿tamén está censurada?  
—Creo que non, que á edición española restituíronselle os contos que a censura quixo suprimir».  
(Porrúa, en Fernández Naval 2014)



decir que lo estoy desordenando de acuerdo con unas leyes especiales cuya eficacia se verá luego» (14 de agosto de 1961). Un año después, Cortázar ya lo tutea:

Bueno, por supuesto todo lo que me decís en tu carta sobre Rayuela me ha dejado tan conmovido que no intentaré siquiera darte una idea. (...) Mira, Paco, a mí no me importa tanto que el libro te parezca bueno —aunque eso tiene para mí una enorme importancia, por supuesto—; lo que realmente cuenta es que hayas estado tan desconcertado, tan «trasladado», tan enajenado y tan al borde de un límite como lo está el pobre Oliveira, como yo cuando me batía a puñetazos con Oliveira en cada capítulo del libro. Le dije a Aurora: «Ahora me puedo morir, porque allá hay un hombre que ha sentido lo que yo necesitaba que el lector sintiera». El resto será malentendido, idiotez, elogios, la feria de siempre. Ninguna importancia. Y lo que en el fondo más me ha gustado es que hayas tenido el deseo de tirarme con el libro por la cabeza. Pero claro, Paco. Pocas veces se ha podido ser tan insoportable, tan exasperante como creo que lo soy en algunos momentos. Lo sé de sobra, y me atengo a las consecuencias. Más adelante, si el libro se edita, querré tus críticas concretas, y sé que no me escamotearás nada de lo que pienses. Ahora me quedo con el enorme alivio de saber que cuatro años de trabajo valían de algo.

(Carta de Cortázar a Porrúa, 25 de julio de 1962)

En Sudamericana Porrúa también rescató del ostracismo a Leopoldo Marechal; publicó a Alejandra Pizarnik, Manuel Puig, Arturo Carrera, Alberto Girri y Juan José Saer. En 1965, tras leer las primeras obras de Gabriel García Márquez, Porrúa lo contactó y con un cheque inmediato de 500 dólares se aseguró la publicación de la novela que el colombiano estaba escribiendo: *Cien años de soledad* (1967). «La publicación ya estaba decidida con la primera línea, con el primer párrafo. Simplemente comprendí lo que cualquier editor sensato hubiera comprendido en mi lugar. (...) Tampoco le hice ninguna corrección» dijo Porrúa en una entrevista con Max Seitz para la BBC en 2007. «El día que García Márquez me leyó en Buenos Aires para grabar un capítulo de *Cien años de soledad* me di cuenta de que era un texto raro, un texto para contar en voz alta delante de la gente, delante de amigos» (Porrúa, en Castagnet 2012). Cuando el editor le contó que la tirada sería de 8.000 libros, García Márquez le respondió asustado: «Paco,

¿por qué no empezar más suavemente?». Sólo ese año se vendieron 67.000 ejemplares (Ayén 2014).

México, octubre 30 de 1965

Señor don  
Francisco Porrúa  
Buenos Aires.  
-----

Muy estimado don Francisco:

El texto definitivo de La Mojarrasca, que es el de la última edición, se lo haré llegar por vía aérea a más tardar en 15 días. Dispongo de un solo ejemplar, muy apreciado por su propietario, quien me ha hecho el favor de prestármelo para sacar las copias. Le enviaré a usted dos copias a máquinas, firmadas por mí, y le ruego ceñirse a ese texto para la impresión. La primera edición, que en caso de tenerla será la que le mandará Carmen Balcells, está llena de errores y cambios que enmendé posteriormente.

Le ruego ayudarme en mi viejo deseo de centralizar todos mis libros en una sola editorial. Los Funerales de la Mamá Grande -- un libro de cuentos en el cual, para mi gusto, están por lo menos dos de las mejores cosas que he escrito hasta ahora --- fue editado por la Universidad Veracruzana y distribuido por Avándaro. De acuerdo con el contrato, ellos son propietarios de los derechos mientras no se agote la edición, y tienen prioridad para la segunda, pero ignoro por qué motivos el libro ha sido distribuido en una forma poco dinámica. No creo que sea imposible adquirir los derechos directamente de ellos, si usted me hace el favor de tratarles el asunto.

ERA tiene El Coronel y La Mala Hora. Un mes antes de que usted me escribiera la primera carta había firmado con ellos para la tercera edición del primero y la segunda del segundo. Se editarán el año entrante. Ignoro por completo como se podría tratar este asunto, pero si usted le ve alguna probabilidad le ruego hacerles alguna oferta en el sentido de que renuncien a las ediciones planeadas y le cedan los derechos a Sudamericana. Es la única tentativa que se me ocurre, y créame que me sentiría extraordinariamente complacido de que diera resultado.

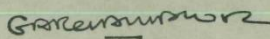
Carta de García Márquez a Porrúa, 30 de octubre de 1965 (primera página). «Le ruego ayudarme en mi viejo deseo de centralizar todos mis libros en una sola editorial».

Estoy, en efecto, trabajando en mi quinto libro: CIEN AÑOS DE SOLEDAD. Es una novela muy larga y muy compleja en la cual tengo fincadas mis mejores ilusiones. Según mis cálculos, los originales tendrán unas 700 cuartillas, de las cuales tengo listas 400. A pesar de las dificultades con que trabajo en este libro que he planeado durante unos 15 años, estoy haciendo esfuerzos para terminarlo a más tardar en marzo. Lo tengo comprometido verbalmente desde hace unos seis meses, pero le prometo seriamente que trataré de deshacer el compromiso para contraerlo con usted. La señora Balcells debe estar ahora en Frankfurt. Tan pronto como regrese a Barcelona y pueda ponerme en comunicación con ella, haré esta gestión, y le aseguro que me dará una gran alegría poder cedérselo a Sudamericana.

Una vez terminado CIEN AÑOS DE SOLEDAD, empezaré a trabajar en EL OTOÑO DEL PATRIARCA, que será una novela de unas 200 cuartillas --apenas más larga que el El Coronel --- y que, por supuesto, estoy en condiciones de comprometer con usted, desde ahora, si a usted le interesa. Tengo tan avanzadas las notas de esta novela, que no creo necesitar más de cuatro meses para escribirla, cuando haya terminado la otra.

Le agradezco su interés de que vaya en marzo al simposio de Buenos Aires. Después de cinco años de esterilidad absoluta he logrado escribir de nuevo con una fluidez que no quiero desaprovechar, y tengo la impresión de que un viaje pudiera distraerme demasiado de mi trabajo, pero le aseguro que correré el riesgo si me invitan a participar en este simposio. Será una magnífica oportunidad para conocerlo y saludarlo.

Le reitero mi gratitud. Cordialmente suyo,

  
GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ.

**Carta de García Márquez a Porrúa, 30 de octubre de 1965 (segunda página). «Estoy, en efecto, trabajando en mi quinto libro, *Cien años de soledad*. Es una novela muy larga y muy compleja en la cual tengo fincadas mis mejores ilusiones. (...) Lo tengo comprometido verbalmente desde hace unos seis meses, pero le prometo seriamente que trataré de deshacer el compromiso para contraerlo con usted».**

Cuando *Cien años de soledad* fue publicada en Buenos Aires, hace ya tres décadas, el autor era casi desconocido. Llegó a Ezeiza en un avión demorado, a

las tres de la madrugada, y sólo dos personas lo estábamos esperando: su editor Francisco Porrúa y yo. Al marcharse, diez días más tarde, la multitud que lo acompañaba era tan caudalosa que Porrúa y yo lo perdimos de vista.

(Tomás Eloy Martínez 1998)

Años más tarde, la editorial atravesaba por una situación difícil debido a la hiperinflación, y a García Márquez le propusieron editar sus libros en Barcelona y desde allí exportarlos a la Argentina, a lo que se negó rotundamente.

En ese momento le di a mi agente Carmen Balcells estas instrucciones precisas: «Pase lo que pase, en cualquier circunstancia quiero que mis libros sigan siendo editados por Sudamericana. Nunca voy a olvidar la fe que Paco tuvo en mí y el dinero que me mandó cuando más lo necesitaba, sin haber leído ni una línea de *Cien años de soledad*». Mi relación con Sudamericana está unida al nombre de Paco Porrúa. Mi gratitud es con él.

(García Márquez 1994)

Como gerente de publicaciones de Sudamericana, Porrúa también publicaba libros de Sergio Pitol, Álvaro Mutis, Antonio Cisneros, Héctor Bianciotti, Severo Sarduy, Lawrence Durrell, Clarice Lispector y Antonio Skármeta, entre otros, además de obras de filosofía y de la escuela de Frankfurt.

Yo me llevaba bien con Paco porque me quería mucho, yo lo quería mucho, por la relación con mi papá. Pero era una persona muy difícil para el cotidiano, porque él tenía sus intereses muy particulares, y entonces no había forma de hacer un plan. Vos tenías que salir con cinco, seis o siete libros el mes siguiente y le decías a Paco «¿están?» y los tenía en el cajón: «No, no está traducido, no está hecho, tengo que pensarlo, no me gusta la tapa», esas cosas de editor de antes. Llegó un momento en que la empresa era grande, con ochenta personas. Tanto los de Sudamericana como los de Minotauro. En el día a día no hacían una separación, estaba muy mezclado.

(De Rodrigué, en Castagnet 2016e)

Porrúa tenía un pequeño despacho en el segundo piso de Alsina, oscuro y lleno de cajas al que apodaban, según Capanna, «el laberinto del Minotauro».

La oficina de Paco no tenía nada de despacho gerencial pero sí mucho de depósito. Para verlo había que atravesar una exposición de publicaciones de la UNESCO, que distribuía Librecol. Al fondo de este laberinto estaba el Minotauro local, con una modesta mesa, una máquina de escribir y muchos libros.

(Capanna, en Castagnet 2016d)<sup>15</sup>

Antes de fallecer, Jorge López Llovet había decidido mudar las oficinas de Sudamericana, que eran alquiladas y les quedaban chicas. Librería del Colegio tenía los depósitos en la calle Humberto Primo y decidieron hacer oficinas en el primer piso. «Cuando mi papá murió mi abuelo se mudó a la oficina que se había hecho mi papá. Porque en realidad mi abuelo se iba a quedar en Alsina y Bolívar, no se iba a mudar, sólo mi papá y toda la gente, y mi abuelo iba a quedar en su oficina» (De Rodríguez, en Castagnet 2016e). En marzo de 1965 dejaron las oficinas de Alsina y Bolívar. Para 1967 las oficinas de Minotauro indicadas en la página de legales pasan de Alsina 500 a las oficinas de Humberto Primo 545.

Minotauro fue mi verdadero trabajo, mi verdadero trabajo físico, porque en la editorial Sudamericana lo único que hacía era esperar una carta que llegara, que alguien me llamara o entrevistar algún escritor que quería publicar su obra, pero en Minotauro yo traducía mucho. Eso implicaba que tenía que estar encerrado durante horas, hacer una página por hora, tenía que trabajar todos los días ocho horas y a veces más.

(Porrúa, en Castagnet 2012)

Dice Marcial Souto: «Aparte de asesorar a Sudamericana, sé que escribí bastantes artículos, sobre todo artículos científicos; me contó que por eso mismo había conocido a la gente del medio gráfico, a los periodistas de la época» (Castagnet 2015b). Desde fines de los cincuenta Porrúa hacía notas de divulgación científica, que eran muy bien recibidas. Esos artículos aparecieron con uno de sus pseudónimos habituales, Ricardo Gosseyn, sobre todo en dos medios: la revista *Qué sucedió en siete días* (1946 - 7, 1955-9 y 1963-5), inspirada en la revista *Time* y fundada por Rogelio Frigerio, de

---

<sup>15</sup> Agrega Capanna: «Un verdadero lujo comparado con la redacción virtual de *El Péndulo*, que se hallaba en una carpeta bajo el brazo de Souto y salía momentáneamente a luz en distintos bares» (en Castagnet 2016d).

tinte claramente desarrollista, en la cual colaboraron Raúl Scalabrini Ortiz, Arturo Jauretche, Jorge Abelardo Ramos y Juan José Hernández Arregui; y en el periódico de misma procedencia, *El Nacional*, que se publicó durante dos años. En un relevamiento de los ejemplares de la revista *Qué* en la Biblioteca Nacional no pudimos encontrar esos artículos, pero sí una publicidad de los primeros once libros de Minotauro.

### EL MITO Y LA COMPRENSIÓN DE LOS PROCESOS INCONSCIENTES

El análisis y la interpretación del complejo de Edipo es uno de los pilares de la doctrina psicoanalítica. El mito del héroe griego que mató a su padre y se casó con su madre, ignorando que lo fueran, sirvió a Freud como expresión y símbolo de una situación observada en la infancia de sus pacientes: la mezcla de atracción incestuosa con la madre y de rivalidad hostil hacia el padre, que luego señaló como característica general.

Este libro se expone en forma objetiva y original la concepción inicial de Freud, enlazada a aspectos más generales de su doctrina, y las derivadas. Por su diversidad existe el riesgo de perderse entre contrapuestos, pero el tema edipiano da unidad y fuerza a este importante trabajo. Síntesis compleja por la existencia de escuelas raras y a veces antagónicas, de las cuales hace el autor una exposición lúcida e inteligible. Los dos primeros climas abiertos al psicoanálisis son los de Adler y Jung. El primero, con una concepción menos completa y más integrada en los factores ambientales —la lucha por el poder y la dominación en la sociedad occidental—, tiene como núcleo el complejo de inferioridad; para el segundo —en aporte original pero lleno de especulaciones dudosas y abstrusas— los símbolos son arquetipos del inconsciente individual y colectivo. La exposición que hace el autor permite reconocer sus estructuras esenciales, lo mismo que de las vagas teorías de Otto Rank, que describe la noción del trauma del nacimiento. El cambio que para Karen Horney significa su traslado a los Estados Unidos y el conocimiento de una sociedad diferente a aquella en que se había formado, la alivió de la obligación de tomar como dogma las concepciones psicoanalíticas —entre otras, la teoría de la libido— y le permitió pensar que muchos conflictos neuróticos están determinados por condiciones culturales. Conocimientos de sociología, psicología, antropología, dan profundidad a la obra de Erich Fromm, uno de los más notables promotores del psicoanálisis.

El concepto de las relaciones personales creado por Harry Stack Sullivan afirma que "las normas culturales llegan a constituir la trama y los arquetipos de la mente y de la personalidad". La exposición de sus ideas acerca la parte doctrinaria del libro que se completa con un capítulo final de crítica y síntesis.

El mito, como los sueños, es la vía regia para la comprensión de los procesos inconscientes. De ahí que para quienes se interesen en la psicología dinámica, es necesaria una profundización en las obras clásicas que muestran un hondo conocimiento del hombre. Por ello el libro termina transcribiendo la conocida trilogía de Sófocles.

Si bien la obra no contiene aportes originales del autor, y son de lamentar algunos defectos en la traducción por falta de dominio en la terminología técnica, ha sido escrita con un conocimiento total y un respeto real de las contribuciones específicas de las diversas teorías en el campo del psicoanálisis.

Las doctrinas de Freud, influenciadas por el liberalismo del siglo XIX, deben de ser consideradas dentro del marco social y cultural en que originaron. Se enriquecen, sin duda, con el aporte de las escuelas que originaron, para las que cuenta la misma reflexión. Han significado un aporte al conocimiento de la psicología humana, pero la difusión actual del psicoanálisis, la variedad de escuelas, lo contrapuesto de sus concepciones, no permiten todavía formular un balance profundo y científico de sus reales fundamentos. Postular la universalidad del complejo de Edipo —como lo hizo Freud— es una exageración que el autor no cuestiona: tal exceso está incontrovertiblemente probado por la moderna antropología. (EDIPO MITO Y COMPLEJO, por Patrick Mullan, 521 páginas, Edición de "El Ateneo").



**Las obras maestras de la ciencia - ficción**

**"Una colección absolutamente capital"**

Forrest J. Ackerman, crítica de las revistas 'If' y 'Other Worlds'.

1. **Crónicas marcianas**, por Ray Bradbury. Prólogo de Jorge Luis Borges. . . . . \$ 32
2. **Más que humano**, por Theodore Sturgeon. Primer Premio Internacional 1954. . . . . \$ 32
3. **Mercaderes del espacio**, por F. Pohl y C. M. Kornbluth. \$ 32
4. **El hombre ilustrado**, por Ray Bradbury. . . . . \$ 32
5. **El fin de la infancia**, por Arthur C. Clarke. . . . . \$ 32
6. **El hombre demolido**, por Alfred Bester. 1er Premio de la Convención CF de Filadelfia 1932
7. **El día de los trífidos**, por John Wyndham. . . . . \$ 32
8. **El color que cayó del cielo**, por Howard P. Lovecraft. Prólogo de Ricardo Gossaín. . . . . \$ 32
9. **Ciudad**, por Clifford D. Simak. Primer Premio Internacional 1953. . . . . \$ 38
10. **Juan raro**, por Olaf Stapledon. . . . . \$ 38





**Ubú Rey**, drama en cinco actos, por Alfred Jarry. Prólogo de Juan Esteban Fassio.



"¿Por qué he montado UBÚ en el Teatro Nacional Popular? Ubú es uno de los personajes teatrales más extraordinarios, quizá el más extraordinario".

Jean Vilari

Distribuidor exclusivo: LIBRECOL — HUMBERTO 1º 545.



"DOS ARGUMENTOS CINEMATOGRAFICOS"

Por AGUSTIN OBREGON

Volumen integrado por "Matrimonio por compañerismo" (en XXXI tempi) y "Amanecer en Los Lapachos" (en XLVI tempi) que son prácticamente dos guiones cinematográficos, inicia en nuestra literatura una original técnica para el argumentista, con destino a la lectura y a la filmación. Contiene, además, un luminoso prefacio sobre las adaptaciones.

\$ 25.—

Viamonte 429 EDICIONES GURE T. E. 31-2255

Publicidad de Minotauro en la revista *Qué* sucedió en siete días n° 180 del 6 de mayo de 1958. Se destaca el *blurb* de Forest J. Ackerman: «Una colección absolutamente capital».

Por esa época Porrúa vivía en San Telmo, por la calle Chacabuco y a cuatro cuadras de la editorial, y estaba casado con Sara del Pino, a quien Cortázar también solía incluir como destinataria de sus cartas a Paco.<sup>16</sup> Entre sus amigos también se contaban Rodolfo Walsh, Aldo Pellegrini, Alberto Girri y David Aracena (cuentista y periodista del diario *El Patagónico* de Comodoro Rivadavia, donde firmaba como Juan de Punta Borjas). Estas amistades literarias están en contraposición con la actitud más bien arisca de Porrúa en Sudamericana, donde sólo se dedicaba a los libros.

Paco era una persona muy introvertida y nada sociable, por eso muchas veces las cosas quedaron un poco escondidas. Él se metía en su oficina y si no ibas a golpear la puerta no salía, era como un reducto. Era un oso metido en sus libros y en sus cosas.

(De Rodríguez, en Castagnet 2016e)

Entre septiembre de 1964 y junio de 1968 salió la primera época de la revista *Minotauro*, que no fue más que una adaptación local de *The Magazine of Fantasy and Science-Fiction*. Fundada en 1949 por Fantasy House, una subsidiaria de Mercury Press, allí se publicaron las versiones originales de *Flowers for Algernon* de Daniel Keyes, *Starship Troopers* de Robert Heinlein y *The Dark Tower* de Stephen King, entre otros; la revista fue «a natural home for their work» para muchos de los autores de la *New Wave*, la corriente renovadora del género (Priest 1978: 162). La revista *Minotauro* tuvo diez números y fue dirigida por Porrúa como Ricardo Gosseyn. Entre la selección de Porrúa, se incluyeron autores de la *hard science fiction* jamás publicados por la editorial en formato libro, como Isaac Asimov, C.S Lewis y Robert Heinlein (en traducción de Rodolfo Walsh), junto a autores que formaban o formarían parte del catálogo: Bradbury, Ballard, Matheson, Anderson, Sturgeon, Vonnegut, Bester, Aldiss, Zelazny, Henderson y Cordwainer Smith. También se incluyeron artículos de divulgación científica y en el anteuúltimo número incluso un par de reseñas. Al igual que los libros de la editorial, la revista *Minotauro* se vendía en librerías y no en puestos de revistas. La segunda época de la revista la veremos en el apartado de la colección Autores Rioplatenses, ya que consistió en un proyecto hermanado a ese y enteramente a cargo de Marcial Souto.

---

<sup>16</sup> Sara trabajaba en *Primera Plana* junto con Tomás Eloy Martínez, y protagonizó el descubrimiento argentino de Clarice Lispector. Tras conseguir un cuento inédito de ella, «se perdió en las selvas de Guatemala y se convirtió en personaje de Cortázar» (Martínez 2009).

Buenos Aires estaba en ese momento en un período curioso, raro. Había un gobierno autoritario y al mismo tiempo gente que vivía por su cuenta; por ejemplo, había una gran pintura en ese momento, se hacían debates sobre la nueva poesía... Es decir, había muchos elementos en Buenos Aires que la hacían una de las verdaderas metrópolis del mundo, junto a Río, Nueva York. Me pareció que era el ambiente más adecuado, como luego lo confirmé. En 1967 Buenos Aires era la única ciudad en la que podía haberse producido ese fenómeno.

(Porrúa, en Seitz 2007)

En 1968 Porrúa participó de la II Convención Nacional de Escritores de Ciencia-Ficción realizada en Mar del Plata. Paco lo invitó a Marcial Souto, en ese momento un joven entusiasta que había viajado de Montevideo para conocerlo; le escribió a la gente de Mar del Plata para que lo invitaran, reservó los viajes en tren y compartieron la habitación. En la convención también participó Pablo Capanna, que la recuerda así.

La IIª convención (1968) fue mucho más ambiciosa que la primera, en la cual yo no estuve y creo que no llegó a reunir una docena de personas. La IIª la organizó un club de aficionados de Mar del Plata, de la mano de un periodista llamado Osvaldo Ellif. Como fue en invierno, consiguieron hotelería y el Club General Pueyrredón. Todo fue muy formal, con discursos de autoridades y gran comilona final. No sólo invitaron a aficionados a la cf sino periodistas aeroespaciales, ufólogos y colados varios. Hasta hicieron unas actas donde relataban minuciosamente todos los diálogos, que en general no tenían nada que ver con la literatura.

(Capanna, en Castagnet 2016d)

De esa participación queda una nota al pie en el ensayo «El principio de indeterminación en la ciencia-ficción» de Juan Jacobo Bajarlía, incluido en el libro *Historias de monstruos* editado por De la Flor en 1969 y con prólogo de Leopoldo Marechal: «Esta tesis fue presentada en la II Convención Nacional de Escritores de Ciencia-Ficción, reunida en Mar del Plata, en 1968. Fue impugnada por Francisco Porrúa, Pablo Capanna, Alfredo J. Grassi y Alberto Vanasco. Pero sus argumentos no



pasaron de ser enunciativos. Sería muy importante continuar el tema» (Bajarlía 1969). Es evidente que a Bajarlía le enorgullecía el rechazo de nombres tan prestigiosos.<sup>17</sup>

Un año después Porrúa regresó por primera vez a Galicia, aprovechando un viaje a la Feria de Frankfurt; Laje y Corcubión fueron los destinos en busca de los antiguos lazos familiares (Fernández Naval 2014).

En septiembre de 1971 Porrúa fue el protagonista de una sección fija del diario *Clarín* llamada «Con nuestros editores», en la que el editor invitado escribía una columna sobre la editorial que dirigía. A excepción de ciertas entrevistas y una reseña publicada en la revista *Los libros*, resulta difícil encontrar las opiniones personales de Porrúa, menos aún un texto tan explícito sobre la posición editorial de Minotauro. Ante su rareza y su utilidad crítica la transcribimos completa:

*Francisco Porrúa es el creador y actual director de la colección «Minotauro», que edita Sudamericana. Pionera en nuestra lengua en el género de la ciencia ficción y la literatura fantástica, su mercado se extiende a todo el mundo de habla hispana. Sobre su trayectoria y futuro, nos dijo su director:*

La colección nació del conocimiento de colecciones similares en otros países, sobre todo en Estados Unidos. Comenzó a editarse en 1954. La razón fue el descubrimiento de una literatura que significaba la posibilidad de una nueva relación con la sociedad, y que luego la evolución del género me confirmó. Los padres del género en su forma actual son Verne y Wells, hombres que aparecen con la edad industrial; pero las posiciones de ambos son distintas, y esas dos posiciones van a determinar las corrientes principales del género. Verne es más bien el asombro ante las maravillas de la ciencia; la ciencia incorporada como elemento de asombro. Para Wells, en cambio, el problema es el nuevo elemento que se introduce en una situación dada, y en eso es un pionero de mayor influencia que Verne. La influencia de Verne se hace sentir cuando en Estados Unidos aparecen revistas como «Mecánica Popular», es decir, que intentan despertar vocaciones científicas o técnicas. Eso se prolongó durante algunos años, hasta que aparecen quienes comprenden que esa visión es completamente unilateral y ven el género de manera distinta; estos individuos parten de Wells.

---

<sup>17</sup> Bajarlía (1914 - 2005) fue escritor, periodista, traductor, parapsicólogo y abogado de escritores. Llevó un diario de la muerte de Antonio Di Benedetto, donde consigna una carta de este sobre Porrúa: «El tono de la carta de Porrúa, y algunas de sus frases me hacen sentir como de la familia de Sudamericana. Concretamente me dice que hay posibilidades para *El silenciero*, pero que desea acompañarlo con alguna obra nueva mía. Quizá sea éste el empujón que me faltaba para decidirme a hacer otro libro» (Ortiz 2005).

Ahora el género no ha tenido vacilación alguna cuando ha tratado de definirse con respecto al futuro; esto es válido desde sus comienzos hasta hoy: la descripción del presente influido por el futuro. Durante mucho tiempo, sin embargo, el género no presentó más que el aspecto escenario, siguiendo la idea de Lovecraft, y entonces se hablaba de la «literatura del cohete», la novela del «western» desarrollada en el espacio, en fin. De pronto se produce una ruptura provocada por la comprensión más profunda del problema y por la evolución misma del género, y comienza a comprenderse que no es posible describir un mundo en el que el hombre es siempre el mismo hombre –eso de la “naturaleza humana”–, que puede ser del siglo II o XIX, sin que se adviertan diferencias. No, cada hombre ha sido un hombre completamente distinto, y si aparece algo nuevo, el hombre tendrá que ser diferente; eso es lo que nos está ocurriendo ahora. Dice Ballard, que es de algún modo el cabecilla del movimiento de la nueva ciencia ficción en Inglaterra: «No es posible ya más distinguir entre exterior e interior»; en una de sus historias él describe un hombre que voluntariamente se ha exiliado en una isla que ha sido escenario de pruebas atómicas; ese paisaje muerto, que es «un fósil del futuro», dice Ballard, es también la mente del hombre contemporáneo, que tiene la bomba incorporada a sí mismo; el hombre lleva la bomba y, en ese sentido, explica, está «cuantificado», lo mismo que el paisaje. Ahora bien, «Minotauro», ante todo, es una colección de literatura fantástica; es decir, literatura de transgresión, de cambio, de anomalía; entonces, la diferencia entre ciencia y ficción es muy grande y sigue siéndolo; el nombre más exacto sería el de ficción especulativa, en cuanto especula con elementos probables, pero que ya se dan como presentes. Si bien no siempre suele haber una preocupación ética, aun en las novelas de puro entretenimiento, el cinismo y la brutalidad del héroe son el cinismo y la brutalidad de nuestros días. De algún modo es siempre indudable que la visión del futuro es convertida en una idea ética. «**Minotauro**» ha editado unos 30 títulos, de 10.000 ejemplares cada uno. La recepción del público siempre ha sido buena; es una colección que no tiene «best-sellers» notables, pero tampoco libros en stock, inmovilizados: la venta es mediana pero continua. Ahora estamos reeditando todo lo agotado y preparando la edición de muchos libros nuevos, sobre todo de la nueva ciencia ficción. El criterio de selección es, por supuesto, un criterio de calidad. Seguimos tratando de presentar lo nuevo, aquello que de algún modo está cerca de la corriente

principal de la literatura. Lo que hemos tratado de evitar es la publicación de novelas solamente porque son de «anticipación», pero sin valores literarios; publicamos aquellos libros que por sus valores literarios lo merecen, aunque no fueran del género. Este se supone que evolucionará hasta integrarse en aquella corriente principal de la literatura; al mismo tiempo, algo lo separará; el elemento prospectivo, porque siempre habrá una literatura retrospectiva, que es la literatura tradicional; de un lado lo retrospectivo y del otro lo prospectivo. Por otra parte, los autores del género, sobre todo los nuevos, están muy interesados en el destino político del mundo y su literatura es un modo de alertar que no podemos seguir pensando en términos del siglo XIX, que el cambio es algo perpetuo y que el hombre está en constante transformación.

(Porrúa 1971)<sup>18</sup>

CLARIN-30 Setiembre 1971

## Con Nuestros Editores



Francisco Porrúa es el creador y actual director de la colección "Mecánica Popular", que edita Sudamérica. Perteneció al género de la ciencia ficción y la literatura fantástica; su mirada se extendió a todo el mundo de la literatura. Sobre su trayectoria y la que nos dejó al director.

—La colección nació del conocimiento de colecciones similares en otros países, sobre todo en Estados Unidos. Comenzó a editarse en 1954. La razón fue el descubrimiento de una literatura que significaba la posibilidad de una nueva relación con la sociedad, y que luego la evolución del género me confirmó. Los padres del género en su forma actual son Verne y Wells, hombres que aparecen con la edad industrial; pero las posiciones de ambos son distintas, y esas dos posiciones van a determinar las dos corrientes principales del género. Verne es más bien el asombro ante las maravillas de la ciencia; la ciencia incorporada como elemento de asombro. Para Wells, en cambio, el problema es el nuevo elemento que se introduce en una situación dada, y en eso es un pionero de mayor influencia que Verne. La influencia de Verne se hace sentir cuando en Estados Unidos aparecen revistas como "Mecánica Popular", es decir, que intentan despertar vocaciones científicas o técnicas. Eso se prolongó durante algunos años, hasta que aparecieron quienes comprenden que esa visión es completamente unilateral y ven el género de manera distinta; estos individuos parten de Wells. Ahora cuando ha tratado de definirse con respecto al futuro, esto es válido desde sus comienzos hasta hoy: la descripción del presente influido por el futuro. Durante mucho tiempo, sin embargo, el género no presentó más que el aspecto escenario, siguiendo la idea de Lovecraft, y entonces se hablaba de la "literatura del subterráneo"; la novela del "oculto" desarrollada en el espacio, en fin, de pronto se produce una ruptura provocada por la comprensión más profunda del problema y por la evolución misma del género, y comienza a comprenderse de que no es posible describir un mundo en el que el hombre es siempre el mismo hombre —eso de la "naturaleza humana"—, que puede ser del siglo II o del XIX, sin que se adviertan diferencias. No, cada hombre ha sido un hombre completamente distinto, y si aparece algo nuevo, el hombre tendrá que ser diferente; eso es lo que nos está ocurriendo ahora. Dice Ballard, que es de algún modo el cabecilla del movimiento de la nueva ciencia ficción en Inglaterra: "No es posible ya más distinguir entre exterior e interior"; en una de sus historias, él describe un hombre que voluntariamente se ha exiliado en una isla que ha sido escenario de pruebas atómicas; ese paisaje muerto, que es "un fósil del futuro", dice Ballard, es también la mente del hombre contemporáneo, que tiene la bomba incorporada a sí mismo; el sentido, explica, está "cuantificado", lo mismo que el paisaje. Ahora bien, "Minotauro", ante todo, es una colección de literatura fantástica; es decir, literatura de transgresión de cambio, de anomalía; entonces, la diferencia entre ciencia y ficción es muy grande y sigue siendo; el nombre más exacto sería el de ficción especulativa, en cuanto especial con elementos probables, pero que ya se dan como presentes. Si bien no siempre suele haber valores de puro entretenimiento, el cine y la brutalidad del boxeo son el cinismo y la brutalidad de nuestros días. De algún modo es siempre dudada que la visión del futuro es concebida en una idea ética. "Minotauro" ha editado unos 30 títulos, de los que voy a poner cada uno. La recepción del público siempre ha sido buena; es una colección que no tiene "herederos".

notables, pero tampoco libros en stock, innovados: la venta es mediana pero continua. Ahora estamos reeditando todo lo agotado y preparando la edición de muchos libros nuevos, sobre todo de la nueva ciencia ficción. El criterio de selección es, por supuesto, un criterio de calidad. Seguimos tratando de presentar lo nuevo, aquello que de algún modo está cerca de la corriente principal de la literatura. Lo que hemos tratado de evitar es la publicación de novelas solamente porque son de "anticipación", pero sin valores literarios; publicamos aquellos libros que por sus valores literarios lo merecen, aunque no fueran del género. Este se supone que evolucionará hasta integrarse en aquella corriente principal de la literatura; al mismo tiempo, algo lo separará; el elemento prospectivo, porque siempre habrá una literatura retrospectiva, que es la literatura tradicional; de un lado lo retrospectivo y del otro lo prospectivo. Por otra parte, sus autores del género, sobre todo los nuevos, están muy interesados en el destino político del mundo y su literatura es un modo de alertar de que no podemos seguir pensando en términos del siglo XIX, que el cambio es algo perpetuo y que el hombre está en constante transformación.

Próximos títulos: *Feria de Tinieblas*, *Las Maquinarias de la Alegría* y *Canto al Cuerpo Eléctrico*, de Ray Bradbury; *Playa Terminal*, *El Hombre Imposible*, *El Mundo de Cristal* y *La Sequía*, de J. G. Ballard; *El Programa Final*, de Michael Moorcock; *La Intersección del Doctor Einstein* [eventualmente *La intersección de Einstein*], de Samuel Delany; *La Mano Izquierda de la Oscuridad*, de Ursula K. Leguin [sic]; *El Hombre en el Castillo*, de Philip K. Dick; y *Nunca Será el Mismo*, de Gordwancer [sic] Smith.

**La declaración de principios de Porrúa (Clarín, 30 de diciembre de 1971).**

<sup>18</sup> Debajo figuran los próximos títulos de la editorial: «*Feria de Tinieblas*, *Las Maquinarias de la Alegría* y *Canto al Cuerpo Eléctrico* [eventualmente *Fantasma de lo nuevo*], de Ray Bradbury; *Playa Terminal*, *El Hombre Imposible*, *El Mundo de Cristal* y *La Sequía*, de J.G. Ballard; *El Programa Final*, de Michael Moorcock; *La Intersección del Doctor Einstein* [eventualmente *La intersección de Einstein*], de Samuel Delany; *La Mano Izquierda de la Oscuridad*, de Ursula K. Leguin [sic]; *El Hombre en el Castillo*, de Philip K. Dick; y *Nunca Será el Mismo* [eventualmente *El juego de la rata y el ratón*], de Gordwancer [sic] Smith». Los títulos se caracterizan por ser traducciones literales de los originales; por lo mal que están escritos los nombres de varios autores, es posible que esta porción haya sido redactada por el diario.

83

En este artículo encontramos formuladas la mayoría de las políticas de Porrúa: la apuesta por el *long-seller* en vez del *best-seller*; el predominio de la calidad literaria por sobre el género; el eventual desagrado por la etiqueta «ciencia-ficción»; la consideración de la ficción especulativa como la rama más avanzada del *mainstream*.

Imponer la calidad literaria por sobre todos los demás factores tuvo sus consecuencias. “La tarea del editor es una tarea rara: por un lado es una tarea literaria, y por el otro lado tenés que tener en cuenta el dinero, la superviencia, uno no busca más que eso, sobrevivir. Y eso era bastante difícil” (Porrúa, en Castagnet 2012).

Suele afirmarse (de Diego 2009a, Mengual Català 2014, Aguado 2014, Ayén 2014, Castagnet 2014, entre tantos otros) que Porrúa dejó Sudamericana entre 1971 y 1972, cuando, en sus propias palabras, «me encontré un día, sobre la mesa de mi oficina, un libro de Poldy Bird, con el sello de Sudamericana» (citado por Horacio González 2000: 420), y que su lugar fue ocupado por Enrique Pezzoni. La realidad es acaso más compleja, como suele suceder. No se puede hablar de una «desvinculación» sino más bien de una disminución progresiva y acordada de funciones: hasta 1992, Paco nunca dejó de trabajar con los López Llovet, primero en Sudamericana y luego en Edhasa.

Sudamericana publicó un libro que él no había autorizado, que era *Cuentos para Verónica* de Poldy Bird. Decían que Poldy Bird quería publicar un libro con Sudamericana y estaba dispuesta a pagar ella la edición. Sólo que le dieran el sello y ella lo distribuía y todo y no sé qué porcentaje les daba. Y el Viejo López Llausás, comerciante, parece que lo aceptó. Paco había dicho que no, sobre su cadáver. Un día Paco llegó a la oficina y siempre le ponían sobre la mesa las novedades y vio el libro de ella. Entonces se sentó, sacó un papel del cajón, lo puso en la máquina y escribió su renuncia. Lo único que hizo fue eso y la entregó. Le siguieron pagando el sueldo después, era tan importante, tan necesario Paco, que él se fue a vivir a Mar del Plata y le seguían pagando. Una vez que fui a Mar del Plata, a pasar un par de días con Paco, me dijo: «Es increíble, esta gente me sigue pagando el sueldo». Supongo que de vez en cuando le consultaban algo, no podían dejar que se fuera Dios. Eran brutos por algún lado, pero no tanto.

(Souto, en Castagnet 2015b)

Gloria de Rodriugué, por su parte, sostiene que la pretendida publicación de Poldy Bird era en verdad una distribución, y responsabiliza a Fernando Vidal Buzzi, entonces gerente general de Sudamericana y más tarde un importante crítico gastronómico, por el viraje comercial de la editorial.

Poldy Bird nunca se publicó en Sudamericana; era distribuida. Cuando se murió mi papá, mi abuelo tomó un gerente, Fernando Vidal Buzzi; fue una época que casi la funde. Librería del Colegio tomó en distribución un montón de sellos, como De la Flor, Jorge Álvarez, y también Poldy Bird, que fueron un negocio pésimo para la editorial.

(De Rodriugué, en Castagnet 2016e)

Esto coincide con «La danza de los millones» (*Primera Plana* 1968), en donde se describen precisamente esas adquisiciones de Librecol y se menciona a Fernando Vidal Buzzi, descrito como antiguo dueño de Huemul «y hasta diagramador de libros»:

Los editores que carecen de sistema distributivo acuden a los intermediarios independientes (DER, Tres Américas son los mayores), que les compran la mercancía con un 50 por ciento de descuento. A veces, algunas de las grandes editoriales se hacen cargo de sus catálogos, en condiciones parecidas. A fines de 1967, los independientes afrontaron a un viejo competidor que se había rejuvenecido: Librecol, vinculado a Sudamericana, que les arrebató a casi todas las editoriales de moda (Álvarez, Brújula, Galerna, De la Flor, Carlos Pérez).

(*Primera Plana* 1968)

No obstante a lo dicho por Gloria de Rodriugué, los libros de Poldy Bird sí aparecieron bajo el sello de Sudamericana. *Cuentos para Verónica* (1969), originalmente una edición autogestionada de veinte mil ejemplares, fue reeditada por Sudamericana entre 1971 y 1972, mientras que *Cuentos para leer sin rimmel* fue publicado en junio de 1971, ambos dentro de la colección «El Espejo». Más tarde fueron reeditados por la editorial Orión, que fundó la autora con su marido el editor Martín Renaud en 1975. El primero de estos libros vendió dos millones de ejemplares y fue reeditado 78 veces; el segundo vendió un millón seiscientos mil ejemplares en igual cantidad de ediciones (Guerriero 2009).



Porrúa, Paco  
*Vidal Buzzi y Porrúa, de Sudamericana: La luz de los Grandes Antiguos.*

**Porrúa y Fernando Vidal Buzzi en *Primera Plana* (5 de noviembre de 1968). Paco tiene 47 años. Los Grandes Antiguos, según define la revista, eran los sellos más experimentados: Losada, Emecé, Sudamericana, Siglo Veinte, Santiago Rueda, Schapire, Sur y Troquel. «Los Grandes Antiguos» es la misma expresión que utiliza Lovecraft en *El color que cayó del cielo* para referirse a las criaturas cósmicas anteriores al hombre que acechan en las profundidades del mar. Sin dudas el redactor de *Primera Plana* debía de leer *Minotauro*.**

Otra de las razones del progresivo alejamiento de Paco se debe a su mudanza fuera de la Capital Federal. Se había casado en segundas nupcias con la suiza Johanna Schess y entre 1972 y 1974 decidió mudarse a Mar del Plata, donde ya entonces vivía su hermano Jesús. Allí tuvo a sus dos hijos, Antonio y Sebastián. Desde allí siguió trabajando para Sudamericana y, por supuesto, *Minotauro*. «Paco viajaba con frecuencia a Buenos Aires para atender a sus contactos y su tarea con Sudamericana» (J. Porrúa, en Castagnet 2016f). Por recomendación suya, su lugar fue de a poco ocupado por Enrique Pezzoni, a quien mencionaremos en el apartado dedicado a los traductores de *Minotauro*.

Paco tenía una casa propia en El Grosellar, un barrio-parque de Mar del Plata, preferentemente arbolado y siempre a pocas cuadras del mar, como todos los lugares en donde vivió Paco. Es en esa cabaña en el bosque donde tradujo a mano *The Left Hand of Darkness* de Ursula Le Guin (Souto, en Castagnet 2015b), y donde empezó a trabajar con la obra que más tarde se transformaría en el mayor símbolo de la editorial: *The Lord of the Rings*.

A mediados de los 60, era una memorable fiesta intelectual extraviarse con Paco en los laberintos del *I Ching*, leer a dos voces los poemas H.D. y Charles Olson que casi nadie conocía, o esperar la madrugada en el living de su departamento bebiendo té de hierbas innombrables. Cuando Porrúa se autoexilió en Mar del Plata, en 1971, se abrió en Buenos Aires un círculo mágico de silencio y las cosas ya no volvieron a ser las mismas.

(Tomás Eloy Martínez 1994)

## El retorno a España

El crecimiento de Minotauro junto con el de otras editoriales argentinas puede leerse como correlato de la guerra civil y la dictadura franquista, pero con la progresiva recuperación de la industria editorial española, la posterior muerte de Franco y el golpe militar en Argentina el movimiento se revirtió. Franco murió en noviembre de 1975 y en marzo de 1976 se produjo el golpe militar en Argentina.

Las cartas de los autores a Porrúa reflejan mejor que nadie el difícil itinerario de esos años, como el siguiente de párrafo de Ballard a fines de 1975: «During the past year I've often thought of you and Marcial whenever a particularly black piece of news has come from the Argentine. It must make the publishing of books, let alone translating them, extremely hazardous, a nightmare for any kind of forward planning».

Dear Francisco,

I'm sorry to hear that you've been ill, but delighted to know that you're recovering and back to work. During the past year I've often thought of you and Marcial whenever a particularly black piece of news has come from the Argentine. It must make the publishing of books, let alone translating them, extremely hazardous, a nightmare for any kind of forward planning. On the other hand, perhaps a volatile political atmosphere and runaway inflation create a panic demand for books and newspapers -- I don't know how publishers fared during Weimar Germany. The arts and literature were certainly active seen in retrospect, but it may well have been very different for any publisher actually on the spot. Let's hope the next year brings greater stability.

**Carta de Ballard a Porrúa (30 de diciembre de 1975) y un deseo malogrado: «Let's hope the next year brings greater stability».**

Para fines de 1976 Porrúa decidió regresar a España porque ya no podía soportar, como le contó al escritor Tomás Eloy Martínez, «tantas historias de muerte en la Argentina» (Martínez 1999).

«Fue una reacción espontánea, la de irme, ante lo que sucedía en el país; habían desaparecido ya tres escritores y una empleada de Sudamericana, todos amigos míos, y me parecía algo horrible e insoportable», confesaría muchos años después. Y los amigos a los que se refería eran Urondo, Conti y Miguel Ángel Bustos.

(Néspolo 2014)



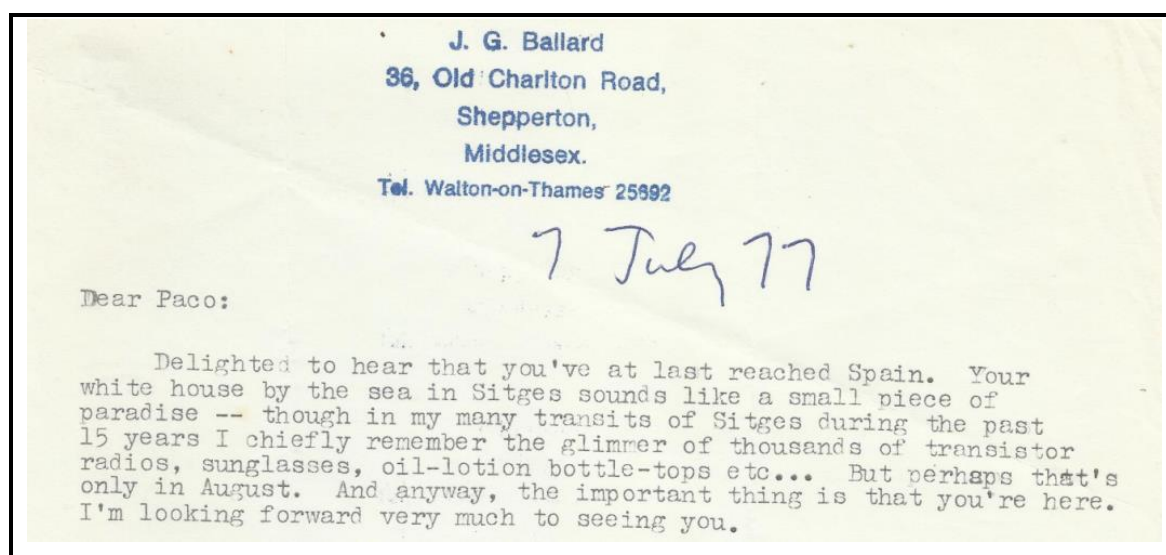
Un poco por los militares, muchos de sus amigos... Por ejemplo era muy amigo de Miguel Ángel Bustos, muchos de sus amigos fueron perseguidos. No es que él tuviera nada que ver, no se metía nunca en la política, jamás, pero le pesaba. Y con la caída de Franco se había revertido la situación en España.

(De Rodrigué, en Castagnet 2016e)

A la lista se le pueden sumar Pirí Lugones y Rodolfo Walsh, traductores de la editorial, desaparecidos en 1977. A mediados de ese mismo año Porrúa se mudó a Sitges, una antigua localidad costera ubicada 38 kilómetros al sudoeste de Barcelona, donde permanecería hasta 1986.<sup>19</sup> «Vivía en una casa alquilada frente al mar, una de las dos playas de Sitges, la más chica pero la más linda» (Cohen, en Castagnet 2016h). La casa tenía dos pisos y un ascensor de vidrio que lo llevaba al altillo de la parte superior, donde trabajaba y donde recibía visitas para jugar al ajedrez, una de sus grandes pasiones.

Paco había nacido en Comodoro, y se ve que siempre tuvo nostalgia del mar, y por eso se mudó a Mar del Plata. Pero le hacía pésimo la humedad, por sus huesos. Después se mudó a Sitges, por lo menos era más tranquilo el clima, pero igual no era nada bueno para su salud. Se ve que tenía esa necesidad.

(De Rodrigué, en Castagnet 2016e)



<sup>19</sup> Curiosamente, Sitges es la sede del Festival Internacional de Cine Fantástico de Catalunya, fundado en 1968; el primer festival de cine fantástico del mundo y uno de los premios cinematográficos más reconocidos de Europa. En 2014 cerró un trato con Planeta y Ediciones Minotauro para vincular ambas iniciativas, y desde entonces es donde se entrega el Premio Minotauro («El Premio Minotauro se vincula al Festival de Sitges», Sitges Film Festival 2016). Ninguna mención a Porrúa en sus gacetillas.

**Carta de Ballard a Porrúa: «Delighted to hear that you've at last reached Spain. Your white house by the sea in Sitges sounds like a small piece of paradise (...). It must be an exciting time to be publisher in Spain. An invisible literature must be waiting to roll off the presses, an absolute deluge of politics, economics, social topics and so on banned under Franco, not to mention serious fiction, in a sense the whole of modern sensibility. An interesting time, putting it mildly» (4 de julio de 1977).**

I hope that you find the political climate in Barcelona a lot happier than it was in the Argentine. As far as political troubles go, all countries are equal - but, as Orwell might say, some countries are more equal than others! Anyhow, all we literary types can do is continue writing and hope to be on the side of light.

**Carta de Brian Aldiss: «I hope you find the political climate in Barcelona a lot happier than it was in the Argentine. As far as political troubles go, all countries are equal – but, as Orwell might say, some countries are more equal than others! » (19 de septiembre de 1977).**

Me vine a España en 1977, pero no viví mi tarea con la misma felicidad que en Buenos Aires. Allí tenía muchos amigos escritores, periodistas, editores, de todo un poco. Cuando volví acá fue diferente, viví una suerte de aislamiento, de exilio. Esto de ahora lo vivo como un exilio, está acompañado de una melancolía especial. Yo siempre digo que la Argentina es para mí un dolor permanente, pero no porque el país esté bien o mal, sino porque es un dolor permanente de nostalgia, de quien pierde una cierta identidad.

(Porrúa en Bernabe 2012)

Antes de partir para España, Porrúa fue nombrado director editorial de Edhasa, tarea que cumplió desde 1977 y hasta 1992.

En un momento Paco dijo «me voy a España», entonces le dijimos «bueno, si te vas a España ocupate de Edhasa», así que la relación siempre siguió muy buena. Empezó como asesor nuestro en España en Barcelona. Edhasa era la distribuidora. Hacía algunos libros, tenía la colección El Puente pero no mucho más. A Paco le quedaba muy cómodo el sistema con nosotros. Nosotros le resolvíamos todo y él solo se ocupaba de los libros, que era lo que le gustaba. Ni cómo se vendían le interesaba, ni la plata, ni los números ni nada. Él tenía todo eso resuelto también en Edhasa España, porque instaló el mismo sistema de acá.

(De Rodríguez, en Castagnet 2016e)

Edhasa, o más técnicamente EDHASA (Editora y Distribuidora Hispano Americana S. A.) había sido fundada por López Llausás en 1946 con el propósito de aprovechar un posible levantamiento de la censura española tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, y distribuir los títulos de Sudamericana en la península ibérica, de un modo similar a Hermes en México.<sup>20</sup>

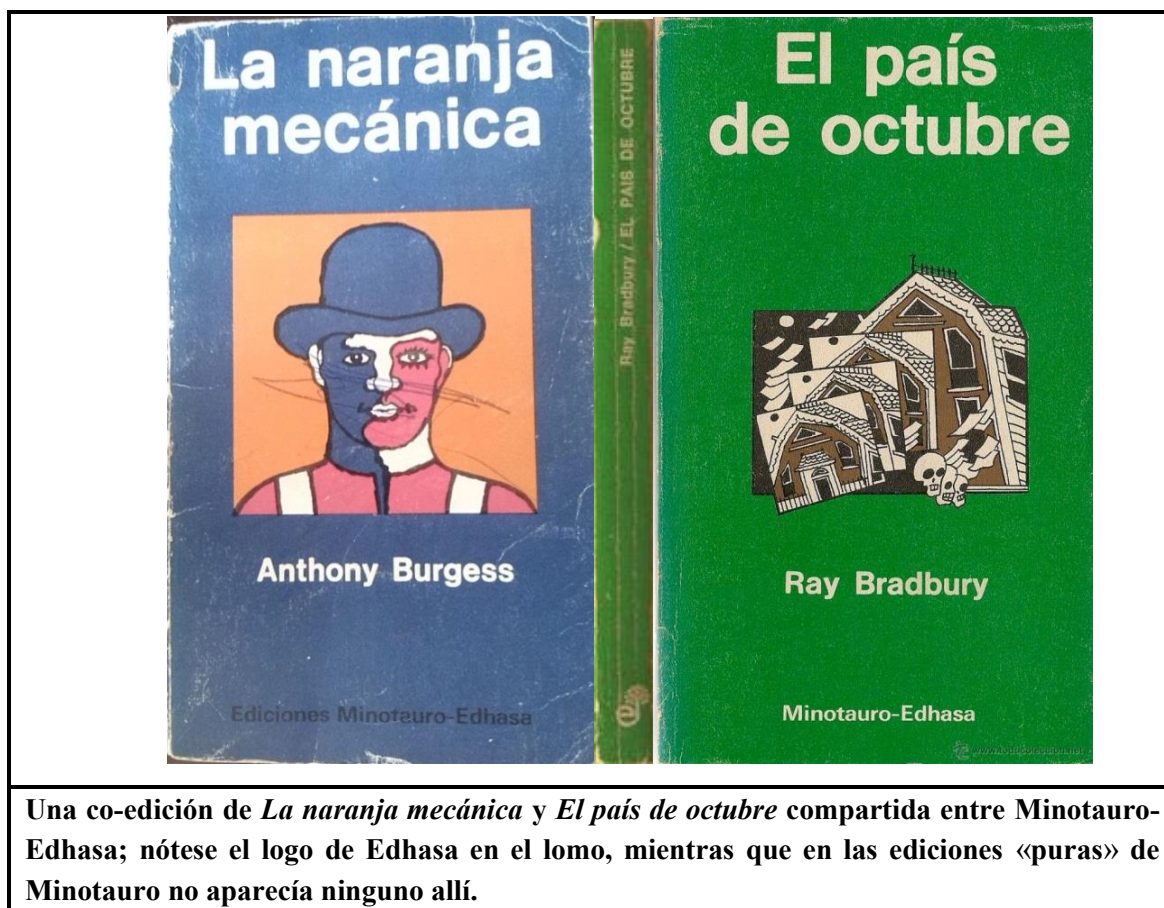
Además, en el caso específico de la Argentina, cabe destacar el convenio firmado en 1943 entre los gobiernos de España y aquel país, por el cual la importación de libros argentinos en la Península quedaba libre de toda traba (De Sagastizábal, 1995:129). Dadas estas condiciones, ciertas editoriales argentinas pudieron iniciar una política de expansión hacia el mercado español (De Diego, 2006b:102), que necesitó de una consecuente mejora en la distribución de los fondos editoriales. En este contexto, en 1946 Antonio López Llausás se trasladaba –de vuelta– a Barcelona, para fundar la Editora y Distribuidora Hispano Americana Sociedad Anónima (Edhasa), con la colaboración de José María Llovet, industrial gráfico, y José María Cruzet, su ex socio en Editorial Selecta. La primera década de existencia la dedicó Edhasa exclusivamente a la distribución de los libros de Sudamericana –y la Librería del Colegio, anexada por la editorial– y Emecé, de Buenos Aires, y de Fondo de Cultura Económica y Hermes, de México.

(Gerhardt 2011: 248-9)

En sus comienzos se limitaba a reentapar y cambiar las portadas de las ediciones llegadas de Argentina, a menudo con un pie «Sudamericana-Edhasa» (Mengual Català 2014). Con el posfranquismo y Porrúa en España, en cambio, todos los libros que anteriormente se habían publicado en Argentina y no habían podido llegar por la censura, se empezaron a hacer allí.

---

<sup>20</sup> Sobre los libros de Sudamericana y la censura en España se recomienda *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain* de Alejandro Herrero-Olaizola, especialmente el capítulo 4: «From Melquíades to Vernet: How Gabriel García Márquez Escaped Spanish Censorship», p. 109 - 140.



Edhasa en España creció muchísimo en la época que estuvo Paco. Se puso de acuerdo con mi abuelo y sacaron la colección de Narrativa histórica (*Memorias de Adriano, Yo, Claudio*, etc). Hasta entonces había un montón de libros que no se podían editar: Camus, Sartre, Madariaga. Paco empezó a hacer todo lo que había estado prohibido; fue un boom.

(De Rodrigué, en Castagnet 2016e)

Las oficinas principales de Minotauro pasaron entonces a Barcelona, a la avenida Infanta Carlota 129 primero y a la avenida Diagonal 519-521 después, donde funcionaban las oficinas de Edhasa, aunque en la página de legales siguió apareciendo con regularidad Humberto Primo para los libros que se continuaban editando en Argentina. Esa confusión queda en evidencia en la carta de Herman Schein, editor de Parnassus Press, relativa a los derechos de *Un mago de Terramar* de Ursula Le Guin. Schein primero manda contratos separados para Argentina y España hasta ser advertido de que ambas oficinas responden a una sola cabeza y que no es necesario enviarlo dos veces.

I have received your letter of March 24<sup>th</sup> responding to mine of March 14<sup>th</sup> which transmitted separate contracts for Argentina and Spain for translation rights in the Spanish language to Ursula Le Guin's A WIZARD FROM EARTHSEA. Clearly, I misunderstood the relationship between your two offices and now agree that only one signed agreement is necessary, the one by your Barcelona, Spain office. (...) I trust this letter will clear up all outstanding matters concerning the pending WIZARD OF EARTHSEA contract and I shall look forward to receiving two signed copies of the agreement from your Barcelona office soon.

(Carta de Herman Schein a Porrúa, 15 de abril de 1977).

Apenas llegado al Viejo Continente, Porrúa publicó en Minotauro el primer tomo de *El Señor de los Anillos*, cuyos derechos había conseguido siete años atrás casi por casualidad en Buenos Aires. Los primeros dos tomos fueron impresos en Argentina y el tercero (*El retorno del rey*, 1980) salió directamente en España. En Buenos Aires los asuntos administrativos de la editorial habían quedado en manos de Gloria de Rodríguez, no solo por cuestiones organizativas sino también, junto a su abuelo, en su carácter de socios.

Cuando él se fue me dijo «Gloria, yo me voy y vos te vas a ocupar de Minotauro en Argentina, vos sos mi persona acá». «Bueno, está bien, Paco». Me ocupaba de toda la parte administrativa, pero yo decía «Paco, decime qué querés publicar». Entonces él respondía: «Sí, ya te lo mando». Pasaban tres o cuatro meses. «Bueno, Paco, decime, hace no sé cuántos meses que no sacamos libros», «Sí sí sí, mañana ya... ». Era muy difícil. Obvio que tenía un efecto económico esa irregularidad, pero Minotauro era una empresa muy sólida, tenía un fondo que se vendía y se vendía.

(De Rodríguez, en Castagnet 2016e)

En Edhasa tomaban el catálogo de Sudamericana –para los que normalmente tenían derechos mundiales– y «castellanizaban» la traducción si era necesario (de Miquel, en Castagnet 2017a). Algunos de los autores publicados, siguiendo los intereses de Porrúa, fueron Lawrence Durrell, Simone de Beauvoir, Louis-Ferdinand Céline, Aldous Huxley, Beryl Bainbridge, Witold Gombrowicz, Russell Hoban, Flann O'Brien,

T. F. Powys y la colección dedicada a Jiddu Krishnamurti. También publicó libros de dos autores del catálogo de Minotauro: Ursula Le Guin y Stanislav Lem.

A Paco se le ocurrió editar *Los hechos del rey Arturo y sus nobles caballeros* (1979) de John Steinbeck en un formato especial, que eventualmente fue el primero de la colección de ficción histórica. Tuvo buena acogida, a pesar de que los librereros se quejaban por el formato más grande. Como funcionó, Paco rescató las obras de Robert Graves, como *El Conde Belisario*, hasta que se transformó en una de las colecciones emblemáticas que le han dado fama a Edhasa.

(de Miquel, en Castagnet 2017a)

Edhasa, como se dijo, poseía una colección de ciencia ficción en la que Jorge López Llovet estaba involucrado llamada Nebulae. Su origen se remonta a 1955, el mismo año de aparición de Minotauro, al punto que en Nebulae todavía se no traducía el género como «ciencia ficción». Estaba dirigida por Miguel Masriera (homónimo a un divulgador científico español), que publicó 141 libros a lo largo de catorce años. Los primeros cincuenta títulos estuvieron encabezados por un prólogo; luego del número 51 se reemplazan las portadas de estilo *pulp* y se las reemplaza por ilustraciones más modernas.

Su director fue el argentino Miguel Masriera, que se encargó de prologar casi todos los volúmenes iniciales (eso sí, de una forma un tanto plomiza) y que tenía como objetivo dignificar el género, insistiendo siempre en la capacidad didáctica de los libros (su frase favorita era «instruir deleitando») y firmando como «Doctor Ingeniero», en un primer esfuerzo (baldío, todo hay que decirlo) de intentar demostrar que eso de la ciencia ficción era algo más serio que hombrecillos verdes en platillos volantes.

(Fernández Balbuena 2003)

En uno de sus últimos números, el 139 de principios de 1969, Masriera publicó una obra teatral de ciencia ficción titulada *Siempre*, en la que se narraban «las desventuras de una pareja simbólica a través de las edades, comenzando en el Paleolítico y terminando en el siglo XXX de nuestra era» (Diago 1990: 176). Ese mismo año EDHASA canceló la mayor parte de sus colecciones, incluida Nebulae, con Selecciones Nebulae y Anticipación, su colección especializada en antologías.

Nebulae publicó 101 novelas, 35 recopilaciones de relatos y 5 antologías. Una proporción que hoy en día es impensable. Más espectacular aún fue el caso de las nacionalidades. Ciertamente es que la lengua inglesa es la más representada con 85 libros estadounidenses, 18 ingleses y 7 canadienses (110 títulos), pero además hay que contar con 16 libros en español (14 de aquí y 2 del otro lado del charco), 9 en francés (7 franceses y 2 belgas), 3 rusos, 2 italianos y 1 alemán.  
(Fernández Balbuena 2003)

Una vez que Porrúa se incorporó a Edhasa, Nebulae y Minotauro dejaron de funcionar como competidores sino como proyectos solidarios: cuando un título no cumplía con las pautas de calidad de Minotauro pasaba a la colección Nebulae. No obstante, esto permitió la renovación del catálogo de Nebulae con la presentación de autores nuevos (George R. R. Martin y James Tiptree Jr., por ejemplo), y la incorporación de una alta cantidad de colecciones de relatos y de obras escritas por mujeres. Las portadas estaban a cargo de Julio Vivas, a quien veremos en el capítulo sobre el diseño de Minotauro; la composición de los libros de Nebulae era realizada por un argentino de nombre Jorge (de Miquel, en Castagnet 2017a).

En el repaso que recientemente realizaba Luis Pestarini sobre esta colección en la página de *Cuásar*, decía que *Nebulae 2ª época se transformó en una suerte de Minotauro Junior, salida natural de las obras que no cumplían con las altas pautas de calidad de Minotauro*. Y le daría la razón si no fuese porque parte de las obras que sacó en ella estaban, y se conservan, al mismo nivel de muchas de las que se «guardó» para su propio sello. Mi impresión va más en el sentido de que Porrúa tenía muy claro qué obras eran, o estaban en visos de convertirse, en clásicos del género, pudiendo ser vendidas a un público más amplio del que usualmente compra ciencia ficción; y cuáles, a pesar de su calidad, iban a ser fundamentalmente pasto del *fandom*.  
(Ilarregui 2003)

Asimismo, Nebulae tuvo una colección hermana de veintitrés títulos editada por Sudamericana en Argentina, con las mismas traducciones, cambiando el aspecto externo por uno parecido al de Minotauro y sin correlación con el listado español. Estos libros fueron: 1) *Alas nocturnas* de Robert Silverberg; 2) *La ciudad y las estrellas* de Arthur C. Clarke; 3) *Yo, robot* de Isaac Asimov; 4) *La estrella imposible* de Brian W. Aldiss; 5)

*Paraíso II* de Robert Sheckley; 6) *El hacedor de universos* de Philip José Farmer; 7) *En busca de tres mundos* de Cordwainer Smith; 8) *Las arenas de Marte* de Arthur C. Clarke; 9) *El hombre que no existía* de Roger Zelazny; 10) *El tercero a partir del Sol* de Richard Matheson; 11) *Claro de Tierra* de Arthur C. Clarke; 12) *Ciudadano del espacio* de Robert Sheckley; 13) *Puerta a las estrellas* de Stephen Robinett; 14) *Un anillo alrededor del Sol* de Clifford D. Simak; 15) *Las playas del espacio* de Richard Matheson; 16) *El árbol de saliva* de Brian W. Aldiss; 17) *La séptima víctima* de Robert Sheckley; 18) *Tiempo de Marte* de Philip K. Dick; 19) *Los hombres paradójicos* de Charles L. Harness; 20) *La guerra interminable* de Joe Haldeman; 21) *La nave estelar* de Brian W. Aldiss; 22) *La máquina preservadora* de Philip K. Dick; 23) *Expedición a la Tierra* de Arthur C. Clarke.

Todos estos libros fueron publicados entre 1976 y 1979. Hay varios autores de Nebulae España que se repiten del catálogo de Minotauro: Arthur C. Clarke, Brian Aldiss, Roger Zelazny, Richard Matheson y Clifford Simak; de hecho, el cuento «El árbol de saliva» que titula el libro de Brian Aldiss había salido en la primera época de la revista *Minotauro*, en traducción de Porrúa bajo el heterónimo de Gregorio Lemos. En el catálogo se cuentan cinco novelas de Philip Dick (*¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, *La máquina preservadora*, *En la tierra sombría*, *Tiempo de Marte* y *La transmigración de Timothy Archer*). Los veintitrés libros de esta colección fueron traducidos por Edith Zilli Nunciati y Norma B. de López, por lo general conjuntamente salvo algunos casos como *Tiempo de Marte* en donde solo figura Norma B. de López. Hay dos excepciones notorias: *Yo, robot* está traducido por Manuel Bosch Barrett, y *En busca de tres mundos* está traducido por nuestro conocido Pablo Capanna.

Cuando ya andaba interesado en Cordwainer Smith, Marcial Souto me ofreció de traducir ese libro, que acababa de traer de Estados Unidos, y como andaba escaso de plata, acepté. A la hora de cobrar, hablé con Paco por teléfono. Es muy probable que mi traducción haya sido mala, pero los correctores españoles hicieron de las suyas. Allí donde decía *man eaters* (caníbales) yo había puesto «los comedores de hombres», pero el corrector entendió que era «los comedores donde los hombres se alimentan». Creo que Paco dirigía la colección por control remoto, y lo que realmente le importaba era Minotauro.

(Capanna, en Castagnet 2016d)



Porrúa publicó 71 libros por Nebulae; el último fue publicado en 1989. A modo de comparación, en 1979 un volumen de 200 páginas rondaba las 200 pesetas en Nebulae, mientras que en Minotauro costaba unas 300 (Illaregui 2003). En 2003 empezaría una tercera época de Nebulae, con Edhasa ya en manos de Random House. «El conjunto sorprende por su cuidada presentación –tapas duras de fondo negro, ilustradas por Jordi Sàbat– y heterogeneidad, características que impuso el director pionero de Nebulae, el argentino Miguel Masriera» (Frieria 2004a).

Una de las primeras asistentes de Porrúa en Edhasa fue la catalana María Antonia de Miquel. Políglota y recibida de filóloga, fue contratada en 1982 por la editorial específicamente para ayudar a Porrúa con la producción, mientras que en la parte contable lo asistía Cristina Egurbide.

Paco era riguroso, exhaustivo. «Estará cuando esté» era su respuesta habitual cuando le preguntaban por un libro. Pero para lo que es el funcionamiento de una editorial, que necesita tener una programación, que se cumplan las fechas, era a veces una pesadilla. Todos los de comerciales se subían por las paredes.

(De Miquel, en Castagnet 2017a)

Los López Llovet viajaban a Barcelona una o dos veces al año, donde se revisaban los números y se tomaban decisiones. Según de Miquel, Porrúa nunca iba a la feria de Frankfurt: sólo fue los primeros años, sin citas, cuando podía acercarse a charlar a los stands; cuando se transformó en una «macroferia enloquecida» se negó a volver.

De Miquel se encargaba sobre todo del manejo de los derechos de autor con los agentes. También le redactaba las cartas en inglés; aunque Porrúa hablaba bien el idioma, le confiaba las cartas más largas o complicadas. «A mí me parecía que no hacía ninguna falta, porque él se manejaba muy bien en inglés, pero algunas veces no se sentía absolutamente seguro y prefería que lo hiciera alguien que manejara un inglés más fluido» (de Miquel, en Castagnet 2017a). Otro de sus trabajos era enviar los fotolitos por correo para que en Argentina hicieran las impresiones; en ocasiones exportaban los ejemplares ya impresos, pero era riesgoso: una vez un barco naufragó con todos los libros.

En 1986 de Miquel viajó a Alemania para realizar una pasantía editorial de tres meses con el grupo Bertelsmann; al volver, se había decidido que se hiciera cargo como directora literaria de Edhasa y que Porrúa solo quedara a cargo de Minotauro.

Un tiempo después, Paco solo leía ciencia ficción y nada más. Porque el resto le dejó de interesar. En Edhasa funcionó mientras hubo mucho material de acá para hacer allá. Al final se quedó solo con Minotauro y en Edhasa se tomaron otros editores porque él prácticamente ya no elegía. Ya era grande, tenía setenta años. Dijo «bueno, basta, hago solo lo que me gusta». Entonces siguió haciendo solo Minotauro. Hacía lo de Minotauro y tenía todo resuelto.

(De Rodríguez, en Castagnet 2016e)

Era una editorial pequeña sin compartimentos estancos; Paco seguía participando y dando su opinión. Así, por ejemplo, fue él quien encargó a Juan José del Solar una selección de los aforismos de Lichtenberg que tuvo bastante éxito.<sup>21</sup> La responsabilidad principal de Edhasa la llevaba yo y él se dedicaba más a Minotauro, que era en realidad lo que a él le interesaba. Ahora las estructuras son más jerárquicas, más racionales.

(De Miquel, en Castagnet 2017a)

Había también problemas de tipo práctico: a Porrúa le costaba desplazarse desde Sitges a raíz de sus problemas de salud. En 1986 se mudó finalmente a Barcelona, a un piso del Paseo Pujades frente al Parque de la Ciudadela; al igual que en Corcubión, Comodoro Rivadavia, El Ferrol, Buenos Aires y Mar del Plata, Porrúa siempre vivió en pueblos y ciudades costeras.

Paco se apoyaba en diferentes personas pero las riendas las llevaba él. Podía ser encantador y a la vez difícil de trato, lo que se llama cascarrabias. Es a quien considero mi maestro, en el sentido más auténtico del término; me enseñó lo que en un máster de edición no aprenden, porque ahora todo funciona pensando en el marketing y en la comercialización, y eso a él le importaba un pepino. Tenía un gusto literario impecable; yo no he visto nadie con ese olfato. Aún hay autores que él contrató hace veinticinco años que ahora están estallando. Era un editor que

---

<sup>21</sup> Juan José del Solar Bardelli (1948 - 2014) fue un traductor peruano de autores en lengua alemana, entre ellos Elias Canetti, Robert Walser, Ingeborg Bachmann, Hermann Hesse y Franz Kafka.

tendía al valor literario y no al valor comercial, algo actualmente impensable. El libro tenía que ser bueno; lo demás era lo de menos.

(de Miquel, en Castagnet 2017a)

En 1984 comenzó a trabajar con quien fue su colaboradora más eficaz: Raquel Fosalba Cagnani, conocida entre todos los colaboradores de Minotauro como «la uruguaya». Nacida en Montevideo en 1940, trabajó en los talleres gráficos de la cooperativa Comunidad del Sur, hasta que en 1976 tuvo que exiliarse en Barcelona tras el golpe militar en Uruguay. Edhasa la contrató para editar el *Diccionario Oxford de la música* de Percy Scholes, y al terminar le pidieron que se quedara a cubrir un reemplazo. Su tarea era resolver temas como los ISBN, el archivo de fotolitos y clisés, y la formación de una biblioteca con todas las ediciones de Edhasa y Minotauro.

En esa etapa de «chica para todo» se me ocurrió arreglar una biblioteca que era un caos. Cuando los compañeros se enteraron de lo que había «arreglado», dijeron que el dueño de esa biblioteca me mataría pues el editor de Edhasa y Minotauro no quería que nadie entrara en su despacho y menos tocar sus libros. Así me enteré de la existencia de Paco Porrúa. Esperé a que volviera de Buenos Aires y me presenté en su despacho, decidida a soportar el martirio que todos me habían vaticinado. Una vez cumplida la formalidad y cuando comenzaba a disculparme, Porrúa sólo me preguntó cómo había arreglado la biblioteca, a lo cual respondí que alfabetizada por autor. Me dio las gracias y eso fue todo, o más bien el inicio de una larga relación, laboral primero y de amistad luego.

(Fosalba, en Castagnet 2016p)

Fosalba se encargaba de revisar las traducciones, marcarlas para la composición, darlas a corregir y finalmente entregar los fotolitos a la encargada de producción.

Todos los días, aprovechando el tiempo de l'asmoçar (un desayuno a mitad de la mañana) nos reuníamos en un bar editores, gente de realización y de producción para hablar del trabajo. Poco a poco fuimos incorporando a Paco cuando estaba en la editorial. Su aportación y comentarios eran siempre de gran valor. Se llevaba muy bien con Frances Parcerisas, el editor de la sección catalana de Edhasa, quien estaba traduciendo a Tolkien al catalán. Los dos eran muy parecidos en cuanto a su forma de trabajo y sus preferencias literarias.

(Fosalba, en Castagnet 2016p)

En 1990 los dueños de Edhasa nombraron un nuevo gerente, conocido en el medio editorial por «Exterminator». El choque con Porrúa fue inmediato y este le pidió a Fosalba un análisis económico de Minotauro para independizarse de Edhasa, pero como no era posible hubo que esperar el éxito de *El Señor de los Anillos* y de la obra de Tolkien para hacer viable la separación. «El nuevo gerente tenía una concepción de ejecutivo agresivo. No nos despidieron, pero en un lapso de cinco o seis meses nos fuimos todos» (de Miquel, en Castagnet 2017a).

En 1992 Porrúa se fue de Edhasa, aunque siguió conservando la sociedad con Gloria López Llovet y el resto de la familia López Llausás, incluso después de la venta de Sudamericana a Random House en 1998, en donde Minotauro no fue parte de la venta.<sup>22</sup> En esos últimos años Manuel Porrúa, el hermano de Paco, asumió como presidente del sello. «Con Paco en Barcelona y estando por liquidarse Minotauro se hizo necesario que alguien atendiera en Buenos Aires la parte Argentina de la editorial. Por eso Manolo integró la S.A. y fue su Presidente, a ese solo efecto», cuenta Jesús Porrúa (en Castagnet 2016f). Tras la separación comercial con Edhasa, Porrúa le pidió a Fosalba que lo ayudara a instalar Minotauro.

Lentamente fui trasladando todo el material de Minotauro a mi casa, esperando alquilar una oficina. A comienzos de febrero de 1992 estábamos todos fuera. Había que resolver un tema básico: la distribución de los libros –Porrúa no quería continuar en Melisa, la distribuidora propiedad de Edhasa–. Un ex Edhasa, amigo de Porrúa y mío, que estaba por unos meses sin trabajo, nos ayudó en la elección de un distribuidor, y me enseñó todo lo concerniente a la exportación y relación con el distribuidor, materia que yo desconocía. Paco contrató los servicios de una gestoría como asesores económicos. Nos faltaba una persona competente en administración. La conseguimos después de seis meses.

(Fosalba, en Castagnet 2016p)

---

<sup>22</sup> Al día de hoy Edhasa se presenta de esta manera en su página web: «Edhasa es también conocida por ser la editorial líder en el mundo hispánico en la publicación de narrativa histórica y novela de aventuras», que fueron precisamente los géneros que Porrúa activó en su gestión. En el ida y vuelta constante entre ambos países, en enero de 2003 la situación se revirtió y fue Edhasa España la que abrió una sucursal en Argentina, «dedicada fundamentalmente a la publicación de obras de ensayistas argentinos relativas a los temas centrales de la realidad y cultura nacional», según indica su sitio. Pertenece, al igual que Sudamericana, al grupo Penguin Random House.

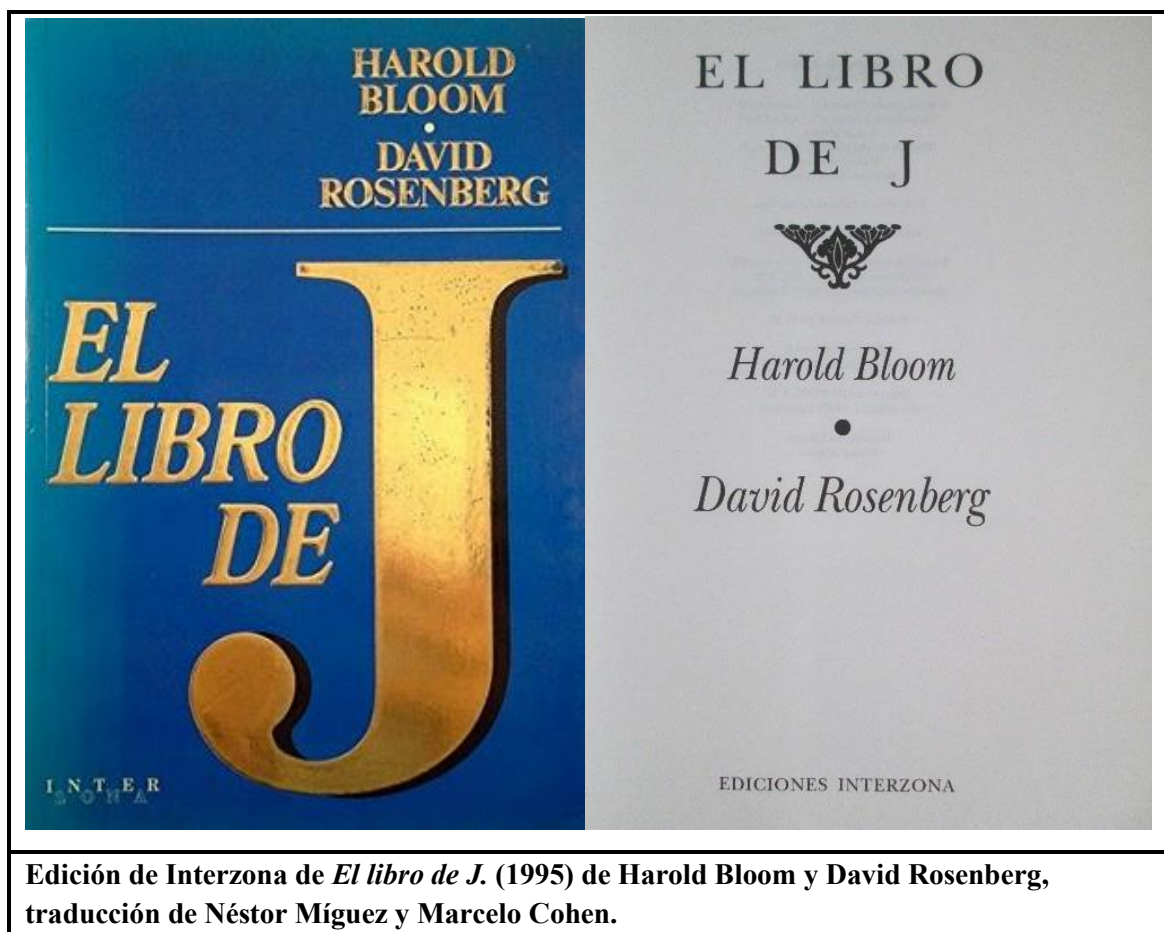
Tras irse de Edhasa, Porrúa mudó sus oficinas a la Rambla de Catalunya número 62, con unos pocos empleados. «Las oficinas de su editorial, Minotauro, están en el penúltimo piso de un viejo y espléndido edificio catalán de fin de siglo, en los altos del Boulevard Rosa» (Tomás Eloy Martínez 1994). Porrúa continuó con su labor de siempre, mientras que Fosalba amplió sus funciones asumiendo la producción de los libros (compras de papel, imprentas y encuadernaciones), y juntos hacían el control de la distribución en España y en el exterior.

Paco llegaba a la editorial sobre las 10, tres veces a la semana –ya estaba bastante enfermo, con terribles dolores en las piernas–, tratábamos todos los temas pendientes, asumíamos juntos –y con la persona de administración– los aspectos económicos. Si era necesario iba a su casa y tranquilos hablábamos de los libros. Para la liquidación de los derechos de autor contratábamos anualmente a una persona.

(Fosalba, en Castagnet 2016p)

Para entonces Paco se había casado con la norteamericana Marcy Rudo, nacida en Baltimore y educada en Nueva York, a quien conoció porque trabajaba como prensa de Edhasa, y que luego se convirtió en escritora de cuentos feministas para niños y niñas, la mayoría en catalán, así como la biografía de Luisa Vidal, una pintora modernista española.

En 1995 Porrúa fundó Ediciones Interzona, de nombre de clara impronta burroughsiana, que únicamente publicó el *Libro de J.* de Harold Bloom y David Rosenberg, donde los autores leen los primeros cinco libros de la Biblia como literatura y sugieren que fueron escritos por una mujer. Vale destacar que Bloom ha editado muchas antologías sobre la ciencia ficción, como *Classic Science Fiction Writers* (1995) y *Science Fiction Writers of the Golden Age* (1995). «Muchos críticos le achacan [al género] los peores vicios y defectos. Aunque hay excepciones: el norteamericano Harold Bloom, que defiende algunos títulos y autores del género (especialmente a Stanislaw Lem y Ursula K. Le Guin)» (Frieria 2004a).



Edición de Interzona de *El libro de J.* (1995) de Harold Bloom y David Rosenberg, traducción de Néstor Míguez y Marcelo Cohen.

Para finales de los noventa, Porrúa ya estaba tanteando la posibilidad de asociarse con algún editor o algún grupo. El grupo Norma estuvo planteándose comprarla y finalmente decidió no hacerlo, según asegura su entonces editor (Santa Ana, en Castagnet 2018). Según el traductor y autor Andrés Ehrenhaus, primero se lo ofreció a Sudamericana y luego rechazó una oferta de Plaza & Janés. García Lorenzana, el primer director literario tras la venta a Planeta, así lo confirma:

Antes de trabajar en Plaza & Janés había trabajado en el departamento editorial de Círculo de Lectores, que en aquella época pertenecía al Grupo Bertelsmann, que también era el propietario de Plaza. Durante esa época entré en contacto con Minotauro y con Francisco Porrúa para conseguir los derechos de publicación de *El Señor de los Anillos* en el club, de manera que tenía una relación profesional con él. Una vez en Plaza, empezaron a correr rumores de que el señor Porrúa quería vender la editorial. La dirección de Plaza me pidió que hiciera un primer contacto para empezar a explorar su adquisición, que finalmente no llegó a buen puerto.

(García Lorenzana, en Castagnet 2017b)

Sin embargo, fue ese primer contacto el que aprovechó Planeta para entrar en conversaciones con Porrúa:

Poco después abandoné Plaza por motivos que no tienen nada que ver con el tema y Planeta se puso en contacto conmigo para que les sirviese de puente con Francisco Porrúa. En este caso las conversaciones avanzaron por el buen camino y quedó claro que Porrúa quería vender y retirarse, de manera que Planeta me ofreció la dirección editorial de Minotauro, que acepté encantado. Antes y después de este momento, tuve una relación fluida con Francisco Porrúa, hasta que estuvo todo traspasado y decidió retirarse definitivamente de la labor editorial.

(García Lorenzana, en Castagnet 2017b)

Entre noviembre y diciembre del 2001, nueve días antes de que se estrenara en cines *The Fellowship of the Ring*, se concretó la venta de Minotauro al grupo Planeta. Según declaraciones posteriores de Porrúa, la venta se realizó únicamente para la obtención de los derechos de los libros de Tolkien, ya que la película elevó las ventas de medio millón a un millón de libros por año sólo en España (Guariglia 2009).

Ciencia ficción. Con una inversión superior a los US\$ 4 millones, anoche se cerró la compra de la famosa editorial Minotauro, de ciencia ficción, por la casa catalana Planeta. Este ingreso de la compañía liderada por José Manuel Lara Bosch en una dimensión de negocios desconocida marca el cambio de manos de un catálogo de nombres célebres: J. R. R. Tolkien (*El señor de los anillos*), Ray Bradbury, Brian Aldiss, Anthony Burgess, W. S. Burroughs, Italo Calvino, Arthur Clarke, Martin Amis, William Golding, Doris Lessing y Gore Vidal, entre otros. Minotauro perteneció casi por partes iguales al editor Francisco Porrúa y a la familia López Llovet, ex dueños de Sudamericana. Con esta adquisición, Planeta suma once sellos y un catálogo que supera los 6000 títulos.

(*La Nación* 2001)

En la nota de *El País* que anunciaba la venta, Porrúa declaró haber elegido a Planeta precisamente por la continuidad que le prometía el grupo.

Desde hace ocho o nueve años he recibido ofertas de compra de casi todas las editoriales españolas [entre ellas, el grupo Random House-Mondadori], y si me he decidido por Planeta es porque son los que han mostrado más eficacia e inteligencia y, sobre todo, me han asegurado un proyecto de futuro para la editorial.

(Porrúa, en *El País* 2001)

Una vez que Planeta entró en escena, dirigida por Paco García Lorenzana primero y José López Jara después, Minotauro lanzó una jugada que rompía con su línea editorial histórica: la publicación de autores españoles, hasta alcanzar casi la mitad de las novedades anuales del sello. La inexistencia de un criterio claro de publicación, los fallos del Premio Minotauro establecido desde el 2004, el diseño estándar de las cubiertas en contraposición con las anteriores etapas, son resultados del proceso de homogeneización de los criterios editoriales; hoy el sello depende principalmente de las reediciones del catálogo armado por Porrúa. En palabras de Sasturain: «una más de las joyas coloniales engarzadas en la corona editorial hispana» (2004).

Cuando vendí a Planeta tenía 80 años ya, es decir que estaba un poco cansado, me daba cuenta de que no podía vigilar como hasta entonces las traducciones, y eso me fastidiaba mucho. Me separé de la gente de Edhasa que trabajaba conmigo en Minotauro, me instalé por mi cuenta, pero a los 80 años empecé a pensar que lo mejor que podía hacer era vender la editorial, y empecé a buscar y perdí mucho tiempo. Me decidí a venderla en el año noventa, pero la vendí en el 2000. E hice mal porque podría haberla vendido a otra editorial, alguna otra editorial mejor. Pero en fin: las cosas son así, salen así, salen mal a veces. Todas las posibilidades de lo que hubiera podido ocurrir no significan nada.

(Porrúa, en Castagnet 2012)

En el 2003 Porrúa recibió el Reconocimiento al Mérito Editorial, que cada año otorga la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL). Así se sumó a la lista de la que ya forman parte Antoine Gallimard, Arnaldo Orfila Reynal, Joaquín Díez-Canedo, Jorge Herralde y Daniel Divinski, entre otros.

«¿Qué es un editor?», se preguntó el editor Francisco Porrúa, ante unas 1.000 personas que lo aplaudieron largamente, al recibir en la XVII Feria Internacional



del Libro de Guadalajara el reconocimiento al Mérito Editorial 2003. «Según el diccionario —dijo—, es un señor que publica libros. Yo tengo la visión del editor realmente como un hombre sentado en una mesa, en un cuarto no muy luminoso, con muchos manuscritos. ¿Qué hace ese señor ahí? ¿Está esperando o está haciendo algo? En mi visión está inmóvil. Pero a lo largo de los años, esa inmovilidad ha dado como resultado una actividad, que es la del editor».

(Clarín 2003)

Francisco «Paco» Porrúa acepta lo suyo mientras explica epifánicamente que el editor es aquella persona inmóvil que es atravesada por la fuerza luminosa de la literatura (y que sufrió la célebre e intoxicante Venganza de Moctezuma con resignación y buen ánimo).

(Fresán 2003)

El premio fue concedido a propuesta de Herralde, según se conoció después de la muerte de Porrúa:

Primero lo admiré mucho a la distancia como ese lector secreto que tenía López Llausás en la dorada Sudamericana, como el editor de Cortázar y de *Cien años de soledad* y como el fundador de Minotauro, una de las mejores editoriales en el terreno del fantástico, la ciencia ficción y aladaños. Luego lo conocí en Barcelona y entablé con él una amistad esporádica, y lo saqué del cubil en el que permanecía recluido fuera de actividades sociales sin alzar la voz en público, cuando lo invité a un Encuentro sobre la Edición en Santander en el año 2000 y lo propuse para el premio especial de la FIL de Guadalajara que le darían en 2003. Paco fue un gran lector, una gran persona y un grandísimo editor.

(Herralde, en *La Nación* 2014)

En los últimos años de su vida armó una nueva editorial, Porrúa & Compañía, con la que publicó *Animalia* (2005) una antología de los bestiarios de Julio Cortázar seleccionados por Aurora Bernárdez, legataria de los bienes del escritor y traductora habitual de Minotauro. Porrúa y Bernárdez decidieron que el libro se hiciera «como en los viejos tiempos»: el diseño y las ilustraciones corrieron a cargo de Julio Silva, que colaboró en obras de Cortázar como *La vuelta al día en 80 mundos* y *Último round*. El libro abre con un prólogo de Alberto Manguel, hoy director de la Biblioteca Nacional de

Buenos Aires, y cierra con una carta de Cortázar a su editor italiano. El objetivo de la editorial era cien por ciento al estilo Porrúa: una colección de literatura de clásicos modernos «que estén agotados, no hayan sido traducidos o que hayan aparecido con malas traducciones», según su hijo Sebastián, que participaba de la editorial (*El País* 2005).

Dos años después, Porrúa realiza a sus ochenta y cinco años un último trabajo editorial: *La imaginación educada* (2007), del profesor y ensayista Northrop Frye, conocido por su libro *Anatomía de la crítica*, donde estudia los elementos arquetípicos y mitopoéticos que conforman la estructura literaria. Estas conferencias, leídas por Frye en 1962, fueron traducidas por Sebastián Porrúa y publicadas bajo la colección Sirtes de Ediciones Porrúa. Cuenta su sobrina Constanza Guariglia:

Él me enseñó a ser un poco más flexible conmigo y yo le reprochaba que no lo fuera con él, como cuando retiró del mercado ejemplares de *La imaginación educada* de Northrop Frye (Sirtes, 2007), uno de los últimos libros que editó, porque encontró nueve errores (sí, sólo nueve) y me explicó que un editor no podía permitir que esté en la calle un libro con errores.

(Guariglia 2014)

Porrúa siempre continuó leyendo: «Se podía hablar con él de Heidegger, de Lacan, admiraba mucho a Lacan. Desde siempre le interesaba el budismo», recuerda Marcelo Cohen. «Era muy atento, también en música. Un día llegué y tenía un equipo de música JVC, se había comprado todas las cantatas de Bach. Una vez en Nueva York le pregunté qué comprar y me dijo: “Hay un tipo que me interesa mucho: Jonathan Lethem, escribe unas frases como lapidadas”. Era el primer libro de Lethem» (Cohen, en Castagnet 2016h). Recientemente había sido abuelo, por primera vez en sus muchos años. Tenía ganas de volver a la Argentina, pero no estaba seguro de poder afrontar los esfuerzos del viaje. Desde hacía un tiempo le costaba caminar. «Paco tuvo muchas épocas de mala salud, de no poder levantarse de la cama, cosas muy dolorosas. De los huesos, piedras en los riñones» (De Rodríguez, en Castagnet 2016e). «My pains are of a rheumatic, degenerative kind. I am really better now, although sometimes walking is difficult. But my mind, as often happens in old age, is clearer than ever», escribió en una carta a Christopher Tolkien (reproducida en la página 223 de esta tesis).



**La última foto de Paco: leyendo, como siempre (diciembre de 2014).**

En el 2013 se cumplieron cincuenta años de la publicación de *Rayuela*; en abril de 2014 murió García Márquez. La muerte de Aurora Bernárdez en noviembre le hizo muy mal; eran amigos y se veían con frecuencia cuando la ex mujer y albacea de Cortázar visitaba Barcelona.

Con 64 años me han tocado bastantes muertos; algunos muy trágicos, y jóvenes. Pero hablar con gente que se va a morir y lo sabe he hablado muy poco. Paco sabía que se iba a morir. La última vez que lo vi en Barcelona le faltaban dos años para morir y el tipo diciendo «no, yo estoy en la sala de espera, tuve un sueño anoche...». Hablaba con una efectividad de la muerte, sin dar vueltas. No tenía miedo, se sentía muy mal físicamente y pensaba que iba a ser una lenta extinción. De todas maneras era bastante hipocondríaco y todo lo sacaba de la literatura. Cualquier síntoma que él tenía, iba a los libros. Aprendió a prender una pipa en los libros. Él creía que lo real está afuera pero que sólo tenemos la palabra.  
(Cohen, en Castagnet 2016h)

Finalmente fue internado por una neumonía durante casi tres semanas, hasta que él mismo pidió que le quitaran la medicación. Murió en compañía de sus dos hijos el 18

de diciembre de 2014 a los 92 años en el Hospital de la Esperanza de Barcelona. Sus restos fueron incinerados en el cementerio de Montjuïc el domingo 21, solsticio de invierno, sin ceremonias; sus cenizas hoy reposan en la casa de su hermano Jesús, en Mar del Plata.

## El legado del editor invisible

A Porrúa no le gustaban las alabanzas, de la misma manera en que le restaba importancia a su labor: «Creo en el fondo que el editor es una persona casual, si no lo hubiera publicado yo lo hubiera hecho otro. En sí mismo el editor no tiene autoridad, su verdadera autoridad es su catálogo» (Porrúa, en Bernabe 2012). Sin embargo, el reconocimiento le llegó en vida.

Cortázar le dedicó *Todos los fuegos el fuego*: «Nadie merece más esta dedicatoria; si el libro no te desencanta, me sentiré muy feliz de que sea tuyo».

Yo te estoy profundamente agradecido a vos por infinidad de motivos, que empiezan desde los tiempos en que fuiste capaz, con una generosidad e inteligencia muy grandes de guiar los siempre inseguros criterios editoriales de la calle Alsina. Tu dirección, tu manera casi secreta de decirme de pasada algunas cosas –en nuestra primera charla en el café de la esquina de Bolívar y la Plaza de Mayo–, tu colaboración incansable con alguien que, por andar tan lejos, representaba la fatiga de una correspondencia incesante. Vos no tenías nada que ganar con todo eso, vos lo hiciste porque mis libros te gustaron y los apoyaste.

(Cortázar, en Gandolfo 2014)

José Bianco le dedicó *La pérdida del reino*; Leopoldo Marechal, *El poema de Robot*. Pablo Capanna le dedicó *El sentido de la ciencia ficción*: «Compré *El color que cayó del cielo con mi primer sueldo*, y a la hora de escribir mi primer libro pedí la ayuda de Porrúa, uno de los pocos que conocían el tema. Gracias a su labor, varias generaciones de lectores descubrieron que la ciencia ficción también podía ser literatura» (Capanna 2015). Marcelo Cohen, por su parte, le dedicó *Música prosaica*, cuatro ensayos sobre la traducción.

Paco no solamente lee todos los libros que publica y los analiza para el autor; sino que además traduce, o corrige él mismo las traducciones. Para cada traductor medita qué libro es más adecuado. Recomienda tomarse tiempo, adelanta dinero si hace falta y después de leer el texto hace una prolija lista de divergencias. Son sólo algunas de sus costumbres. Lo importante es que manan de una actitud hacia la vida que yo llamaría «disposición continua sin esfuerzo». Es lo opuesto al

profesionalismo, lo supera con eficacia y, como corresponde a este género, lo resumiré en un adagio. A Paco le gusta repetir un verso de Gerard Manley Hopkins: «Soy lo que hago y por eso estoy aquí». Tal cual. No me parece un verso menos aplicable a un editor que a un poeta.

(Cohen 2003)

Alejo Cuervo, el editor y librero de Gigamesh, no sólo le dedicó su libro de memorias, sino que también bautizó a la nueva sala de actos de la librería catalana como Espacio Francisco Porrúa. «Es un espacio para distintas actividades: presentaciones, mesas redondas, exposiciones... Incluso hemos tenido contactos para la realización futura de actividades académicas. A través de tales convocatorias, nuestra intención es hacer de la librería un foco cultural» (Cuervo, en González Orozco 2014).

Lejos de ser un homenaje protocolario, al bautizar así el epicentro de tanto despliegue bibliófilo Cuervo ha hecho una declaración de intenciones. (...) Francisco Porrúa es, sencillamente, uno de los mejores editores que ha habido nunca en lengua española. Y si lo es, si Cuervo lo cita como referente, si merece esa sala y mucho más, es sobre todo porque se trata de un modelo: el del editor al que solo mueve la calidad sin prejuicios. El libre. El vocacional. De Bradbury a Martín, del maestro al discípulo, del señor al guerrillero, el vínculo Porrúa-Cuervo consagrado en la nueva Gigamesh es un rayo de esperanza para la edición en tiempos del márketing.

(Ruiz Garzón 2014)

Según cuenta en *Exégesis*, la librería intentó llamarse Minotauro en sus inicios:

En un encuentro reciente, Paco Porrúa me recordó una visita que le hice en aquella época: le pedí permiso para llamarla librería Minotauro. Se negó, claro (téngase en cuenta que yo andaba por ahí asesorando a otro editor), pero después reconoció que había sido un error. Pocas veces me he sentido más halagado: yo me había olvidado, pero él lo sopesó muy en serio.

(Cuervo 2014: 14)

Otros muchos editores fueron inspirados por la labor de Porrúa. En *Presencia del ausente* (2007), Luis Chitarroni destaca su carácter precursor: «Francisco “Paco” Porrúa

había inventado la mejor colección de ciencia ficción de lengua española, Minotauro, y convertido, por lo tanto, a sus lectores latinoamericanos en los más precoces del mundo». Lo mismo Eduardo Carletti, fundador de *Axxón*, una de las revistas más longevas de ciencia ficción:

Minotauro ha marcado mi vida más que *Más Allá* y *Nueva Dimensión*. Soy uno de la generación de Minotauro. Cuando empecé a trabajar –era muy joven– comía muy poco al mediodía para ahorrarme los pesos necesarios para comprarme libros de Minotauro. Una vidriera de librería con Minotauros era una especie de atracción pornográfica, productora de intenso deseo. (...) Creo que es bueno que haya otras opciones, pero siempre uno queda marcado por el primer amor. Que la colección fuera de Argentina, y que los lectores de España se desesperaran por conseguir los libros, era una satisfacción –lo veía en el correo de Nueva Dimensión–, una especie de orgullo. Incluso uno sentía que podría llegar a publicar allí (por ser editorial local), y por mucho tiempo soñé con tener mi libro de la editorial Minotauro. No fue posible. Por suerte, pude publicar un cuento en la revista *Minotauro*, justo en el último número.

(Carletti 2002)

Los elogios se multiplicaron con los aniversarios de sus grandes éxitos –como los sesenta años de la publicación de *Crónicas marcianas* (De Ambrosio 2015) o los cincuenta años de *Cien años de soledad* (Navia 2017)– así como también por la muerte de sus autores y amigos, y finalmente la suya propia.

Paco es un tipo que se leyó todo, podías hablar de cualquier cosa con él y él verdaderamente sabía mucho del tema, cualquier tema. Paco era único. Era un tipo realmente culto, realmente inteligente, y que percibía con una claridad. Enrique [Pezzoni] decía que era muy vivo, y al mismo tiempo yo lo he visto hacer cosas tan irracionales, como decidir la publicación de un libro por el olor. Entre los libros que tenía, que había que contratar, y estaba en duda entre dos o tres, lo vi literalmente agarrar y oler con total seriedad y ponerlo. Bueno, eso es el olfato de editor, literalmente. Andrés Ehrenhaus, un traductor argentino que vive en Barcelona, me contó lo mismo, que él lo vio hacer alguna vez eso. Me dijo: «yo no sé si era broma o era verdad».

(Souto, en Castagnet 2015b)

En marzo de 2015 el concejo de Corcubión, su pueblo natal, homenajéó una calle con su nombre. Un detalle modesto pero significativo: la rúa está bautizada como «*Editor Francisco Porrúa*».



**La calle Editor Francisco Porrúa, aprobada por el Concejo de Corcubión el 26 de marzo de 2015.**



## **Capítulo 2. El catálogo de Minotauro**

### **Breve cronología de la editorial Minotauro**

#### **1954 – 1964**

Desde la fundación del sello por parte de Porrúa hasta la pausa de 1964, donde se instauraron los principales vectores del catálogo: énfasis en la traducción y en los autores contemporáneos de calidad, reforzado por las portadas abstractas de Fassio.

#### **1965 – 1976**

Desde el abandono de la etiqueta “ciencia-ficción” y el rediseño de las portadas por parte de Macció, la publicación de la primera época de la revista *Minotauro* y la aparición en el catálogo de una nueva oleada de autores del género: la *New Wave*.

#### **1977 – 1992**

Desde la mudanza de Porrúa a Barcelona en 1977 y la explosiva publicación de *El Señor de los Anillos* hasta el final del período Edhasa. Un período de cambios que incluye la experiencia semiautónoma de Souto a cargo de los autores rioplatenses.

#### **1992 – 2001**

Desde la renuncia de Porrúa a Edhasa hasta la venta a Planeta. Un período de plena autonomía con la editorial ya consolidada, acompañado por un diseño de cubierta más clásico a cargo de Julio Vivas.

#### **2002 – presente**

Desde la compra por parte de Planeta hasta la actualidad: la inclusión de autores españoles, la traducción de autores ya consagrados, la homogenización de la gráfica y la creación del Premio Minotauro. Un período de pérdida de la identidad editorial.

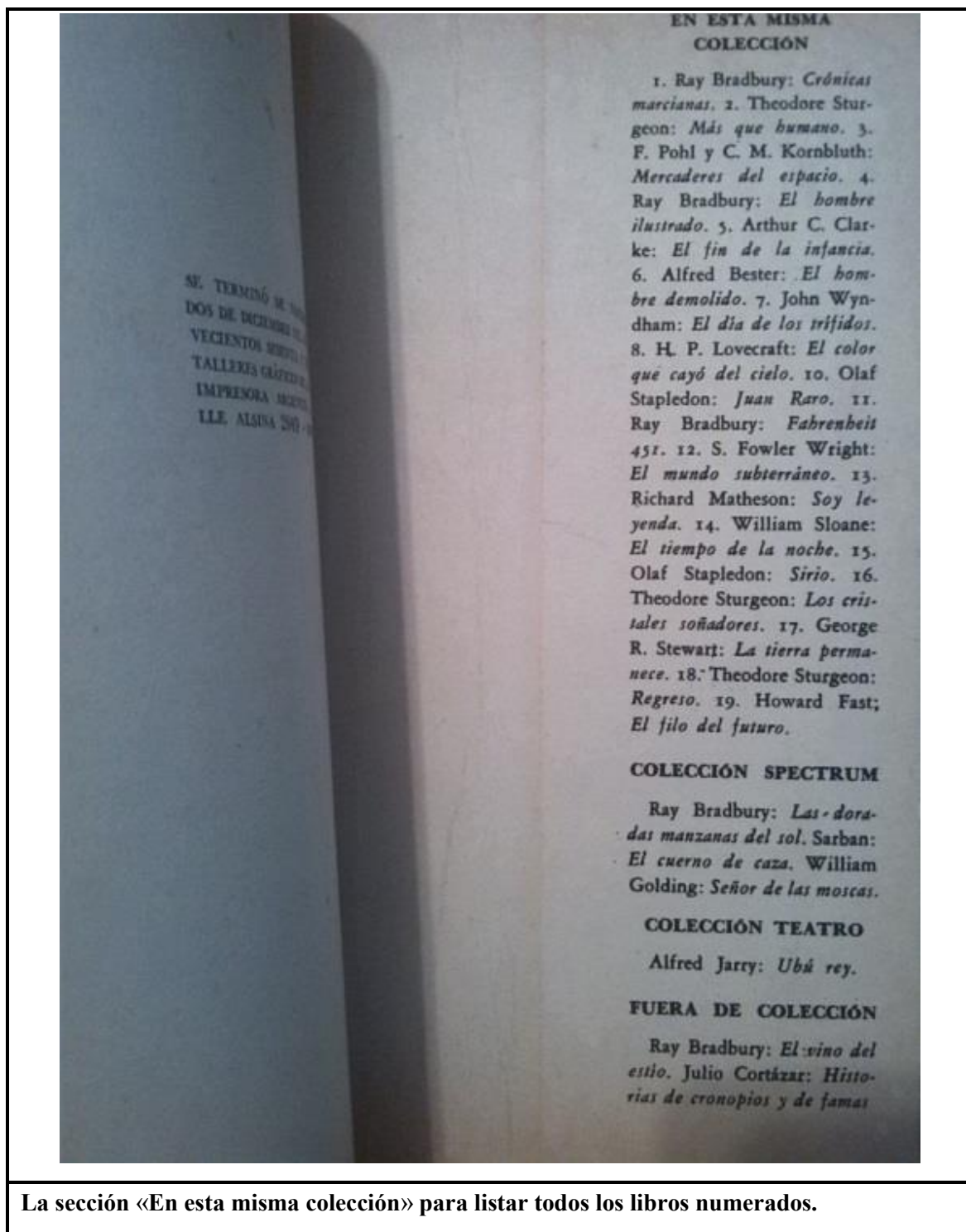
## Las colecciones de Minotauro

Hasta ahora vimos el trayecto biográfico e intelectual de Porrúa; a continuación realizaremos un análisis exhaustivo de su obra: el catálogo de Minotauro. El único listado oficial con el que contábamos era la lista de obras publicadas presente en las solapas o contratapas de los libros, pero era parcial y llegaba únicamente hasta mediados de los setenta. Por tanto, el primer paso consistió en reconstruir el catálogo a partir de la recopilación de ejemplares y el estudio de los paratextos originales; el listado completo se encuentra en el anexo al final de esta tesis.

Los primeros libros de Minotauro no indicaban ninguna colección, sólo un número de orden presente en la cubierta. Cuando aparecieron las colecciones Teatro y Spectrum, sus ejemplares carecían de números. Luego, la sección de títulos publicados o en publicación de las solapas empezó tempranamente a dividirse en tres secciones: los títulos numerados, los títulos pertenecientes a las nuevas colecciones, y los títulos «fuera de colección»; cuando el título pertenece a los libros numerados, el resto de los libros de este tipo figura bajo el indicador «En esta misma colección». Por tanto resulta conveniente considerar a esos títulos numerados como la colección *mainstream* o principal de esa primera etapa de la editorial.

Con el transcurrir de los años, muchos libros fueron reetiquetados dentro de otras colecciones ya existentes. Bajo el gobierno de Planeta se crean colecciones nuevas, estructuradas a partir de criterios temáticos, que reemplazan a las anteriores. En algunos de los varios cambios de diseño de la editorial, en especial durante las décadas de los ochenta y noventa, desaparecieron las colecciones y los libros fueron reeditados sin ninguna marca que los clasificara dentro del catálogo.

Por estas modificaciones, ciertos libros de Minotauro terminan por pertenecer a demasiadas colecciones. Tomemos como ejemplo *Soy leyenda*, de Richard Matheson. Publicado originalmente en 1960 sin colección y con el número 13, se lo reeditó en 1971 bajo la colección Otros Mundos, en 1988 y 1993 una vez más sin colección, en 2003 bajo la colección Pegasus y en 2007 bajo la colección Clásicos Minotauro.



La sección «En esta misma colección» para listar todos los libros numerados.

## Libros numerados

La primera tanda de libros de Minotauro constó de veintidós volúmenes editados a lo largo de once años, hasta que se abandonó la numeración en cubierta. Los libros fueron:

Título	Autor	Fecha	#
<i>Crónicas marcianas</i>	Ray Bradbury	5/1955	1
<i>Más que humano</i>	Theodore Sturgeon	10/1955	2
<i>Mercaderes del espacio</i>	Frederick Pohl y Cyril M. Kornbluth	11/1955	3
<i>El hombre ilustrado</i>	Ray Bradbury	12/1955	4
<i>El fin de la infancia</i>	Arthur C. Clarke	5/1956	5
<i>El hombre demolido</i>	Alfred Bester	7/1956	6
<i>El día de los trífidos</i>	John Wyndham	8/1956	7
<i>El color que cayó del cielo</i>	Howard Philip Lovecraft	3/1957	8
<i>Ciudad</i>	Clifford Simak	8/1957	9
<i>Juan Raro</i>	Olaf Stapledon	4/1958	11
<i>Fahrenheit 451</i>	Ray Bradbury	6/1958	10
<i>El mundo subterráneo</i>	S. Fowler Wright	7/1959	12
<i>Soy leyenda</i>	Richard Matheson	3/1960	13
<i>El tiempo de la noche</i>	William Sloane	8/1960	14
<i>Sirio</i>	Olaf Stapledon	1/1961	15
<i>Los cristales soñadores</i>	Theodore Sturgeon	7/1961	16
<i>El filo del futuro</i>	Howard Fast	12/1961	19
<i>La Tierra permanece</i>	George R. Stewart	10/1962	17
<i>Regreso</i>	Theodore Sturgeon	5/1963	18
<i>Hacedor de estrellas</i>	Olaf Stapledon	12/1965	20
<i>El mundo sumergido</i>	J.G. Ballard	7/1966	21

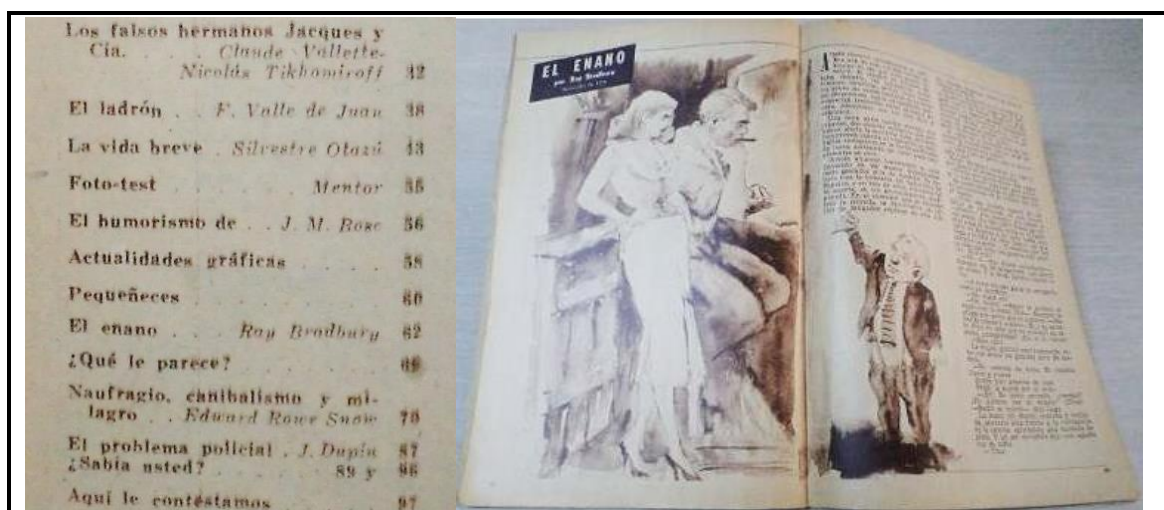
En esta primera etapa se publicó en tres ocasiones a Ray Bradbury, mientras que como último ejemplar numerado apareció otro de los autores con más títulos del catálogo: J.G. Ballard. Todos los libros contaban con la frase «ciencia-ficción» al pie de la cubierta, una marca que sólo existió durante esta etapa. Para las primeras reediciones, el término había desaparecido de la portada.

Empecé poniendo una especie de sello de colección en Minotauro que decía «ciencia-ficción», pero después lo saqué, porque pienso que al final la ciencia ficción como género se ha confundido mucho con la literatura principal, y por otra

parte las distinciones de género no me gustan mucho, son bastante arbitrarias y hay como una jerarquía que es un verdadero disparate, porque se considera por ejemplo que los géneros tienen una especie de preeminencia sobre otros.

(Porrúa, en Castagnet 2012)

El primero en aparecer fue *Crónicas marcianas*, el 8 de agosto de 1955, con traducción de Porrúa bajo el pseudónimo Francisco Abelenda. No fue la primera publicación de Bradbury en el país. Rodolfo Walsh había publicado «El enano» en la revista *Leoplán* (número 485, septiembre de 1954) y Héctor Germán Oesterheld, el presunto editor de *Más allá* junto a Oscar Varsakvsky, publicó siete cuentos en los números del 17 al 25, de octubre de 1954 a junio de 1955 (con excepción del número 24).<sup>23</sup> Los cuentos incluidos fueron, respectivamente, «Hombres de la Tierra», «La tercera expedición», «El arqueólogo», «Encuentro nocturno», «Los largos años», «Ciudades silentes» y «Llegarán las mansas lluvias», con traducción de origen desconocido. Los títulos son fieles y semejantes a los que luego aparecerán en *Minotauro*, a excepción de «El arqueólogo», cuyo título original es «And the Moon Be Still as Bright» («Aunque siga brillando la luna», en la traducción de Porrúa), tomado de un verso de Byron.



«El enano» en la revista *Leoplán*, número 485 de septiembre de 1954, posteriormente publicado en *Minotauro* dentro de *El país de octubre* (1971), que reúne los primeros cuentos de Bradbury.

<sup>23</sup> Sabemos, por la fecha del prólogo borgeano, que para otoño de 1954 el libro de *Minotauro* ya era un hecho. Si esta publicación prematura en *Más allá* fue un golpe para Porrúa, no lo sabemos; en todo caso, debió haber sido momentáneo, por el tremendo éxito del primer libro de la editorial.



Aunque hoy parezca sorprendente, los relatos de Ray Bradbury pertenecientes al volumen *Crónicas marcianas* generaron revuelo entre los lectores debido a su estilo poético y a su falta de fundamentación científica.

(Abraham 2013: 142)

Bradbury nació dos años antes que Porrúa, en un pequeño pueblo de Illinois llamado Waukegan. Desde 1938 y hasta fines de la década siguiente, Bradbury se mantuvo vendiendo cuentos en revistas *pulp* como *Weird Tales*, *Astounding Science-Fiction* o *Amazing Stories*, y luego también a *slicks* como *Harper's* y *Californian*. En junio de 1949 su agente le organizó un viaje a Nueva York para conocer editores. En una célebre cena, el nuevo editor de ciencia ficción de Doubleday, Walter Bradbury (sin parentesco), le sugirió a Bradbury que sus cuentos publicados en las revistas *pulps* podrían ser reunidos como una secuencia interconectada bajo el título de *The Martian Chronicles*. «What about all those Martian stories you've published in the past four years? Isn't there a common thread buried there? Couldn't you sew them together, make some sort of tapestry, half cousin to a novel?» (Bradbury 1990).

Este procedimiento se volvió habitual en la ciencia ficción bajo el nombre de *fix-up*, en una década en la que los autores del género estaban migrando de las revistas *pulp* hacia la publicación en libro. Los cuentos eran editados para vincularlos entre sí y se les

agregaba material nuevo, como un relato marco u otras narraciones intersticiales. El término fue acuñado por A.E. van Vogt, quien publicó varios *fix-ups* de su propia creación, como *The Voyage of the Space Beagle*, publicado por Simon & Schuster en ese mismo año de 1950 y también publicado en castellano en 1955 durante la primera época de Edhasa.

En la mayoría de estos casos la estructura resultante es la de *short story cycle* o contario, como sucede en *The Martian Chronicles*. Al menos un año antes Bradbury ya había pensado en una antología, más o menos agrupada temáticamente, pero no en el concepto totalizador que ordena a los cuentos y les otorga una progresión cronológica (Eller y Touponce 2004: 107). Cuando Bradbury dejó Nueva York, ya había firmado contrato por dos libros con un anticipo de mil quinientos dólares. Bradbury declaró haberse inspirado en la estructura de *Winesburg, Ohio* de Sherwood Anderson y *The Grapes of Wrath* de John Steinbeck, a quien casualmente había conocido en México un par de años antes, cuando resultó ser su vecino de pensión (Beley 2006: 44).

Otro encuentro fortuito encendió la recepción de *The Martian Chronicles*: en julio de 1950 Bradbury se encontró por azar en una librería de Los Ángeles con el respetado novelista y crítico británico Christopher Isherwood. Bradbury tomó su propio libro de la estantería, lo dedicó y se lo entregó como regalo (Bonilla 2013). Para el 25 de ese mismo mes Isherwood había escrito una reseña, que se publicó en las páginas 56 a la 58 del número de octubre de ese mismo año en la recién aparecida *Tomorrow*, que luego acompañó con otras sobre Katherine Mansfield, George Santayana, Stephen Spender, Robert Louis Stevenson y H.G. Wells (Eller 211). Esta reseña de Isherwood y su subsecuente amistad fue el espaldarazo que Bradbury necesitaba.

Isherwood's friendship had a more public impact on Bradbury's career; over the next decade Isherwood would periodically lecture and write about his young friend and grouped him among such other emerging American writers as Norman Mailer, Truman Capote, and William Styron. Bradbury's qualities as a prose poet were eventually recognized by an even wider base of British literary figures as his science fiction grew in popularity abroad (in fact, his science fiction would always be more popular in Britain than his other chosen subjects). Isherwood probably led his cousin, Graham Greene, as well as longtime friends W.H. Auden and Stephen Spender, to Bradbury's work, for they all developed an interest in his fiction. C.S. Lewis discovered Bradbury through his

correspondence with Tony Boucher and through the pages of Boucher's *Magazine of Fantasy & Science Fiction*, and found him to be 'the real thing', a master of the delicate balance between science and fantasy. Other British writers with high regard for Bradbury's stories and books soon came to include Dylan Thomas, Kingsley Amis, Angus Wilson, J.B. Priestley and the increasingly popular Arthur C. Clarke, whom Bradbury would meet in 1953. Even the venerable W. Somerset Maugham read and enjoyed Bradbury's stories in the late 1950s.

(Eller 2011: 212)

El libro fue publicado en Reino Unido como *The Silver Locusts*, la metáfora sobre los cohetes que titula uno de los capítulos intersticiales, debido a la reluctancia del editor Rupert Hart-Davis de encapsularlo en los límites del género y más cerca de libros como *1984*. «The new title fit the British publisher's sense of what the book was all about — the metaphor placed science within the context of a poetic imagination more concerned with truth than fact» (Eller y Touponce 2004: 124-5). Hart-Davis le pidió una introducción a Isherwood, quien declinó porque nunca escribía ese tipo de textos, pero sí publicó una segunda reseña totalmente nueva en el *Observer* de Londres para la salida del libro.

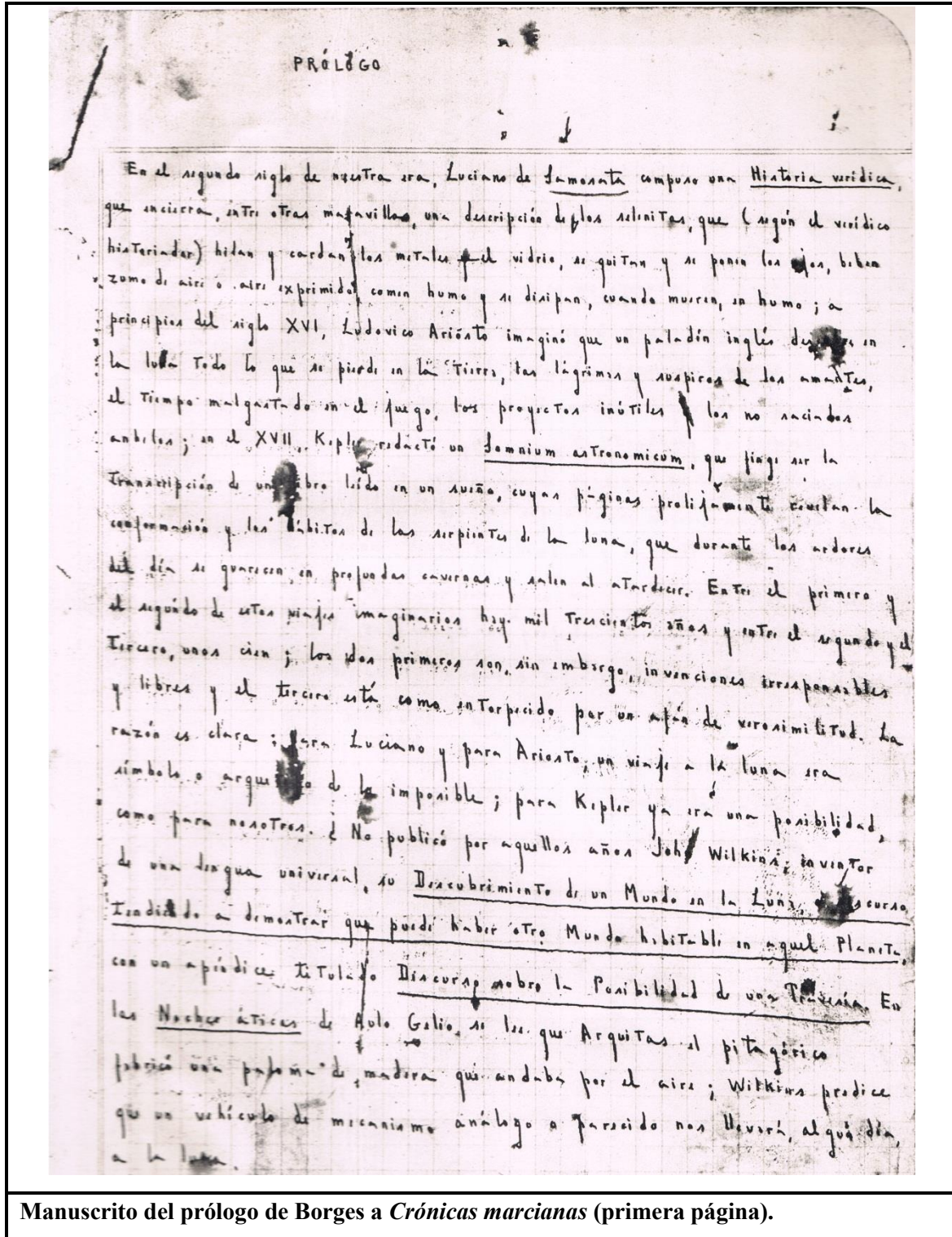
Cinco años más tarde, Porrúa incluyó en las solapas el siguiente comentario: «Christopher Isherwood, el famoso autor de *Adiós a Berlín* ha escrito que *Crónicas marcianas* es el mejor libro norteamericano de los años posteriores a la segunda guerra mundial»; en una reedición, Porrúa incluyó una cita de la reseña de Isherwood en la contratapa: «Mi favorito entre todos los libros de los jóvenes escritores norteamericanos... Un talento insólito (Christopher Isherwood)». Fue precisamente la mención de Isherwood lo que convenció a Borges de leer el libro. Porrúa había conocido a Borges en un ciclo sobre poetas ingleses en el Instituto Argentino de Lengua Inglesa.

A Borges lo conocía muy por encima, recién después nos conocimos más. Lo llamé y le dije que le iba a pedir un prólogo para un libro. Nos juntamos en la confitería La Fragata, en la calle Corrientes, y hablamos un rato. A él le gustó mucho, le llamaron la atención las alabanzas de Christopher Isherwood que había



en la contratapa y se lo llevó, pese a que nunca había leído nada de Bradbury. A los pocos días me llamó y me dijo que ya tenía el prólogo.

(Porrúa, en Castagnet 2012)



Manuscrito del prólogo de Borges a *Crónicas marcianas* (primera página).

antropomórfico prefigura, si no me equivoco, el nuevo género narrativo que los  
 americanos del Norte denominan science fiction o scientifiction<sup>1</sup> y del que  
 un admirable ejemplo es estas Crónicas. Su tema es la conquista y colonización  
 del planeta Marte. Esta ardua empresa de los hombres futuros parece  
 distada a la épica, pero Ray Bradbury ha preferido (sin proponérselo, tal vez,  
 y por cierta inclinación de su genio) un tono elegíaco. Los marcianos, que al  
 principio del libro son espantosos, merecen su piedad cuando la aniquilación  
 los alcanza. Veo a los hombres y el autor no se alegra de su victoria. Anuncia  
 sus tristezas y sus desengaños la futura expansión del linaje humano sobre el  
 planeta rojo — que su profecía nos revela como un desierto de vaga arena azul,  
 sus ruinas de ciudades ajedrezadas y ocasos amarillos y antiguos bosques  
 para andar por la arena.

Otras autoras estampan una fecha verdadera y no las creemos, porque  
 sabemos que se trata de una convicción literaria; Bradbury escribe 2004  
 y sostiene la gravitación, la fatiga, la vasta y vaga acumulación del  
 mundo — el dark backward and abysm of Time del verso de  
 Shakespeare. Ya el Renacimiento observó, por boca de Giordano Bruno y de  
 Bacon, que los verdaderos antiguos somos nosotros y no los hombres del  
 Génesis o de Homero ...

¿Qué ha hecho este hombre de Illinois, me pregunto, al cerrar las páginas  
 de su libro, para que episodios de la conquista de otro planeta me llenen de  
 temor y de rebeldía? ~~¿Qué pueden importar estas fantasías? Todas~~

¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera  
 tan íntima? Toda literatura (me atrevo a contestar) es simbólica;   
 hay unas pocas experiencias fundamentales y es indiferente que un escritor,  
 para transmitirles, recurra a lo "fantástico" o a lo "real", a Macbeth  
 o a Rascolnikov, a la invasión de Bélgica en agosto de 1914 o a

Manuscrito del prólogo de Borges a *Crónicas marcianas* (segunda página). La única  
 enmienda del texto: «¿Qué pueden importar estas fantasías?» cambia a «¿Cómo pueden  
 tocarme estas fantasías?».

una invasión de Marte. ¿Qué importa la novedad, o novelty, de la science fiction?  
En un libro de aparición fantasmagórica Bradbury ha puesto sus largos  
domingos vacíos, su tedio americano, su soledad, como los puso Sinclair Lewis  
en Main Street.

Acaso La tercera expedición es la historia más alarmante de este volumen. Su  
horror (suspecho) es metafísico; la incertidumbre sobre la identidad de los  
búrpulas del capitán John Black insinúa incómodamente que tampoco  
sabemos quienes somos ni cómo se, para Dios, nuestra cara. Quiero animarme  
durante el episodio titulado El marciano, que encierra una patética variación del  
mito de Protes.

Hacia 1949 leí, con fascinada angustia, en el crepúsculo de una era grande que  
ya se resaca, Los primeros hombres en la luna, de Wells. Por virtud de estas Crónicas,  
de concepción y de ejecución muy divina, me he sido dado revivir, en los últimos  
días del otoño de 1954, aquellos deliciosos terrores.

Jorge Luis Borges 1

1 Scientifiction es un mestizo verbal en que se amalgaman el adjetivo científico y el  
nombre sustantivo fiction. Jocosamente, el idioma español suele recurrir a formaciones  
análogas; Marcello del Mazo habló de las orquestas de gringeros (gringos + cingres)  
y Paul Groussac de las japoncedades que obstruían el museo de los Goncourt.

Manuscrito del prólogo de Borges a *Crónicas marcianas* (tercera y última página).

1955 fue un hito en la vida de Borges, que fue designado director de la Biblioteca Nacional el 21 de octubre y asumió el 25 de ese mes (Tesler 2013); el libro de Bradbury salió en agosto. Dado que Borges firma el prólogo en otoño de 1954, se debe entender que ese ejemplar fue, probablemente, la edición en inglés de la que había traducido el propio Porrúa.



*Biblioteca Nacional*  
*Director*

Buenos Aires, 21 de nov. de 1955.-

Señor  
Jesús Porrúa  
La Rural 162 Bs. As.

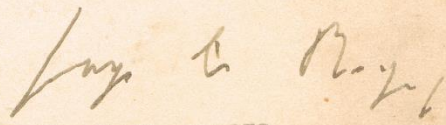
Mi estimado señor Porrúa:

Mucho le agradezco sus felicitaciones y augurios por mi designación de Director de esta Biblioteca Nacional, con que me ha honrado el Gobierno de la Revolución Libertadora.

Le quedo igualmente muy reconocido por la colaboración de esa editorial que usted promete a la Biblioteca y tengo en cuenta su interesante ofrecimiento.

No ahorraré ningún sacrificio y me empeñaré en toda forma para que esta Institución logre la jerarquía cultural que debe tener como biblioteca del Estado. En las actuales circunstancias, creo que podrá hacerse intensa obra en ese sentido.

Le saludo con mi más distinguida consideración y particular estima.

  
JORGE LUIS BORGES  
DIRECTOR

Carta de Borges a Jesús Porrúa en la que agradece las felicitaciones por su designación en la Biblioteca Nacional, «con que me ha honrado el Gobierno de la Revolución Libertadora».

Dear Senor Porrúa:

Thank you so very much for your kind letter and the first copy of CRONICAS MARCIANAS which arrived yesterday. My wife has been good enough, with her knowledge of your language, to translate the prologo by Senor Borges for my edification and I was much flattered and pleased by his good words. As for the translation of the book itself, my wife speaks highly of your careful and sensitive work on this, and we both thank you for your handling of this hard task. In appearance, the book is handsome and I congratulate the artist for his effective jacket design. All in all, a very happy occasion!

**La respuesta de Bradbury a su querido *Senor* Porrúa con mención al prólogo de Borges: «Thank you so very much for your kind letter and the first copy of CRONICAS MARCIANAS which arrived yesterday. My wife has been good enough, with her knowledge of your language, to translate the prologo by Senor Borges for my edification and I was much flattered and pleased by his good words» (6 de noviembre de 1955).**

El segundo de los libros de Bradbury en Doubleday terminó siendo *The Illustrated Man*, que también presenta una colección de historias interconectadas e incluye cuatro cuentos espaciales que no habían logrado ser asimilados al libro sobre Marte. El origen del *fix-up* que une los relatos parte de un cuento homónimo, «The Illustrated Man», que Bradbury propuso como cuento principal. Para ese entonces, al igual que Porrúa eliminando el «ciencia ficción» de las cubiertas de Minotauro, Bradbury había pedido dejar de utilizar el logo «Doubleday Science-Fiction» en la cubierta de sus próximos libros. Su editor Walter Bradbury aceptó dejar de utilizar el logo y reemplazarlo por «stories by the author of *The Martian Chronicles*», pero en cambio rechazó «The Illustrated Man» por considerarlo alejado de la ciencia ficción de los demás cuentos.

Bradbury estuvo de acuerdo con descartar ese cuento, pero seguía pensando que era el título indicado para el libro: «It would make a wow of a title, but the story is — well — different. I think we can safely eliminate it. I'll try to think of a new title in the next two weeks» (Eller y Touponce 2004, 360). Finalmente encontró la manera para mantener el título sin el relato que lo había originado: unió todos los cuentos con un relato marco protagonizado por un hombre ilustrado cuyos tatuajes cobraban vida y contaban las dieciocho historias del libro.

He felt that his book could be marketed within the book trade as a science fiction collection, but he wanted to give the book the best chance possible with

mainstream reviewers and critics. Walt Bradbury understood that his author now cast a shadow far beyond the science fiction genre and helped with the physical design of the book as much as possible.

(Eller y Touponce 2004, 362)

Si bien *El hombre ilustrado* fue uno de los primeros cuatro títulos que había comprado Porrúa, antes de la aparición del segundo libro de Bradbury se publicaron *Más que humano* y *Mercaderes del espacio*, y antes de la novela de Simak aparecieron otros cuatro libros no incluidos en esa primera compra de derechos.

Las primeras ediciones en castellano de *Mercaderes del espacio* de Pohl y Kornbluth<sup>24</sup> tuvieron lugar el mismo año: la primera salió por entregas en la revista argentina *Más Allá* (números 28 y 29, septiembre y octubre de 1955) como «Mundo de ocasión», una traducción anónima de *Gravy Planet*, el título original cuando fue serializada en la *Galaxy Science Fiction Magazine* de junio a agosto de 1952. Para la edición en libro de Ballantine Books de 1953 se descartaron los capítulos finales, impuestos originalmente por Horace Leonard «H.L.» Gold, el editor de la revista. Dice la solapa de la primera edición de Minotauro (noviembre de 1955): «Un jurado internacional de trece miembros declaró que *Mercaderes del espacio* es, sin duda alguna, una de las tres mejores novelas de ciencia ficción de 1953. (Las otras dos son *Más que humano* de Sturgeon y *El hombre demolido* de Bester)». Las tres, por supuesto, fueron publicadas por Porrúa en esta primera etapa. El jurado mencionado es el del primer premio Hugo, inaugurado ese mismo año, donde fue ganador *The Demolished Man*, también serializado en la revista *Galaxy* por H.L. Gold, a quien Bester le dedica la novela.<sup>25</sup>

En la revista *Más Allá* también apareció lo que sería una parte de *Más que humano*. En el número de julio de 1954 apareció la *nouvelle* «Baby is three» bajo el título «Bobby tiene tres años». Publicada en 1952 en la revista *Galaxy*, Sturgeon luego le agregó otras dos *nouvelles*, una antes y otra después, para completar *More Than*

---

<sup>24</sup> Pohl y Kornbluth fueron parte del colectivo The Futurians, al igual que Donald Wollheim, el futuro editor de Ace Books, y a quien terminaron echando de la formación en 1945 (Fulton 2016: 358).

<sup>25</sup> Durante ese mismo 1953, Gold debía resolver un concurso de ciencia ficción organizado por *Galaxy* y Simon & Schuster de 6500 dólares, un premio importante para la época. Como no le gustaba ninguno de los manuscritos, arregló que Pohl y Lester del Rey escribieran un manuscrito, *Preferred Risk*, que ganó el premio y fue publicado bajo el pseudónimo de Edson McCann, un supuesto físico nuclear que debido a sus proyectos ultra confidenciales no podía arriesgarse a aparecer en público (Anders 2016).

Human. Curiosamente, Porrúa había comprado los derechos de la novela seis meses antes de que apareciera la traducción de la *nouvelle*.

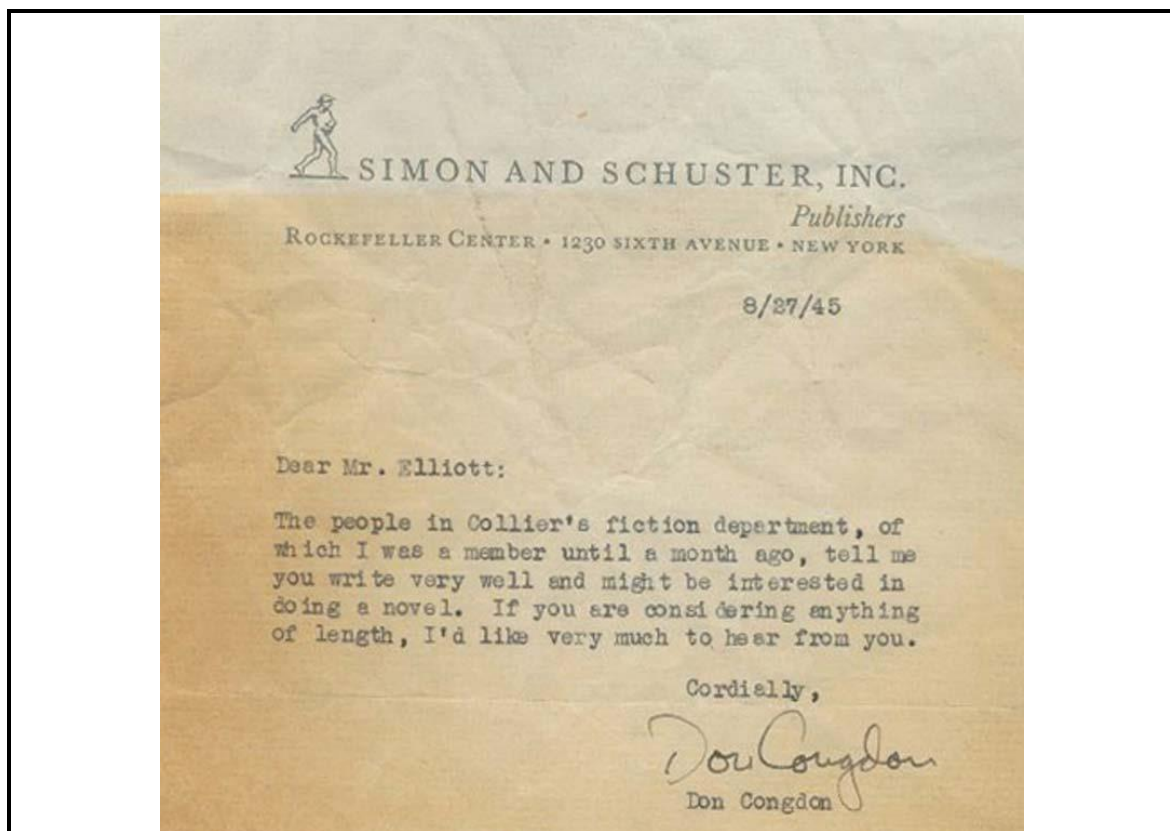


La primera versión de «The Dreaming Jewels» en la revista *Fantastic Adventures* de febrero de 1950, la primera novela de ciencia ficción de Sturgeon, publicada como la n°16 de *Minotauro*; «Bobby tiene tres años» en la revista *Más Allá* de julio de 1954.

Las fechas en la página de créditos de los ejemplares originales de *Minotauro* permiten observar que la salida de los libros no siempre cumple con el orden numérico asignado. *Juan Raro*, el número 11, se publica en abril de 1958, dos meses antes que *Fahrenheit 451*, el número 10. La segunda alteración se anticipa dos números: *El filo del futuro*, con el número 19, se publica diez meses antes que *La Tierra permanece*, el número 17. *Hacedor de estrellas*, número 20, sale un año y medio después que su antecesor, *Regreso*, número 18, en una de las pausas más largas de la editorial sin sacar libros. El siguiente, *El mundo sumergido*, sale seis meses más tarde y con él se abandona la numeración.

Una de las novelas más importantes del catálogo de *Minotauro*, *Fahrenheit 451*, fue publicada originalmente como una *nouvelle* titulada *The Fireman* en el quinto número de la revista *Galaxy*, febrero de 1951; luego, ante la presión de un editor de Ballantine, Bradbury duplicó la cantidad de palabras y la transformó en una novela, que salió publicada por Ballantine Books en octubre de 1953. Al poco tiempo salió una

versión en tapa dura que incluía los cuentos «The Playground» y «And the Rock Cried Out» (luego discontinuados en inglés, siguen presentes en la edición de Minotauro hasta el día de la fecha). De esta edición se hizo una versión especial numerada de doscientos ejemplares encuadernada en absesto, un material ignífugo hoy considerado tóxico. Apenas unos meses más tarde fue serializada en la recién fundada *Playboy*; el entonces desconocido Hugh Hefner le pagó 400 dólares por la novela, que salió publicada en el cuarto, quinto y sexto número de la revista, de marzo a mayo de 1954 (Belley 2006: 45). Cuando Hefner le ofrece publicarla, *Fahrenheit 451* ya había salido en libro, pero nunca en revistas, que era donde se conseguía la mayor cantidad de atención y lectores. «You have to realize what the 1950s were like», dijo Hefner en una entrevista con el autor. «A story about book-burning in the future seemed so perfect for its time, and so perfect for the magazine that I was planning on publishing, that all I could do was contact Mr. Bradbury» (Hefner 2010).



La primera carta que Congdon le envió a Bradbury, que por ese entonces firmaba como William Elliott, una mezcla de los poetas modernistas William Carlos Williams y T.S. Eliot (Eller 2011: 127). Bradbury había enviado «Invisible Boy» a *Mademoiselle*, «The Miracles of Jaime» a *Charm* y «One Timeless Spring» a *Collier's*. Un mes más tarde recibió tres cheques por un total de mil dólares, que de inmediato tuvo que pedir que se los hagan a su nombre verdadero (Pidcock 2009: 49).



La novela está dedicada a Don Congdon, el agente principal de Bradbury, asociado en Sudamérica al mencionado Lawrence Smith. Recién incorporado a Simon & Schuster, Congdon descubrió los primeros cuentos de Bradbury, que en 1947 se transformó en uno de sus primeros clientes cuando Congdon se estableció como agente literario a tiempo completo para la agencia Harold Matson. «I married Don Congdon the same month I married my wife. So I had 53 years of being spoiled by my wife and by Don Congdon. We've never had a fight or an argument during that time because he's always been out on the road ahead of me clearing away the dragons and the monsters and the fakes» (Bradbury, en Grimes 2009). Este libro se transforma en una de sus obras cumbres, al punto de que, cuando muere Bradbury en el 2012, su lápida señala, como único epitafio, haber escrito *Fahrenheit 451*. «I am a *preventor* of futures, not a predictor of them. I wrote *Fahrenheit 451* to prevent book-burnings, not to induce that future into happening, or even to say that it was inevitable» (Bradbury, en Aggelis 2004).

En su contratapa Porrúa señaló la vinculación entre Bradbury y *Les Temps Modernes* que dio origen a la editorial: «Traducido ya a casi todos los idiomas, presentado en Francia por Jean Paul Sartre en su revista *Les Temps Modernes*, publicado en Rusia con un elogioso prólogo de Alejandro Kazantset, *Fahrenheit 451* es ya justamente conocido en casi todo el mundo como uno de los libros más hermosos y crueles de nuestra época».

March 30, 1958

Dear Senor Porrúa:

You are probably furious with me by now. And I can't say I don't blame you. You were so kind to send me the wonderful reviews and I have repaid you with silence.

Let me explain what has happened to my life in the last few months. My father was terribly ill for many weeks, in hospital, and, finally, failing, with one new affliction following another. It was a time of great anxiety and sorrow, ending with his death. I had not seen anything like it before and it was a severe blow. As a result, so much correspondence has been neglected and so many things I should have done remain to be done now.

So I hope you will forgive my silence, for I owe you a very real debt. The reviews are a happy thing in this unhappy time. I am so pleased that my books have made such a good impression so very far away. I hope some day to travel South, to meet you and meet those who ~~kkk~~ now seem like friends to me. The amount of space given to the books is incredible. My wife has translated many many of the reviews for me and I am stunned at this attention. Rarely have I been treated so well in my own country. I hope I may continue to please you with my work over the years.

Bradbury, todavía golpeado por la muerte de su padre, expresa su gratitud y sorpresa por la recepción de *Crónicas marcianas* y *El hombre ilustrado*, publicado en diciembre de 1957:

«I hope you will forgive my silence, for I owe you a very real debt. The reviews are a happy thing in this unhappy time. I am so pleased that my books have made such a good impression so very far away. I hope some day to travel South, to meet you and meet those who now seem like friends to me. The amount of space given to the books is incredible. My wife has translated many many of the reviews for me and I am stunned at this attention. *Rarely have I been treated so well in my own country.* I hope I may continue to please you with my work over the years» (30 de marzo de 1958, las cursivas son mías).

Esta época de Minotauro fue pródiga en prólogos, una particularidad que luego desapareció casi por completo hasta la década del noventa. Dos de estos prólogos pertenecen a Jorge Luis Borges: el mencionado de *Crónicas marcianas* y el de *Hacedor de estrellas* (1965), el primer libro y el anteúltimo de esta etapa. En ambos, Borges nunca habla de «ciencia-ficción» sino de *science fiction*, al que en una nota denomina «monstruo verbal» o «fábula o fantasía de carácter científico», y que considera como el más moderno de los géneros. La presencia de Borges en el inicio del libro, a la vez, funciona como un instrumento de legitimación del género.

[Porrúa] también tuvo la astucia de pedirle un prólogo a Jorge Luis Borges, que entonces sí era una figura camino a la consagración absoluta. «¿Qué ha hecho este hombre de Illinois, me pregunto, al cerrar las páginas de su libro, para que episodios de la conquista de otro planeta me llenen de terror y de soledad? ¿Cómo pueden tocarme estas fantasías, y de una manera tan íntima?», se preguntaba el autor de *Ficciones* antes de que Bradbury se subiera a la nave espacial. En esas líneas introductorias Borges colocaba a la ciencia ficción en línea con las mejores obras literarias sin restricción de género.

(De Ambrosio 2015)

La estrategia de convocar a Borges le valdría a Bradbury de un prestigio ineludible, pero bien podría haberle generado un competidor. Años más tarde, Borges le confesó a Porrúa que lo primero que hizo en cuanto hubo entregado el prólogo para el libro de Bradbury fue tomar un taxi y correr a proponer a la editorial Emecé crear una colección dedicada a la ciencia ficción. Los de Emecé le dijeron «No publicamos eso, ese género inferior». En cambio, Borges le decía: «Publican a Pedro Miguel Obligado, que era un poetaastro descomunal, y cualquier cuento regular de *science fiction* era mejor que las poesías de Obligado, pero eso no se tenía en cuenta» (Porrúa, en Castagnet 2012).

Bioy cuenta en *Borges* una versión apenas diferente, donde él es quien oficia de mensajero: “Viernes, 30 de abril [de 1954]. Voy a Emecé, donde propongo, en nombre de Borges, una colección de *science fiction*. Qué lecturas nos esperan” (Bioy 2006: 102).<sup>26</sup>

En el mismo diario se evidencia el ingreso de Bradbury a la discusión literaria de la época. En diciembre de 1955 Estela Canto comenta, «con notable *esprit faux*, el argumento de “La tercera expedición”, cuento de Ray Bradbury» (Bioy 2006: 148). En junio de 1956, el cubano Virgilio Piñera en casa de Bioy:

Piñera dice que Lovecraft es superior a Bradbury; que es Poe de esta época. Borges me dirá después: «Lovecraft no es superior a ninguno de los otros dos; es muy *cheap*. El Poe de esta época, o el Dostoievski de esta época, *if any*, no son escritores que imitan o se parecen a Poe y a Dostoievski. Tendrán que ser escritores originales y extraordinarios, no facsímiles de nadie».

---

<sup>26</sup> Bioy se encuentra en Europa cuando Borges escribe el prólogo de *Crónicas marcianas* y no hay mención a esos días.

(Bioy 2006: 172)

Contaba Porrúa que cada vez que entraba en su despacho de la Biblioteca Nacional, Borges decía en voz alta: «¡El Minotauro, el Minotauro! ¡Aquí viene el Minotauro!», simulando un gesto de miedo.

A Borges lo veía muy a menudo porque yo trabajaba en Sudamericana en una edición del *Quijote*, que el director había planeado como ilustrada con ediciones a través de los siglos. Entonces yo iba a la Biblioteca Nacional a verlo a, no me acuerdo el nombre ahora que era el secretario de Borges, y lo veía a Borges, y después cuando salía de la Biblioteca lo acompañaba hasta su casa, caminando. Pero era muy difícil charlar con Borges porque Borges no oía nada, oía lo que él pensaba. Entonces vos le decías «hoy el cielo tiene una oscuridad rara», y entonces decía «hay un poema de Stevenson que dice...» y recitaba un poema de Stevenson con esa memoria absolutamente fantasmagórica que tenía él.

(Porrúa, en Castagnet 2012)

Más tarde, Borges colaboraría con un texto de una página, «Los caminos de la imaginación», en la revista *Minotauro* n°8 de noviembre de 1984: «Actualmente, la literatura fantástica oscila entre dos caminos. Uno, el onírico, el de Henry James, el de Arthur Machen y el de Kafka; otro el científico, el de Wells y el de Ray Bradbury, que prefiere atribuir sus maravillas a invenciones mecánicas». El texto fue publicado por Emecé en *Textos recobrados (1956-1986)*.

Por su parte, el prólogo de *Más que humano* está firmado por el tucumano Marcos Victoria, de nombre completo Juan Marcos Augusto Victoria (1901–1975), «un médico especializado en neurología, que tenía además un cierto renombre en el campo de las letras y había hecho estudios de filosofía» (Dagfal, 2007). Poco más de un año y medio después, el 14 de marzo de 1957 se convirtió en el primer director de la carrera de Psicología de la Universidad de Buenos Aires. Dice Dagfal sobre Victoria: «Sus alumnos le imputaban cierto conservadurismo aristocrático, poco afín con el humor reformista y participativo que caracterizaba esa nueva etapa. Por otra parte, le reprochaban el no tener un proyecto profesional claro para la nueva carrera, ya que la

psicología que él profesaba iba de la especulación teórica a las prácticas de laboratorio, sin definir una identidad profesional independiente». <sup>27</sup>

En el caso de *El mundo subterráneo*, publicado en 1929, el prólogo del editor y académico Everett F. Bleiler apareció en la edición de Shasta Publishers de 1949, presumiblemente la que leyó Porrúa. Lo mismo ocurre con *El tiempo de la noche* de William Sloane, director durante veinte años de la Rutgers University Press, publicada en 1937 pero cuya introducción de Basil Davenport aparece en una versión revisada por el autor de 1954.

El prólogo de *El color que cayó del cielo* (1957) está firmado por su traductor, Ricardo Gosseyn, uno de los pseudónimos de Porrúa, por lo que debe agregarse prologuista a las funciones invisibles de Porrúa a cargo de Minotauro.

En un artículo posterior a la venta de la editorial, Sasturain elogió a Porrúa por «haber recuperado para el lector informado al Lovecraft de *El color que cayó del cielo*» (2004). Esta hipótesis del «lector informado» concuerda con la del escritor y crítico uruguayo Ramiro Sanchiz, según el cual existen operaciones de traducciones que borron el aspecto *pulp* de Lovecraft y solidifican su aspecto poético. Específicamente, señala que Porrúa traduce *El color que cayó del cielo* tomando como modelo la versión francesa de Jacques Papy, publicada en dos tomos tres años antes por la editorial Denoël en la colección *Présence du futur*. Papy opta traducir el cuento «The Color Out of Space» como «La Couleur tombée du ciel». No fue la única intervención de Papy, que redujo en su traducción las frases largas de Lovecraft para facilitar su introducción al lector francés.

Así, en la versión de Porrúa el más fiel «El color que cayó del espacio» se transforma en el ya inamovible *El color que cayó del cielo* tanto en el título del libro como en el cuento homónimo. Lo mismo ocurre con otros relatos: «The Whisperer in Darkness» se vuelve «El que susurraba en las tinieblas» a partir de «Celui que chuchotait dans les ténèbres» y «At the Mountains of Madness» en «En las montañas alucinantes» luego de «Les Montagnes hallucinées». La intervención de Papy (y posteriormente de Porrúa) para sofisticar a Lovecraft fue advertida por Capanna en su ensayo seminal *El sentido de la ciencia ficción*:

---

<sup>27</sup> Marcos Victoria abusó durante años de su hijastra Susana «Pirí» Lugones, traductora de otro de los primeros títulos de Minotauro (*Juan Raro*, publicado en abril de 1958); este episodio oscuro será desarrollado en el capítulo pertinente a los traductores de la editorial, en donde se explica su vínculo con la familia Lugones.

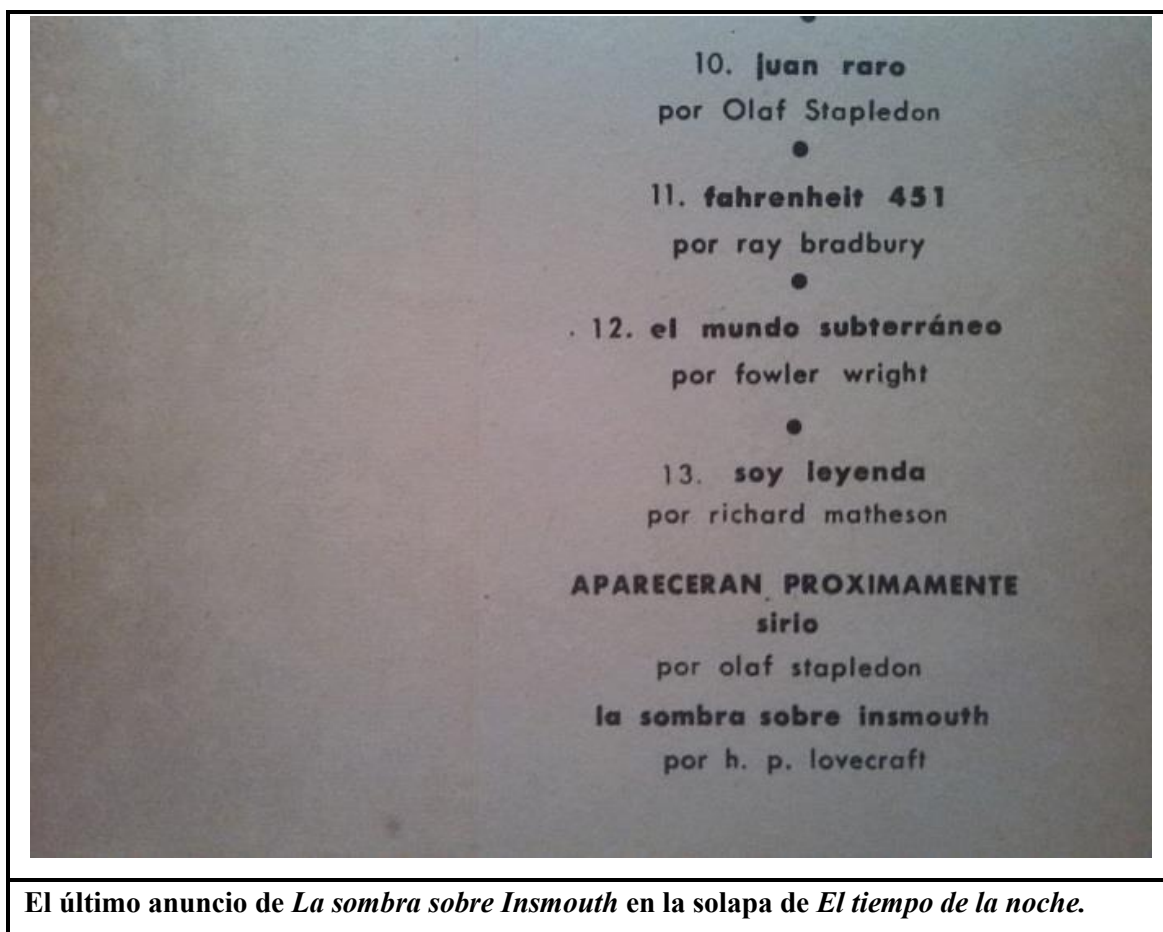
Pero quien, movido por una mayor curiosidad, quisiera aproximarse a las revistas norteamericanas de donde proviene este material, se llevaría varias sorpresas. Pocos son los intelectuales universitarios que podrían encontrar algo de valor en el habitual fárrago que presentan aquéllas. En efecto, mientras el impacto que produce una antología está en relación directa con su contenido, en una revista juegan otros factores. Podemos pues asegurar que en el noventa por ciento de los casos apartarían de sí la publicación, llenos de justa ira y culta indignación, convencidos de que es imposible hallar algo valioso en una cosa tan heterogénea y poco madura. Efectivamente, es algo muy distinto leer a Lovecraft en la sobria edición de Minotauro o *Présence du Futur*, y en las revistas donde originalmente vieron la luz sus cuentos extraños.

(Capanna 1966: 11)

Es probable que Porrúa pensara editar también los relatos de los dos tomos franceses no incluidos en *El color que cayó del cielo*, puesto que en la sección «Aparecerán próximamente» desde *Juan Raro* de Stapledon (número 10, abril de 1958)<sup>28</sup> hasta *El tiempo de la noche* (número 14, julio de 1960) apareció anunciado *La sombra sobre Insmouth*, jamás publicado. Fue mencionado por última vez junto a *Sirio*, que apareció con el número 15 en enero de 1961. A su vez, *Sirio* en su solapa sólo anunciaba *Los cristales soñadores*, que se convirtió en el número 16 en julio de ese mismo año.

---

<sup>28</sup> De *El hombre ilustrado* (número 3) a *El color que cayó del cielo* (número 8), *Juan Raro* fue anunciado en las solapas como *Odd John*, su título original en inglés. En *Ciudad* (número 9, agosto de 1957) ya apareció con su título definitivo en castellano, y es el siguiente libro en publicarse.



El último anuncio de *La sombra sobre Insmouth* en la solapa de *El tiempo de la noche*.

El último título numerado fue *El mundo sumergido* de J.G. Ballard, publicado en julio de 1966. No era su primera traducción al castellano: dos años antes había salido bajo el título *Mundo sumergido* en la colección Galaxia de la editorial Vértice, con traducción de Fernando Manuel Sesén, el habitual traductor de la colección (Valencia, 1923 – 1974). En la contratapa se lee:

J.G. Ballard es una firma que se está imponiendo en la novela de fantasía científica en todo el mundo por su fuerza descriptiva y argumental y que tenemos el honor de presentar por primera vez bajo nuestro sello.

La edición de *El mundo sumergido* de 1966 sí fue en cambio la primera aparición de Ballard en Minotauro: el primero de veinte durante el período Porrúa, a los que se le agregarán (hasta el momento) cuatro más durante el período Planeta. La relación de Porrúa con Ballard fue larga y fructífera, y las cartas entre ellos evidencian una relación de creciente admiración y confianza.

36 Charlton Road,  
Shepperton,  
Middlesex,  
England.

10 February 1966.

Dear Mr. Porrúa:

Many thanks for your most interesting letter -- I'm delighted to see that we share so many ideas, or at least speak the same critical language. I can honestly say that no foreign publisher of mine - and frankly not even my British publishers -- has shown such a degree of literary sophistication. In England, of course, the social novel

Actually, I think the climate is in fact beginning to change markedly, as the puritan element fades; there have been exhibitions of the Dada pioneers, various intelligent histories of surrealism have appeared, a translation of Alfred Jarry's works attracted a great deal of attention, people such as Duchamp and Artaud are in the news, and Burroughs himself of course has had a galvanic effect on the sluggish nervous system of British letters. With certain reservations - about the appeal of the pseudo-baroque elements -- I think all this is excellent.

**La primera carta de Ballard a Porrúa, desde su mítica casa en el poblado de Shepperton (10 de febrero de 1966). Nótese la positiva mención a la reciente traducción de las obras de Jarry al inglés, que el propio Porrúa había publicado en castellano una década atrás.**

I'm delighted to see that we share so many ideas, or at least speak the same critical language. I can honestly say that no foreign publisher of mine - and frankly not even my British publishers - has shown such a degree of literary sophistication.

(Ballard a Porrúa, 10 de febrero de 1966)

En sus comunicaciones queda en evidencia la importancia simbólica que le daba Ballard a la amistad de Porrúa con Borges, como se ve a continuación en la carta de Charlotte Baker Wolfers, esposa y socia de John Wolfers, el agente de Ballard: «Jim would be most grateful if you would send one with his greetings to Señor Borges. He and Borges met when the latter was in England recently and was astonished to find that Borges was very familiar with his writings» (Carta de Bakers Wolfers a Porrúa, 23 de Julio de 1971).



Rights in the integral collection have already been sold for Norwegian and German translation and the complete text will appear in this country early next year by Jonathan Cape.

I look forward to hearing your reaction.

Meanwhile how is your translation of THE ATROCITY EXHIBITION proceeding and when do you propose to publish it? As soon as you have a copy ready, Jim would be most grateful if you would send one with his greetings to Señor Borges. He and Borges met when the latter was in England recently and was astonished to find that Borges was very familiar with his writings.

**Carta de Charlotte Wolfers a Porrúa (23 de julio de 1971). John Wolfers fue el segundo agente literario de Ballard, luego de prescindir de los servicios de Scott Meredith. «Wolfers had been brought up in China, but any shared history mattered less to Jim than the fact he paid special attention to foreign rights, and employed a junior agent, Maggie Hanbury, to deal with them» (Baxter 2011). Véase en esta misma carta cómo se subraya la venta de derechos a Noruega y Alemania.**

Acompañando un pedido de nuevos textos de Borges, en su segunda carta Ballard menciona a otro de los autores cercanos a Paco: Cortázar. Pantheon Books acababa de publicar *Hopscotch*, traducida por Gregory Rabassa, que un año después ganó el National Book Award a la mejor traducción (la primera vez que se premiaba esa categoría). No debería resultar sorprendente el interés de Ballard, que en esa misma carta reflexiona sobre sus propias técnicas de escritura no lineal.

Excellent news that there may be English versions of material by Borges and Cortazar. I haven't read the latter's HOPSCOTCH yet (I don't know the Spanish title), but I am looking forward it. And if it is possible to get hold of material by Borges, this would be marvelous.

(Carta de Ballard a Porrúa, 10 de diciembre de 1966)

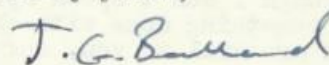
Excellent news that there may be English versions of material by Borges and Cortazar. I haven't read the latter's HOPSCOTCH yet (I don't know the Spanish title), but I am looking forward to it. And if it is possible to get hold of material by Borges, this would be marvellous. So little of his work has in fact been published in English. Any other suggestions you can make I'm most grateful for -- I'll be delighted to give you full credit in the editorial margin for your help.

I'm glad you like my recent stories -- presumably the condensed and non-linear pieces such as 'The Assassination Weapon.' I feel that here I have invented a completely new technique that dispenses altogether with the exhausted conventions of sequential narrative and instead presents a fragmentary and cubist flux of related but quantified events that are more like the lives we actually experience. Also, there is tremendous density, and the right emphasis on situation and psychological perspective. Most important, the imagination is freed from the need to construct elaborate jigs to prop up the narrative. One of these new pieces will shortly be published in Encounter, a sign, I take it, that the Katherine Mansfield short story is at last on the decline.

However, this technique is only at its beginning, but already I can see the application to the novel. Actually I regard each of these stories as a 'condensed novel.'

Meanwhile, very best wishes and the compliments of the season to you.

Cordially yours,



J.G. Ballard

**Carta de Ballard a Porrúa, 10 de diciembre de 1966. Ballard dedica la última parte de la carta a describir la técnica de «novelas condensadas» de lo que luego será *The Atrocity Exhibition*, publicada por Doubleday en 1970 y por Minotauro en 1981, con traducción de Porrúa y Marcelo Cohen.<sup>29</sup>**

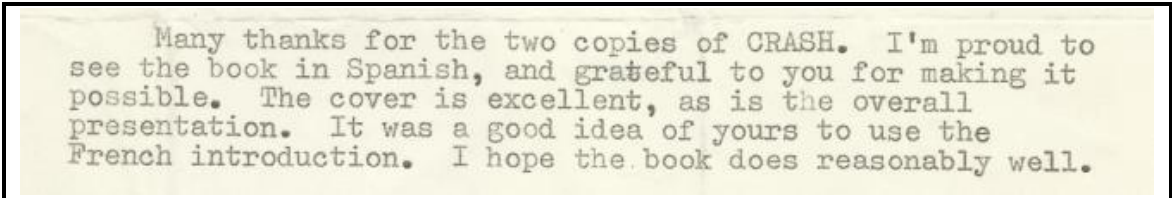
Con el transcurrir de los años y la mudanza a Barcelona, Ballard y Porrúa comenzaron a verse más seguido.

It was a very great pleasure seeing you in London – most fittingly, in your case (and I mean this as a sincere compliment) surrounded by the ghosts of Virginia Woolf and the Bloomsbury Group. I'm sorry that I seemed anxious or ill at ease – I certainly didn't feel it, quite the opposite, apart from my warm personal feelings for you I was as always delighted and stimulated by your extremely sharp literary mind.

<sup>29</sup> Más tarde Cohen utilizará este formato de microrrelatos en *El fin de lo mismo* (Alianza Editorial, 1992), que él denomina «novelatos».

(Carta de Ballard a Porrúa, 8 de octubre de 1979)

En otra carta Ballard lo felicita por haber incluido la introducción francesa de *Crash* (publicado en 1974 por Calmann-Lévy con un signo exclamativo: *Crash !*), una huella más de las lecturas de Porrúa a través del francés, como vimos con *Les Temps modernes*, *Minotaure* y *La Couleur tombée du ciel*. Robert Louit, el traductor al francés, había convencido a su editor de que le pagara una estadía de un mes en Shepperton para estudiar el sistema de autopistas en el que transcurre el libro<sup>30</sup>. La introducción, firmada por el propio Ballard, es en realidad una transcripción de una charla que tuvieron. «Algo debe haber pasado, le dijo Louit más tarde, porque la versión inglesa vendió seis mil ejemplares de tapa dura y la francesa vendió doce mil» (Souto, en Castagnet 2015b).



Many thanks for the two copies of CRASH. I'm proud to see the book in Spanish, and grateful to you for making it possible. The cover is excellent, as is the overall presentation. It was a good idea of yours to use the French introduction. I hope the book does reasonably well.

**Carta de Ballard a Porrúa, 8 de octubre de 1979: «Many thanks for the two copies of CRASH. I'm proud to see the book in Spanish, and grateful to you for making it possible. The cover is excellent, as is the overall presentation. It was a good idea of yours to use the French Introduction».**

Quizás la carta más personal de todas sea la de marzo de 1983, luego de algún acontecimiento desconocido que puso en riesgo la continuidad de la asociación entre autor y editor. Esa crisis lleva a Ballard a demostrar su afecto («personal tributes are so difficult to express»), y subraya cómo Porrúa se ha transformado, casi veinte años después, en su editor más longevo.

I'm very glad to say how delighted I am that all problems have been happily solved. You can imagine how worried and anxious I have been, and how keen I am that our long and valuable association as publisher and author should continue for the indefinite future. As I remarked when I last saw you, you are my oldest and longest publisher, and as John and Maggie must have told you many times, I have the highest estimate of your abilities and literary sensibility, and I

---

<sup>30</sup> Robert Louit nació en 1944 y murió en 2009, un mes después que su amigo Ballard. «Critique insatiable, Robert Louit mène de grands entretiens avec son auteur favori, Jorge Luis Borges, et Adolfo Bioy Casares, J. G. Ballard bien sûr, Anthony Burgess, Denis Lehane... Passionné de science-fiction entre autres, il lance la collection Dimensions SF chez Calmann-Lévy en janvier 1973, dans laquelle seront publiés une cinquantaine de titres, avant de l'arrêter en novembre 1984» (Roussel 2009).

am extremely grateful to you for the enormous amount of concern and hard work you have put into the translation and publication of my books over the past two decades. John, Maggie and myself have frequently remarked on your high principles and a degree of literary culture that has virtually vanished from the English publishing scene.

(Carta de Ballard a Porrúa, 5 de marzo de 1983)

Dear Paco:

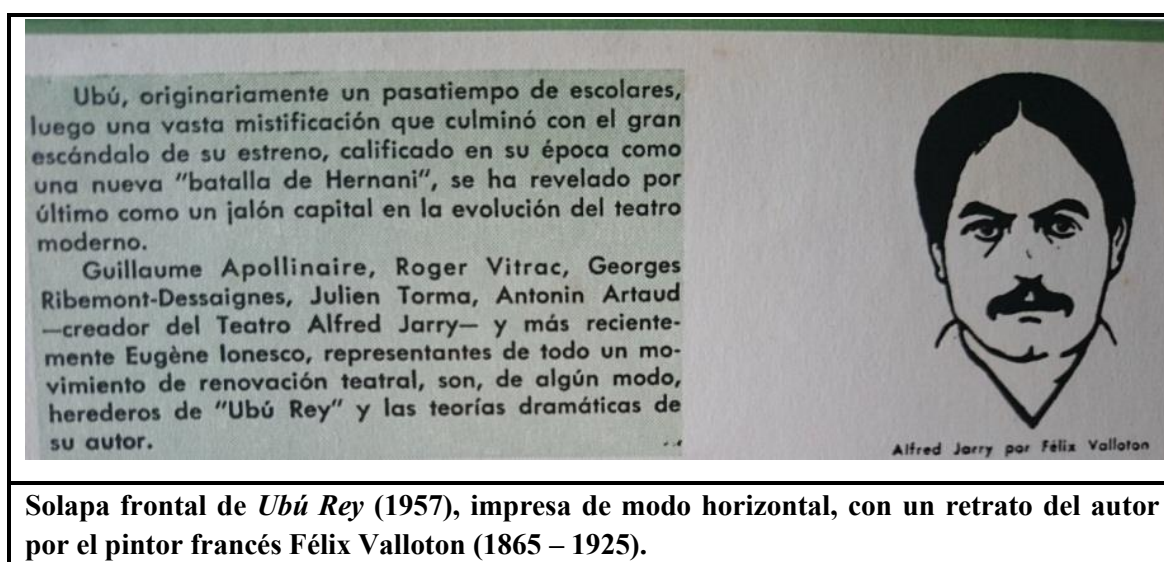
I'm very glad to say how delighted I am that all problems have been happily solved. You can imagine how worried and anxious I have been, and how keen I am that our long and valuable association as publisher and author should continue for the indefinite future. As I remarked when I last saw you, you are my oldest and longest publisher, and as John and Maggie must have told you many times, I have the highest estimate of your abilities and literary sensibility, and I am extremely grateful to you for the enormous amount of concern and hard work you have put into the translation and publication of my books over the past two decades. John, Maggie and myself have frequently remarked on your high principles and a degree of literary culture that has virtually vanished from the English publishing scene.

**Carta de Ballard a Porrúa, 5 de marzo de 1983: «Your continuing interest and confidence in me as a writer has been heartening for twenty years».**

Estos testimonios, en boca de Bradbury y Ballard, ubican a Porrúa como algo más que un asociado: a través de su labor y el constante diálogo epistolar se transformó en un par de los autores. El doble ejercicio de editor y traductor lo convertían en un lector excepcional, el *lector ideal* de su propio sello: por eso la vara de Minotauro fue tan alta.

## Teatro

La primera colección en aparecer formalmente fue la de teatro, en 1957, y surgió del interés en el surrealismo y el absurdo francés que compartían Porrúa y el diseñador de la editorial, Juan Esteban Fassio. Esta colección nació para publicar un libro en particular: *Ubú rey* de Alfred Jarry. Fue el primer libro del catálogo en no provenir del inglés: la traducción del francés estuvo a cargo de Enrique Alonso y de Fassio, evidente factótum de este libro, en el que también colaboró con un prólogo y con el apartado crítico introductorio, elogiado por Virgilio Piñeira en el último número de 1958 de la revista *Sur*.



Solapa frontal de *Ubú Rey* (1957), impresa de modo horizontal, con un retrato del autor por el pintor francés Félix Valloton (1865 – 1925).

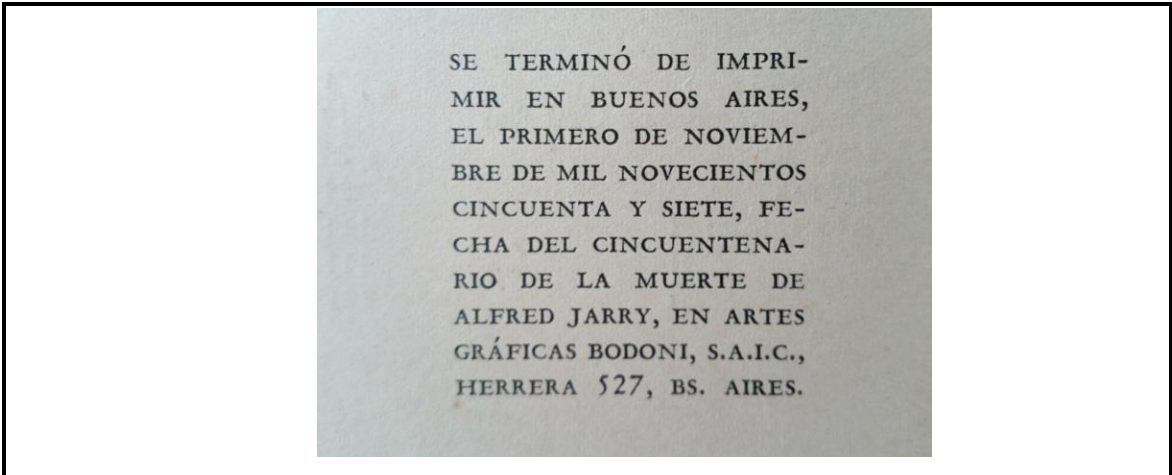
Alfred Jarry ya había sido publicado en la revista *Martín Fierro* de abril de 1925: el poema «El baño del rey», con traducción de Evar Méndez, director de la revista. Jarry era el inventor de la patafísica, la ciencia de las soluciones imaginarias y las leyes que regulan las excepciones, creada en su novela póstuma *Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico* (1911), donde todo es anormalidad y la regla es la excepción de la excepción. La pata-física, nominalmente, no está para nada alejada de la ciencia-ficción, en tanto ambos términos corrompen a los sustantivos científicos por medio de anexos (para-, -ficción) como manera de intervenirlos y narrarlos desde sus imposibilidades.

Muchos artistas fueron sus admiradores y participaron del Collège de Pataphysique, entre ellos Raymond Queneau, Jacques Prévert, Joan Miró, Groucho y Harpo Marx, Man Ray, Max Ernst, Georges Pérec, Eugène Ionesco, Jean Genet, Marcel

Duchamp y Umberto Eco; muchos de ellos formaron parte de la revista *Minotaure* que dio nombre a nuestro sello. Uno de sus miembros fue Boris Vian, consagrado como Sátrapa el 11 de mayo de 1953, quien dio origen a Minotauro con su artículo sobre la ciencia ficción; el propio Porrúa también fue miembro (Álvarez Garriga 2000). En Argentina se sumaron tempranamente dos veinteañeros: Juan Esteban Fassio y Albano Rodríguez.

Los dos argentinos fueron los creadores del Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires (IAEPBA), entidad pionera de cuantas hubo fuera de Francia. Esteban Fassio fue nombrado Proveedor Propagador del Colegio en la Membresía Americana y Administrador Antártico y Albano Rodríguez fue distinguido como Regente de Náutica Epigea, Comendador Exquisito y representante para América del Sur.

(Cippolini 2002)



SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN BUENOS AIRES, EL PRIMERO DE NOVIEMBRE DE MIL NOVECIENTOS CINCUENTA Y SIETE, FECHA DEL CINCUENTENARIO DE LA MUERTE DE ALFRED JARRY, EN ARTES GRÁFICAS BODONI, S.A.I.C., HERRERA 527, BS. AIRES.

**Página de imprenta de *Ubú rey* con la mención al cincuentenario de la muerte del autor.**

La fecha de fundación del IAEPBA en 1957 coincidió con el cincuenta aniversario de la muerte de Jarry y con la publicación de *Ubú rey*. De Juan Esteban Fassio nos ocuparemos en el apartado referido a las portadas de la editorial. En cuanto a Rodríguez, en el año 1953 se puso en pareja con una futura patafísica, la pintora Eva García; la historia incluye, inesperadamente, al propio Porrúa.

En una de esas veladas del Chamberí (corría el año 1953, en el que el Colegio celebraba en Londres la natividad del Marqués de Sade), Rodríguez —que, anotado Albano en el Registro Civil se hacía llamar Álvaro, según el deseo

familiar– conoció a la mujer que cambiaría su vida. Eva García venía de divorciarse de su primer marido, concertista de piano, y de dar término a su romance con el entonces estudiante de filosofía Paco Porrúa (quien con los años se convertiría en afamado editor, fundador de las ediciones Minotauro y descubridor de *Cien años de soledad*).

(Cadenas Cañón 2012b)

Hubo otro patafísico en torno a Minotauro: un tal Jesús Borrego Gil. Se sabe que participó del ágape de fundación del IAEPBA y que ayudó a Fassio en su traducción del *Ubú Rey* a tal punto que es nombrado al final del prólogo: «Agradecemos aquí la valiosa colaboración prestada, en diversos aspectos de esta edición, por los señores Jean-Hugues Sainmont (...), Francisco Porrúa y Jesús Borrego Gil» (Fassio 1957). Los datos sobre Borrego Gil son tan contradictorios que a los interesados en la patafísica se les permite una conjetura:

Sabemos que Borrego Gil publicó varios textos en las revistas del Collège, y que estaba muy interesado en la figura de Borges; de hecho, tal era su admiración por el escritor helvético-argentino que Borrego Gil –que en realidad se llamaba Jesús Gil– aceptó intercalar el sobrenombre «Borrego» entre su nombre de pila y su apellido para formar el anagrama exacto de Jorge Luis Borges. Esto ha llevado a parte de la crítica a afirmar que Jesús Borrego Gil sería, en realidad, un pseudónimo del propio Borges, que, aunque fascinado con la ciencia de las ciencias, nunca se atrevió a declararlo en público por miedo a que se descubriera que su erudición emanaba de una ciencia superior.

(Cadenas Cañón 2012b)

En el ínterin, en el número doble 24.25 de *Subsidia*, se publica un pastiche firmado por un ignoto patafísico porteño llamado Jesús Borrego Gil. El mayor estudioso de la vida y obra de Rodríguez, el profesor Ignacio Vázquez, ha descubierto que no se trata sino del anagrama de Jorge Luis Borges, a quien ambos compinches lograron hacer publicar finalmente en las ediciones del Colegio, aunque, como no podía ser de otra forma, transmutado.

(Cippolini 2002)

Como generadores del IAEPBA, tanto Rodríguez como Fassio tuvieron una misión inicial. La de Fassio, hacer reconocer de Inutilidad Pública a la Patafísica. La elegida por Rodríguez: ofrecerle, ininterrumpidamente, una satrapía a Borges.

Según confesó Rodríguez a Germán Rozenmacher para la revista *Así* el 14 de julio de 1964: «El plenario de los 33 Sátrapas me encomendó ofrecerle una de las satrapías a Borges, pero éste, indignado, se limitó a decir que el jefe máximo de la Patafísica, el Dr. Faustroll, era un tipo, aunque imaginativo, muy antipático, y acto seguido se fue muy erguido tanteando con su bastón blanco los corredores de La Nación».

(Cippolini 2002)

El texto de Jesús Borrego Gil presente en *Patafísica: epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato* (Caja Negra, 2009: 323-325) lo aleja de su posible identidad borgeana, lo mismo que la biografía que se ofrece al final del libro (29 de junio de 1961 - 2003).

Agradecemos aquí la valiosa colaboración prestada en diversos aspectos de esta edición por los señores Jean-Hugues Sainmont, ex Proveedor General Adjunto y Rogador del Collège de 'Pataphysique, José Abad Palacios, Francisco Porrúa y Jesús Borrego Gil.

JUAN ESTEBAN FASSIO.

**El agradecimiento a «Jesús Borrego Gil» al final del prólogo de Fassio.**

A lo largo de 1962 fue anunciada en varias solapas de Minotauro la futura publicación de *El teatro y su doble* dentro de la colección Teatro.<sup>31</sup> Finalmente fue publicado en 1964 por Sudamericana, durante la dirección editorial de Porrúa, con traducción bajo pseudónimo del propio Porrúa y Enrique Alonso, el mismo que tradujo *Ubú Rey* en compañía de Fassio.

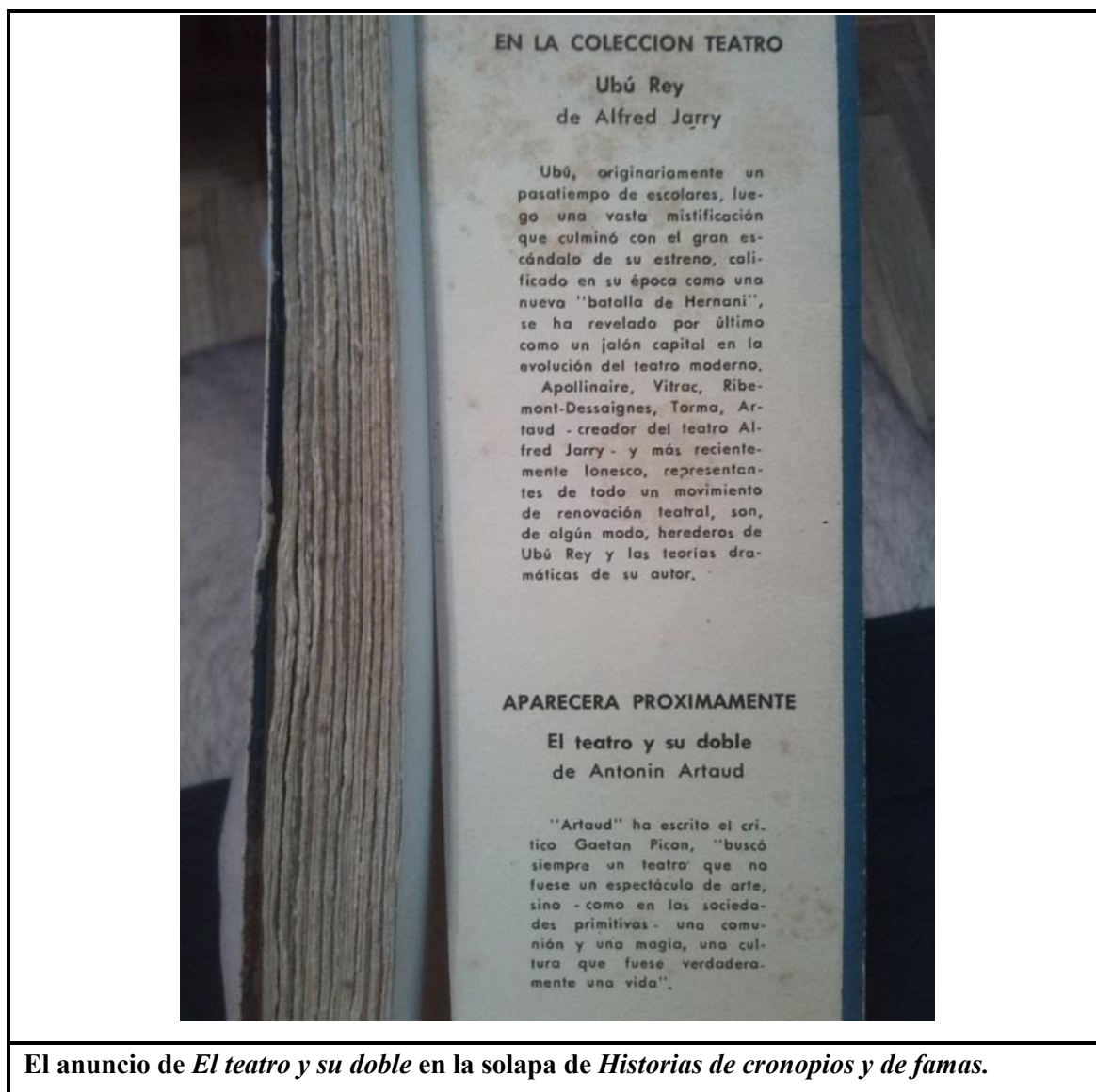
Es bueno recordar que ya Antonin Artaud era reconocido y estimado en los círculos surrealistas como poeta; pero lo que desencadena el fenómeno teatral es

---

<sup>31</sup> Todas las solapas con este anuncio pertenecen a los libros publicados en las colecciones Spectrum y Fuera de colección, que analizaremos a continuación: específicamente *El vino del estío*, *Las doradas manzanas del sol*, *Historias de cronopios y de famas*, *Señor de las moscas* y *El cuerno de caza*; nunca en la colección principal.



la publicación en castellano, en 1964, por la editorial Sudamericana, de *El teatro y su doble*; la traducción, muy cuidada, está hecha por Enrique Alonso y Francisco Abelenda (uno de los muchos pseudónimos de Francisco Porrúa). (Esteve 1993)



El anuncio de *El teatro y su doble* en la solapa de *Historias de cronopios y de famas*.

El libro fue reeditado en 1969 por el Instituto del Libro de La Habana con selección, prólogo y cronología de Virgilio Piñeira, ya mencionado en este apartado, y luego en 1978 por Edhasa, en cuanto Porrúa tomó el mando de la dirección editorial; no se registran reediciones en Minotauro.

No se volverían a publicar obras de teatro en Minotauro hasta cuarenta años después, cuando Porrúa editó *Columna de fuego y otras obras para hoy, mañana y después de mañana* de Ray Bradbury. El libro tiene su primer antecedente en una carta

fechada en mayo de 1962, cuando Bradbury le envió a Porrúa cinco de sus obras con la esperanza de producirlas en Buenos Aires.

Dear Senor Porrúa:

Thank you for your good letter of May 10th. I am enclosing copies of 5 of my one-act plays: A MEDICINE FOR MELANCHOLY, THE PEDESTRIAN, THE MEADOW, THE VELDT, and THE WONDERFUL ICE CREAM SUIT. If you like them, I suggest you contact Don Congdon at the Harold Matson Company in New York, to see if translation and publication can be arranged for you. These are the same plays that the Royal Court Theatre, in London, has optioned for production.

I am fascinated, of course, at your considering the possibility of production of some of these plays in Buenos Aires. If one of your top directors could be convinced that he should do these plays, I'm sure my agent would be ready to listen to your plans. This would be quite wonderful, if it should work out, for it would give me, and my family, the very best of reasons to come to your beautiful city and country.

2.

If he does not tour the play, this is another fascinating thing for us to consider later on: it might be possible for us to secure permission to produce his adaptation in Buenos Aires and New York. All this lies in the future, and is much too nebulous right now. But one cannot help but conjecture, excitedly.

I will see to it that you have corrected galleys of my new novel SOMETHING WICKED THIS WAY COMES, in a matter of weeks.

**Carta de Bradbury a Porrúa (17 de mayo de 1962) sobre la posibilidad de montar una de sus obras de teatro. Dos de esas obras («The Wonderful Ice Cream Suit» y «The Veldt») fueron publicadas por Bradbury en 1972 y por Minotauro en el 2003 con traducción de Marcial Souto en el libro *El maravilloso traje de color vainilla y otras obras*.**

Finalmente *Columna de fuego* fue publicado en ocasión de la visita de Bradbury a la Feria del Libro de Buenos Aires en abril de 1997, aunque junto con otras obras diferentes a las mencionadas en la carta de 1962. Esa visita fue tan exitosa que tuvo que salir del predio escoltado por la policía y recibió tantos regalos que, según se dijo, regresó al hotel con tres bolsas, una botella de vino en una mano y la corbata en la otra (Alonso 2006).

La última noche junté a Paco y a Bradbury en la habitación del hotel y tenía cincuenta libros sobre la cama para que firmara a todos mis amigos. Pedí una botella de champagne y Paco me dijo: «¿Pero por qué pedís esto si yo no

tomo?»). Escuchame una cosa, ¿vas a estar vos solo? Bradbury se lo tomó todo. Después Paco me dijo: «¿Y por qué le traés todo eso? Se va a cansar, se va a pudrir de firmar». Bradbury estaba como un chico con juguetes; yo había metido un papelito dentro de cada uno y él solamente ponía el nombre y un signo de admiración. Cuando llegó a uno que decía «Paco» añadió varias cosas más y se lo entregó. Paco se quedó mudo, boquiabierto, no tenía ningún libro firmado por Bradbury.

(Souto, en Castagnet 2015b)

Esa Feria fue también la oportunidad perfecta para montar una de sus obras recién publicadas en castellano. Ernesto Schoo recuerda la génesis de la puesta, ocurrida en un restaurante hindú de la calle Arenales mientras cenaba con Porrúa, Bradbury y su mujer.

Al enterarse de que yo dirigía en ese momento el San Martín, el famoso escritor, apasionado por el teatro, me propuso montar una de sus obras. Le expliqué que lo haría con el mayor gusto pero al año siguiente, porque ya no quedaba espacio en la programación. Porrúa sugirió: «¿Por qué no hacen una lectura de uno de sus cuentos, en alguna de las salas?». Comenté al día siguiente esta posibilidad con dos miembros del consejo asesor, actores y directores ambos de probada eficacia, Jorge Petraglia y Daniel Ruiz (ya fallecidos hoy), quienes acordaron leer y representar un texto que les pareció adecuado, *The Fog Horn*. No sé en cuál de los libros de Bradbury se encuentra: es la conmovedora historia de un enorme animal prehistórico, preservado en lo más hondo del mar, que confunde el bramido de la sirena de un faro –que, además de luz, usa el sonido para prevenir a los barcos en una costa peligrosa– con el llamado de amor de una hembra de su especie, y surge del océano para aparearse con ella. Tiene ribetes casi cómicos, y otros patéticos; tanto, que a su modo me recuerda algo a Chéjov (un Chéjov que cultivase el género fantástico), hábil malabarista con ambos sentimientos. Lamento reconocer que el espectáculo –excelente– no tuvo la repercusión debida, por falta de promoción adecuada y también, supongo, por el horario: tuvimos que hacerlo a las cinco de la tarde, para no interferir con las funciones habituales.

(Schoo 2012)

«The Fog Horn», traducida por Marcial Souto como «La sirena», es una de las tres obras presentes en *Columna de fuego*, y adapta el cuento homónimo incluido en *Las doradas manzanas del sol*, libro que inauguró una nueva colección de Minotauro.<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup> Este cuento, publicado originalmente en 1951, inspiró a su vez la película *The Beast from 20,000 Fathoms* (1953). Según Bradbury, fue la razón por la cual John Houston lo convocó para hacer el guión de *Moby Dick*.

## Spectrum

La segunda colección en aparecer fue Spectrum, en 1961, con el libro de relatos de Ray Bradbury *Las doradas manzanas del sol*. El nombre y el logo de la colección figuran en la parte superior de la portada: un rectángulo cubierto de líneas irregulares, como las vetas de un árbol, y en su interior un triángulo invertido. Para esta época, Porrúa quería alejarse –como veremos– del rótulo «ciencia-ficción», lo que originó esta colección.

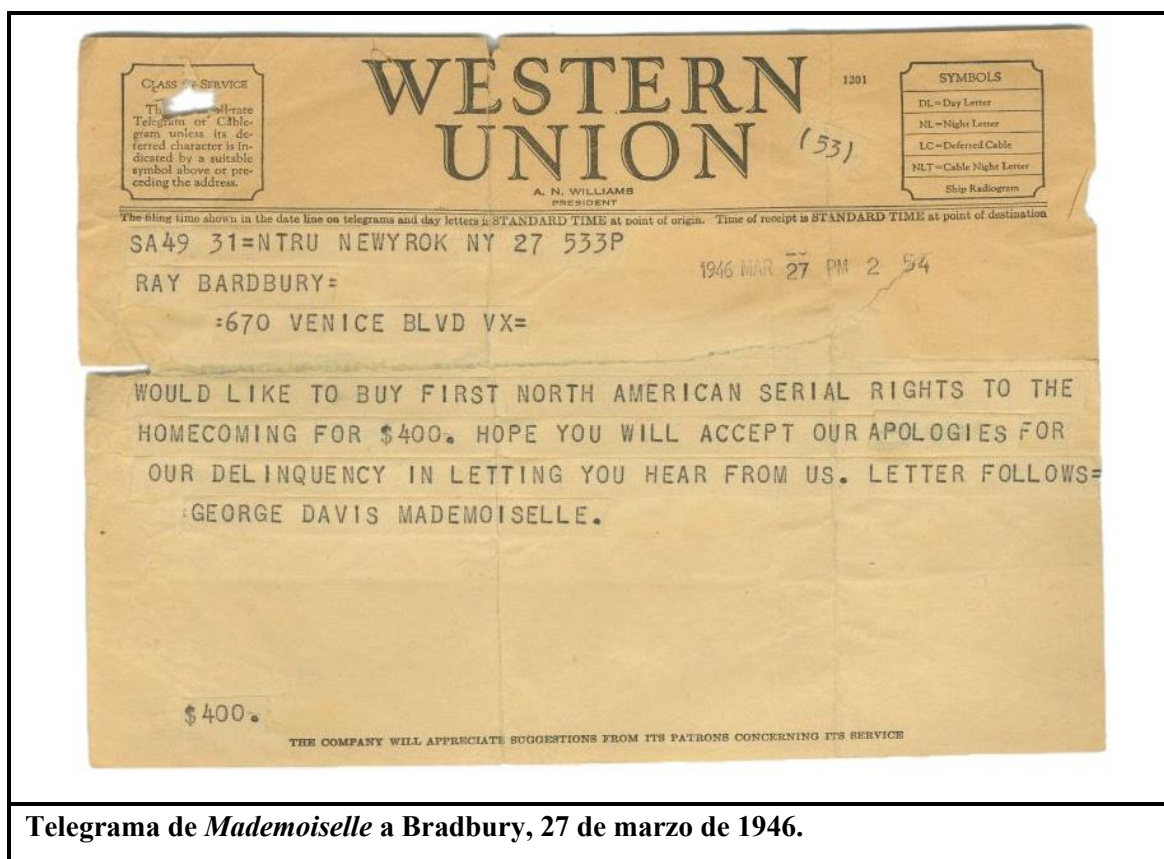
La mayoría de los títulos de la colección pertenecen a Bradbury, lo que fue dando forma a lo que será la Biblioteca Ray Bradbury, una constante que continúa durante la época de Planeta. Hay cinco colecciones de cuentos (*Las doradas manzanas del sol*, 1962; *Remedio para melancólicos*, 1969; *El país de octubre*, agosto de 1971; *Fantasmas de lo nuevo*, junio de 1972; *Las maquinarias de la alegría*, enero de 1974) y una novela (*La feria de las tinieblas*, noviembre de 1974).

*Remedio para melancólicos* ya había sido publicado en 1965 en la colección Galaxia de la editorial española Vértice, bajo el título *Medicina contra la melancolía*. En esa colección también publicaron a Robert Silverberg, A.E. van Vogt, Philip José Farmer, Brian Aldiss y *Limbo* de Bernard Wolfe, que sería publicado en Minotauro con una nueva traducción de Ramón Ibero Iglesias en el 2002.

*El país de octubre*, al igual que su original *The October Country* (Ballantine Books, 1955), es una reedición y revisión de quince de los veintisiete cuentos incluidos en *Dark Carnival*, el primer libro de Bradbury, publicado en octubre de 1947 por Arkham House, un pequeño sello de Sauk City, Wisconsin, con una tirada de 3.112 copias. August Derleth había fundado la editorial en 1939 para publicar y continuar la obra de su mentor H.P. Lovecraft, quien lo homenajeó con su personaje «le Comte d'Erlette». Durante mucho tiempo Bradbury se negó a reeditar *Dark Carnival*, dado que se superponía con *The October Country*, hasta que en 2001 permitió una edición limitada de Gauntlet Press con cinco cuentos adicionales y una nueva introducción.

Uno de esos quince cuentos, «The Homecoming» (traducido por Porrúa como «Reunión de familia»), cuenta con una historia propia. A comienzos de 1946, Bradbury lo había enviado a la revista de moda *Mademoiselle*, sabiendo que estaban publicando ficción de primera calidad, en busca de trascender las revistas *pulp* en las que solía publicar. El relato fue a parar a la pila de pendientes hasta que lo descubrió otro joven

escritor que también intentaba destacarse: Truman Capote; acababa de publicar allí su cuento «Miriam» y estaba dando una mano en la oficina editorial cuando descubrió el cuento de Bradbury. El editor George Davis y la editora de ficción Rita Smith (hermana de Carson McCullers) le enviaron a «Ray Bardbury» (sic) una carta de aceptación con una oferta de cuatrocientos dólares. Davis contrató asimismo al artista Charles Addams para ilustrar la historia, y Davis y Smith prepararon todo el número de octubre alrededor de «Homecoming», que terminó seleccionado para la antología *O. Henry Prize Stories* con lo mejor de 1947 (Weller 2015).



**Telegrama de *Mademoiselle* a Bradbury, 27 de marzo de 1946.**

Bradbury abandonó el terror gótico luego de *El país de octubre*, con la sonora excepción de *La feria de las tinieblas*. De carácter otoñal, esta novela cierra la trilogía compuesta por *El vino del estío* y *El verano del adiós*, todas situadas en el pueblo ficcional de Green Town. El historial de traducción de la novela refleja el criterio de Porrúa. La primera traducción fue de Angélica Gorodischer, la cual Porrúa dejó de lado y rehizo él mismo como Joaquín Valdivieso (la primera vez que firmó con ese nombre, descartando para siempre su pseudónimo José Valdivieso).

Al igual que con Lovecraft y el prólogo de *Crash*, el título procede de la edición en francés: el ominoso *Something Wicked This Way Comes*, una frase de las Brujas de

*Macbeth* al inicio del cuarto acto, en 1964 se transformó en *La Foire des ténèbres* en traducción de Richard Walters. Dónde: en nuestra ya conocida colección *Présence du futur* de ediciones Denoël.

*La feria de las tinieblas* es el título francés. Paco hizo eso muchas veces. (...) Leía francés muy bien y leía cosas de psicoanálisis, leía cosas de todo tipo. Leía a Lacan, me dijo alguna vez en Barcelona, sus «socios nocturnos» como decía él.<sup>33</sup>

(Souto, en Castagnet 2015b)

Con *Fantasmas de lo nuevo*, en cambio, es Porrúa el que tomó la iniciativa de cambiar el título. El título proviene de uno de los cuentos del libro: «The Haunting of the New». El original es *I Sing the Body Electric!*, un famoso verso de Whitman<sup>34</sup> que a su vez titula otro de los cuentos de la antología, basado en el único capítulo con guión de Bradbury para el programa de televisión *The Twilight Zone*, específicamente su episodio número cien del 18 de mayo de 1962. Este cuento fue traducido por Aurora Bernárdez en el cuerpo del libro como «Canto el cuerpo eléctrico» y también da título a la edición francesa de Denoël, *Je chante le corps électrique*.

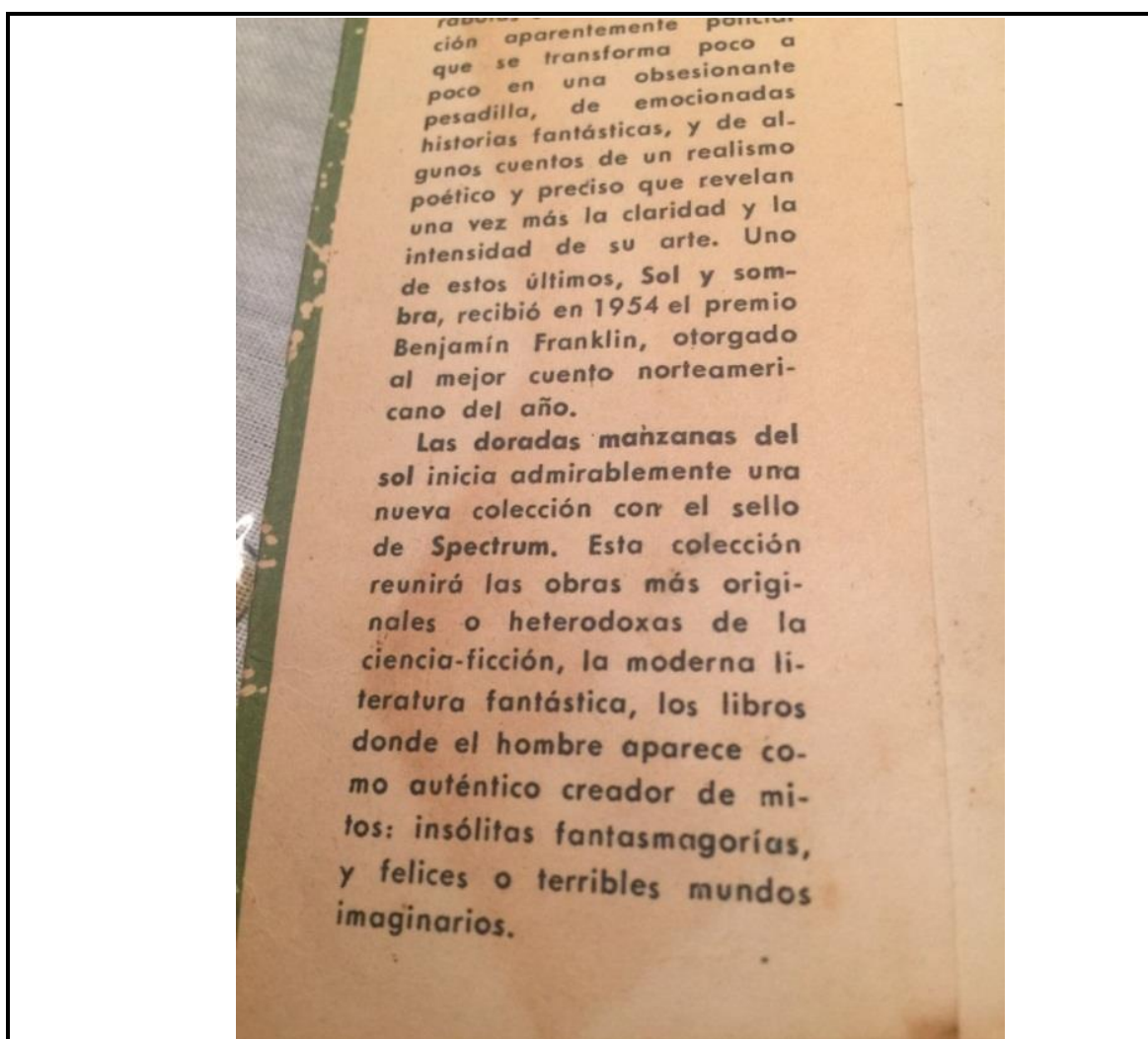
Otro de los autores que se repite es el inglés William Golding, premio Nobel de Literatura de 1983, con sus novelas *Señor de las moscas* (junio de 1962) y *Los herederos* (1968). Su caso es uno de los más significativos del catálogo: ¿qué tiene Golding de la «ciencia-ficción» que Porrúa predicaba desde sus cubiertas, incluso de fantástico? En primer lugar, en la nueva colección Spectrum el «ciencia-ficción» ya no está presente, aunque la etiqueta sí permanece en los pocos libros numerados que faltan, como *La Tierra permanece* (octubre de 1962) y *Regreso* (mayo de 1963). *Señor de las moscas* es el segundo título de Spectrum; del primero, *Las doradas manzanas del sol*, también podría discutirse su filiación genérica. La solapa es clara desde su primera línea y construye de principio a fin un Bradbury más complejo:

---

<sup>33</sup> «Un día vamos con Jorge Lovisolo a verlo y estaba leyendo un diccionario sánscrito-inglés. Paco leía los sutras budistas y a veces quería ver si podía entender una palabra en sánscrito por etimología. Y lo carga a Lovisolo, que era lacaniano: “Mirá, tengo una cosa para vos, acá dice la palabra *lakhana*, quiere decir nombre, mito y pene”» (Cohen, en Castagnet 2016h).

<sup>34</sup> «Its original publication, like the other poems in *Leaves of Grass*, did not have a title. In fact, the line ‘I sing the body electric’ was not added until the 1867 edition. At the time, ‘electric’ was not yet a commonly used term» (Loving, 1999).

En esta nueva serie de maravillosas invenciones, Ray Bradbury ya no es, solamente, «el poeta de la ciencia ficción», el autor de algunas obras ya clásicas en la historia del género. Bradbury muestra aquí su ya famoso poder de expresar con la historia de un individuo –«El peatón», «El asesino», «El basurero»– toda una dramática visión del mundo y su posible futuro. Pero es también en este volumen el artista de lo extraordinario, lo fantasmagórico y lo hermoso, autor de curiosas parábolas chinas, de una narración aparentemente policial que se transforma poco a poco en una obsesionante pesadilla, de emocionantes historias fantásticas, y de algunos cuentos de un realismo poético y preciso que revelan una vez más la claridad y la intensidad de su arte. Uno de estos últimos, «Sol y sombra», recibió en 1954 el premio Benjamin Franklin, otorgado al mejor cuento norteamericano del año.



Solapa de apertura de *Las doradas manzanas del sol* (1962).



Esta aproximación «poética» de Bradbury a la ciencia ficción (y de Minotauro como editorial) se refleja en el título mismo del libro, dado que proviene de los últimos versos de un poema de Yeats: «And pluck till time and times are done / The silver apples of the moon / The golden apples of the sun».

La operación de borronamiento de género que caracterizará el enfoque de Porrúa se inicia en la tapa y contratapa de esta colección y continúa en toda la editorial; en adelante, todo el catálogo seguirá esta línea. Ambos libros de Golding bordean lo sobrenatural: el primero con «el monstruo» en el que los niños de la isla proyectan sus pulsiones, el segundo con el encuentro entre el hombre de Neanderthal y el Homo sapiens. En ambos títulos no hay nada en verdad fantástico, pero está tan alejado de la cotidianidad de los lectores como cercano a «lo extraordinario, lo fantasmagórico y lo hermoso», el verdadero programa de Minotauro.

Curiosamente Golding sí tuvo algún tipo de intervención literaria en la ciencia de su época: fue quien le propuso al químico y futurista James Lovelock el término Gaia para bautizar su hipótesis que propone la vida en la Tierra como un sistema autoregulado que tiende al equilibrio de sus condiciones esenciales, como por ejemplo la temperatura y composición atmosférica.

El siguiente título de la colección es *El cuerno de caza* (1962) de Sarban, pseudónimo del diplomático británico John William Wall, una ucronía donde los nazis ganaron la guerra y se dedican a cazar humanos genéticamente alterados por deporte. Con tantos contemporáneos en el catálogo, como se ha visto en un apartado anterior, la guerra resulta una presencia ineludible en sus textos. J.R.R. Tolkien y Herbert Read combatieron en la Gran Guerra. Tanto Golding como John Wyndham estuvieron en Normandía durante el Día D, y Cyril Kornbluth y Kurt Vonnegut participaron de la batalla de las Ardenas. En la Segunda Guerra Mundial también combatieron Brian Aldiss, Kingsley Amis, Frederik Pohl, Arthur C. Clarke, Gregory Rabassa, Gore Vidal y A.E. van Vogt, entre otros autores nombrados en estas páginas.

Publicada por primera vez en 1950 por Peter Davies Ltd, la versión argentina de *El cuerno de caza* cuenta con un prólogo de Kingsley Amis encargado especialmente para la edición de Ballantine Books de 1960. Amis es autor del pionero *New Maps of Hell: A Survey of Science Fiction*, también publicado por Ballantine ese mismo año, basado en las conferencias Christian Gauss que ofreció en Princeton en 1958; allí acuña el término «infierno cómico» para describir una distopía humorística, como en el caso

de las obras de Robert Sheckley y *Mercaderes del espacio*. En la reedición de 1969 de esta novela, la número 3 del catálogo de Minotauro, Porrúa incluye una cita de Amis como *blurb* de la contratapa.

Más tarde Kingsley Amis le da un giro especulativo a su obra, con la publicación de *The Anti-Death Club* (1966), *The Green Man* (1969) y sobre todo *The Alteration* (1976), una historia alternativa donde la Reforma no tuvo lugar.<sup>35</sup> De 1961 a 1966 edita en conjunto con el soviólogo Robert Conquest los cinco tomos de la antología de ciencia ficción *Spectrum*; no tenemos una fecha precisa de edición en Inglaterra, pero dado que se registra en Estados Unidos el 18 de septiembre de 1961 y el primer ejemplar de la colección homónima de Minotauro es del 3 de enero de 1962, podemos suponer que el nombre de la colección proviene de esta antología.

Estos volúmenes son publicados por Victor Gollancz, el mismo en reeditar *New Maps of Hells* en Londres. Así dice la introducción al primer tomo:

The best of the great novels of the past often derived much of their strength from a counter-balancing intrinsic interest in the outer world – Dickens is a prime example.... We do not urge that people read just [science fiction] and nothing else. We only feel that is a natural and liberating complement to the novel of character.

(Amis y Conquest 1961: 10)

En el segundo tomo (1964), Amis y Conquest expresaron el desdén por la ciencia ficción con una copla incluida en la página de legales que terminó volviéndose famosa:

“SF’s no good,” they bellow till we’re deaf.

“But this looks good.” — “Well then, it’s not SF.”

En marzo de 1973 se publicó *La república de los sabios* del alemán Arno Schmidt, una novela antiutópica de estilo experimental y atravesada por el uso de asteriscos y notas al pie; en especial merecen atención los varios signos de puntuación que utiliza el autor al finalizar cada párrafo, para indicarle al autor qué actitud tomar luego de la lectura. Su inclusión en el catálogo quizás provenga de una recomendación

---

<sup>35</sup> Para subrayar el dominio eclesiástico de este mundo, la colección de libros del protagonista incluye una serie del Padre Bond (una amalgama entre el Padre Brown y James Bond), así como «Los viajes de San Lemuel» (*Los viajes de Gulliver*), «El viento en los claustros» (*El viento en los sauces*) y «El Señor de los Cálices» (nuestro conocido *El Señor de los Anillos*).

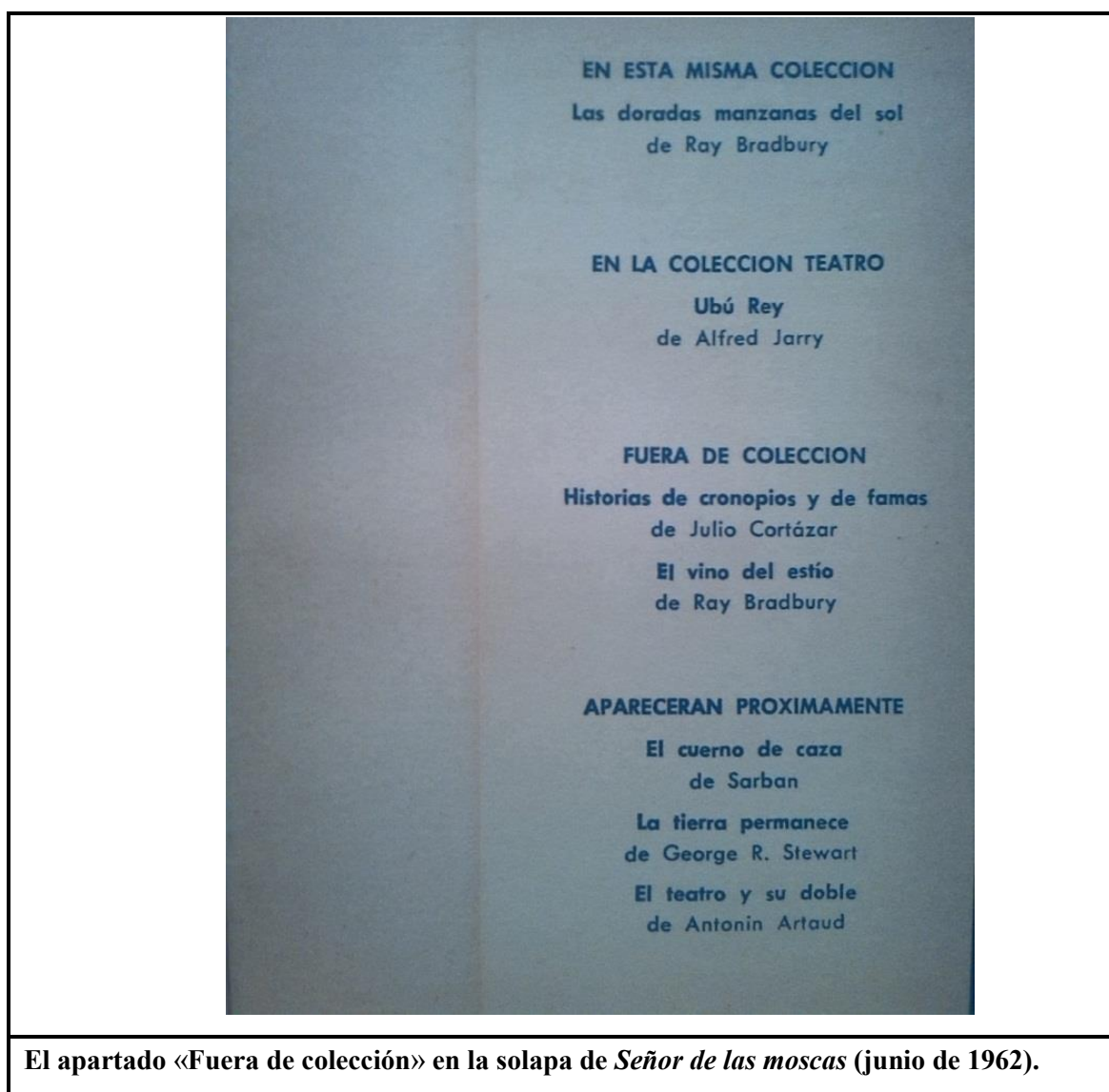
de Cortázar, que en una carta a Porrúa le escribió: «Che, ¿vos leíste a Arno Schmidt? Es un alemán que se nos parece un poco, es decir que es terriblemente intelectual y al mismo tiempo está más vivo que un gato de azotea» (5 de enero de 1963). En el 2001, como uno de los últimos títulos publicados antes de la venta a Planeta, Minotauro volvió a publicar a Schmidt: *Leviatán y Espejos negros* (2001), ambos en un mismo volumen, con traducción de Florian von Hoyer y Guillermo Piro.

El último libro incluido en la colección Spectrum apareció en agosto de 1977, apenas desembarcada la editorial en Barcelona: *Mesías*, la primera novela de Gore Vidal en Minotauro, sobre la creación de una nueva religión que viene a reemplazar al cristianismo; el siguiente, dos años después, apareció en la colección Otros Mundos.

En 1999, Porrúa publicó *Los monstruos de Einstein*, una colección de cuentos de Martin Amis, hijo de Kingsley, que giran en torno al holocausto nuclear.

## Fuera de colección

La sección «En esta misma colección» está presente en las solapas hasta mediados de los años sesenta, cuando se reformula el diseño de la editorial. Una de sus divisiones de esa época es el «Fuera de colección» y aparece brevemente durante el año 1962, y cuyos títulos conforman –paradójicamente– una colección en sí misma.



El primer libro en aparecer bajo esa etiqueta es *El vino del estío* de Ray Bradbury en septiembre de 1960, sin número y con otro formato de caja, apenas más grande que el estándar de la editorial. Es el cuarto libro de Bradbury en el catálogo. Originalmente

titulada *Dandelion Wine* («Vino de diente de león») y publicada cuatro años después de *The Golden Apples of the Sun*, esta novela difiere de las anteriormente publicadas.

Bradbury's *Dandelion Wine* was very different from anything he had written to that point. While his early horror and science fiction tales had the sense of nostalgia found throughout the body of his work, *Dandelion Wine* skewed the nostalgia / horror balance almost completely to one side. (...) Certainly I would tell anyone wanting to know what makes Ray Bradbury the human being he is to read *Dandelion Wine*, and anyone wanting to know what makes Ray Bradbury the renowned writer he is to read *The October Country* or *The Martian Chronicles*.

(Todds 1999)

Este libro es una de las obras más personales del autor, y significativamente está protagonizada por el alter ego de Bradbury: Douglas Spaulding, su segundo nombre y el apellido de su madre respectivamente. Esta nueva aproximación intimista debe haber provocado la necesidad de publicar la novela por fuera de la colección principal, que en ese momento todavía contaba con la etiqueta «ciencia-ficción» en su cubierta y volvía inviable la inclusión de un libro de memorias *avant la lettre* como *El vino del estío*. Por esta misma razón es que debe de figurar como «Fuera de colección» en vez de ser incluido en los libros numerados.

Bradbury was already arranging to have the three slick sales published under his real name, and on September 11th he revealed his identity to Congdon in a letter that also outlined his first plans for a novel. It involved the sometimes unbridgeable differences between adults and children, and it would eventually involve into the *Summer Morning*, *Summer Night* materials that produced both *Dandelion Wine* and *Farewell Summer*.

(Eller 2011: 127)

En el epílogo a *Farewell Summer* (2006), Bradbury cuenta que esta novela completaba el arco argumental de *Dandelion Wine*. «When I delivered it to my publishers they said, 'My God, this is much too long. Why don't we publish the first 90,000 words as a novel and keep the second part for some future year when it is ready to be published'» (Bradbury 2006: 207-8). Ese año del futuro terminó siendo cincuenta

años después. En castellano fue publicada como *El verano del adiós* en el 2008, la última novela publicada en vida del autor. «Se ubica precisamente donde termina el anterior. Un año más de la misma historia», lo definió Bradbury (Alonso 2006).

El segundo y último libro en aparecer como «Fuera de colección» fue *Historias de cronopios y de famas*, de Julio Cortázar, publicado en mayo de 1962 y luego con diferente carátula en su tercera reedición de septiembre de 1966. Así lo cuentan autor y editor:

Francisco Porrúa, que es el asesor de la Editorial Sudamericana y un gran amigo mío, leyó los Cronopios en esa pequeña edición de mimeógrafo, y me dijo: «Me gustaría editar este libro pero es muy flaquito, ¿no tienes otras cosas?». Entonces yo busqué entre mis papeles y aparecieron las demás partes y me di cuenta de que, aunque fueran secciones diferentes, en conjunto había una unidad en el libro. En primer lugar una unidad de tipo formal, porque son textos cortos. Entonces los ordené y dio un libro de dimensiones normales. Esa es la historia. (Cortázar, en Picón Garfield 1978)

En el año 62, la primera vez que le vi, Julio llegó a Buenos Aires. Le propuse reunir unos textos sueltos de cronopios que habían aparecido en revistas. Llegamos a ese acuerdo, lo reordenamos y lo publicamos en Minotauro. No sé si llegó a escribir algo más de cronopios y de famas.<sup>36</sup> (Porrúa, en Álvarez Garriga 2000)

En verdad, Cortázar ya había pensado en recopilarlos diez años atrás. «Pienso que en la Argentina un librito así molestaría –como vagamente molestaba Macedonio Fernández, o molesta Ramón» (Carta de Cortázar a Eduardo Jonquières, 1ro de octubre de 1952). Los primeros textos habían nacido en cuadernos, antes que en publicaciones; el primero en ser publicado fue «Louis enormísimo cronopio», en la *Buenos Aires Literaria* de marzo de 1953, sobre un concierto de Louis Armstrong.

La conservación de la correspondencia de Cortázar a Porrúa permite reconstruir su proceso de publicación. En marzo de 1960 ambos están trabajando en la revisión de *Los premios*; aún no se vieron en persona y Cortázar todavía lo trata de usted.

---

<sup>36</sup> «No, no escribiré más historias de cronopios pues creo en eso de que “nunca segundas partes fueron buenas”, pero en cambio sé que estarán siempre presentes en mis páginas» (Carta de Cortázar A Harry Marcus, 2 de marzo de 1977).

Hace un par de semanas terminé la revisión de *Los premios*, que mandé ya a Sudamericana. Me acordé entonces de lo que me había dicho usted sobre los cronopios, y me puse a buscar esos papeles que andaban bastante desparramados por toda la casa, como corresponde a cosas de cronopios. Pero finalmente aparecieron, algunos salpicados de sopa y otros con evidentes huellas de taco de goma (...) Ahora que junté todos esos pequeños textos, y los estuvimos leyendo y criticando con Aurora, tengo la impresión de que no se excluyen de ninguna manera, aunque reflejan distintas épocas e intenciones. (...) Si sigue usted con ganas de publicar esas cosas, será cuestión de que primero me escriba diciendo con su franqueza habitual (y que es la razón (una de las razones) de mi simpatía por usted) los méritos y deméritos del bicharraco.

(Carta de Cortázar a Porrúa, 15 de marzo de 1960)

Desde ese primer momento Cortázar se preocupa por la forma. Entre estas sugerencias, propone «una caja insólita, por ejemplo más ancha que alta, pero ahí se me acaban las ideas», aunque tal vez «el duende del libro haya que buscarlo por el lado de los caracteres, o usar papel de color, no sé» (427).

Yo a mi vez le diré, si llega el caso, cómo me imagino el libro. Me refiero a sus características gráficas. Por cierto que en los EEUU o en Inglaterra un libro de esta índole hubiera encontrado enseguida su ilustrador, porque las historietas son, me parece, inspiradoras. Eso no podrá hacerse en B.A., por razones económicas bastante obvias, pero en cambio sí creo que el libro debería tener toda la «ventilación» posible, es decir ser generoso en márgenes y blancos, para que los cuentecitos pudieran patalear a gusto y no estar como en el Anglo a las diecinueve horas.

(Carta de Cortázar a Porrúa, 15 de marzo de 1960: 415)

El encargado de llevarle los manuscritos a Porrúa desde Francia fue Patricio Esteve, que vivía en París y cuya mujer era una argelina *pied-noir* (Capanna, en Castagnet 2016d). Esteve (1933-1995) fue un dramaturgo argentino, miembro de Teatro Abierto 1981, a quien ya citamos en ocasión de *El teatro y su doble*, por su nota «Artaud, Genet y el teatro experimental de los 60 en Buenos Aires» publicada por Galerna en 1993, un gusto compartido con Porrúa.

En la carta del 22 de julio de 1961 Cortázar observó que en el contrato «se habla del libro con el título de Historias de cronopios y famas» y explicó que le interesa mucho que diga «y de famas», que «le da su ritmo especial, aparte de que quiere decir otra cosa» (446). En cambio sí accedió a suprimir algunos textos («Instrucciones para peinarse», «Instrucciones para disecar a una lechuza», «El prisionero», «Almuerzos», «Vialidad», «Never stop the press»).<sup>37</sup> El 24 de julio finalmente le llegó el libro. «Ha quedado estupendo», le dijo, pero protestó porque su nombre de pila en el lomo se redujo a la inicial.

Cada vez que miro el libro por el lado del lomo me quedo muy asombrado y me pregunto: ¿quién será ese J. Cortázar? Suena tan raro, no te parece. La culpa es mía por no haberte expuesto mi teoría de que los libros están muy mal definidos por el idioma, y que lo que llaman el lomo no lo es en absoluto sino que es la cara del libro, su parte más importante y más viva. Vos fijate que apenas lo ponés en una biblioteca, lo único que queda del libro es el mal llamado lomo. En realidad los libros se podrían editar con las tapas en blanco (una faja para que el librero pueda lucirlo en la vidriera y la gente se entere de lo que pasa), y entonces todo el talento del editor, del diagramador y del dibujante concentrados en la cara, o sea en el lomo. ¿No te parece una buena idea? ¡J. Cortázar! ¡J. Cortázar! Elija las armas, señor Porrúa.

(Carta de Cortázar a Porrúa, 25 de julio de 1962, 501)



El lomo de la primera edición de *Historias de cronopios y de famas* (1962).

<sup>37</sup> Los tres últimos fueron publicados por Del Centro Editores en una edición artesanal de cien ejemplares llevada a cabo por José María Passalacqua y con ilustraciones de Judith Lange, con el permiso de Aurora Bernárdez y en homenaje a los 25 años de la muerte de Cortázar (Martínez 2009).



La portada, como todas en esa época de Minotauro, está ilustrada por Fassio, que más tarde inventa una máquina para leer *Rayuela*; en esa invención se aglutinan los diferentes intereses que atrajeron a Fassio, Porrúa y Cortázar: Duchamp, Roussel y la patafísica. Cortázar relata la creación de la RAYUEL-O-MATIC en «De otra máquina célibe», incluida en la primera parte *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Por Paco y Sara Porrúa, dos lados del indefinible polígono que va urdiendo mi vida con otros lados que se llaman Fredi Guthmann, Jean Thiercelin, Claude Tarnand y Sergio de Castro (puede haber otros que ignoro, partes de la figura que se manifestarán algún día o nunca), conocí a Juan Esteban Fassio en un viaje a la Argentina, creo que hacia 1962.

(Cortázar 1967)

En una entrevista sobre Cortázar, Porrúa menciona a Fassio en tanto portadista de la edición original de *Historias de cronopios y de famas* (1962).

Sé que hubo dos carátulas por lo menos: una era una especie de pintura informal, abstracta, de Esteban Fassio, de Buenos Aires; después la otra, con la colección de caras.

### **¿Fassio, el patafísico? ¿Existió realmente?**

El patafísico, sí; era dibujante también. Existió, y murió. Murió en Barcelona. Era un hombre de un enorme talento que pasó por la Facultad de Filosofía, un técnico de dibujo técnico que trabajaba para el Ministerio de Obras Públicas en Buenos Aires, o algo así. La patafísica no era para él una cuestión de lecturas más o menos azarosas sino parte de su vida. (...) Era un hombre muy enfermo, un diabético de fondo. Compartíamos sobre todo una común pasión por la literatura francesa. Cuando fundé Minotauro en 1955 se ocupó de las carátulas durante un tiempo. Fuimos a la casa de Fassio con Julio y Aurora y fue una gran fiesta. Fassio había inventado la máquina para leer *Rayuela*, y una máquina para leer a Roussel, y colaboraba estrechamente con el Colegio de Patafísica. Cuando la situación en Argentina se puso realmente mal, decidió venir aquí. Vino dos o tres años después que yo, en el setenta y nueve u ochenta, bastante enfermo. Estuvo en Barcelona, no viviendo muy bien, donde murió. Con Julio creo que sólo se vieron esa vez en Buenos Aires.

### **¿Cortázar tuvo contacto con los patafísicos en París?**

No, no creo, aunque Julio conocía muy bien la literatura patafísica. Yo entonces era socio del Colegio de Patafísica y recibía todas las publicaciones del Colegio. Había todas las jerarquías, con nombres, pero Cortázar nunca apareció ahí. Por supuesto, le interesaban la patafísica, el humor, las excentricidades literarias, como le interesaban muchas otras cosas. Miembro activo del Colegio no fue, que yo sepa. Fassio era Gran Sátrapa de las Neoaméricas, o algo parecido.

(Porrúa, en Álvarez Garriga 2000)

La relación con Porrúa es esencial para maniobrar la ardua relación entre Cortázar y los jefes de Sudamericana, especialmente Antonio López Llausás. El argentino se deshace en elogios con Porrúa: «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», y luego en carta a Gregory Rabassa: «Es un inmenso cronopio, y mi gran amigo en cuestiones editoriales» (Cortázar 2000).

—*Sorprendéronse do éxito dos Cronopios?*

—Pode ser, para min foi un libro moi querido, un libro nacido... onde o editor tivo a súa importancia, xa que non recibiu manuscritos, senón que colaborou co autor...

—*Neste caso o editor participa no proceso de creación do libro...*

—Ben, a miña idea era nada máis que facer un libro con eses textos, ningunha outra cousa.

—*Julio era deses autores que aceptaban discutir os textos co editor...*

—Si... Eu nunca practiquei o sistema americano de ler o texto e indicarlle ao autor cales eran os puntos frouxos e se habería que engadir isto ou suprimir aquilo. Pero en *Los premios* interviñen sen me decatar, porque unha vez díxenlle a Julio que os personaxes que subían ao barco eran todos dunha cultura extraordinaria, falaban de Lautréamont, de poesía francesa, música dodecafónica, etc. Parecíame un pouco excesivo esta xente elixida por unha lotería, que se atopa e semella unha especie de universidade flotante. El díxome que o tivera en conta e que suprimiu moita da sabiduría dos personaxes...

—*Moita xente pensa de vostede que foi un editor singular, alguén que abriu moitas portas e fiestras que permitiron a entrada dun aire literario novo...*

—Si, pero penso que me terei equivocado algunha vez...

(Porrúa, en Fernández Naval 2014)

Las características del texto lo hacen difícil de traducir, como queda en evidencia en esta carta entre Cortázar y su traductor al inglés Paul Blackburn, escrita antes de empezar a cartearse con Porrúa; la traducción fue publicada por Pantheon Books con el título *Cronopios and Famas* en 1969.

En realidad tu traducción es una nueva historia de cronopios y de famas, o sea, algo lleno de imaginación y de poesía. Me explico: Bailar tregua y bailar ala no se puede traducir por «to dance truce and dance catalán»... Por lo pronto, cartala no quiere decir catalán... «Buenas salenas cronopio cronopio» no quiere decir nada. «Salenas» es una palabra inventada, que me gusta porque rima con «buenas» y el resultado es rítmico y les va bien a los cronopios. Tendrías que encontrar alguna manera equivalente en inglés... Todo ese diálogo en «Alegría del cronopio» es un puro nonsense, que en español tiene valor mágico solamente. Me parece que ese relato es uno de los más difíciles de traducir, ¿verdad?

(Carta de Cortázar a Paul Blackburn, 27 de marzo de 1959)

Luego de 1969 la edición de Minotauro se discontinúa. En una carta, Cortázar le pregunta a Porrúa si Minotauro podría dejarlo en libertad para arreglar este asunto de los cronopios y menciona que «Paul [Blackburn] entrega en julio la traducción en inglés a Panteón, que sacará en seguida el libro» (Barrientos 2004).

El libro debió haber pertenecido siempre a Minotauro pero, cuando empezó la difusión internacional de Julio, la señora que manejaba los derechos era algo arbitraria –como casi todas las agentes en general. Dejamos de publicar ese libro, pero me gustaría reeditararlo. Hubo tres o cuatro ediciones, alguna de diez mil ejemplares; no lo recuerdo.

(Porrúa, en Álvarez Garriga 2000)

La «señora que manejaba los derechos» debió ser la lituana Ugné Karvelis, segunda pareja de Cortázar, bajo cuya influencia Cortázar se aleja de Sudamericana, de Porrúa y consiguientemente de Minotauro.

[En 1968] 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. 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 Karvelis, se convierte en su agente literaria *urbi et orbe*. (...) 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.

(de Diego 2009a)

Desde esa época, comienzos de los setenta, el libro sí se siguió publicando en Edhasa, antes de que Porrúa asumiera su gestión como director editorial. En una entrevista concedida a *El País* en diciembre del 2000, un año antes de vender la editorial, Porrúa todavía declaraba su intención de recuperar el texto: «Hay una edición ilustrada por Alechinsky que me gustaría publicar. Hablé con Aurora Bernárdez, que es la albacea de Julio, y quizás me decida» (Álvarez Garriga 2000).

Su percepción de la realidad se entiende claramente en libros como *Último round* o *La vuelta al día en ochenta mundos* o en las «instrucciones» de *Cronopios y famas*. En lo personal también era un poco así. Digamos que oscilaba, podía ser muy tranquilo y silencioso para –un minuto después– tener arranques muy sentimentales, de un afecto muy profundo. Era un hombre que estaba con vos pero, al mismo tiempo, estaba en muchas otras partes. Una vez me dijo algo que me emocionó mucho y que, creo, después repitió por escrito en una de las cartas que me envió. Estábamos conversando de cualquier cosa, se hizo uno de esos silencios raros, y él lo rompió diciendo: «Todo lo que no ha sido dicho está dicho para siempre». Después se puso de pie, vino hasta donde yo estaba, y me abrazó.

(Porrúa, en Fresán 2004)

Según Cousté (2001), Porrúa volvió a reunirse con Cortázar al llegar a Barcelona. Cortázar, que ya se estaba separando de Ugné Karvelis, estuvo ahí unos días; luego se encontraron en 1982 cuando Porrúa conversó con él y Carol Dunlop en el Hotel Colón.

Nese tempo a relación con Julio empeza a cambiar. El está moi ocupado con urxencias políticas e non teño ningunha clase de lembranzas dese tempo. Sempre tiña que ir a Nicaragua ou a calquera outro lugar. Chega a súa morte. Entérome, non me movo de Barcelona, pero vou poucos meses despois a París. Chego alí e, cando empezo a camiñar, doume conta de que Julio morreu. Aí empecei a ter conciencia da perda. Era o baleiro, había un oco na cidade, era evidente que Julio desaparecera...

(Porrúa, en Fernández Naval 2014)

A comienzos de la década del setenta el listado con el catálogo de Minotauro va a reaparecer ya no en las solapas sino en las últimas páginas de cada libro, y sin la presencia del apartado «Fuera de colección». Para entonces, luego de su tercera reedición en 1966, *Historias de cronopios y de famas* ya figura dentro de la colección Metamorfosis.

## Metamorfosis

En 1967 surgió una nueva colección: Metamorfosis, cuyo nombre señala los propios cambios de formato dentro de la editorial.

El primer título en pertenecer a la colección fue *Manuscrito hallado en Zaragoza*, una *rara avis* dentro del catálogo de Minotauro. Esta novela gótica, construida como una colección de relatos enmarcados, fue escrita íntegramente en francés por el conde polaco Jan Potocki, también conocido en castellano como Juan Nepomuceno, científico, cronista y capitán de zapadores.<sup>38</sup> Potocki escribió tres versiones del libro: una de 1794; otra de 1804, compuesta de cuarenta y cinco jornadas o capítulos; y una última versión de 1810, compuesta de sesenta y un jornadas y un epílogo.

La primera parte (conocida como *Les dix journées de la vie d'Alphonse van Worden*) presenta las primeras diez jornadas y apareció en una edición limitada de cien ejemplares entre 1804 y 1805 en San Petersburgo; la segunda, *Avadoro (una historia española)*, fue publicada en París por Gide Fils en 1813.

En 1812, Potocki dio por concluida la versión final de su obra, y envió una copia manuscrita al librero Gide, de París, para su publicación. En 1813, Gide publicó *Avadoró, histoire espagnole, par M. L. C. J. P.*, que es solo una parte del manuscrito, y en 1814 publicó *Dix journées de la vie d'Alphonse van Worden*, sin mención de autor y con el «Avertissement» que dio origen al título de la novela, puesto que es aquí donde por primera vez aparece integrado en el cuerpo impreso –no en una nota marginal– el relato del hallazgo del manuscrito en Zaragoza, pero no es probable que tal aviso fuera obra de Potocki, dada la aversión que el conde sentía hacia Napoleón. Seguramente fue obra del editor Gide por lo que hoy llamaríamos razones de marketing, puesto que los sitios sufridos por Zaragoza en 1808 y 1809 habían conferido una enorme popularidad a nuestra ciudad.

(Delgado Cruz 2012)

En 1847 Edmund Chojecki realizó una traducción al polaco, lengua materna de Potocki, fusionando las dos versiones dejadas por el autor: a la primera, inacabada, le añadió el desarrollo y el desenlace de la segunda, así como numerosos cambios y

---

<sup>38</sup> Potocki murió poco después de la batalla de Waterloo, desanimado por la imposibilidad de una Polonia independiente. Su muerte es digna de una nota al pie: se suicidó en su biblioteca con una bala de plata que él mismo había limado del asa de una azucarera hasta tener el tamaño necesario para caber en su pistola.

correcciones. De esta creación surgió el título «Manuscrito encontrado en Zaragoza» tal como se lo conoce hoy (Urcary 2009).

La novela fue luego olvidada, aunque muchas de sus historias fueron plagiadas por sus admiradores, como ocurrió con «El gran prior de Menorca» (1855) de Washington Irving, basado en «Historia del comendador de Toralva». El libro permaneció ignorado hasta 1956, cuando el académico Leszek Kukulsi publicó en Varsovia una edición completa al polaco que llamó la atención de Roger Caillois. Dos años después, Caillois publicó en Gallimard una edición en francés que representa aproximadamente un cuarto del texto total.

Porrúa utilizó para Minotauro una traducción adaptada por José Bianco a partir de la edición francesa de Caillois, e incluyó un prefacio de este último. Esta edición incluye *Les dix Journées de la Vie d'Alphonse van Worden*, una versión incompleta de la novela que reproduce el texto impreso por primera vez en San Petersburgo, completándolo con la «Histoire de Rébecca», con la que termina la edición de París de 1814, para un total de catorce jornadas, más otros tres relatos tomados de *Avadoró, histoire espagnole*. Hubo que esperar hasta la traducción de René Radrizzani para una versión integral en francés, publicada por Éditions José Corti en 1989, y hasta la de Acantilado de 2009, traducida por José Ramón Monreal y con edición de Dominique Triaire y François Rosset, para una versión integral en castellano.

El segundo autor en sumarse a la colección Metamorfosis fue nada menos que Italo Calvino. En mayo de 1967 se publicó *Las cósmicas*, una colección de doce cuentos aparecidos mayormente en los periódicos *Il caffè* e *Il giorno* entre 1963 y 1964, y luego recopilados por Einaudi en 1965. En mayo de 1971 Porrúa publicó una secuela, *Tiempo cero*, originalmente publicada por la editorial italiana en 1967. Entre ambas se produce la pausa de 1970, en la cual se reformuló el diseño de Minotauro, a cargo de Rómulo Macció, que además colaboró con varias cubiertas. En octubre de 1974 se editó *Las ciudades invisibles*, imitando la cubierta italiana con «Le château des Pyrénées» (1959) de René Magritte.

Los tres volúmenes cuentan con traducción de Aurora Bernárdez y, presumiblemente, la llegada de Calvino a la editorial viene por cuenta de Julio Cortázar:

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 cosmicómicas* de Calvino para Minotauro, la editorial de Porrúa.

(De Diego 2009a)<sup>39</sup>

Un amigo en común de ambos, Mario Muchnik, cuenta un intercambio con Calvino a propósito de la serie de *Las cosmicómicas*:

Muchnik recuerda una en la que Calvino llegó a enfadarse con él. En San Remo, en el puerto. «¿Leíste *Tiempo Cero*? », le pregunta Calvino. «Sí, Italo, tú sabes que tus libros me interesan, pero déjame que te diga una cosa, si no te importa». Mario Muchnik todavía no era editor, era físico. «Me divirtió, sí, como las *Cosmicómicas*, pero todos estamos esperando de ti una gran novela, como *El barón rampante*». Entonces Calvino se pone serio, se ve que se está cabreando y dice: «¿Y por qué se espera eso de mí? ¿Por qué debo escribir una gran obra? A lo mejor ya escribí mi gran novela. ¿Dónde está escrito que yo pueda escribir cada vez mejor? A lo mejor ya he escrito todo lo que tenía que escribir, a lo mejor todo lo que escriba de ahora en adelante va a ser peor. ¿Quién te dijo a ti, quién le dijo a nadie, que las cosas, que el mundo, deben ir cada vez mejor? A lo mejor las cosas tienen que ir a peor, van a peor, el mundo no progresa sino que regresa. Y sabes una cosa, Mario, es que vaya como vaya, no hay que derramar una lágrima. A ciglio asciutto, con las pestañas secas». La conversación terminó, y tan amigos. (González-Rivera 2015)

Calvino, no obstante, cumple y sigue escribiendo grandes novelas: dedica a mano *Las ciudades invisibles* a Mario y a su mujer Nicole: «Amigos de ciudad en ciudad». Vivieron juntos en Roma y en París, donde también coincidían con Cortázar.

En 1984 visitó la Feria del Libro de Buenos Aires, la primera desde la apertura democrática, donde sostuvo que fue invitado en años anteriores pero que «no quería

---

<sup>39</sup> Cuenta Cortázar sobre los elogios de Michelangelo Antonioni cuando éste lo llamó por teléfono para adaptar «Las babas del diablo» (en lo que terminaría siendo *Blow-Up*): «Yo me quedé sumamente cristalizado al oír semejante afirmación, pero ya verás qué poco quedará del original en la película. Te lo digo porque Italo Calvino, que es amigo mío, le escribió una vez un libro a Antonioni, y cuando llegó el momento de filmarlo, Italo descubrió que lo único suyo que había quedado era el tucán» (Carta a Manuel Antín y Ponchi Morpurgo, Viena, 8 de octubre de 1965).



venir a la Argentina bajo un régimen que no me gustaba» (Calvino, en Barros 2015); para la ocasión Minotauro reeditó sus tres libros con nuevas portadas.

Al igual que con *Historias de cronopios y de famas*, años más tarde Minotauro perdió los derechos de Calvino. Publicó seis ediciones de *Las cósmicas* hasta mayo de 1997 y tres de *Tiempo cero* hasta el 2002. En 1994 Siruela editó *Memoria del mundo y otras cósmicas*, también con traducción de Bernárdez, un volumen con seis nuevas cósmicas «que no me parecían del mismo nivel que los demás (...) junto a los relatos menos difíciles de los dos volúmenes» (Calvino 2010), y en 2007 el volumen recopilatorio *Todas las cósmicas*, que incluye *Las cósmicas*, *Tiempo cero*, *Memoria del mundo...*, más las incluidas en la ampliación *Cósmicas viejas y nuevas* de 1984. Ésta responde a la segunda alternativa que Calvino le proponía a Piero Gelli, el director editorial de Einaudi y antes de Rizzoli; su repentina muerte en septiembre de 1985 truncaría toda posibilidad de realizar la tercera alternativa: un volumen con relatos nuevos.

**A Piero Gelli – Milán**

Pineta di Roccamare  
58043 Castiglione della Pescaia  
Teléfono: [...]

14 de julio de 1984

Estimado Gelli:  
He estado reflexionando sobre el volumen *Cósmicas-Tiempo cero*. Veo tres posibilidades alternativas:  
1) un volumen que abarque los dos volúmenes de Einaudi uno a continuación del otro, sin variaciones;  
2) un volumen con seis cósmicas más, como en el índice adjunto dividido por temas. Se trata de cuentos que no incluí en los otros dos volúmenes porque no me parecían del mismo nivel que los demás, más algunos escritos posteriormente, con vistas a un tercer volumen. Esos relatos entraron a formar parte más tarde de otra selección (junto a los relatos menos difíciles de los dos volúmenes) en un libro nunca distribuido en los circuitos habituales, *La memoria del mundo y otras historias cósmicas*, Club degli Editori, después reeditado tal cual en la «Biblioteca de los Jóvenes» de Einaudi (una serie de libros que sólo podían adquirirse en bloque);  
3) un volumen con relatos aún por escribir añadidos a los precedentes, de manera que se integren y se equilibren las distintas partes, «poniendo al día» los temas con las principales novedades astronómicas de los últimos años: quásares, agujeros negros, etc. Era el proyecto que formulé en su momento: dar al conjunto de las cósmicas una organicidad lucreciana, pero que no he tenido la constancia de continuar. Tal vez con cinco o seis cuentos más conseguiría completar esta especie de summa cosmológica.  
Naturalmente, de escoger el proyecto n.º 3, habría que aplazar el proyecto un año por lo menos, y naturalmente no puedo garantizar que lo logre, porque debería volver a situarme en ese planteamiento ideal y de imaginación y de estilo. Quizá un plazo editorial preciso me serviría de estímulo, pero sólo escribiendo podría darme cuenta de si la cosa tiene sentido o no.

**Carta de Calvino a Piero Gelli, 14 de julio de 1984.**

La misma pérdida de derechos ocurre con *Las ciudades invisibles*, posiblemente con la compra de Planeta. En Minotauro tiene cinco ediciones hasta 1999. En Siruela lo publican por primera vez en 1994, y para el 2015 va por su 26ª edición.

En 1973 la colección Metamorfosis se amplió con tres autores: William Burroughs, Anthony Burgess y Samuel Delaney, publicados en enero, agosto y diciembre respectivamente. Las tres novelas se caracterizan por un elaborado trabajo en su lenguaje, cuya experimentación es lo que parece caracterizar a Metamorfosis: «el lenguaje literario como expresión de momentos discontinuos», dirá el propio Porrúa en una reseña de 1969.

El primero en salir fue *Expreso Nova* de Burroughs, cuya dificultad es tal que el primer capítulo está traducido en conjunto por Pezzoni y Porrúa (Souto, en Castagnet 2015b). La novela está escrita mediante la técnica *fold-in* (o plegado), una versión del método *cut-up* (o recorte) desarrollada por Burroughs con el artista plástico Brion Gysin.

Me acuerdo cuando salió *Expreso Nova*, ese libro tan complicado, y Paco dijo «no, este libro no se puede vender, es una locura, hagamos sólo cinco mil ejemplares». Tuvimos que reeditar cinco mil más. Había diez mil lectores de Minotauro que querían comprar ese libro, era increíble.

(De Rodrigué, en Castagnet 2016e)

A pesar de ser la primera publicada en castellano, *Nova Express* (1964) fue el último episodio de una trilogía que se completó con *The Soft Machine* (1961, revisado en 1966 y 1968) y *The Ticket That Exploded* (1962, revisado en 1967). Porrúa las publicaría recién en la década del '90 como *La máquina blanda* (1995) y *El tiquet que explotó* (1998), ambas traducidas por Marcelo Cohen. Para entonces, *Expreso Nova* ya no formó parte de la extinta colección Metamorfosis sino de una específica, La Trilogía Nova. Burroughs consideraba a la trilogía como una «mathematical extensión» (Murphy 1998) de las técnicas y temas de *Naked Lunch*, publicado en 1959. De estas obras se puede afirmar lo que decía uno de los inventores del *cyberpunk*, Rudy Rucker:

Burroughs himself often wrote admiringly about SF in his letters, and said that's what he was indeed writing. But people ignore this. Perhaps it's that so few SF works aspire to such a high literary level, or that *Naked Lunch* doesn't have a straight-through plot-line. But if you look at the tropes in the book, it really is SF—aliens, imaginary drugs, telepathy, talking objects ... the gang's all here.

(Rucker 2011)

La siguiente en salir fue *La naranja mecánica* (agosto de 1973) de Anthony Burgess, escrita en la ficticia jerga juvenil que el autor bautizó *nadsat*, al punto de que cuenta con un léxico al final del libro. El *nadsat* toma gran parte de sus términos de los idiomas eslavos; de hecho, todos los números del 11 al 19 en ruso terminan en «-nadsat» así como todos los números del 13 al 19 en inglés terminan en «-teen». Por semejanza, *nadsat* pasó a significar *teen* («adolescente»).

Su génesis estuvo signada por la enfermedad: tras finalizar la guerra, Burgess trabaja como oficial de educación en Malasia y en Brunei hasta que le diagnosticaron un tumor cerebral con pocas probabilidades de vida a largo plazo. Este hecho lo inspiró a retornar al Reino Unido y a escribir con la intención de que su mujer pueda vivir de los ingresos por los derechos de autor. Burgess escribió cinco novelas y media en un año, pero el cáncer remite y esa media novela, técnicamente una *nouvelle*, se convirtió en su obra más famosa.

*La naranja mecánica* se transformó de inmediato en uno de los libros más vendidos de Minotauro de acuerdo a sus más de diez ediciones, las primeras cinco en su primera década; también se destacó por su presencia en colecciones como Clásicos Minotauro o la alianza Minotauro-Edhasa. Este interés resultó potenciado por la adaptación cinematográfica homónima de Stanley Kubrick (1971), censurada en Argentina por el Ente de Calificación Cinematográfica creado por Onganía en 1969. La película logró estrenarse (por corto tiempo) recién a finales de 1973 gracias a la gestión de Octavio Getino, quien asumió en agosto, en coincidencia con la puesta en circulación del libro.

Originalmente fue calificada como PM 18 con cortes, pero como existía una cláusula de Kubrick que no permitía ningún corte, esa decisión se convirtió en una virtual prohibición. A fines de 1973 fue autorizada por Octavio Getino (PM 18) sin cortes, llegando a estrenarse. Al cambiar las autoridades del Ente, se vuelve a solicitar la copia de la película para realizar cortes, concretando un nuevo veto.

(Sapere 2005)

No obstante, hay un corte que se prolongó por varias décadas más: el capítulo 21 del libro. La novela consta de tres partes, cada una con siete capítulos; la suma de 21 capítulos son una referencia del autor a la edad en que mundialmente se reconoce la mayoría de edad y la madurez del ser humano; efectivamente, en el último capítulo el

protagonista madura y obtiene una suerte de redención. Publicada originalmente en Inglaterra por William Heinemann Ltd en 1962, ese mismo año se editó en los Estados Unidos por W. W. Norton & Co pero sin el último capítulo, por insistencia de los editores norteamericanos, que prefirieron un final oscuro y «más realista». La adaptación filmica estuvo basada en esta edición: Kubrick argumentó que no leyó la versión completa hasta haber terminado el guión, y que de todas maneras era inconsistente con el resto del libro (Kubrick, en Climent 1982).

En noviembre de 1986 la editorial W. W. Norton & Co publicó una versión completa de la novela, acompañada por una introducción de Burgess donde criticaba la decisión de cortar la novela y las razones para haberlo aceptado en su momento:

But they were not important to my New York publisher. The book he brought out had only twenty chapters. He insisted on cutting out the twenty-first. I could, of course, have demurred at this and taken my book elsewhere, but it was considered that he was being charitable in accepting the work at all, and that all other New York, or Boston, publishers would kick out the manuscript on its dog-ear. I needed money back in 1961, even the pittance I was being offered as an advance, and if the condition of the book's acceptance was also its truncation — well, so be it.

(Burgess 1986)

La edición de *Minotauro* se publicó siguiendo la versión norteamericana, sin percatarse del faltante. En el 2012, conmemorando el quincuagésimo aniversario de su publicación en castellano, reeditó *La naranja mecánica* con nuevo diseño y algunos contenidos adicionales, en especial el capítulo 21 y la mencionada introducción de Burgess; de paso, esta inclusión le permite al autor explicar el título de la novela:

Clockwork oranges don't exist, except in the speech of old Londoners. The image is a bizarre one, always used for a bizarre thing. «He's as queer as a clockwork orange» meant he was queer to the limit of queerness. (...) Europeans who translated the title as *Arancia a Orologeria* or *Orange Mécanique* could not understand its Cockney resonance and they assumed that it meant a hand grenade, a cheaper kind of explosive pineapple. I mean it to stand for the application of a mechanistic morality to a living organism oozing with juice and sweetness.

(Burgess 1986)

El último libro de 1973 en la colección Metamorfosis fue *La intersección de Einstein*, de Samuel R. Delaney. Esta novela continúa con la pequeña serie de obras que trabajan el lenguaje. En este caso, los protagonistas son unos alienígenas que, miles de años después de la extinción de los hombres, ocupan defectuosamente los cuerpos y costumbres de la humanidad, como un traje que les queda chico.

The forms they assume are misshapen and often non-functional, while mankind's language inadequately expresses experience outside humanity's kin. Human language cannot describe extra-human experience. The disconnect of language is emphasized beautifully at a latter moment in the novel, one in which Delany returns to one of his key themes – the city or polis. Lobey describes his entry into the metropolis of Branning-at-sea using the vocabulary at his command, that of the country: «...rivers of men and torrents of women, storms of voices, rains of fingers and jungles of arms».

(Gioia 2012)

Los extraterrestres poseen una genética variable, y se esfuerzan en conservar los mismos parámetros físicos y sociales en vez de mutar sin control. Utilizan títulos como Lo, La y Le para indicar funciones como macho, hembra o andrógino. Junto con el cuerpo y el lenguaje heredan un sistema de referencias culturales que adaptan como pueden a sus necesidades; Ringo Starr asume el rol de Orfeo y Elvis se convierte en un epíteto de Dios. Los mitos sobreviven a la humanidad e interfieren en los códigos comunicativos de los nuevos habitantes del planeta. De esta forma, la novela se transforma en una aventura lingüística. Marcial Souto, su traductor, se acababa de sumar a Minotauro; éste fue su segundo libro traducido. «Después traduje *La intersección de Einstein*, un desafío completamente. ¡Y con qué elementos en aquel momento! Era el segundo libro que traducía, había malos diccionarios. Me metí con eso y creo que quedó muy bien» (Souto, en Castagnet 2015b).

La vara que se autoimpone Delaney quedó en evidencia desde su epígrafe, que proviene nada menos que del *Finnegans Wake* de James Joyce: «It darkles, (tinct, tinct) all this our funanimal world», que Souto traduce como «Oscurece (tintura, tinte) todo este divertidonimal mundo nuestro». A su vez, la novela está repleta de citas explícitas de Jean Genet, Erasmo, Gregory Corso, Jean-Paul Sartre, el Marqués de Sade, Emily Dickinson y el rock and roll, así como también del diario que el propio Delaney

escribió, extradiegéticamente, mientras escribía el libro a lo largo y ancho del Mediterráneo.

La edición original de la novela en Estados Unidos fue de Ace Books, la editorial de Donald Wollheim, que también publicó las primeras obras de Philip K. Dick (*Solar Lottery*, 1955), Ursula Le Guin (*Rocannon's World*, 1966), Harlan Ellison (*The Juvies*, 1961), Roger Zelazny (*This Immortal*, 1966) e incluso la primera novela de William Burroughs, entonces bajo el pseudónimo de William Lee. Muchas de ellas incluso se publicaron en formato doble, una invertida cabeza abajo con respecto a la otra.

En 1967 Ace estaba en la cumbre de su popularidad cuando publicó *The Einstein Intersection*, pero ese mismo año falleció su fundador A.A. Wyn a los 69 años, y con la nueva gerencia la fortuna de la empresa comenzó a declinar, lo que apresuró la partida de Wollheim. Fundada en 1952 para publicar policiales y westerns, y ciencia ficción desde al año siguiente, Ace Books es la editorial en actividad más antigua del género, hoy en día propiedad del grupo Penguin.

## Otros Mundos

La colección Otros Mundos surgió tras la pausa de 1970 en donde se reformuló el diseño de la editorial. El autor de la nueva maqueta tipográfica fue Rómulo Macció, que se encargó de las primeras cubiertas de esta etapa para luego ser reemplazado principalmente por Domingo Ferreira. Este diseño resultó icónico: un fondo a un solo color y en el centro una imagen ilustrativa con motivos abstractos, el título en la parte superior y el nombre del autor más chico en la parte inferior.

Durante esta nueva etapa comenzaron las colaboraciones de Marcial Souto, primero como traductor y luego como corrector, quien se convirtió prácticamente en un co-editor en las sombras de la editorial.

Recuerdo que cuando vine en junio del 71, los dos primeros libros que revisé muy atentamente, que ya estaban en prueba de página, traducidos por Aurora Bernárdez, nada menos, eran *Las sirenas de Titán* de Kurt Vonnegut y *Playa terminal* de Ballard. ¡Vaya libros! Hice un informe sobre cada uno, con 250 cosas que había encontrado en cada uno, que estaban prácticamente para imprimirse. A partir de ahí Paco me pasó de todo.

(Souto, en Castagnet 2015b)

En total hay catorce libros publicados bajo Otros Mundos, más diecisiete títulos de la primera década de Minotauro que durante un breve lapso a comienzos de la década del setenta fueron reetiquetados dentro de la colección: todos los libros numerados, de *Crónicas marcianas* a *Hacedor de estrellas*, con excepción de *El filo del futuro*, *La Tierra permanece* y *El mundo sumergido*, que permanecieron sin colección.

El primer título de Otros Mundos fue *Las sirenas de Titán* de Kurt Vonnegut, editado en julio de 1971 con traducción de Aurora Bernárdez. *The Sirens of Titan* (1959) es la segunda novela de Vonnegut y la primera en aparecer en castellano, aunque ya había salido el cuento «Cuerpos inútiles» en la *Más allá* n° 6 (noviembre de 1953). La primera fue *Player Piano* (1952), publicada por Charles Scribner's Sons, que dos años después fue editada en *paperback* por Bantam Books bajo el título *Utopia 14* en un intento por seducir a los lectores de ciencia ficción.

Esta operación editorial (y crítica) de reducirlo a ciencia ficción no tuvo el visto bueno de Vonnegut, que a lo largo de su vida se negó a ser reducido a escritor de género; esta posición lo llevó a recibir la espalda del gremio, como por ejemplo mediante su omisión constante en los premios del Science Fiction and Fantasy Writers of America (Sanford 2014). Vonnegut dejó en claro su postura en un ensayo titulado «Science-Fiction» incluido en el libro *Wampeters, Foma and Granfalloon (Opinions)*:

Years ago I was working in Schenectady for General Electric, completely surrounded by machines and ideas for machines, so I wrote a novel about people and machines, and machines frequently got the best of it, as machines will. (...) And I learned from the reviewers that I was a science-fiction writer. I didn't know that. I supposed I was writing a novel about life, about things I could not avoid seeing and hearing in Schenectady, a very real town, awkwardly set in the gruesome now. I have been a soreheaded occupant of a file drawer labeled 'science fiction' ever since, and I would like out, particularly since so many serious critics regularly mistake the drawer for a urinal. The way a person gets into this drawer, apparently, is to notice technology. The feeling persists that no one can simultaneously be a respectable writer and understand how a refrigerator works, just as no gentleman wears a brown suit in the city. Colleges may be to blame. English majors are encouraged, I know, to hate chemistry and physics, and to be proud because they are not dull and creepy and humorless and war-oriented like the engineers across the quad. And our most impressive critics have commonly been such English majors, and they are squeamish about technology to this very day. So it is natural for them to despise science fiction.

(Vonnegut 1976)

Frederik Pohl, autor de *Mercaderes del espacio* y voz destacada del género, señaló las agallas de Vonnegut: «He made the commercial decision to deny that he was a science fiction writer because he didn't want his books in the science fiction section of the bookstore. He wanted them outside at the cash register, which was a very sensible decision, if he could make it happen» (Shields 2011).<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Stephen King es elocuente en cuanto al *genreism* describiendo una charla que tuvo con su primer editor en los comienzos de su carrera: «I gave him two other books I had already written: *'Salem's Lot* and *Roadwork*, which was later published under my pseudonym, Richard Bachman. I asked him which one he wanted to do first. He said, You're not going to like the answer. He said that *Roadwork* was a more honestly dealt novel—a novelist's novel, if you know what I mean—but that he wanted to do *'Salem's*



*The Sirens of Titan*, por su parte, fue publicada por Dell y su sello Delacorte, nombrado en honor a su fundador George T. Delacorte Jr. Durante las décadas del veinte al cuarenta Dell fue una de las mayores editoras de revistas *pulp*; hoy tanto Dell como Bantam son propiedad de Random House. Dell se mantiene como una destacada editora de revistas de crucigramas, ciencia ficción, misterio y astrología.

A fines del 2000, una editorial digital independiente llamada RosettaBooks firmó un contrato con Vonnegut para publicar ediciones digitales de varias de sus novelas, incluyendo *The Sirens of Titan*. Random House demandó a RosettaBooks argumentando que todos los contratos que Vonnegut firmó con Dell en 1967 y 1970 también le otorgaban a Random los derechos de edición de e-books. En julio del 2001, el juez Sidney H. Stein le rechazó a Random la medida cautelar; en diciembre del 2002, Random House y RosettaBooks llegaron a un acuerdo extra-judicial, y RosettaBooks retuvo los derechos que Random había reclamado.

A medida que Vonnegut prosiguió con su carrera literaria se fue alejando de los tópicos de la ciencia ficción. *God Bless You, Mr. Rosewater* (1965) fue su primer libro que no contenía ningún elemento del género. Pero en ese libro apareció por primera vez el personaje central de su obra: el fracasado escritor de ciencia ficción Kilgore Trout. Como dijo Norman Spinrad, autor de *El sueño de hierro* (publicado en esta misma colección en 1978) y *Science Fiction in the Real World*: «Just as Vonnegut had finished wiping the SF mud from his bootheels, Kilgore Trout began to haunt his work».

El personaje de Trout está basado en Theodore Sturgeon, el mencionado autor de *Más que humano* y *Los cristales soñadores* (además de la similaridad fónica en inglés de los nombres de pila, tanto ‘trout’ como ‘sturgeon’ son clases de peces, trucha y esturión, respectivamente). En algunos libros, Trout es el personaje principal; en otros, un personaje secundario cuyos libros tienen un rol clave en la historia. Según Vonnegut, su creación se debe al comentario borgeano de uno de sus primeros editores: es mejor contar una trama que escribir un libro entero.

The impetus to create Kilgore Trout as a character, Vonnegut suggested in a 1979 NYPR interview, was the convenience it offered to turn science-fiction plots into humorous parables. “Kilgore Trout was more or less invented by a friend of mine,

---

*Lot*, because he thought it would have greater commercial success. But, he said to me, You’ll get typed. And I said, Typed as what? He said, Typed as a horror writer. I just laughed. I thought, What? Like M. R. James and Edgar Allan Poe and Mary Shelley? I said, I don’t care. It’s nothing to me» (King 2006, en Lehmann-Haupt and Rich).

Knox Burger, who was my editor in the early days. He did not suggest that I do this, but he said, ‘You know, the problem with science-fiction? It’s much more fun to hear someone tell the story of the book than to read the story itself.’ And it’s true: If you paraphrase a science-fiction story, it comes out as a very elegant joke, and it’s over in a minute or so. It’s a tedious business to read all the surrounding material. So I started summarising [them], and I suppose I’ve now summarised 50 novels I will never have to write, and spared people the reading of them.”

(Allen 2013)

Diez años después de su primera aparición, Kilgore Trout fue tomado prestado por Philip José Farmer para crear su excéntrica *Venus on the Half-Shell* (1975). Farmer, que para entonces ya había ganado tres premios Hugo, ocasionalmente firmaba sus libros con nombres de personajes *pulp* para homenajearlos. «I thought it'd be a splendid idea if a book by Trout, whom everybody thought was a fictional character, did appear. Fantasy would become reality – at least for a while» (Farmer 1999).

Vonnegut le había dado su permiso telefónicamente, con cierta relucencia, pero luego de la publicación terminó por arrepentirse porque los lectores asumían que era él quien estaba detrás del pseudónimo y porque Farmer aseguraba poder escribir como él cuando quisiera.

I never encouraged him in the project, which contained *nothing* but risks for me. Still, he kept after me, and I at last gave him my permission to borrow my readers and my inventions and my reputation - with no editorial or financial strings attached. (...) I thank him for the honor he did me, and I congratulate him on writing a bestseller in only six weeks. It takes me years and years.

(Vonnegut en Shields 2011)

Finalmente el libro fue reimpresso con Farmer como autor, quien hasta entonces estaba pensando escribir otra novela basada en las tramas de Trout/Vonnegut («Son of Jimmy Valentine»). Otra de las razones por las que Farmer creyó que Vonnegut le quitaba su apoyo fue por el rotundo éxito de ventas de *Venus on the Half-Shell*, de las que no tuvo beneficio. Según Farmer, en cambio, el beneficio fue sobre todo de la editorial a partir de los subterfugios comunes en la época:

It is true that Dell put out that I'd done exceedingly well with VOTH-S. Several writers congratulated me on the coup. But when the first royalty report came in, it was evident that Dell had greatly exaggerated the sum. I thought Dell had hyped it for marketing purposes. Then Dell's science-fiction editor informed me that he had been fired because he claimed that Dell had siphoned off much of the moneys due me. He had protested to Dell, and he was fired for doing so. I believe him. (...) Some time after this happened, I was talking to Lester del Rey, an old science-fiction writer who was then an editor of del Rey publications. He asked me if I felt that I'd not gotten the proper royalties from my books published by 'early' Ballantine. I said I'd thought I'd been ripped off by 'early' Ballantine and a number of others, too, when I was starting in my career. Lester told me that, somehow, by the time an author's royalties trickle down to him, a lot has been siphoned off.

(Farmer 1999)

La siguiente y última obra de Vonnegut en ser publicada en Minotauro fue *Galápagos* (1988), originalmente aparecida en inglés en 1985 bajo el mismo título (tilde incluida), traducida por Rubén Masera y el propio Porrúa. Está protagonizada por el hijo de Kilgore Trout, quien ya está muerto y aparece varias veces como fantasma.

Otros Mundos continúa con la publicación de nuevos libros de Ballard, *Playa terminal* (1971) y *El hombre imposible* (1972), aunque *Las voces del tiempo*, *Pasaporte a la eternidad* (ambas de 1978), *La sequía*, *Crash* (marzo y mayo de 1979, respectivamente) y *La exhibición de atrocidades* (1981) ya no figuran dentro de ninguna colección, acaso presagiando la discontinuación de las colecciones al finalizar esta etapa.

Otros Mundos es también el espacio donde surge otro autor de la casa: Brian W. Aldiss (1925), con la aparición en octubre de 1976 de *Frankenstein desencadenado* y *El momento del eclipse* en 1978. Asociado con la llamada nueva ola de escritores británicos, en Aldiss la intertextualidad con Herbert George Wells y Mary Shelley es explícita (Friera 2004a). Una vez abandonada la colección Otros Mundos aparecerá rutinariamente durante toda la década del ochenta (*Invernáculo*, 1980; *El tapiz de Malacia*, 1984; *Heliconia: Primavera*, 1986) y comienzos de los noventa (*Heliconia: Verano*, 1990 y *Heliconia: Invierno*, 1993), con un último título en noviembre del 2002

(*Romance del Ecuador*). Aldiss visitó la Feria del Libro de Buenos en abril del 2001, el mismo año que Bradbury.

En noviembre de 1978 se publicó *El árbol de las brujas*, una excepción en el canon de Bradbury, que desde *Las doradas manzanas del sol* (1962) era publicado en la colección Spectrum. Este cambio probablemente se deba a la discontinuación de Spectrum en agosto de 1977, justo antes de la publicación de esta novela. El siguiente título de Bradbury en ser publicado por Minotauro es *La muerte es un asunto solitario* en 1990.

En abril de 1979 se publica *La Niña Verde* de Herbert Read, un poeta e historiador de arte inglés que Sasturain destaca entre los muchos aciertos de Porrúa: «Dar a conocer la única novela de Herbert Read, *La Niña Verde*, entre otras sutilezas» (2004). Cada una de las tres partes de la novela termina con la aparente muerte del protagonista, el presidente Olivero, dictador de la ficticia república sudamericana de Roncador. Paco debía conocerlo de la revista *Minotaure*: Read había sido uno de los dos únicos colaboradores en inglés, junto al mecenas Edward James (Brooker 2013: 277); también porque en 1969 el Centro Editor de América Latina había publicado *Singular. Diccionario enciclopédico de las artes*, a cargo de Luis Gregorich: la traducción de una colección inglesa dirigida por Read y completada con material correspondiente a América Latina, en cuarenta fascículos o tres tomos (Aguado 2014: 163).

En junio de ese mismo año sale *Kalki* de Gore Vidal, luego de la publicación de la ya mencionada *Mesías* en la colección Spectrum; y en agosto *El señor de la luz* de Roger Zelazny, quien al igual que Aldiss ya había sido presentado al mundo hispanohablante durante la primera época de la revista *Minotauro*. Esta, su tercera novela, presenta un planeta colonizado por humanos que, tras encontrar una tecnología que les permite reencarnar, terminan por recrear el panteón hindú.

*Lord of Light* was intentionally written so that it could be taken as a science fiction or a fantasy novel. On the one hand, I attempted to provide some justifications for what went on in the way of the bizarre; on the other, I employed a style I associate with fantasy in the telling of the story. I wrote it that way on purpose, leaving some intentional ambiguity, because I wanted it to lie somewhat between both camps and not entirely in either. I did this because I did not see much stuff being written at that time which fit that description; because I wanted

to see whether I could do it; and because I was curious as to how such a book would be received.

(Zelazny 2009)<sup>41</sup>

La colección Otros Mundos, como su nombre lo indica, cuenta con varias ucronías en su haber. Este discutido subgénero de la ciencia ficción (¿es ciencia ficción?), también denominado historia alternativa o contrafáctico, presenta mundos en los que una divergencia clave en el pasado ocasiona un presente distinto al conocido; generalmente esta premisa se la formula mediante la pregunta: ¿Qué hubiera pasado si...?

La variante más frecuente de esta pregunta es la victoria de Alemania en la Segunda Guerra Mundial. En mayo de 1974 aparece *El hombre en el castillo*, la primera obra de Philip Dick en Minotauro y obra cumbre del género, en la cual San Francisco no es dominada por los nazis sino por los japoneses. Como resultado de esta imposición cultural, el *I Ching* adquiere dentro de la novela una importancia primordial. No parece casualidad que la novela de Dick haya sido publicada mientras Porrúa supervisaba la primera traducción del *I Ching* al castellano, publicada por Sudamericana en 1975.<sup>42</sup>

Los primeros libros de Philip Dick en castellano salieron en la colección Galaxia de Vértice, *Muñecos cósmicos* (*The Cosmic Puppets*, 1966) y *Tempo marciano* (*Martian Time-slip*, 1967), aunque la *Más allá* ya le había publicado cinco cuentos, tomados de la revista *Galaxy* de la que era subsidiaria. Si bien Porrúa luego editó varias obras de Dick en Nebulae, tendrán que pasar más de veinticinco años para que vuelva a aparecer en Minotauro, con *Lotería solar* y *VALIS* en el 2001, para luego editar su obra completa ya con la editorial en manos de Planeta. La compra de los derechos fue una de las últimas decisiones que tomó Porrúa en Minotauro. Esas dos novelas son las últimas traducciones que firmó para la editorial, con su viejo heterónimo Manuel Figueroa, bajo el que ya había publicado *El hombre en el castillo*.

La siguiente novela de la colección en plantear ese panorama del Eje victorioso fue *El sueño de hierro* de Norman Spinrad, aparecida en diciembre de 1978. No es exactamente una ucronía, dado que no incluye ninguna alteración del pasado que genere

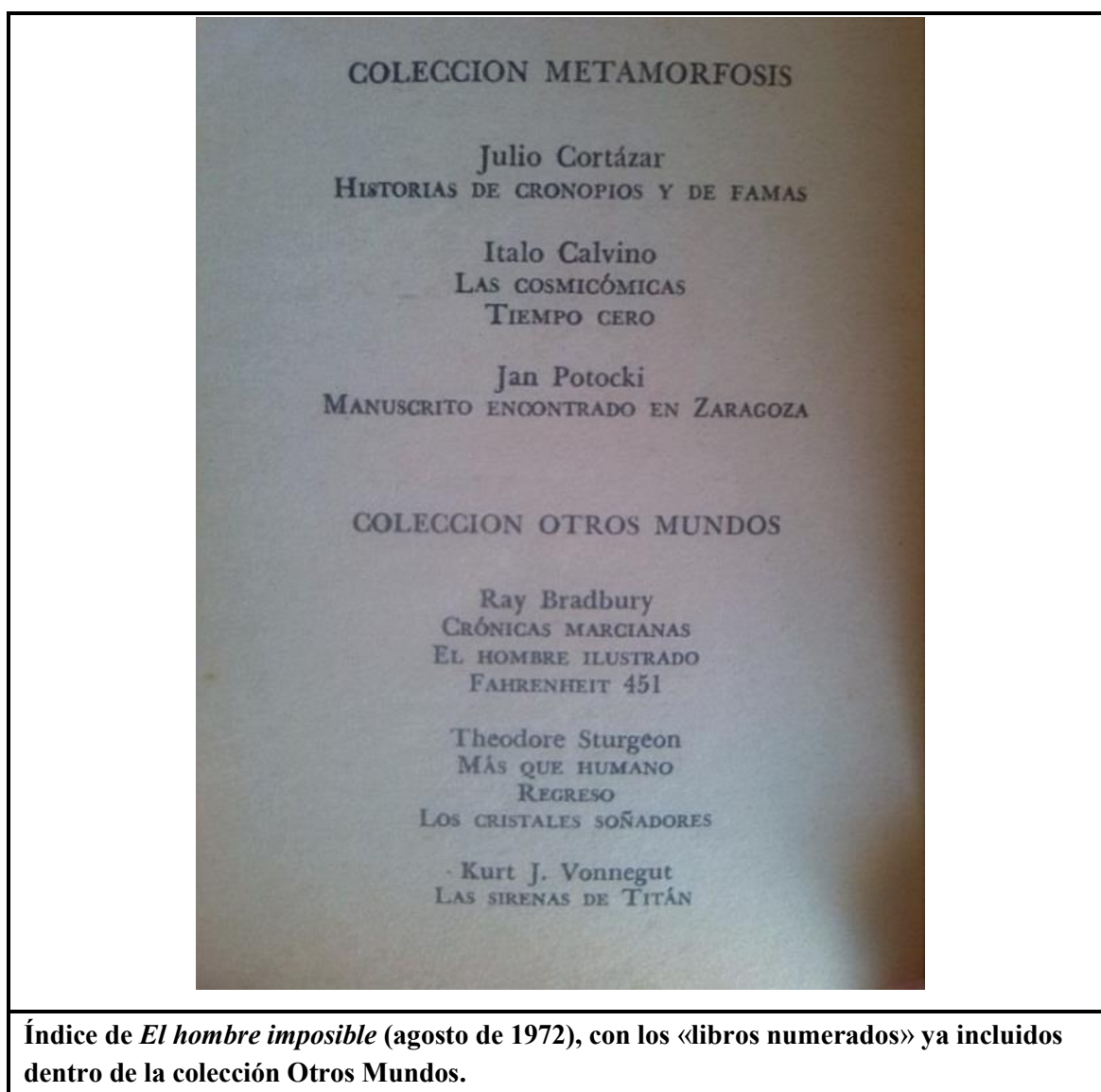
---

<sup>41</sup> *Lord of Light* fue el libro en el que se basó la CIA para realizar la operación Argo, que inventó una producción cinematográfica ficticia como cobertura para entrar en el Irán de la revolución islámica (López Palacios 2013).

<sup>42</sup> «Mi abuelo creía ciegamente en Paco. Cuando sale el *I Ching* después de siete años de traducción, Paco lo trae a la mesa de mi abuelo, que le dice: “Oye Paco, ¿tú crees que este chino se va a vender?”. Paco le responde: “Sí, señor López, no se aflija”» (De Rodríguez, en Castagnet 2016).

un presente alternativo, pero funciona como tal: la novela presenta un Hitler alternativo que en vez de Führer fue escritor de ciencia ficción. La ucronía propiamente dicha es el relato enmarcado «El Señor de la Esvástica», con la que este Hitler gana el premio Hugo de 1954.

En marzo de 1981 se publicó *Pavana* de Keith Richards, ubicada en un mundo donde la victoria de la Armada Invencible sobre Inglaterra impone el predominio de la Iglesia Católica en todo el globo. Con esta novela se cerró la etapa de la colección Otros Mundos; es la última de las colaboraciones de Domingo Ferreira, y también el comienzo de un nuevo cambio de diseño en la editorial.



## **Autores rioplatenses**

Hasta 1966 en *Minotauro* sólo había sido publicado un autor argentino, Julio Cortázar, a causa de la amistad entre él y Porrúa. Sin embargo, en ese año el editor anunció en el diario *El Mundo* un cambio de criterio en la editorial: el ingreso de autores nacionales. En esa misma nota argumentó las razones:

En nuestro caso podemos localizar el fenómeno en las publicaciones de ficción, pero otras editoriales, especializadas en temas políticos o sociológicos, obtienen idénticos éxitos. Creció en la Argentina una clase lectora. Las razones son políticas, sociológicas o muchas veces insospechadas (caso de los «best-sellers»). El país se encontraba comparativamente atrasado con respecto a Brasil y Chile. Hoy, nuestro porcentaje de ediciones es de 5 a 1 en favor de nuestros autores, y las reediciones son totalmente de obras nacionales. Sudamericana ha doblado este año el número de libros argentinos y todo hace pensar que el proceso tiene carácter irreversible, lo que permitirá, para el año próximo, aumentar estas cifras. Esto estimulará al escritor. El editor podrá equivocarse con publicaciones no comercializables, pero este error también es necesario. Hemos llegado a una situación en que pedimos a los *autores que concluyan aquella novela que habían abandonado*. Esto hubiera resultado risible hace algunos años.

(...)

[La revista] *Minotauro*, publicación de ciencia-ficción, se transformará a partir de su número 10 en un producto más animado. Se agregarán secciones (posiblemente cine) y se incorporarán cuentos de autores argentinos (ya hay una literatura de ciencia-ficción nacional). Igual criterio mantenemos en la editorial: se publicarán novelas, cuentos y antologías sobre el género, donde incorporaremos los nombres de Vanasco, Marechal, Cortázar, Fernández Moreno, Kordon, Costantini, entre otros.

(Porrúa, en *El Mundo* 1966)<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> La nota termina con el informe sobre la Primera Convención de Ventas que organizó Sudamericana entre librerías de todo el país, organizada para lograr un mayor contacto entre editores y vendedores: «...proyectaron nuevos métodos para difundir y abaratar el libro, racionalizar los catálogos, enviar novedades al interior con mayor celeridad»; curiosamente, los mismos reclamos que hacen las editoriales contemporáneas.



## FRANCISCO PORRUA

### *Libro Argentino y Ciencia-Ficción*

*Desde hace 4 ó 5 años, el libro argentino comenzó lo que un economista llamaría "despegue". Creció la clase lectora: hoy, nuestro porcentaje de ediciones es de 5 a 1 en favor de los autores nacionales. Hemos llegado a esta situación: pedir al autor que, por favor, termine aquella novela. Conversaciones sobre libreros, editores y libros, cambios en la revista "Minotauro" ("será un producto más animado") y un panorama de la literatura de ciencia-ficción, con polémica entre especialistas ingleses y norteamericanos.*

**F**RANCISCO PORRUA —vinculado a la actividad del libro desde los 20 años, como periodista, colaborador de Espasa Calpe, director de "Minotauro" desde su fundación en 1954, jefe del Departamento Editorial de Sudamericana, y asesor de distintas organizaciones editoriales— entiende que desde hace 4 ó 5 años la progresión de las ventas del libro argentino es significativa: "En nuestro caso podemos localizar el fenómeno en las publicaciones de ficción, pero otras editoriales, especializadas en temas políticos o sociológicos, obtienen idénticos éxitos. Creció en la Argentina una clase lectora. Las razones son políticas, sociológicas o muchas veces insospechadas (caso de los «best-seller»). El país se encontraba comparativamente atrasado con respecto a Brasil o Chile. Hoy, nuestro porcentaje de ediciones es de 5 a 1 en favor de nuestros autores, y las reediciones son totalmente de obras nacionales. Sudamericana ha doblado este año el número de libros argentinos y todo hace pensar que el proceso tiene carácter irreversible, lo que permitirá, para el año próximo, aumentar estas cifras. El editor debe brindar al autor una imagen real sobre el mercado de sus libros. Esto estimulará al escritor. El editor podrá equivocarse con publicaciones no comercializables, pero este error también es necesario. Hemos llegado a una situación en que pedimos a los autores que concluyan aquella novela que habían abandonado. Esto hubiera resultado risible hace algunos años".

#### **Ficción y Ciencia**

FP traza un panorama de la literatura de ciencia-ficción: "«Minotauro», publicación de ciencia-ficción, se transformará a partir de su número 10 en un producto más animado. Se agregarán secciones (posiblemente cine) y se incorporarán cuentos de autores argentinos (ya hay una literatura de ciencia-ficción nacional). Igual criterio mantenemos en la editorial: se publicarán novelas, cuentos y antologías sobre el género, donde incorporaremos los nombres de Vanasco, Marechal, Cortázar, Fernández Moreno, Kordon, Constantini, entre otros. La ciencia-ficción tiene en nuestro país a dos grupos de lectores bien determinados. El primero, «bradburista», hace incapié en la parte científica y advierte los aportes que en este sentido se realizan en las obras de Bradburry. Constituye clubes, casi siempre integrados por jóvenes. El segundo grupo, en cambio, elige la ciencia-ficción por lo que de literatura tiene.

«Francisco Porrúa. Libros argentinos y ciencia-ficción» (primera página). El Mundo, 31 de julio de 1966.



"En estos últimos años se advierte una evolución en el género. Se busca una literatura más especulativa. Estados Unidos, que en un momento llegó a tener 40 publicaciones sobre el género, solo cuenta actualmente con 10. Una gran parte de la llamada literatura de ciencia-ficción se ha incorporado a la literatura universal o ha tomado otras formas. En este sentido, el cinematógrafo aportó elementos significativos (*Límite de seguridad*, *7 días de mayo*, *Doctor insólito*) en un plano de ficción más inmediatista. En el último congreso de la especialidad, realizado en Londres, casi se produce una batalla campal entre las tendencias inglesa y norteamericana. Estados Unidos fue acusado, por sus primos sajones, de reaccionario por detener el género en lo meramente político y social.

"Los ingleses, con J. G. Ballard a la cabeza, entienden que el género no puede detenerse en ubicar situaciones en el espacio exterior. El lugar no es suficiente para determinar el género. Puede hacerse una obra naturalista, que se desarrolle en Marte, Venus o en la estrella más lejana. Es necesario —continúan diciendo los vanguardistas ingleses— pasar al espacio interior de la conciencia. Imitar a los surrealistas al descubrir el «panorama del alma». Los viajes en el tiempo de Wells —agregan los ficcionistas ingleses— nos muestran nuevos escenarios, pero con la mentalidad del hombre del siglo XX. Para él, la realidad y las máquinas de los siglos venideros no cambiarán al hombre. Este viajará a Marte igual que hoy viajamos en ferrocarril. Para Ballard y sus seguidores, el escenario nuevo crea un nuevo hombre y ése es el que hay describir".

### Aquí

FP informa, por último, sobre la Convención realizada por Editorial Sudamericana: "150 libreros de todo el país, la mitad de ellos del interior, se dieron cita la semana pasada, en Buenos Aires, en la Primera Convención de Ventas organizada para lograr un mayor contacto entre editores y vendedores. Los libreros del interior, agrupados en la Federación de Libreros Argentinos, y los de Capital, éstos sin una organización que canalice sus propósitos, proyectaron nuevos métodos para difundir y abaratar el libro, racionalizar los catálogos, enviar novedades al interior con mayor celeridad; se interesaron por el «libro de bolsillo» y la

«Francisco Porrúa. Libros argentinos y ciencia-ficción» (segunda página). *El Mundo*, 31 de julio de 1966.

Porrúa acababa de rescatar a Marechal del ostracismo en el que se encontraba, gracias a la publicación de *El banquete de Severo Arcángelo* en 1965 y la posterior reedición de diez mil ejemplares del *Adán Buenosayres*, que para 1973 llegaba a las seis ediciones (Aguado 2014: 154). En 1966 Marechal publicó *El poema de Robot*, dedicado a Porrúa, cuyo poema capital es decididamente *science-fiction*: «en la gloria de Robot no hay ángeles / ni demonologías en su infierno, sino la exaltación o la tristeza / del átomo de hidrógeno»; en la faja original del libro se leía: «Marechal, frente a la aventura de nuestro tiempo». Asimismo, también se puede incluir dentro del género a un cuento de 1968, «El beatle final», protagonizado por Ringo Starr (curiosamente, en una función similar a la que le otorga Samuel Delany en el ya visto *La intersección de Einstein*, escrita en 1967 y traducida en 1973).

«El beatle final» es un relato de ciencia ficción, situado en el siglo XXIII en Megápolis, ciudad cuyo perímetro, el Gran Octógono, evoca el de nuestra Capital Federal (...). «A Megápolis le falta un Homero» un aeda que le dé voz y expresión. Los ingenieros —los mismos que aparecen en *El Poema de Robot*— se aplican a fabricar un poeta electrónico a partir de la figura de Ringo Starr. La estatua gigante de este Orfeo artificial será desbaratada por una explosión nuclear. El relato quiere ser una fábula anticipatoria, a la vez que una defensa de la Palabra creadora, en una civilización tecnocrática.

(Barcia 1998)

La posibilidad de volcarse a los autores nacionales era algo que Porrúa ya tenía en mente desde hacía un tiempo. En una carta a Pablo Capanna en octubre de 1964 le dijo, al respecto: «Nuestro deseo, por supuesto, es que nuestro público crezca. En ese caso [la revista] MINOTAURO aumentaría el número de páginas, incorporaría nuevas secciones, publicaría autores nacionales, pero todo esto —por ahora— queda reservado para el futuro». Recién en el último número (el décimo, de junio de 1968) aparecerían «Muy arriba, muy adentro» de Juan G. Atienza y «Ejercicios antropológicos» de José Pedro Díaz.

ediciones minotauro/alsina 500/buenos aires

Buenos Aires, octubre 30 de 1964.



Sr. Pablo Campanna  
Avda. La Plata, 2822  
C A P I T A L

Estimado Sr. Campanna,

Muchas gracias por su muy amable carta del 31 de julio. La publicación de una revista como MINOTAURO, y usted lo sabe muy bien, no puede comprenderse como un simple negocio editorial.

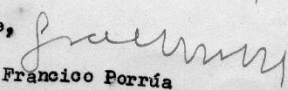
Editar ficción científica es hoy en la Argentina, y quizá en todo el mundo, una "labour of love"; quiero decir que sólo con una verdadera afición es posible insistir y persistir en la edición de revistas y libros del género. Con menos esfuerzo, y menos dedicación, pueden obtenerse -en el plano editorial- resultados económicos más satisfactorios. En verdad, el mejor premio a una labor como esta es de recibir de cuando en cuando cartas como la suya.

Creemos que el número de aficionados en Latinoamérica no es muy grande, y acaso no sea posible por ahora pensar en una popularización inmediata. MINOTAURO se publica para esos pocos miles de lectores, y mientras no nos falte este apoyo, mantendremos la publicación de la revista.

Nuestro deseo, por supuesto, es que nuestro público crezca. En ese caso MINOTAURO aumentaría el número de páginas, incorporaría nuevas secciones, publicaría autores nacionales, pero todo esto -por ahora- queda reservado para el futuro.

De su posible colaboración con nosotros, y de otros puntos de su carta, me agradecería que habláramos personalmente. Por qué no viene usted a verme cualquier día há bil en Alsina 500 ( Librería del Colegio), 2° piso, de 17 a 19 hs.? Me agradecería mucho que conversáramos un rato sobre nuestras preocupaciones comunes. Muchas gracias otra vez por sus amables palabras.

Lo saluda cordialmente,

  
Francisco Porrúa

Carta de Paco Porrúa a Pablo Capanna, 30 de octubre de 1964. El entonces inédito Capanna le había hecho una oferta de colaboración. «Editar ficción científica es hoy en la Argentina, y quizá en todo el mundo, una "labour of love"; quiero decir que sólo con una verdadera afición es posible insistir y persistir en la edición de revistas y libros del género. Con menos esfuerzo, y menos dedicación, pueden obtenerse -en el plano editorial- resultados económicos más satisfactorios. En verdad, el mejor premio a una labor como esta es recibir de cuando en cuando cartas como la suya».

En ese mismo 1966 aparecieron en Minotauro dos libros argentinos: las colecciones de cuentos *Plenipotencia* de Emilio Rodríguez y *Memorias del futuro* de Alberto Vanasco y Eduardo Goligorsky, quienes en diciembre del año siguiente publicaron un nuevo volumen: *Adiós al mañana*. A diferencia de Cortázar en 1962, estos autores argentinos fueron editados sin colección, ni siquiera en el «fuera de colección» bajo el que había aparecido *Historias de cronopios y de famas*, aunque con un diseño de tapa similar y atribuible a Fassio.

Rodríguez era un psicoanalista célebre, exiliado en Brasil, desde ese mismo 1966 presidente de la Asociación Psicoanalítica Argentina y luego miembro del grupo Plataforma, con el que se escindió de la APA. Entre sus más de quince libros nos resulta de peculiar interés *Ecuación fantástica, 13 cuentos de ciencia ficción por 9 psicoanalistas*, también publicado en 1966 por la editorial Hormé y que incluye cuentos de Rodríguez, Dalmiro Sáenz, Marie Langer y Geneviève T. de Rodríguez, por entonces su esposa. Además de escritor, en una ocasión fue guionista de una exitosa película basada en una de sus novelas (*Heroína*, publicada en 1969 y filmada en 1972), dirigida por Raúl de la Torre y que tuvo como protagonistas a Graciela Borges y Pepe Soriano.

En el mismo año en que Onganía se apoderaba del poder, el psicoanalista Emilio Rodríguez escribió «De cómo en el año del Sesquicentenario los argentinos salvaron a la Tierra» (1966). Aquí, la nave de los invasores extraterrestres captaba un típico discurso patriótico del 9 de Julio. Intrigados por ciertas expresiones, los invasores trataban de imaginarse cómo sería ese pueblo indómito, que estaba dispuesto a luchar hasta la última gota de «sangre argentina», porque tenía sus atributos masculinos «bien puestos». Pero tras secuestrar a un nativo, que con tono burlón se dignaba a explicarles que aquí nadie cree en los discursos, renunciaban a conquistar a un pueblo tan absurdo.

(Capanna 2005)

Según una participación fúnebre por su muerte en el 2008, Emilio Rodríguez era el tío paterno de Jaime Rodríguez, gerente de Sudamericana y esposo de Gloria López Llovet, editora y nieta de Antonio López Llausás. «Emilio de Rodríguez era tío de mi marido, pero yo lo conocí como autor. Después seguí la relación autor-editor con Rodríguez y mi marido nunca se ocupó» (De Rodríguez, en Castagnet 2016e).

Los dos libros de Vanasco y Goligorsky, por su parte, tienen una característica inusual: no fueron escritos a dos manos, como suele ocurrir con los libros firmados por dos autores, sino que están intercalados y a un cuento de Vanasco le sigue uno de Goligorsky, luego otro de Vanasco, y así sucesivamente. En *El Péndulo* número 14 (febrero de 1987), uno de los últimos de la revista, Elvio Gandolfo los reunió para una entrevista titulada «Vanasco y Goligorsky. Veinte años después», a la manera de Alexandre Dumas.

Alberto Vanasco nació en Buenos Aires en 1925 y murió en 1993. Poeta, ensayista, novelista, cuentista, dramaturgo y presidente de la CONABIP, volvió a publicar (esta vez en solitario) la recopilación de sus cuentos en *Memorias del futuro* (1976) por Círculo de Lectores, con prólogo de Miguel Brascó, y luego *Nuevas memorias del futuro* (1977) en la colección de ciencia ficción Más Allá de la editorial Andrómeda; este último título es por lo menos dudoso, puesto que no incluye ningún cuento nuevo respecto del libro anterior, ni siquiera varía el orden, sólo le suma una entrevista al autor. En esa misma colección se publicó en 1978 la antología *Los universos vislumbrados*, que lo incluye entre los autores junto a Gorodischer, Borges, Macedonio Fernández y otros. En 1967 Sudamericana, bajo la dirección de Porrúa, le publicó *Nueva York, Nueva York*, una novela retroactiva en que cada capítulo ocurre antes que el anterior; ese mismo año también le reeditaron *Sin embargo Juan vivía* (1948), narrada en segunda persona y en tiempo futuro.

Eduardo Goligorsky, nacido en Buenos Aires en 1931, es periodista y crítico literario y fue traductor del inglés para las editoriales Jacobo Muchnik Editor, Compañía General Fabril Editora, Sudamericana, Paidós y Sur, y posteriormente a su exilio en España en 1976, en las editoriales Muchnik Editor, Plaza y Janés, Seix Barral, Martínez Roca, entre muchas otras. Publicó el libro de cuentos de ciencia ficción *A la sombra de los bárbaros* (Acervo, 1977) y el de cuentos de terror *Pesadillas* (Bruguera, 1978). Asimismo publicó más de veinte novelas policíacas con seudónimos como James Alistair, Dave Target, Mark Pritchard, Ralph Fletcher y otros, y fue uno de los cinco galardonados con los premios del concurso de cuentos policíacos organizado por Air France y la revista *Siete días* (1975), con un jurado que integraban Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos y Marco Denevi.

El escritor Eduardo Goligorsky, indignado por la prohibición del *Bomarzo* de Ginastera recurrió entonces a la ciencia ficción como forma de impugnación. En

cuentos como «En el último reducto» y «El vigía» (1967), o «A la sombra de los bárbaros» (1977), escrito cuando el Proceso lo empujó al exilio, pintó una futura Argentina retrógrada y decadente que iba involucionando a medida que se aislaba del mundo civilizado. Sólo quedaba la esperanza de la fuga.

(Capanna 2005)

Tres años más tarde Goligorsky fue autor del ensayo *Ciencia ficción, realidad y psicoanálisis* (Paidós, 1969) en colaboración con Marie Langer, que sobresale porque cuenta con una reseña (bastante crítica) del propio Porrúa en la revista *Los Libros* de diciembre de 1969, inusualmente firmada con su propio nombre, y en donde realiza un bosquejo general de la evolución del género. Porrúa señala que Goligorsky no estudia la nueva camada de autores como Delany, Spinrad y Moorcock (a quienes publicará en *Minotauro* en 1973/1979, 1978 y 1980, respectivamente), que hacen el ensayo algo anticuado. Significativamente, Porrúa se declara lector de la revista inglesa *New Worlds* y de su slogan: «Esto no es una revista de ciencia-ficción», lo que está en concordancia con el abandono de esa etiqueta en las cubiertas de *Minotauro*.

*New Worlds* no tiene a menudo otro objeto y otra preocupación que la escritura misma: las rupturas posibles del espacio literario, las pautas, las «superficies eróticas» del lenguaje, la ambivalencia del signo.

(Porrúa 1969: 19)

Dicho de otra manera, Porrúa se permite una reflexión indirecta sobre el programa de su propia editorial, a la que no menciona, pero cuyos autores sobrevuelan la reseña.

El problema de la totalidad del futuro como factor de especulación es quizás la preocupación esencial de la ciencia-ficción de hoy, que trata de resolverlo muy a menudo en la materia prima del discurso, proponiendo por ejemplo un lenguaje discontinuo que exprese la discontinuidad posible de lo real. La ciencia ficción ortodoxa no sólo no trató nunca el problema de la nueva familia sino que ni siquiera lo hizo con el significado psíquico del espacio exterior, es decir las líneas de referencia –la diagonal, la vertical, la horizontal– como símbolos activos, por ejemplo. Freud exploró el interior de la psique –comenta Ballard–. Ha llegado el momento de cuantificar y erotizar el mundo exterior.

(Porrúa 1969: 19)

# EROTIZAR EL MUNDO EXTERIOR

E. Goligorsky y M. Langer  
**Ciencia-ficción, realidad  
y psicoanálisis**  
Paidós, 186 págs.

En un principio, 1926, cuando Hugo Gernsback publica la primera revista moderna del género, la llamada ciencia-ficción era didáctica y adecuadamente ingenua, pues tenía como propósito "atraer a los jóvenes a las ciencias aplicadas", consolidar la sociedad de consumo y el imperio tecnológico norteamericano. Once años más tarde aparece *Astounding*, editada por el ingeniero J. W. Campbell: la ciencia-ficción se define como la literatura de la ciencia, que es para Campbell como para el norteamericano medio de entonces, lo fantástico por antonomasia. (La locura de Campbell, lo llamó el inglés Ballard; la suposición de que basta poner a un hombre en el espacio exterior para crear la impresión de lo extraño). Diez años más tarde Mac Carthy inicia la caza de brujas y la ciencia-ficción se vuelve hacia la sociología, la política y el humor. Es esta etapa la que estudia Goligorsky, la época de esplendor de los "pulp magazines", un imperio de escritores, editores y críticos que comenzó a resquebrajarse hace una década y que es ahora poco más que unas pocas ruinas humeantes. Hoy la revista más interesante del género (la inglesa *New Worlds*) se define ante todo por oposición a ese imperio perdido ("esta no es una revista de ciencia-ficción"). Dando la espalda a ese realismo (es decir dejando atrás la tradición oral y los "digests") que según Goligorsky caracteriza al género, *New Worlds* no tiene a menudo otro objeto y otra preocupación que la escritura misma: las rupturas posibles del espacio literario, las pautas, las "superficies eróticas" del lenguaje, la ambivalencia del signo. Como todas las revistas de vanguardia corre el peligro de ser leída sólo por los escritores. Prohibida en Australia y en África del Sur, perseguida por obscuridad en Inglaterra aunque apoyada al mismo tiempo por el Arts Council británico es en parte un ejemplo típico de la "bomb culture" y en parte también un campo de experimentación, una antología de todo ese material mar-

ginal que no llega nunca a las casas editoras de libros o que, si llega, es casi invariablemente rechazado pues no ha entrado aún en la corriente principal de la literatura y pertenece —para los asesores literarios— al orden de lo incomprensible. En los textos de *New Worlds* se advierte a menudo la influencia de Joyce y Burroughs (el lenguaje literario como expresión de momentos discontinuos), y algunos de sus autores —Michael Moorcock, Norman Spinrad, Thomas M. Disch, Samuel R. Delany— son de algún modo los más notables de su generación. Ninguno de ellos es citado por Goligorsky, y esto es explicable: Goligorsky no escribe sobre la ciencia ficción actual sino sobre los temas convencionales de un período de la ciencia ficción, y que son hoy en gran parte una curiosidad histórica, o que por lo menos ya no son tratados como "temas" sino sólo como ideas. Las peculiaridades de estilo que han distinguido a hombres como Bradbury, Sturgeon, Cordwainer Smith (la pseudo concentración poética, la alusión, el enigma, la acumulación barroca) no son nunca considerados por Goligorsky ni siquiera como simples niveles de referencia. Es que a Goligorsky sólo le interesa la ciencia-ficción como ilustración de problemas de la "realidad" social, tal como aparece en los periódicos o en los simposios de la Unesco. Para Goligorsky el género no es en cierto modo sino una forma dramática del ensayo, colocándose de este modo, voluntaria o involuntariamente, entre los críticos que niegan a la ciencia-ficción toda relación con la literatura como texto o dimensión imaginaria. Entre Vance Packard y Ray Bradbury no hay así mucha diferencia. Lo que más importa son las semejanzas, las preocupaciones comunes, síntomas de los males de una sociedad. Como examen del significado de estas preocupaciones en hombres que tienen hoy entre cuarenta y cincuenta años, el ensayo de Goligorsky es excelente, si no se olvida que no examina el organismo literario sino mediante una operación de abstracción, ocultándose como lector la materia misma de la lectura para "leer" sólo lo referido. El problema principal del género no es hoy la definición o indefinición de los temas (como tampoco lo fue para los verdaderos escritores

de diez o veinte años atrás: Bradbury, Sturgeon, Cordwainer Smith) sino la búsqueda de nuevos modos y técnicas de expresión para problemas y significados nuevos. Esto no puede ignorarse sino situándose fuera de la literatura. De acuerdo con Goligorsky, en cambio la ciencia-ficción se explica sólo por la unidad y continuidad de los temas.

Aunque el ensayo de Marie Langer que completa el libro tiene más relación con el psicoanálisis que con la ciencia ficción es curioso advertir que un menor conocimiento del género le permite a la autora plantearse un problema esencial que no preocupa a Goligorsky, como no preocupó tampoco a ninguno de los maestros de la generación pasada. De acuerdo con la fórmula de Lovecraft para quien la ciencia-ficción era un "cambio de escenario" casi todos los escritores citados por Goligorsky se entretenían en describir el mundo futuro o las nuevas situaciones posibles, pero no al hombre futuro. El hombre mantendría su naturaleza esencial a través de los siglos, conservándose de este modo mediante una ideología típicamente reaccionaria la ilusión de una "permanencia" de las ideas. Marie Langer se pregunta con razón por qué en las historias de anticipación no se ve nunca a la nueva familia, de modo que las relaciones entre padres e hijos en un relato de Bradbury del año 2000 son las mismas de una familia nacida en Ohio en 1920 (Cf. *El vino del estío y Crónicas marcianas*).

El problema de la totalidad del futuro como factor de especulación es quizá la preocupación esencial de la ciencia-ficción de hoy, que trata de resolverlo muy a menudo en la materia misma del discurso, proponiendo por ejemplo un lenguaje discontinuo que exprese la discontinuidad posible de lo real. La ciencia ficción ortodoxa no sólo no trató nunca el problema de la nueva familia sino que ni siquiera lo hizo con el significado psíquico del espacio exterior, es decir las líneas de referencia —la diagonal, la vertical, la horizontal— como símbolos activos, por ejemplo. Freud exploró el interior de la psique —comenta Ballard—. Ha llegado el momento de cuantificar y erotizar el mundo exterior.

Francisco Porrúa



este es el signo de  
**LOSADA**

QUE LE PROPONE

Jerzy Kosinski

**PASOS**

Un hombre explora los límites de su sensibilidad física y moral. Una prosa límpida, imperturbable transita por los círculos de un infierno contemporáneo. Traducido a veintiséis idiomas.

Yambo Ouloguem

**DEBER DE VIOLENCIA**

Un continente bautizado en sangre toma la palabra para referir su mitológica genealogía. La mayor revelación de la literatura africana y una experiencia que participa de la crónica y la fábula.

Luis Farré

**FILOSOFIA**

Un destacado profesor argentino compendia en este tratado sin precedentes todos los aspectos de un saber joven sobre las preguntas más antiguas del hombre.

Roberto Graves

**DE LA RELIGION  
LOS MITOS HEBREOS**

El Libro del Génesis examinado a la luz de la antropología y el psicoanálisis revela sus lazos con todas las cosmogonías orientales. Sólo un poeta como Graves pudo internarse en estas honduras con una mirada lozana.



**EDITORIAL  
LOSADA S. A.**

Alsina 1131  
Buenos Aires

Montevideo - Santiago de Chile  
Lima - Bogotá

LOS LIBROS, diciembre 1969

19

Reseña de Porrúa firmada con su propio nombre en la revista *Los Libros* de diciembre de 1969 sobre *Ciencia ficción, sexualidad y psicoanálisis* de Eduardo Goligorsky y Marie Langer.<sup>44</sup>

<sup>44</sup> «“El psicoanálisis no me gusta. Es el lado oscuro de la ciencia-ficción”. Declaración atribuida a J.L. Borges (Tucumán, mayo de 1978)» (Bioy Casares 1997: 56).

En marzo de 1967 se publicó *Opus dos* de Angélica Gorodischer, con un diseño de caja y de cubierta diferente al del resto de las publicaciones, sin que pueda percibirse el estilo de Juan Esteban Fassio, como sí ocurría con los libros de Vanasco, Goligorsky y Rodriugué. Gorodischer confesó que descubrió el género gracias al temprano hallazgo de un ejemplar de *Crónicas marcianas*. «Lo vi en la casa de una amiga y dije ¿esto qué es?» (De Ambrosio 2015).

El contacto con Porrúa fue, en primera instancia, epistolar:

Yo leía *Minotauro* y además tenía una amiga que era muy amiga de alguien, yo no sé si de una hermana, de una cuñada o de alguien de Porrúa. El primer contacto con Porrúa fue por carta, se la mandé a la editorial, porque él estaba en Sudamericana. Yo leía [la revista] *Minotauro* y todos eran autores yanquis y a mí me daba mucha bronca, entonces le escribí y le dije que por qué no publicaba de otras nacionalidades y él me contestó muy amablemente que no, que lo que pasaba era que *Minotauro* era una traducción entera de una revista de Estados Unidos, cosa que yo no sabía ni me importaba. Y me preguntó si yo escribía y yo le dije que sí, y me dijo «si tiene un cuento de ciencia ficción, mándemelo». Le mandé el primer cuento de *Opus dos* y entonces él me preguntó si ese cuento formaba parte de un libro. Yo le dije que sí, cosa que era una mentira atroz porque yo no tenía nada más que eso. Entonces le dije «espéreme un poco porque tengo que...» y no sé qué excusa le di y escribí el libro a los santos piques, así volando y se lo mandé. Y me dijo «sí, yo se lo voy a publicar». Al final terminamos amiguísimos, por supuesto. Ésa fue mi primera publicación de ciencia ficción.

(Gorodischer, en Castagnet 2015a)

*Opus dos* es una colección de cuentos que, en conjunto, conforman una novela, donde se nota la influencia formal de *Crónicas marcianas*. Otros libros que la influyeron tempranamente fueron *El fin de la eternidad* de Asimov y *El fin de la infancia* de Arthur C. Clarke, el quinto libro publicado por *Minotauro*.

Cuando yo leí eso, dije bueno, esto es lo que yo quiero escribir. Es que me parecía que la ciencia ficción me daba una libertad absoluta. Después, descubrí que todo género te da la libertad absoluta, pero en ese momento me pareció que yo podía inventar mundos. Así fue como me inicié en la ciencia ficción.

(Gorodischer, en Roche 2006)



El contario transcurre, como se revela al final del primer cuento, en un futuro donde sólo quedan ruinas de Buenos Aires y los arqueólogos son los encargados de dar nueva vida a lo pétreo y silencioso. «Resultaba raro escribir ciencia ficción entonces, en una Argentina en la que los teléfonos funcionaban mal, por ahí te levantabas y no tenías gas o agua. Por eso salían cosas más metafísicas, sobre el tiempo o los universos paralelos» (De Ambrosio 2015). Gorodischer los considera cuentos, pero la contratapa define a la obra como «nueve partes articuladas».

Yo tuve mucha suerte con los editores porque siempre me encontré con editores muy generosos. Claro que era una época especial cuando yo empecé a publicar: era el gran momento de la edición argentina. En Argentina se editaban maravillas y los editores podían arriesgarse. No todos lo hacían es cierto, pero yo encontré gente como Daniel Divinsky, como Paco Porrúa, como Jorge Sánchez que si bien al leer mis primeros libros, se dieron cuenta que muy perfecta no era porque la verdad, muy buena no era, por lo menos pensaron que probablemente, quizás, a lo mejor ahí había algo, y entonces me publicaron las primeras cosas y nunca me pidieron una novela. Yo escribía mis cuentos y mostraba mis cuentos, se los llevaba y ellos los publicaban. Escribí un montón de libros de cuentos antes de empezar con las novelas, pero un montón.

(Gorodischer, en Roche 2006)

En esta época ocurre otro hito del género: en octubre 1966 se publicó el primer libro de Pablo Capanna: *El sentido de la ciencia ficción*, un ensayo sobre el género totalmente pionero en el país, primer número de la colección Nuevos Esquemas de la editorial Columba; «el primer estudio crítico verdaderamente serio en lengua castellana» (Souto 1985: 13). Capanna comenzó a visitar a Porrúa a partir de esa carta que le envió en 1964, y Paco le prestó algunos materiales para su libro. «Cuando le dije que acababa de firmar contrato con Columba, me ofreció que Minotauro lo publicara, pero me negué porque era mi primer contrato y no quería meterme en líos legales» (Capanna, en Castagnet 2016d).

Buenos Aires, 31 de julio de 1964.-

Sr. Director de  
"MINOTAURO, Fantasía y ciencia-ficción"  
Alsina 500. Capital.

De mi mayor consideración:

Acabo de tomar contacto con el primer número de su revista y, aún a conciencia de caer en un lugar común, debe de hacerle llegar mi agradecimiento, seguramente compartido por todos los cultores de la ficción científica, por tan agradable sorpresa. Confío en que la publicación en castellano del "Magazine" de Boucher (al que yo conocía a través de sus memorables antologías anuales) pondrá al alcance de nuestro lector culto el material de mejor nivel literario que se publica en el género, rehabilitando a la SF de la mala opinión que, entre los intelectuales, le han creado las películas y ciertas publicaciones plagadas de BEAs y cohetes llameantes.

He dicho que fué para mí una sorpresa, y efectivamente no creía que aún los tiempos no estuvieran maduros para que nadie se atreviera a intentar una aventura editorial de este tipo. El pesimismo se debe quizás al destino sufrido por la desaparecida "Más Allá", cuyo fracaso se debiera precisamente a la falta de un público maduro lo suficientemente numeroso. Las circunstancias eran, sin embargo, sumamente distintas: "Más Allá" adaptaba su material de "Galaxy" y buscaba, como ésta, un efecto más popular; pero para tener éxito hubiera necesitado de todas las condiciones con que cuentan las revistas especializadas en EE.UU.: toda una historia previa, que implica una cierta aceptación social, un nutrido público de "fansines", con toda una gama de inquietudes, y sobre todo el alto desarrollo tecnológico del país, que determina formas de vida sensibles, por ejemplo, a una "poesía de las máquinas" o a una cierta "nostalgia rural". Todas estas condiciones no estaban dadas aquí, y esto explica el fracaso.

Pero entre aquél experimento y la publicación de su revista, median años de maduración, en los cuales no poco papel han jugado los libros de "Minotauro SF", superiores en calidad literaria y editorial a "Présence du Futur" y otras publicaciones análogas, excepto quizás los "Penguin Science Fiction" que dirige Brian Aldiss. Gracias a estos libros puede decirse ahora que el público culto ha aceptado la SF como parte de su cultura, desarrollando una sensibilidad avezada al género, lo cual abre amplias posibilidades de popularización, esta vez sobre bases más firmes.

Puedo asegurar, contra todo escepticismo, que

Carta de Capanna a Porrúa ofreciéndose a colaborar para Minotauro, 31 de julio de 1964 (primera página).

to.

En efecto, el deseo de hacer algo por la ciencia-ficción y el de que la ciencia-ficción haga algo por mí, me han inducido a pensar que mi colaboración podría resultarles de alguna utilidad. A título solamente ilustrativo, pues no puedo hablar en rigor de antecedentes, destacaré mi "activa militancia" como aficionado, que se remonta a los tiempos de "Más Allá" donde publicara un engendro de adolescencia titulado "Incomprensión" (Más Allá, N° 37, Junio 1956). Desde entonces, y siendo estudiante de filosofía, traté de mantener actualizados mis conocimientos en la materia, realizando algún ensayo de investigación sobre este género que representó para mí una fuente inagotable de problemas y un insustituible estimulante para la reflexión. Esa inquietud se concretó, no bien hubo de presentarse la oportunidad, en un trabajo ambicioso titulado "Lovecraft, o la continuidad del mito", donde intentaba relacionar a los Grandes Antiguos con los arquetipos míticos universales, y en particular con la mitología céltica. Este estudio, que a pesar de permanecer inédito me valiera ciertos elogios al ser presentado como contribución al seminario "La experiencia religiosa" que dirigiera el Prof. Víctor Massuh en la Facultad de Filosofía y Letras, me permitió también experimentar en carne propia como la SF es aún algo tabú en algunos círculos intelectuales.

Luego publiqué en la revista de Industrias Kaiser "Ciencia-ficción y civilización industrial" (Gaceta IKA, N° 67 Diciembre 1963), un breve ensayo donde rastreaba la actitud de los autores de SF frente a la técnica. Actualmente, me hallo preparando un ciclo de audiciones para Radio Municipal sobre "Los otros mundos de la ciencia-ficción".

Es en base a estos antecedentes que me atrevo a ofrecerle mi colaboración; de resultar de su interés, me agradecería que me hiciese saber; de no ser así, igualmente habré de contarme en el número de sus lectores.

Reiterándole mis felicitaciones, le saludo con la mayor deferencia.

PD.: Además de ser profesor de filosofía, leo y traduzco inglés, francés e italiano. Ruego dirigirse a: PABLO CAPANNA, Avda. La Plata 2822, Capital Federal.-

Carta de Capanna a Porrúa ofreciéndose a colaborar para Minotauro, 31 de julio de 1964 (segunda y última página).

En 1971 el Centro Editor de América Latina publicó un fascículo sobre ciencia ficción, y al año siguiente el diario *La Opinión* también le dedicó un suplemento cultural al género (Bilevich 2004).

Luego de esos dos años con tres libros de Vanasco, Goligorsky y Gorodischer, se produce en Minotauro un parate en la inclusión de libros originales en castellano que dura exactamente quince años. Su resurgimiento tiene un claro factótum: Marcial Souto, que venía colaborando con la editorial desde 1971. Es sugestivo que este resurgimiento haya ocurrido en 1983, mientras se preparaba el regreso democrático. Claudio Omar Nogueroles argumenta para la revista australiana *The Mentor* que esta pausa prolongada se debió al clima político de la época, algo improbable debido a la preferencia constante de Porrúa por la traducción, pero ciertamente no del todo inverosímil.

Minotauro ceased looking for Argentine authors, and from 1970 on began a thematic turn which started with the publication of an important part of J. G. Ballard's work and included the suppression of the label 'Science Fiction'. It may be the folding in local sf publication was due to causes outside the genre: we must not forget that this was the final period of the military government of Lanusse after it began a political era which would carry us to the new government of Juan D. Peron. All this was outlined against a background of growing terrorism. Publishers reacted to these circumstances: business was in a period of revision, and they were publishing multiple books on history, politics, the economy, and anything was covered in the ideologic spectrum.

(Nogueroles 1993)

En diciembre de 1982 Souto viajó a Barcelona por la muerte de su padre. Se quedó un mes y durante esa estadía habló mucho con Porrúa, quien ya estaba totalmente establecido, y fue entonces cuando le propuso hacer la segunda época de la revista *Minotauro*. A diferencia de la primera, esta revista no era una franquicia de otra extranjera, sino un producto original, con ficciones y reseñas de autores nacionales. Al igual que en la primera época, la revista se vendía en librerías y no en quioscos de revistas.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Para un desarrollo más exhaustivo del tema véase «Políticas de traducción y publicación de las revistas de ciencia ficción argentinas (1979- 1987)» (Martínez 2010).

Claro que es asimismo cierto que el hecho de que la revista *Minotauro* no estuviese bajo el control de Ediciones de La Urraca sino de la editorial Minotauro –la cual siempre buscó acercar el género a un público culto– tal vez sea un concomitante nada desatendible a la hora de pensar en la mayor inclusión de artículos críticos en la revista.

(Martínez 2010: 126)

Al terminar ese viaje a Barcelona, cuando Souto ya estaba camino al aeropuerto de regreso fue que se le ocurrió la idea de una colección.

Cuando volvía en taxi camino al aeropuerto se me ocurrió «tendríamos que hacer una colección de autores rioplatenses». Empieza a haber material suficiente para hacer visible que tenés un fenómeno en la zona, y yo me animo a pelear lo que faltaría porque hay gente que sé que está escribiendo, de alguna ya casi tendría el material. Hay un libro de Mario Levrero cantado si yo junto ciertos cuentos. Angélica Gorodischer seguramente tiene algo adecuado, sabía que andaba un libro importante que todo el mundo le había rechazado. Lo llamé por teléfono a Paco desde el aeropuerto y rápidamente se me ocurrieron muchos trucos para esto y le dije: «Mirá, creo que podemos lanzarlo en la Feria del Libro junto con la revista, yo me comprometo a tener material suficiente de primera calidad para hacerlo». Paco me dijo: «Bueno, pero con una condición, que no tenga más de ciento sesenta páginas». Es decir, dos pliegos de ochenta, porque después hacer cosas más chicas costaba lo mismo por el doblado y encuadernación un pliego de ocho que uno de cuarenta porque ocupa el mismo tipo de máquina.

(Souto, en Castagnet 2015b)

Este formato se mantuvo con dos excepciones, una de ellas *El fondo del pozo* (1985) de Eduardo Abel Giménez, justificado en ser una novela. «Es cierto que la mayoría son cuentos, pero la gente había escrito muchos más cuentos y había muchas menos novelas», dice Souto. El formato fue distinto al resto de los libros de la editorial, más bajo y más ancho, con un diseño de tapa de Sergio Pérez Fernández, que también había estado a cargo de *El Péndulo* y que se encargaría en paralelo de la nueva revista *Minotauro*; con las tres comparte un diseño similar.

En un momento dado entró Marcial Souto a ayudarlo un poco pensando que lo iba a poder colaborar y sacarle trabajo, pero fue la época cuando salieron los libros de Argentina, que nunca llegaron a vender ni a ser lo que era *Minotauro*. Era un escalón más abajo. Eran tiradas chiquitas, que las vendíamos más o menos, pero nunca hubo ningún éxito.

(De Rodríguez, en Castagnet 2016e)

La difusión de la colección se hizo desde la revista también dirigida por Souto:

En la contratapa del número 4 de la revista *Minotauro* quien fuese por aquel entonces lector ávido del género se encontraría con el aviso de lanzamiento de «Los tres primeros libros de una colección que abarcará los mejores textos de ficción especulativa escritos en castellano». Desde este número en adelante, irán apareciendo entonces anunciados los nuevos textos de la colección hasta el número 11, último de la revista, publicado en marzo de 1986.

(Martínez 2010: 132)

En julio de 1983 se publicó el primer volumen de la colección *Autores Rioplatenses: Aguas salobres* de Mario Levrero. El nombre surgió de la misma manera en que Ray Bradbury se transformó en su alter ego Douglas Spaulding: Jorge Varlotta creó a Mario Levrero a partir de Jorge Mario Varlotta Levrero.

En 1977 tuve en Buenos Aires otra pequeña (casi invisible) editorial llamada Entropía, que sólo llegó a publicar dos libros, uno de ellos *La ciudad*. En 1982, el editor de *El Péndulo*, una revista con muchos y atentos lectores, aceptó que hiciéramos un número especial para incluir la segunda novela de Mario Levrero, *El lugar*. Ese número tuvo un éxito notable, y al año siguiente pude publicarle en *Minotauro*, dentro de una colección de libros inclasificables de autores rioplatenses, el volumen de cuentos *Aguas salobres*. Cuando en 1985 Jorge Varlotta fue a vivir a Buenos Aires, ya tenía un importante número de seguidores, entre ellos algunos de los mejores escritores argentinos.

(Souto 2006)

La vinculación de Levrero con el género fue, como en Vonnegut, problemática:

Hay un error recurrente que es vincular a Levrero con el género de ciencia ficción y todo porque su primer editor, Marcial Souto, dirigía una colección en la que se editaban mayoritariamente escritores de esa categoría. «*La ciudad* fue publicada en España en una colección de ciencia ficción, de modo que para los españoles seré un autor de ciencia ficción. Es una pesadilla recurrente», recordaba Levrero en aquella entrevista.

(Figueras 2008)

El siguiente libro apareció a los dos meses, en septiembre: la primera parte de *Kalpa imperial* de Angélica Gorodischer, subtitulada *La casa del poder*; la segunda parte se publicó en marzo de 1984, con el subtítulo *El imperio más vasto*. Al igual *Opus dos*, también es una colección de cuentos y a su vez es (aún más marcadamente) una novela que no tiene principio ni final, al igual que el Imperio al que describe.<sup>46</sup>

Todas las editoriales grandes lo habían rechazado. Uno de los editores, que yo no voy mencionar porque me da vergüenza ajena, me dijo «lo que pasa es que me pareció flojo el final». Pero hay que ser idiota, ahí no hay final: son once crónicas, son once episodios de un mundo. ¿Qué es el final acá? ¿Qué importa el final acá? (Souto, en Castagnet 2015b)

A pesar de haber salido en dos tomos, Gorodischer lo concibió y escribió como un único libro, varios años antes, durante la dictadura militar.

*Kalpa imperial* lo escribí en el momento de los milicos. No me acuerdo en qué año pero estaban los milicos en el poder y yo suponía que estaba escribiendo *Las mil y una noches* argentina, ¿vivo? En fin, una pretenciosa. Me encantó y me gustó escribirlo, lo escribí muy rápidamente, con mucho gusto y con mucho ímpetu. Lo corregí mil quinientas veces, pero realmente salió como por un tubo. La primera edición fue todavía bajo los milicos. Y cuando yo abrí el libro ya editado, me di cuenta que había escrito el Proceso. Cuando tuve el libro listo y lo mandé a la editorial, yo no lo relacionaba con el proceso militar, para nada, seguía pensando que eran *Las mil y una noches* occidentales. Hasta que tuve el libro, lo leí como si

---

<sup>46</sup> *Kalpa* es en sánscrito una medida de tiempo utilizada en la cosmología budista e hindú que equivale a miles de millones de años. Hay varios tipos de kalpas y su calificación de imperial no sólo sugiere una gran longitud, sino que todo lo que sucede en el Imperio Más Vasto Que Nunca Existió no se mide en años sino en la indefinida eternidad, o bien que toda la historia del Imperio dura nada más (y nada menos) que un único kalpa. Según la tradición hindú, al final de un kalpa el mundo desaparece.

fuera ajeno y dije «¡pero claro, mirá qué pelotuda, las usurpaciones, los traidores, los ejércitos!» realmente, qué lindo, ¿no? Menos mal que no me di cuenta.

(Gorodischer, en Castagnet 2015a)

Al igual que pasó con la edición inglesa original de *The Lord of the Rings*, por razones de costos de papel *Kalpa imperial* fue dividido en dos partes, pero en las siguientes ediciones ya por fuera de Minotauro se publicó en un único volumen como había sido la intención original de la autora.

Que sea en dos partes, eso fue la edición primera, porque no había plata para hacer un solo tomo. Pero eso no tuvo ningún sentido. No tenían guita y «che, ¿si lo publicamos en dos veces?». Sí, publicalo en dos veces. Pero después, las otras ediciones fueron como deben ser, juntas.

(Gorodischer, en Castagnet 2015a)

Con Angélica decidimos «mirá, son historias casi autónomas, podemos partirlo, no hay problema acá», pero es un solo libro. Todavía estoy orgulloso de ese libro, de haber podido publicarlo. Es un lujo, además de que está maravillosamente escrito. El segundo fue premiado como el mejor libro del año publicado acá por Clásica y Moderna, que era una librería con un jurado increíble, donde estaba hasta Norma Aleandro; también estaban Enrique Pezzoni y José Bianco, que era un fanático de ese libro y que en una reunión llegó a decir: «Les prohíbo votar otra cosa, éste es el único libro que vale la pena, es excelente».

(Souto, en Castagnet 2015b)

Gorodischer usualmente es reconocida por ser una de las primeras mujeres del país en escribir ciencia ficción, y efectivamente es la primera mujer del catálogo, pero ella tiende a minimizarlo. Además de la influencia vital de Ursula Le Guin, señala: «Estaban también Zenna Henderson y Joanna Russ y otras. Había un montón de mujeres que escribían ya ciencia ficción. En general eran varones, cierto, pero a mí me importaba un pito que fueran lo que fueran» (Gorodischer, en Roche 2006). *Kalpa imperial* fue traducido al inglés por la propia Le Guin, un espaldarazo a la carrera de Gorodischer que significó incluso más que el ingreso al mercado norteamericano.



A Ursula la conocí en un congreso de ciencia ficción en Estados Unidos, pero ya nos habíamos carteadado, así que la conocí y tengo fotos con ella. Yo le dije a ella que su traducción de *Kalpa imperial* era mejor que mi libro. Ella lo ha traducido a Borges, nada menos. Entonces, cuando me dijo que quería traducir *Kalpa*, yo casi me desmayé. Y le dije «Sí, por supuesto, dale muchacha». No me preguntes porque no tengo la más mínima noción en qué año fue tal cosa. Yo la tenía leída ya y me parecía extraordinaria. Ella no sé cómo había llegado a ver *Kalpa imperial*, cuando nos conocimos ella ya lo había leído y quería traducirlo. (Gorodischer, en Castagnet 2015a)



Cubierta de *Opus dos* (1967) y de los dos tomos de *Kalpa imperial* (1983 y 1984), ilustrados por Carlos Nine y Oscar Chichoni respectivamente.

A lo largo de 1983 se publicaron tres libros dentro de la colección: *Juegos malabares* y *Mi cerebro animal* (marzo y abril respectivamente) de Carlos Gardini y *Las escamas del señor Crisolaras* (diciembre) de Rogelio Ramos Signes, un narrador y poeta sanjuanino radicado primero en Santa Fe y luego en Tucumán. En la revista *Minotauro* número 10 de 1985 Souto le publicó la *nouvelle* «Diario del tiempo en la nieve», que fue segundo premio del Círculo Argentino de Ciencia Ficción y Fantasía (CACYF).

Gardini había ganado inesperada relevancia por su cuento «Primera línea», ganador del primer premio del Primer Concurso Argentino de Cuento del Círculo de Lectores 1982, con un jurado compuesto por Jorge Luis Borges, Josefina Delgado, José Donoso, Jorge Lafforgue y Enrique Pezzoni. Por ese entonces se ganaba la vida como crítico literario de *El Péndulo*; fue uno de los más prestigiosos traductores argentinos de

los últimos, con autores en su obra como Shakespeare, Dickens, Graves y Steinbeck. En Minotauro tradujo tres títulos a finales de la década del setenta: *Las voces del tiempo* y *Pasaporte a la eternidad* de Ballard (ambos de 1978) y *El Señor de la Luz* de Zelazny (1979). También tradujo a Ursula Le Guin y Gore Vidal para el sello y para Edhasa; los cuentos completos de Cordwainer Smith para Ediciones B; y, con mucho éxito crítico, los seis libros de Vonnegut del catálogo de La Bestia Equilátera (*Desayuno de campeones*, *Cuna de gato*, *Payasadas*, *Pájaro de celda*, *Madrenoché* y *Dios lo bendiga, señor Rosewater*). En el 2004 su novela *Fábulas invernales* fue finalista del primer Premio Minotauro instaurado por Planeta, y publicada ese mismo año; el jurado estuvo formado por Fernando Savater, Álex de la Iglesia, Ángela Vallvey, Marcial Souto, Laura Falcó Lara y el director editorial Paco García Lorenzana como secretario.

Gardini falleció en marzo de 2017 en Buenos Aires, víctima del cáncer. En una entrevista con la revista *Axxón* había formulado la libertad temática que se advierte en su obra: «No creo mucho en los géneros, sino en escribir una especie de antigénero donde todo se combine [...] Si el término sirve para algo, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius” es CF» (Gardini, en Alonso y Carletti 2001). Era crítico del ghetto en el que muchas veces se recluye el género, como le pasó en los ochenta con el Círculo Argentino de Ciencia-Ficción y Fantasía:

En un momento yo competía por el premio Más Allá con Angélica Gorodischer, y lo ganó Angélica. Chapeau. Me parece perfecto. Por supuesto, con su vanidad, todo lo quiere ganar uno. Pero vos decís, competí con Angélica... Listo, ya está. Pero después compito con un tipo que es un analfabeto, que publica un cuento con faltas de ortografía, y él lo gana, ¿por qué? Muy sencillo: porque hacía toda la interna...

(Gardini, en Santos 2017)

En marzo de 1984 irrumpió *La sueñera*, de Ana María Shua, por entonces autora de novelas como *Soy paciente* o *Los amores de Laurita*, adaptada al cine. *La sueñera* es un libro de microrrelatos, difícil de clasificar, de corte fantástico.

Como lectora, empecé a fascinarme con el género a partir de la publicación en la Argentina de la revista *Minotauro*, que publicaba una excelente selección de la *Magazine of Fantasy and Science Fiction*. Eso sucedió en los años 60, cuando yo era adolescente. En ese momento actuaban al mismo tiempo influencias de

distinto signo ideológico, pero relacionadas entre sí: la fama de Bradbury, por ejemplo, y el libro *El retorno de los brujos* de Pauwels y Bergier. Hay que recordar que nuestra mejor literatura tiene algo de ciencia ficción desde siempre. (...)

Por otra parte, en los años 80 hubo aquí un escritor, traductor y editor, Marcial Souto, que se dedicó durante varios años, con increíble fervor, a la difusión de la ciencia ficción en Argentina. Dirigió varias revistas (*El Péndulo* y otra vez *Minotauro*), creó y dirigió una colección de ciencia ficción argentina llamada también Minotauro. Souto leyó mi primer libro de cuentos y me vino a buscar para proponerme que escribiera cuentos de ciencia ficción para sus revistas. Él fue el editor de *La sueñera*, que después de haber sido rechazado por varias editoriales que lo consideraron poesía, encontró su lugar en una colección de ciencia ficción.

(Dahl Buchanan 2001)

Souto cuenta que Gloria de Rodrigué, quien manejaba la parte comercial de los asuntos de Minotauro, le devolvió los derechos a Shua porque no lo iban a reimprimir. «Nunca vamos a reeditar ese libro, así que te lo podés llevar, te rescindimos el contrato», en una época donde los contratos no tenían término. «Shua estuvo encantada, aparecieron interesados de España, de Emecé» (Souto, en Castagnet 2015b). Shua terminó por consagrarse en España, y precisamente por sus microrrelatos y no por sus novelas.

En España me nombraron «La Reina del Microrrelato», algo que me encanta y que usa todo el mundo, pero también tengo una curiosa fama de microrrelatista; ellos ignoran cualquier otra de mis actividades literarias. Ya publiqué muchos libros de ese género: uno que se llama *Cazadores de letras*, que tiene cuatro de mis libros y un pedacito del quinto, y también *Fenómenos de circo*. Nunca publiqué una novela en España.

(Shua, en Gigena 2016a)

Según lo que declara Souto, Porrúa no se inmiscuía en la colección Autores Rioplatenses. En especial recuerda una circunstancia: la presentación de *Atlas* de Borges, que se hizo en el jardín de Sudamericana, en la que apareció Porrúa vestido de blanco.

Nunca lo había visto así, tan elegante, y le presenté a Ana María Shua y a Luisa Axpe que había publicado unos libros de cuentos en la colección. A él le habían encantado los libros y a mí nunca me dijo nada. Nunca jamás se metió, nunca jamás me dijo algo. Nunca nada, nunca «me parece un error esto», nunca nada. (Souto, en Castagnet 2015b)

Por el contrario, los que sí tenían voz y voto en Autores Rioplatenses eran los de Sudamericana, como se mencionó en el caso de los derechos de Shua y luego con el cierre de la colección.

Sudamericana sí tenía voz para que algo se publicara o no en la colección de Autores Rioplatenses dirigida por Marcial Souto. Una cosa era lo que decía Paco y otra cosa era el resto.

(De Rodrigué, en Castagnet 2016e)

Luego de la publicación de *Cuerpos descartables* (marzo de 1985) de Sergio Gaut vel Hartman y del mencionado *El fondo del pozo* (noviembre de 1985) de Eduardo Abel Giménez, la situación económica se volvió crítica. En 1986 la gente de Sudamericana optó por no continuar con la colección y la revista porque no se sostenían económicamente.

Llevábamos publicados nueve y yo dije «pero hagamos 10, por lo menos redondo». Luisa Axpe era la única escritora que apareció como lectora de *El Péndulo*, que me mandó una carta una vez y un esbozo de un cuento. Creo que me mandó 43 cuentos, antes de publicarle uno. Fue aprendiendo, terminó siendo una redactora publicitaria importante y psicoanalista. Era la persona más inteligente que conocí. Ese sería el número 10, yo le publiqué algún cuento. Uno en *El Péndulo* en el último número y después le publiqué dos en *Minotauro*. Y tenía más cuentos y yo le dije: «Bueno, falta un material acá, si escribís un cuento más y un poco largo, tenemos un libro». Hizo un cuento que se llama «Grutas», que está en el centro del libro y que una tarde lo discutimos como cinco horas, línea por línea, como hice con la mayoría de los libros. Hay un trabajo de edición que no te puedo contar en todo lo que apareció en *El Péndulo* y en *Minotauro*. Luisa no aceptaba la mayoría de las cosas, y me dijo: «Bueno, lo voy a mirar», casi como por educación. A los tres días me llamó y me dijo: «Tenés razón en todo, no

pude estar más de acuerdo, te entendí ahora, incluso le hice bastantes más cambios». Me lo pasó y era perfecto. Le dije: «Ya tenés el libro, ahora a pelearlo». Entonces lo hablé con Gloria y al final lo autorizaron. Oscar Chichoni se iba a vivir al sur de Barcelona y fue la última tapa que hizo en Argentina. Así que fue la despedida de un montón de cosas, de la revista, de esa colección, de Oscar.

(Souto, en Castagnet 2015b)

*Retoños* fue el fin de la época rioplatense de Minotauro. Años más tarde tendría una excepción: en 1999 Porrúa publicaría la novela *La montaña de origen* de Daniel Alcoba, un periodista y traductor platense que luego de estar preso por la dictadura se exilió en París primero y Barcelona después.

Daniel Alcoba es un lector brutal, de una personalidad desmedida, abrumadora. Escribió unas novelas fantásticas. Se las mandó a Paco, que me preguntó por él. A mí me interesa, me parece que tiene mucho brío, mucho amor por la literatura y además es muy culto. No muy culto, es fea palabra: es un lector empedernido y amplio. «Bueno, publicuémoslo», me dijo Paco. Yo me lo tomé también como un gesto de amistad: ya tenía muchos años, vio que no se iba a mover de Barcelona y quería tener algo argentino.

(Cohen, en Castagnet 2016h)

Alcoba repetiría en Minotauro con *La cara hembra de Dios* (2004). Pero para ese segundo volumen Planeta ya empezaba su giro de 180 grados del catálogo, dirigiéndolo hacia la edición de autores en castellano, aunque más españoles que latinoamericanos.

## Biblioteca Tolkien

Apenas llegado al Viejo Continente en 1977, Porrúa publicó el título que se convertiría en el mayor capital mercantil y también elemento de alto capital simbólico del sello: *El Señor de los Anillos* de J.R.R. Tolkien. Porrúa obtuvo los derechos de la obra siete años atrás casi por casualidad, y esta obra sería sin lugar a dudas la que le dio el definitivo éxito de ventas.

Porrúa no fue el primer dueño de los derechos de traducción de *El Señor de los Anillos*. Ese privilegio le correspondió a Jacobo Muchnik, que por problemas económicos nunca pudo llegar a editarlo. En noviembre de 1964 Muchnik había publicado *The Hobbit* en Compañía General Fabril Editora con el hoy curioso título de *El hobito*, en la traducción de Teresa Sánchez Cuevas.<sup>47</sup> Fabril Editora era parte del grupo empresarial Compañía General Fabril Financiera, constituida en 1929 a partir de la Compañía General de Fósforos S.A., y que incluía el taller gráfico Fabril, uno de los más grandes de su tiempo, nacido para realizar en el país las impresiones litográficas que decoraban las cajitas de fósforos (Badoza 2008).

Gracias al archivo Tolkien–George Allen & Unwin hoy podemos reconstruir el proceso de traducción de *El hobito*. El 3 de julio de 1962 Alina Dadlez, la coordinadora de los derechos para el extranjero de George Allen & Unwin, le envió a Tolkien una copia de la carta que habían recibido de Fabril. Tolkien le respondió el 20 de julio, comentándole sus preferencias:

[Tolkien wishes]... *hobbit* to remain untranslated (as a protection against the private fancies of translators ... ). In a Latin language *hobbits* looks dreadful, and if I had been earlier consulted I would have readily agreed to some naturalization of the form, e.g. *hobitos*, which consorts better with the long-adopted *elfos*, while having the good fortune to contain the normal Sp[anish] diminutive suffix, and a stem *hob-*, which as far as I know has no associations in Spanish.

(Tolkien, en Hammond y Scull 2006)

---

<sup>47</sup> «El texto de *The Hobbit* se corrigió en varias ocasiones; la más importante de ellas tuvo lugar en 1951, cuando Tolkien cambió radicalmente el episodio con Gollum para que condijese con la letra y el espíritu de *The Lord of the Rings*; la siguiente en importancia se dio alrededor de 1966-7, cuando preparó una serie de modificaciones en *TH* que acompañaron a las que llevaron a la segunda edición de *LOTR*. *El Hobito*, publicado en 1964, evidentemente no contiene los cambios de 1966-7 pero sí los de 1951» (Adámoli, Tarragó, Seguí y Cosentino 2000).

Dadlez reenvió a Fabril los comentarios de Tolkien, y el 17 de septiembre de ese mismo año le volvió a escribir a Tolkien: los editores argentinos señalan que dado que la *h* es muda en castellano, quizás la forma *jobitos* podría ser usada. Tolkien responde una vez más el 19 de septiembre:

I prefer *hobitos* since it preserves to the eye more relationship to the original word. I do not much mind the *h* being ‘mute’; I am sure many hobbits drop their *hs* like most rural folk in England.

(Tolkien, en Hammond y Scull 2006: 594)

Según Christina Scull y Wayne G. Hammond, Tolkien también se disculpa con Dadlez por «not replying sooner, but mail had not been forwarded despite his arrangements», y señala que «most important point to make to the translator of *The Hobbit* into Spanish is that if he uses *gnomos* for dwarves, it must not be used in the phrase “the elves that are now called gnomes”», que en cambio sugiere reemplazar por «the High Elves of the West» (Tolkien, en Hammond y Scull 2006: 594).<sup>48</sup> Efectivamente, Sánchez Cuevas utiliza «gnomos» en vez de *dwarves* (enanos) y reemplaza *gnomes* por «los grandes elfos del oeste» (Tolkien 1964: 55-56). Más discutiblemente, traduce «enanos» en vez de *trolls* y «duendes» en vez de *goblins* (trasgos).

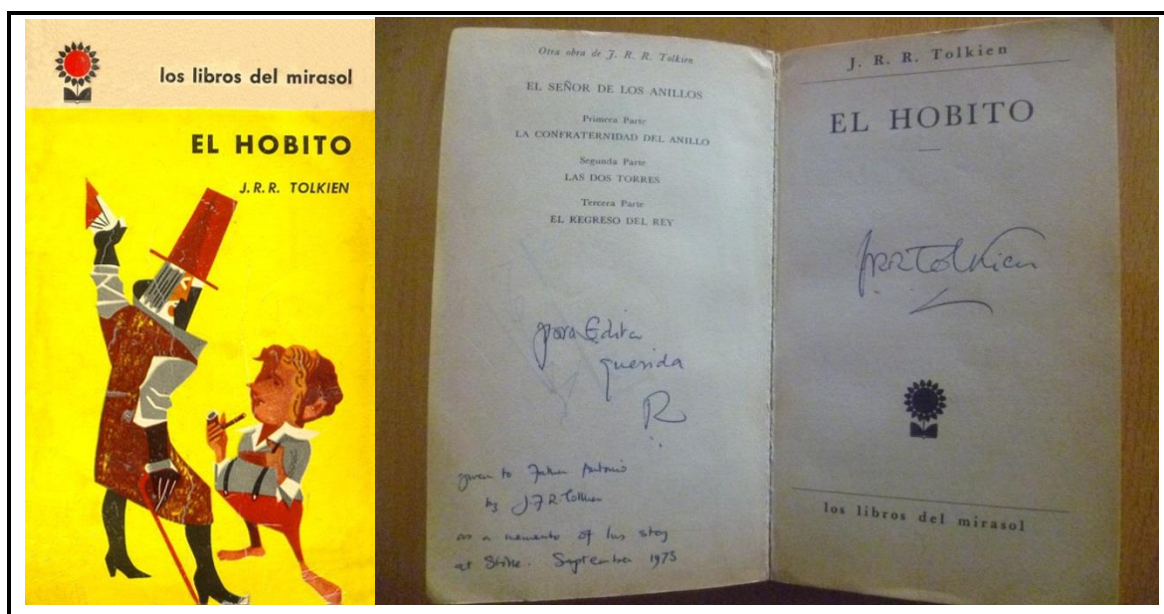
También resulta notable que se haya incluido el prefacio que Tolkien añadió en 1950, que responde a las modificaciones realizadas en vistas a la inminente publicación de *The Lord of the Rings* (Adámoli, Tarragó, Seguí y Cosentino 2002). Como la primera edición del libro jamás se usó para la versión castellana, las explicaciones resultan superfluas. Curiosamente, donde Tolkien dice: «Its explanation lies in the history of the Ring, as it was set out in the chronicles of the Red Book of Westmarch, and is now told in *The Lord of the Rings*», Sánchez Cuevas tradujo: «Su explicación está en la historia del Anillo, tal como se relata en las crónicas del Libro Rojo de Westmarch y *aguarda publicación*» (Tolkien 1964: 7, las cursivas son mías).

La publicación de Fabril no tuvo mucha repercusión y sólo hubo una edición, lo que sin dudas colaboró a que no prosperara el deseo explícito de publicar *El Señor de los Anillos*, como lo evidencia la contratapa de *El hobito*, que prácticamente lo da por hecho: «...la trilogía *El Señor de los Anillos*, cuyos tres volúmenes, *La confraternidad*

---

<sup>48</sup> En las posteriores ediciones inglesas Tolkien tomará su propio consejo y reemplazará los dos *gnomes* del texto por las alternativas que sugería en la carta, quizás para evitar futuros malentendidos.

del anillo, *Las dos torres* y *El regreso del rey*, Fabril Editora ha incluido en Los libros del Mirasol». Nótese la diferencia con los de Minotauro: ‘La confraternidad del anillo’ en vez de *La comunidad del anillo*, ‘El regreso del rey’ en vez de *El retorno del rey*. Efectivamente, como prometía Sánchez Cuevas, hubo que aguardar hasta la aparición de Porrúa y Minotauro, trece años más tarde.



**Portada y página de inicio de *El hobito* (noviembre de 1964) de Compañía General Fabril Editora. Este ejemplar está dedicado por el propio Tolkien a su esposa Edith, a quien aquí llama «para Edita querida», seguramente parodiando el cambio de *hobbit* a *hobito*. Más abajo, el padre John Francis Reuel Tolkien le dedica el libro al padre Antonio Quevedo, como agradecimiento por cubrirlo en la iglesia de Stoke-on-Trent y así permitirle ir al entierro de su padre en septiembre de 1973 (Collier 2012).**

Un caso similar se advierte en la edición francesa: el 15 de mayo de 1968 Alina Dadlez le escribe a Tolkien con una carta adjunta de Andre Bay de Editions Stock, que está preparando una edición francesa de *The Hobbit*. Bay considera que la palabra *hobbit* puede llegar a tener una connotación equívoca en francés, por razones que no se atreve a explicar, y pregunta si puede reemplazarla por *hopin*. Tolkien le responde a Dadlez, aparentemente en el mismo día. Se siente obligado a aceptar «the objections of those who know more of the depths of the colloquial language» y está dispuesto a aceptar *hopin*. Luego Dadlez opina: «The cover of the pocketbook edition is amongst the worst I have seen» (Tolkien–George Allen & Unwin Archive, Harper Collins: 725).

*The Lord of the Rings* fue publicado en Inglaterra entre el 29 de julio de 1954 y el 20 de octubre de 1955, precisamente durante la fundación de Minotauro. Su historia



editorial es tan rica que se lo denomina «the slowest-developing bestseller in modern publishing history» (Plimmer 2016).

El primer libro de Tolkien se había publicado, sobre todo, por el buen olfato del hijo del editor. El libro circulaba en Oxford; cuando una alumna, Susan Dagnell, entró a trabajar en Allen & Unwin, lo sugirió como libro infantil. Stanley Unwin le pidió a su hijo Rayner, de entonces diez años, que leyera el manuscrito a cambio de una moneda. Quince años después, Rayner Unwin, ya editor de la casa, tuvo en sus manos la esperada continuación: *The Lord of the Rings*.

Sir Stanley Unwin, whose competitors called him mad when he published the first two volumes in 1954, told us, “I was in Japan when the manuscript arrived. Rayner wrote to say it seemed a big risk. It would have to be published in three volumes, at a guinea each – this at a time when 18 shillings was top for a bestseller. But Rayner added, ‘Of course, it’s a work of genius’. So I cabled him to take it”.

(Plimmer 2016)

Tolkien la pensó como un único tomo, pero los editores insistieron en dividir la novela en tres debido a la escasez del papel en Inglaterra después de la Segunda Guerra Mundial. Una única novela dividida en seis libros, dos por volumen, con varios apéndices de material complementario adosado al tercer volumen y también editados por separado; algunas ediciones llegaron a publicar la novela entera en un único (y pesado) volumen, como hizo Porrúa en 1993, siguiendo el deseo original de Tolkien.

The books were published under a profit-sharing arrangement, whereby Tolkien would not receive an advance or royalties until the books had broken even, after which he would take a large share of the profits. It has ultimately become one of the best-selling novels ever written, with over 150 million copies sold.

(Drout 2007: 385)

Las ventas del libro explotaron recién cuando en 1965 salió una edición ilegítima por Ace Books. Mientras que las anteriores ediciones en tapa dura habían tenido ventas discretas, sobre todo fogueadas por el círculo de W.H. Auden, la edición de Ace era barata y se vendía extraordinariamente bien en las universidades.

The unauthorised, i.e. non-royalty-paying, publication became a cause célèbre. In the autumn of 1965, Ballantine Books brought out an approved paperback. Hobbitomanes promptly made it a point of honour to buy the sanctified version, even if they already owned the exorcised one. The true aristocracy own the original English edition. ‘It smells right,’ one fan said.

(Plimmer 2016)

Todavía en Argentina y en Sudamericana, en 1970 Porrúa le escribió una carta entre tantas a esa misma Alina Dadlez, por entonces responsable de derechos de autor de la editorial Arena (luego comprada por HarperCollins). La carta era sobre Bertrand Russell, pero a último momento Porrúa decidió ponerle una posdata, preguntándole cómo era que no se había traducido *El Señor de los Anillos* al castellano y cómo estaba el asunto de los derechos. Porrúa no había leído la novela pero sabía que ya era un libro de culto en los países anglosajones. En su respuesta, Dadlez le contestó que creía que para ello debía hablar con Nicolás Costar de la agencia International Editors. La sincronización fue precisa: cuando Porrúa llamó a International Editors le comunicaron que acababa de recuperar los derechos en castellano de la obra de Tolkien. «Los acabo de recuperar hace cinco minutos. Si me hubieras llamado mañana hubiera sido tarde. Si me hubieses llamado antes, demasiado temprano». Durante mucho tiempo habían estado en poder de la familia Muchnik, hasta que finalmente les venció el plazo de tenencia de los derechos.

Mario Muchnik aprendió de su padre que, para sacar adelante una editorial, hay que publicar unos cuantos libros de cocina. Su padre lo hizo en Argentina: editaba veinte libros al año, de los cuales solo cuatro eran literatura; los demás eran recetarios y divulgación.

(González-Rivera 2015)<sup>49</sup>

Porrúa ofreció sobre la marcha mil dólares por cada uno de los tres volúmenes y se los quedó en el acto. Si hubiera tardado una hora más en llamar por teléfono jamás

---

<sup>49</sup> Curiosamente, Mario Muchnik dedica sus memorias *Oficio editor* a Sir Stanley Unwin, el editor de Tolkien: «En memoria de sir Stanley Unwin, editor, que dijo claramente: Si buscas ante todo dinero, no te hagas editor. Los editores que consideran su negocio solo como un medio para ganar dinero nos producen la misma impresión que los médicos solo preocupados por sus honorarios. El negocio editorial da mayores satisfacciones que el dinero. Si dominas la técnica y estás dotado de la necesaria aptitud, te ganarás discretamente la vida, pero la labor de tus jornadas será interminable y es posible que, cuanto mejor trabajos, peor sea tu recompensa pecuniaria» (Muchnik 2011).

habría conseguido los derechos, porque en cuanto se corrió la voz de que se habían liberado una vez más empezaron a llover llamadas a International Editors solicitando los derechos de traducción.

Lo interesante es que en Fabril ya tenían el primer tomo de *El Señor de los Anillos* impreso en galeras; según Souto, quizás incluso estaban traducidos los tres volúmenes.

Paco se había llevado *El Señor de los Anillos* a la cabaña en el bosque donde vivía en Mar del Plata. En realidad él no sólo compró los derechos, compró la traducción. Yo no sé si estaban traduciendo los tres volúmenes. El primero estaba compuesto, había galeras o páginas, no me acuerdo. Él empezó a trabajar sobre eso y también lo tiró a la mierda. Yo sé que laboró eso y después de unos días me dijo «Me voy a vivir a Barcelona».

(Souto, en Castagnet 2015b)

Habían hecho toda una horrible traducción. Tuvo problemas financieros la editorial [Fabril], entonces empezó a vender las obras. No vale la pena leerla. Era una traducción falsa, que además no tenía en cuenta la idea de Tolkien de que los nombres que aparecen en *El Señor de los Anillos* en inglés son una traducción, entonces no hay que traducirlos del inglés sino del sentido original del que se supone que fueron escritos. Tolkien lo llama el Libro Rojo, en ese libro están los nombres de los personajes y lo que significan, pero es una traducción inventada. Me escribió varias veces por ese asunto. Cartas muy escuetas, sin ninguna importancia.

(Porrúa, en Castagnet 2012)

Tolkien solía escribirse con sus traductores, personalmente o a través de su secretaria, como se ve en su epistolario (*The Letters of J. R. R. Tolkien*, 1981). Estas cartas que menciona Porrúa, realizadas seguramente durante el período 1970 – 1973, no se conservan; sí el intercambio posterior con Christopher Tolkien, el hijo menor. Filólogo como su padre, Christopher dedicó su vida a reconstruir y estudiar la vasta obra de Tolkien. Ya desde su juventud colaboró con su padre como lector de su obra y en la confección de los mapas presentes en todas las ediciones. Porrúa mantuvo una nutrida correspondencia con él, desde 1977 hasta por lo menos el 2001, mediante la cual coordinaron juntos la publicación de casi cuarenta libros.

My knowledge of Spanish is regrettably slight, and I am in no position to judge your translation or to appreciate with any discrimination the aptness of your renderings of names (for example, I can't tell whether 'Bilbo Bolsón' would suggest something like 'Bilbo Moneybags', and whether it would carry a suggestion that he was not very bright?) However, I am very confident that you have been at very great pains to make the Spanish translation an exceptional one.

I am, as you may suppose, extremely interested in and concerned with the question of the rendering of the nomenclature in my father's works, and if when you come to translate *The Silmarillion* I could be of any help in answering queries I should be delighted to try to give it. In the meantime I send you my very best wishes and hope that you will write to me again and let me know how the project is going: it would interest me very much indeed.

Yours sincerely,

Christopher Tolkien

P.S. I have just had a letter from my friend Professor d'Alessandro who mentioned that he had been in correspondence with you concerning the translation. - I am puzzled, by the way, that in the book it says 'Translation of Luis Domenech'.

**Carta de Christopher Tolkien a Porrúa, 11 de enero de 1978: «I can't tell whether 'Bilbo Bolsón' would suggest something like 'Bilbo Moneybags', and whatever it would carry a suggestion that he was not very bright?».»**

En la primera carta que le manda, Christopher le comenta a Paco: «I have just had a letter from my friend Professor d'Alessandro who mentioned that he had been in correspondence with you concerning the translation. - I am puzzled, by the way, that in the book it says 'Translation of Luis Domenech'» (11 de enero de 1978).<sup>50</sup>

Para esta traducción Porrúa utilizó por primera vez el pseudónimo de Luis Domènech, el «traductor catalán», que mientras que para el segundo y tercer tomo fueron co-traducidos con Matilde Horne: «Lo único que hice yo en el segundo y tercer tomo fue corregir, tachar lo que sobraba» (Porrúa, en Castagnet 2012).

El primer tomo me llevó unos 3 meses. Utilicé lugares geográficos reales. Por ejemplo, el apellido de Frodo en inglés era Baggins, cuya traducción más acertada podría haber sido saco o bolso. Pero recordé una zona del sur de la Argentina, El Bolsón, y construí el nombre: Frodo Bolsón. No tenía más entusiasmo que saber

<sup>50</sup> C. Talbot D'Alessandro, amigo y colega de Tolkien en Oxford. En una solapa de *El Señor de los Anillos* se destaca su colaboración para «la traducción y adaptación de los nombres de personas y de sitios», junto con *Guide to the Names in The Lord of the Rings*, un instructivo para traductores del propio Tolkien.

que publicaría un clásico de la literatura fantástica contemporánea, aunque no tuviera casi relación con los autores que publicaba Minotauro, casi todos antitolkenianos.

(Porrúa, en Guariglia 2009)

Al comienzo, antes de leerlo, Porrúa no tenía gran simpatía por el libro. «En el catálogo de Minotauro había algunos medio antitolkenianos de fondo, como Ballard o Angela Carter o Michael Moorcock, que era gente que odiaba a Tolkien» (Castagnet 2012). Esto se corresponde con las declaraciones de Ballard, según recuerda Souto, y con las de Moorcock:

Habían contratado *El Señor de los Anillos* y se lo comenté a Ballard, que me dijo «No, por Dios, que no haga eso. Que contrate Mervyn Peake, que publique *Gormenghast*», que después Paco publicó también. Pero no, todo el mundo detestaba *El Señor de los Anillos* y Tolkien y lo que representaba.

(Souto, en Castagnet 2015b)

Moorcock, one of the most prolific living fantasists, sees Tolkien's creation as little more than a conservative vision of the status quo, an adventure that brings its hero 'There and Back Again,' rather than into a world where experience means you can't go home again. Moorcock thinks Tolkien's vast catalogue of names, places, magic rings, and dwarven kings is, as he told Hari Kunzru in a 2011 piece for The Guardian, 'a pernicious confirmation of the values of a morally bankrupt middle class.'

(Bebergal 2014)<sup>51</sup>

Aun así, ante la identificación posterior de Tolkien con Minotauro llaman la atención las declaraciones de Porrúa: «No era un libro para Minotauro, era un libro aparte, de otra categoría. Y sin embargo dije bueno si es así y realmente es como si alguien llega y me pone el libro en la mano» (Castagnet, 2012: 9). Esta distinción justifica por qué los libros de Tolkien se editaron bajo una colección aparte y a su vez un formato diferente del resto de las demás colecciones. También se corresponde con lo que ocurrió con *Rayuela*, de la cual dijo: «entonces Sudamericana no parecía apta para

---

<sup>51</sup> Curiosamente, Moorcock no fue publicado en Minotauro por su abundante obra de fantasía heroica sino con la psicodélica *El programa final* (1979).

*Rayuela*, pero *Rayuela* la hace apta para otras cosas» y que en su opinión «la introducción de una obra que parece ajena al catálogo, cambia el carácter del catálogo» (Porrúa, en Fernández 2013).

«Hay libros que se esperan, que captan a la perfección el presente. Es la *Zeitgeist*, el espíritu de la época, como dicen los alemanes», dice Porrúa. «Cuando yo edito *El Señor de los Anillos*, en España, no sale una sola línea de publicidad. Al parecer nadie sabe de su existencia. En quince días se venden 40.000 ejemplares. Hay noticias subterráneas que corren, algo pasa y un libro encuentra a su lector» (Sánchez 1997).

Luego de tantos años de trabajo y espera, *La Comunidad del Anillo* salió el 21 de junio de 1977 en una edición de diez mil ejemplares. Curiosamente, el 15 de septiembre de ese mismo año finalmente se publicó por Allen & Unwin uno de los libros centrales de Tolkien, el póstumo *The Silmarillion*, editado y finalizado por su hijo Christopher. La forzada trilogía se completó con *Las dos torres* (diciembre de 1979, quince mil ejemplares) y *El retorno del rey* (1980), éste ya impreso en España; hasta entonces, y pese a la mudanza, todos los libros de Minotauro publicados entre 1977 y 1979 habían sido impresos en Argentina.

Dear Francisco,

I am very sorry not to have written before to thank you for your letter of 8 September together with the two copies of Las Baladas de Beleriand. This is a most impressive book: for while I myself cannot form any sort of refined judgement, very obviously, I have nonetheless been through parts of it, both poems and editorial text, and I can see what very great care has been taken (I find that with the help of Latin, French and Italian I can get on well enough with the Spanish - since in this case I have the great advantage of knowing what the meaning is!).

It is remarkable to me that you have achieved this when all other European publishers who considered it decided that it was an impossible task - save one, and that one was a painfully misguided failure.

**Carta de Christopher Tolkien a Porrúa: «It is remarkable to me that you have achieved this when all other European publishers who considered it decided that it was an impossible task» (13 de octubre de 1997).**

El tremendo éxito de los tres tomos de *El Señor de los Anillos* no sólo causó la publicación de las otras obras literarias de Tolkien, principalmente los mencionados *El hobbit* (1982) y *El Silmarillion* (1984), sino que inició la aparición de un gigantesco conjunto de obras relacionadas: su epistolario (*Cartas*, 1993); sus libros infantiles (*El señor Bliss*, 1984); sus ilustraciones (*Pinturas y dibujos de J. R. R. Tolkien*, 1979); su poesía (*Poemas*, 1993); sus biografías (*J. R. R. Tolkien. Una biografía*, 1990 y *Tolkien:*

*hombre y mito*, 2000); sus ensayos (*Los monstruos y los críticos*, 1998); y, sobre todo, los ensayos crítico-genéticos de su hijo Christopher, los monumentales nueve tomos de la *Historia de la Tierra Media* (1990, 1991, 1997, 1998, 1999, 2000a, 2000b, 2002a y 2002b) y los cuatro de la *Historia de El Señor de los Anillos* (1992, 1994, 1996 y 1997). La lista de misceláneas que rodea a Tolkien en Minotauro es aún más larga: con la venta a Planeta esta tendencia se intensificó, y el primer año tras la venta llegó a publicarse el libro *Cómo se hizo El Señor de los Anillos* (en referencia a la película, claro está).

Esto queda de manifiesto con la carta que le envió Christopher (la última a nuestra disposición), donde comunica con pesar la influencia editorial de la película próxima a estrenarse.

Since I last wrote to you towards the end of the last year the great cretinous (but crafty) juggernaut called New Line Cinema has made further destructive progress, as you may aware: licensing every kind of buffoonery, forming a partnership with the American hamburger juggernaut Burger King (which will give away plastic Tolkien figures at its 11,000 ‘outlet’s worldwide)... it doesn’t bear recounting. I, and much more my legal colleague in England, Cathleen Blackburn, strive to beat back the invasion and protect what we can, but we have very little legal power. The British publishers in London are bent on issuing no less than 16 ‘tie-in’ books (that is, books produced in order to cash in on the film), of which six are for children – and this is perhaps one of the greatest dangers to The Lord of the Rings itself.

The degradation of my father’s work is inevitably a sorrow to me, but I am able to regard with interest and wonder the spectacle of his ‘world’ being conquered and colonized (on account of its celebrity) by people so crass that they don’t even know that what they are doing stands in the profoundest opposition to my father’s entire spiritual, intellectual, literary, and imaginative mind and purpose.

(Carta de Christopher Tolkien a Porrúa, 16 de Julio de 2001)

Since I last wrote to you towards the end of last year the great cretinous (but crafty) juggernaut called New Line Cinema has made further destructive progress, as you may be aware: licensing every kind of buffoonery, forming a partnership with the American hamburger juggernaut Burger King (which will give away plastic Tolkien figures—at its 11,000 'outlets' worldwide) ... it doesn't bear recounting. I, and much more my legal colleague in England, Cathleen Blackburn, strive to beat back the invasion and protect what we can, but we have very little legal power. The British publishers in London are bent on issuing no less than 16 'tie-in' books (that is, books produced in order to cash in on the film), of which six are for children - and this is perhaps one of the greatest dangers to The Lord of the Rings itself.

The degradation of my father's work is inevitably a sorrow to me, but I am able to regard with interest and wonder the spectacle of his 'world' being conquered and colonised (on account of its celebrity) by people so crass that they don't even know that what they are doing stands in the

profoundest opposition to my father's entire spiritual, intellectual, literary, and imaginative mind and purpose.

They are also impenetrably ridiculous. Recently New Line Cinema put on a huge commercial jamboree at Cannes, a sort of Lord of the Rings trade fair, for which they hired some chateau and, so I'm told, transformed it into an image of the inn at Bree, the Prancing Pony; and every participant in this affair was presented with a 'gift-pack', consisting of a Lord of the Rings volume with a special cover, a pipe, tobacco for the pipe, and a dagger. Here some larger, global idiocy seems to appear, and one can only look on with laughter, or aghast, according to temperament! My father would not have been surprised, however, except at the scale of the foolishness: he was very well aware of the emergence of what he called 'the new infantilism'.

Carta de Christopher Tolkien a Porrúa, 16 de Julio de 2001. «My father would not have been surprised, however, except at the scale of the foolishness: he was very well aware of the emergence of what he called 'the new infantilism'».

Dijo Porrúa: «Lo cierto es que, cuando quise vender la editorial, el único interés para cualquier comprador era Tolkien. Todo lo demás, desde el punto de vista comercial, no interesaba» (Guariglia, 2009). Según información suministrada por el diario *El País*, se decía que la trilogía había vendido sólo en el 2001 un millón de copias, y también que, desde 1977 hasta 2001, se habían vendido en España y América Latina cuatro millones de ejemplares; la editorial Minotauro, en tiempos de Porrúa, reconocía que solía facturar tres millones de euros al año, pero en 2001 los números se dispararon hasta los 9,6 millones (Collera, 2007). La fecha no resulta indiferente y sugiere una articulación específica entre los títulos firmados por Tolkien y el caudal de capital financiero que la obra había aportado al sello: la compra de Minotauro por Planeta se produjo exactamente una semana después que el estreno de *The Fellowship of the Ring*, lo cual los ubicó nuevamente en la lista de los más vendidos en habla castellana.



The second question is the sheer size of the volume, more than 800 pages in Spanish. I think it would be necessary (for editorial and chrematistic reasons) to publish two volumes:

I. La Guerra del Anillo and II. Sauron Derrotado. If you agree please send me your ideas about the titles and subtitles.

Some good news to share: The hardcover and pocket editions are selling briskly in Buenos Aires in a new and strong resurgence of interest in your father's works.

More good news: I have at last a first draft of THE LAYS OF BELERIAND. It's no more than a professional and correct rendering, and my editing will be long. But I am pleased that the translation is finally in my hands.

**Carta de Porrúa a Christopher Tolkien, donde se demuestra la buena venta de los libros aun antes de las películas: «Some good news to share: The hardcover and pocket edition are selling briskly in Buenos Aires in a new and strong resurgence of interest in your father's works» (4 de abril de 1995).**

## Fin de las colecciones y nuevas colecciones

A mediados de la década del setenta se discontinuaron las colecciones y todos los títulos pasaron a formar parte del catálogo de Minotauro sin distinción, a excepción de la ya vista Autores Rioplatenses. Entre los libros que quedaron sin colección se destacan las novelas del polaco Stanislav Lem (*Solaris* y *El invencible*, 1977 y 1978), excepcionales en Minotauro ya que ambas fueron traducidas de una lengua intermedia (en este caso el inglés)<sup>52</sup>; de Cordwainer Smith (*El juego de la rata y del dragón*, 1973), pseudónimo de Paul Lineberger, un sinólogo experto en guerra psicológica cuya obra fue analizada por Pablo Capanna en *El señor de la tarde* (1984); y de Michael Moorcock (*El programa final*, 1979), «especie de novela pop de ciencia ficción» (De Santis, 2007). En la contratapa de esta última se destaca su rol como «animador principal de la célebre revista *New Worlds*, que introdujo el término ‘ficción especulativa’; una literatura ‘moderna, coherente y vital’».

Sin embargo, como pasó con Tolkien, para mediados de la década del ochenta empezaron a aparecer bibliotecas en torno a los autores más habituales de la editorial, como ocurrió con Bradbury y Ballard, y luego con Angela Carter (1940-1992), Brian W. Aldiss (1925-2017), John Crowley (1942) y Christopher Priest (1943). Entre las colecciones Ursula Le Guin, a quien Porrúa le publicó las novelas de ciencia ficción *La mano izquierda de la oscuridad* (1973), *Los desposeídos* (1983), *El nombre del mundo es bosque* (marzo de 1986) y los seis de fantasía heroica de la saga de Terramar (mayo de 1986, 1987, 1988, 1993, 2002 y 2003, respectivamente), entre muchos otros.<sup>53</sup> La importancia de Le Guin trasciende por mucho al género; desde el 2016 que sus obras son recopiladas por la prestigiosa Library of America, distinción que comparte solamente con Philip Dick y Kurt Vonnegut.

In 2000, the Library of Congress declared her a “living legend,” a designation that has made its way into many introductions to her readings. Last month, her

---

<sup>52</sup> Por una comparación entre las diferentes traducciones de *Solaris* al castellano véase Ramírez 2011 y Martín 2011, quien señala: «El novelista, en esta nueva edición, gana en claridad y en identificación con el resto de su obra, pero también cambia de registro musical: sus palabras se hacen más secas, menos retóricas; será, sin duda, la traducción que perdurará».

<sup>53</sup> Sobre la publicación de *A Wizard from Earthsea*, el primero de la saga: «In 1967, Herman Schein (the publisher of Parnassus Press and the husband of Ruth Robbins, the illustrator of the book) asked Le Guin to try writing a book “for older kids,” giving her complete freedom for the subject and the approach» (Esmonde 1981 y Sieruta 2011). *Older kids* encaja perfectamente con la ahora popular categoría editorial *Young Adults*.

“Orsinian Tales” and the novel “Malafrena” appeared as a volume in the Library of America. (She and Philip Roth are the only living novelists included in the series.) “I am getting really sick of being referred to as ‘the legendary,’ ” she protests, laughing. “I’m right here. I have gravity. A body and all that”.

(Phillips 2016)

También se crearon colecciones para cada una de las sagas: los tres libros de Canopus en Argos: Archivos de Doris Lessing, los cinco libros de Libro del Sol Nuevo y los tres de Libro del Sol Largo de Gene Wolfe, los tres Heliconia de Brian Aldiss, la Trilogía del Puente de San Francisco de William Gibson, los tres de la mencionada Policía de Nova de William Burroughs y los tres de Anales de la Costa Occidental de Le Guin, entre otros.

Tras la compra de la editorial, Planeta estableció nuevas colecciones según criterios temáticos: Kronos, sobre ciencia ficción; Hades, para la narrativa de terror; Ucronía, con novelas sobre la hipótesis de un pasado diferente; Utopía, encargada de obras de raigambre sociológica y política; y Pegasus, que recoge novelas de *fantasy* (Arrizabalaga 2009: 1). A éstas se les sumaron sus colecciones homónimas para libros de bolsillo o digitales. Las obras anteriores a la venta se reetiquetaron bajo las nuevas colecciones, como ocurrió por ejemplo con *La montaña de origen* (1999) de Daniel Alcoba, que en la reedición del 2003 pasó a formar parte de Pegasus. Todas las anteriores colecciones quedaron definitivamente discontinuadas.

## Análisis general del catálogo de Minotauro

En las anteriores páginas se desarrolló un examen minucioso de las colecciones del catálogo; en las siguientes, realizaremos un análisis general que sirva como panorama del proyecto editorial que dirigió Francisco Porrúa, acompañado por algunas cifras estadísticas que consideramos de particular interés.

De los libros que Minotauro tradujo y publicó, existe una primera serie numerada que va del primer número al duodécimo: de *Crónicas marcianas* de Bradbury (agosto de 1955) hasta *El mundo sumergido* de Ballard (julio de 1977). No obstante, no se trata exactamente de los primeros veintiún publicados: hay otros ocho libros editados entre 1957 y 1977 que no poseen número y que por lo general forman parte de alguna otra colección. El primero en romper la norma es *Ubú rey* del francés Alfred Jarry (1957), traducido a instancias de Juan Esteban Fassio, quien se encargó del diseño de las cubiertas hasta 1970.

En 1964 no se editó ningún libro de Minotauro, aunque en septiembre de ese año salió el primer número de la revista homónima. Para fines de 1965 la editorial volvió reformulada gráficamente, y en los siguientes años se publicaron tanto autores de una novedosa rama de la ciencia ficción como autores que la crítica suele considerar por fuera del género, como J.G. Ballard (*El mundo sumergido*, 1966; *Playa terminal*, 1971; *El hombre imposible*, 1972), William Golding (*Los herederos*, 1968), Italo Calvino (*Las cósmicas*, 1967; *Tiempo cero*, 1971; *Las ciudades invisibles*, 1974), Kurt Vonnegut (*Las sirenas de Titán*, 1971), Arno Schmidt (*La república de los sabios*, 1973), Anthony Burgess (*La naranja mecánica*, 1973), Cordwainer Smith (*El juego de la rata y del dragón*, 1973), Samuel Delaney (*La intersección de Einstein*, 1973) y Philip K. Dick (*El hombre en el castillo*, 1974). Este amplio criterio de especificidad del catálogo, que insta un quiebre frente a la tradición editorial norteamericana, tuvo un correlato material: durante esta época Porrúa eliminó para siempre la etiqueta «ciencia-ficción» hasta entonces presente en la parte inferior de la cubierta.

Luego de treinta libros editados por Minotauro, Angélica Gorodischer se convirtió en la primera mujer en ser publicada (*Opus dos*, marzo de 1967) en una época donde no había muchas autoras de ciencia ficción; de hecho, en 1966 se acababa de editar en Estados Unidos el primer libro de Ursula K. Le Guin, *Rocannon's World*, que luego fue

editado en castellano por Nebulae durante la dirección de Porrúa en 1989, junto a otras dos obras tempranas de la autora. Le Guin se convirtió en el mascarón de proa de la igualdad de talentos entre ambos sexos, con una obra vasta y multipremiada, con nada menos que dieciocho libros en el catálogo de Minotauro, desde cumbres de la ciencia ficción como *La mano izquierda de la oscuridad* (1973) y *Los desposeídos* (1983) y pasando por la saga fantástica de Terramar (que se inicia con *Un mago de Terramar* en 1986 y termina cinco libros después con *El otro viento*, 2003). Fue la propia Le Guin quien en 2003 tradujo a Angélica Gorodischer al inglés, consagrándola en el plano internacional.

Se les sumaron la norteamericana Zenna Henderson (*Peregrinación: El libro del pueblo*, 1975), una de las primeras autoras del SF que jamás usó pseudónimo de hombre; la británica Angela Carter (*La pasión de la nueva Eva*, 1982; *Héroes y villanos*, 1989; *Venus negra*, 1991, entre muchos otros), y Doris Lessing (*Shikasta*, 1986; *Los matrimonios entre las zonas tres, cuatro y cinco*, 1988; y *Los experimentos sirianos*, 2003, los tres pertenecientes a la saga Canopus en Argos), quien ganó el premio Nobel de Literatura en el 2007.<sup>54</sup> En la colección de autores rioplatenses coordinada por Marcial Souto fueron publicadas Ana María Shua (*La sueñera*, 1984), Luisa Axpe (*Retoños*, 1986) y la obra cumbre de Angélica Gorodischer, *Kalpa imperial*, dividida en dos tomos (*Kalpa imperial I. La casa del poder*, 1983; *Kalpa imperial II. El imperio más vasto*, 1984).

Los autores en castellano fueron una excepción en Minotauro durante el período Porrúa, y a su vez una excepción en sí mismos: hasta su incorporación a Planeta, el catálogo no incluyó ningún autor en nuestra lengua que no sea rioplatense. El primer argentino en abrir las puertas de Minotauro fue Julio Cortázar con *Historias de cronopios y de famas* (mayo de 1962), textos recopilados a pedido de Porrúa y de un tipo de fantástico diferente al que Cortázar venía publicando. Además de Gorodischer, en 1966 se publicaron *Memorias del futuro*, de Alberto Vanasco y Eduardo Goligorsky, y *Plenipotencia*, de Emilio Rodríguez, y luego una segunda recopilación de los textos de Vanasco y Goligorsky (*Adiós al mañana*, 1967).

Tuvieron que pasar casi dos décadas hasta que en 1983, con la apertura democrática, se inauguró la colección Autores Rioplatenses. Además de las ya

---

<sup>54</sup> «Doris Lessing was on the shortlist for quite a while before my time, and then she wrote a series of science-fiction novels that sank her in the view of the academy,' Mr. Wastberg [the chairman of the Nobel Committee at the academy] said. However, her name was resurrected — in part because of her two-volume autobiography — and she won the prize in 2007» (Lyll 2016).

mencionadas Gorodischer, Shua y Axpe, se destacaron Carlos Gardini (*Juegos malabares*, 1983 y *Mi cerebro animal*, 1984), Eduardo Abel Giménez (*El fondo del pozo*, 1985) y especialmente Mario Levrero (*Aguas salobres*, 1983), no sólo por su fama póstuma sino por ser el único autor no argentino, no norteamericano y no europeo de todo el catálogo de Minotauro. Al respecto, es curioso notar que varios de los autores más prestigiosos de la editorial, como Tolkien, Ballard y Lessing, son británicos ultraperiféricos, nacidos fuera de Gran Bretaña (Sudáfrica, Shangai e Irán, respectivamente).

Bajo la tardía colección Biblioteca de Autor quedó en evidencia la publicación sistemática de algunos autores: ocurre con Bradbury, Tolkien, Ballard, Le Guin, John Crowley, Gene Wolfe, Brian W. Aldiss, Chirstopher Priest, William Gibson, Kim Stanley Robinson y finalmente también con Philip K. Dick. Se cumplió así un viejo deseo insatisfecho de Porrúa: la compra de los derechos de autor de la obra completa de Dick fue una de las últimas cosas que hizo antes de desprenderse de la editorial (J.M., 2001).<sup>55</sup> Angela Carter carece de colección propia, a pesar de tener en Minotauro once de sus quince libros; probablemente esto se deba a que prácticamente no se reeditaron sus obras. Por otro lado, los autores elegidos por Porrúa que repiten (36) son parejos con los que tienen una única obra en el catálogo (36); en los nuevos nombres incorporados por Planeta predominarán los autores con una sola obra en el catálogo. Algunas sagas permanecen incompletas, como los dos últimos tomos de Canopus en Argos de Doris Lessing (*The Making of the Representative for Planet 8*, 1982 y *Documents Relating to the Sentimental Agents in the Volyen Empire*, 1983) o el último de la serie Class Cley de Jeffrey Ford (*The Beyond*, 2001).

A excepción del temprano *Ubú rey*, durante gran parte de la historia de la editorial sólo existieron dos géneros: cuento y novela. En muchísimos casos abundó también una mezcla de ambas, el *short story cycle* o ciclo de relatos (también llamado contario), en los que los cuentos conforman una narración mayor o incluso una novela, como las mencionadas *Crónicas marcianas*, *Opus dos* y *Las cósmicas*. En algunos casos, la narración es fragmentada y experimental, como la trilogía Nova de William Burroughs (*Expreso Nova*, 1973; *La máquina blanda*, 1995; *El tiquet que explotó*, 1998) o *La*

---

<sup>55</sup> «(Porrúa) me dijo que su gran error como editor había sido no publicar sistemáticamente a Philip K. Dick, como había hecho con Bradbury, Gibson o Le Guin, sino recomendárselo a Edhasa, de la que actuó como asesor durante unos años» (Diez 2014).

*exhibición de atrocidades* (1982) de Ballard, su confeso admirador, que cuenta con una introducción del propio Burroughs.<sup>56</sup>

La apertura posterior a otros géneros no narrativos fue consecuencia del fenómeno de ventas en torno a *El Señor de los Anillos* de J.R.R. Tolkien (publicado en tres tomos entre 1977 y 1980), que llevó a la publicación de sus cartas, poemas, borradores e ilustraciones. Esta apertura permitió la inclusión de ciertos libros que de otra manera no hubieran encontrado su lugar en Minotauro: la antología *Los nuevos góticos* (2000), que incluye a autores como Martin Amis, Kathy Acker, Jamaica Kincaid, Angela Carter, Peter Straub y Joyce Carol Oates, los dos volúmenes de David Pringle (*Ciencia ficción: las 100 mejores novelas*, 1990 y *Literatura fantástica: las 100 mejores novelas*, 1993) y la excelente biografía de Philip K. Dick por un entonces desconocido Emmanuel Carrère: *Yo estoy vivo y vosotros estáis muertos* (2002).

Tras la venta a Planeta, más allá de algún título temprano sin duda contratado con anterioridad al traspaso, el catálogo sufrió lentas pero inexorables modificaciones. Además de la publicación masiva de autores españoles, uno de los cambios de Planeta fue la inclusión de textos decimonónicos, como una forma de ahorrar en derechos de autor. En la etapa de Porrúa, luego del mencionado *Ubú rey* (1957) hubo que esperar hasta *Manuscrito hallado en Zaragoza* de Jan Potocki (1967) para encontrar un libro anterior al siglo XX. El resto de los libros del catálogo de Porrúa no sólo son de ese siglo, sino que de esa primera tanda –salvo un par de excepciones (*El color que cayó del cielo* de H.P. Lovecraft, 1957; *El mundo subterráneo* de S. Fowler Wright, 1959; *El tiempo de la noche* de William Sloane, 1960; y *Hacedor de estrellas* de Olaf Stapledon, 1965)– todos tienen menos de diez años de diferencia con respecto al original. Más aún: los primeros siete libros de Minotauro, de *Crónicas...* a *El día de los trífidos* de John Wyndham (agosto de 1956), son todos de la misma década del cincuenta, lo que señala el compromiso de Porrúa con la traducción de contemporáneos, tanto en lo literario como en lo financiero. La inversión que significa el pago de los derechos de autor parece compensarse con las horas de trabajo que Porrúa dedicó a las traducciones: los primeros siete libros son todos obra suya, bajo sus distintos pseudónimos.

---

<sup>56</sup> Una historia detallada de esa introducción y su historia editorial puede encontrarse en el documentado análisis «William S. Burroughs and J.G. Ballard» (2012) de Reality Studio. «In any event, Burroughs tended to be generous about furnishing prefaces, forewords, letters, and ‘counterscripts’ to books produced by writers who were exploring and extending his nonlinear writing techniques. (...) When it came to *The Atrocity Exhibition*, he may also have wanted to reciprocate for the support that Ballard had steadily offered».

A partir del análisis del catálogo se desprende que 2 libros provienen originalmente del siglo XIX; 2 de la década del veinte; 7 de la década del treinta; 3 de la década del cuarenta; 27 de la década del cincuenta; 37 de la década del sesenta; 33 de la década del setenta; 47 de la década del ochenta; 39 de la década del noventa. En la gestión de Porrúa (1955 – 2001) el año promedio de edición original es 1972, lo cual demuestra la contemporaneidad de sus traducciones, si se considera que la mitad del período es 1978.

En el anexo al final de esta tesis se extienden las tablas con el año de edición de cada libro, el año del original y la cantidad de años transcurridos entre traducción y original, desglosadas en las tres principales etapas del período de Porrúa. El promedio general es de 12,73 años entre el original y la traducción de Minotauro; sin el caso anómalo de *Manuscrito hallado en Zaragoza* (163 años) el promedio es aún menor: 11,135 años.

Porrúa fue el primero en recordar que lo que vale es la calidad, y no la cantidad; aun así, mientras que la calidad es imposible de ser aprehendida en una tabla, la producción sí puede contarse. El total y el promedio de libros crecieron una vez que Porrúa se mudó a España (de 2,4 libros por año a 6,6). El promedio general de todo el período Porrúa fue de 4,6 libros por año. Hasta 1972 no superó los 4 libros por año. El año más productivo en Argentina fue 1973: 6 libros; el más productivo en España y en todo el período Porrúa fue 1990: 14 libros. En España superó siete veces la edición de al menos 10 libros por año. En el período argentino hubo siete años en que sólo publicó un libro; en el período español hubo tres años en que sólo sacó 2 libros, y ninguno con menos de esa cifra. Los años menos productivos de la editorial fueron 1964 y 1970, sin libros editados, posiblemente a causa de los trabajos y roces con Sudamericana, aunque esta tabla no incluye las reediciones y reimpressiones de Minotauro que comenzaron precisamente a inicios de la década del setenta (Souto, en Castagnet 2015b).

Es significativo que dos de los cambios de diseño más importantes de la editorial hayan sido precisamente al término de estos dos años (1964 y 1970), como puede verse más adelante en la sección dedicada al análisis de las cubiertas. Estos indicios parecerían sugerir que ambos años fueron períodos de reestructuración editorial, que incluye septiembre de 1964, cuando sale el primer número de la revista *Minotauro*.

Por último: el traslado a España en 1977 es un hito fundamental en la historia de la editorial, pero debe advertirse que después de este año los libros siguieron imprimiéndose en Argentina durante varios años, con coordinación de Marcial Souto,



luego en ambos países al mismo tiempo, antes de que, finalmente, se imprimieran por completo en España. No obstante, las fechas no son conclusivas para establecer períodos claros de impresión.

### Capítulo 3. Las traducciones y los traductores de Minotauro

Minotauro fue, ante todo, una editorial dedicada a la traducción: traducir e introducir. En los cuarenta y seis años desde la fundación hasta la venta a Planeta, sólo diecisiete libros fueron escritos originalmente en castellano. Diez de ellos fueron editados por Marcial Souto en Autores Rioplatenses, la única colección que no dirigió Porrúa; de los restantes siete, cinco fueron publicados entre 1962 y 1967 y los últimos dos en la década del noventa. Los otros doscientos títulos del período Porrúa fueron traducciones del inglés (192), italiano (3), alemán (2) y francés (3), aunque una de estas tres en realidad consistió en una traducción indirecta del polaco, la única de la editorial. A esta suma, por supuesto, deberían incorporarse los títulos contratados por Porrúa antes de su partida, como evidentemente fue el caso de los volúmenes de la colección Historia de la Tierra Media coordinada por Christopher Tolkien, que comenzaron a publicarse en 1997 y cuyos últimos dos números salieron en el 2002.

#### El nombre del género

Porrúa modeló el género mediante dos operaciones: introdujo un catálogo por entonces desconocido y le dio su nombre definitivo, el polémico calco «ciencia-ficción», según como figuraba en portada. El calco (*calque*) es un tipo especial de préstamo en el que se transfiere una estructura o una expresión completa mediante una traducción literal. Hasta la aparición de la editorial, nadie en el mundo de habla hispana llamaba ciencia ficción a la *science-fiction*, y por el contrario existían variantes que no lograban imponerse.

En los países de habla española se intentó «fantaciencia» sobre el modelo italiano [fantascienza], «ficción científica» (quizá la mejor traducción de *science-fiction*), y terminó por imponerse «ciencia-ficción», a imitación del francés, por obra de Minotauro.

(Capanna 1966)

Como ejemplo anterior a Minotauro vale citar la revista *Más allá de la ciencia y la fantasía* (1953-1957), que fue la primera publicación en la Argentina en tomar conciencia de la existencia del género (Abraham 2013: 131); se definía desde la portada como «fantasía científica» y en su interior como «aventuras apasionantes en el mundo de la magia científica». La contemporánea *Urania, la revista del año 2000* (1953) la denominaba «fantasciencia». Asimismo, en la *Más allá* correspondiente al mes de julio de 1955 se puede encontrar el siguiente anuncio de la primera época de la colección *Nebulae* (publicada por Edhasa, y por tanto también distribuida por LIBRECOL), donde denominan «novelas científicas» a *The Puppet Masters* de Heinlein y *The Voyage of the Space Beagle* de van Vogt:

<p>¡La ciencia que apasiona y estremece! En dos subyugantes novelas científicas: R. A. Heinlein TITAN INVADE LA TIERRA y A. E. Van Vogt LOS MONSTRUOS DEL ESPACIO. Pídalas a su librero. Distribución directa para la argentina: LIBRECOL, Humberto 1° 545 T.E. 30-4232.</p>
<p><b>(<i>Más allá</i> número 26, 1955: 29)</b></p>

En una nota al pie de su prólogo a *Crónicas marcianas*, Borges se ríe del procedimiento de la composición, por el cual se amalgaman dos palabras para formar una nueva, como ocurre con «scientifiction» o «fantasciencia»; este tipo de neologismo también es llamado *portmanteau*, un término acuñado por Lewis Carroll en *Alice Through the Looking-Glass* (1871) y un *portmanteau* en sí mismo.

*Scientifiction* es un monstruo verbal en que se amalgaman el adjetivo *scientific* y el nombre sustantivo *fiction*. Jocosamente, el idioma español suele recurrir a formaciones análogas; Marcelo del Mazo habló de las orquestas de gríngaros (gringos + zíngaros) y Paul Groussac de las japonecidades que obstruían el museo de los Goncourt.

(Borges 1955: 8)

En su prólogo Borges se refiere al género siempre por su nombre en inglés, y también en libros posteriores como en su *Introducción a la literatura norteamericana*, incluso al traducir una cita: «“La *science-fiction* es un martillo maravilloso; me propongo usarlo para que los hombres vivan como quieran”, ha escrito Bradbury» (Borges y Zemborain 1967: 160); como posible traducción sugería «ficciones científicas», aunque él mismo no la adoptaba.

El artículo que Porrúa leyó en *Les Temps Modernes* era igual de terminante: «inutile, nous semble-t-il, de traduire ce terme» (Vian y Spriel 1951: 618). En francés, hablar de *science-fiction* conforma un xenismo, es decir un extranjerismo que conserva su grafía original. Jean-Marc Gouanvic, en su *Sociologie de la traduction*, destaca que el español, como el francés, copia la sintaxis norteamericana, pero a su vez lee la ausencia de traducción como un acto de cooperación: «Ne pas traduire *Science Fiction*, c'est le signe d'un certain rapport de la “culture” française avec la “culture” américaine» (Gouanvic 1999: 8).

Para 1957, *Más Allá* se rindió a la traducción de Porrúa, en una demostración de la aceptación del término y la solidificación del género, que con esto terminó de conformarse como tal en el ámbito de la lengua hispana.

En los primeros números de *Más Allá* se lo denominaba «fantasía científica»; en los últimos, «ciencia ficción». El motivo del cambio había sido la difusión a partir de 1955 de la colección Minotauro, que empleaba (e impuso) ese último término. (Abraham 2013: 157)

A diez años de inaugurada la editorial, Porrúa se arrepintió de incluir la leyenda «ciencia-ficción» en las portadas («las distinciones de género no me gustan mucho»), pero durante ese período el término se instaló, quizás precisamente porque Minotauro accedía a un público que superaba al lectorado habitual del género (demostrado por la creciente tirada). Para que exista la ciencia ficción en Argentina, según Gandolfo, son necesarios «autores buenos, malos y mediocres que conformen un género con características propias» (Gandolfo 1978); esto aplica a la consolidación de cualquier género, y sin dudas una de esas características es la existencia de un nombre común que aglutine a las diferentes obras.

En vez de estrenar su repertorio en español bajo el rótulo de «ficción científica», el género debutó triunfalmente como –la por todos ahora conocida– ciencia

ficción y sus obras quedaron relegadas, para una inmensa mayoría, a las bibliotecas de geeks, freaks y otros marginados sociales con ávido interés por el más allá de la aridez de lo real. Nadie sabrá nunca quién fue el culpable y si aún vive para contarla.

(Kukso 2004)

Porrúa defendió su traducción del término hasta el final de su vida; al mismo tiempo, paradójicamente, identificó el término con la ciencia ficción dura, ubicando a su catálogo dentro de la ficción *mainstream*.

Borges decía que está mal traducido, porque ciencia acá es un adjetivo; sería ficción científica, pero no me gusta nada lo de ficción científica. Esto de que la ficción puede ser científica no lo entiendo; simplemente hay una ficción que es imaginaria que tiene elementos de la ficción realista; en realidad, la ciencia ficción es lo que llaman los americanos la *hard science fiction*, que yo no publicaba.

(Porrúa, en Fóllica 2013)

Con el tiempo, el calco continuó adaptándose al original inglés: progresivamente se fue eliminando el guión (*hyphen*) de las palabras compuestas, una moda lingüística de la época victoriana; así como desapareció en «science fiction» también desapareció en «ciencia ficción».

## Los heterónimos

Francisco Porrúa fue conocido por todos como Paco. También fue conocido, sin que muchos lo supieran, como Francisco Abelenda (o F.A.), José y Joaquín Valdivieso, Luis Domènech, Manuel Figueroa, Gregorio Lemos y Ricardo Gosseyn. «El pudoroso Porrúa», en palabras de Sasturain, o como dijo su hermana Maricarmen Porrúa el día de su funeral: «Paco no era ostentoso. Ese era su estilo» (Saldarriaga 2014). Cuando Marcial Souto lo conoció a Porrúa en 1971, estaba ansioso por conocer al fin al editor pero también a los traductores que firmaban los libros.

Estaba traduciendo *El hombre en el castillo* en ese momento, que la firmó como Manuel Figueroa. Y yo le empecé a decir «¿Quién es Francisco Abelenda, quién es José Valdivieso?». «Bueno, soy yo». Yo no podía creerlo. «¿Y Ricardo Gosseyn?». «...también».

(Souto, en Castagnet 2015)

Como firmar la traducción le parecía un exceso utilizaba diferentes pseudónimos, aunque más bien se debería hablar de heterónimos: cada uno correspondía a un individuo literario autónomo, que Porrúa seleccionaba de acuerdo a la calidad de la misma.<sup>57</sup> El mejor según Porrúa era Francisco Abelenda, el apellido de su abuelo materno Jesús Fernández Abelenda, con el que firmó los primeros seis libros de Bradbury y varios de Ballard.

*Noticias: ¿Por qué firmaba las traducciones con seudónimo?*

Porrúa: Porque era el propietario de Minotauro, el editor, el que tenía tratos comerciales con los distribuidores y ser además el traductor me pareció un exceso. Elegí una cantidad de nombres y luego se convirtió en un juego: las que consideraba mejores traducciones las atribuía a un nombre. Las más flojas, a otro y las quizás deficientes, a otro más.

*Noticias: Cada uno tenía un prestigio diferente.*

---

<sup>57</sup> Constituye un lugar común de los testimonios que sus traducciones y las de sus colaboradores son «excelentes»; sin embargo, faltan investigadores que hayan propuesto trabajos descriptivos y sistemáticos que intenten demostrarlo o contradecirlo en términos traductológicos; los únicos trabajos existentes refieren a las dificultades y variantes de traducción de obras específicas de Minotauro, como *The Lord of the Rings* (Arrizabalaga 2009) o *A Clockwork Orange* (Duro Hernández 2016).

Porrúa: Exacto. Francisco Abelenda –el apellido materno– era de los mejores y al que más cuidaba. Fue el que utilicé con la publicación de *Crónicas marcianas*. El traductor es un ser que tiene un trabajo humilde y al mismo tiempo difícil.

(Porrúa, en Guariglia 2009)

El uso de heterónimos refuerza la llamada «invisibilidad del traductor» (Venuti 1995), que pretende borrar el intermediario entre el texto original y el texto traducido, con el fin de otorgar una ilusión de naturalidad a la traducción.

La mayoría de los apellidos utilizados por Porrúa como pseudónimos son apellidos familiares. Uno de ellos es Luis Domènech, el traductor del primer tomo de *El Señor de los Anillos*, y que Porrúa consideraba su segundo mejor traductor, tomado de su abuela paterna Cándida Figueroa Domènech.

Luis Domènech era el «traductor catalán», que también es un apellido de la familia, de una abuela catalana. En el año 1750 los catalanes decidieron invadir Galicia y reformar la pesca, a causa de unas trifulcas callejeras. Los gallegos se les rebelaban, pero algunos de los catalanes se quedaron, y una fue mi abuela.

(Porrúa, en Castagnet 2012)

De esa misma abuela sale el Figueroa, con el que firma *El hobbit*; entre la primera aparición de Manuel Figueroa y la última pasaron 45 años. De esa rama familiar también surge el Valdivieso, al que utiliza con dos nombres diferentes: José y Joaquín. José es utilizado en cinco libros en la primera etapa de la editorial, de 1955 a 1963; Joaquín en 1974 y 1990, para los dos últimos libros de Bradbury que tradujo el propio Paco: *La feria de las tinieblas* y *La muerte es un asunto solitario*, para los que abandona el habitual Abelenda con el que solía firmar las traducciones de ese autor.

Porrúa era tan exigente como editor que como traductor, y muchas veces las reescribía por completo. Souto cuenta un ejemplo que involucra a un tercer Valdivieso:

Hay un libro de Angela Carter sobre un mundo post atómico que está firmado por dos nombres de mujer [Ana María Valdivieso]. Paco muchas veces tuvo varias traducciones de libros que no usó, porque le parecían incorregibles. De ese libro, *Héroes y villanos*, puso una traducción de un lado y otra del otro, original en el centro, y se puso a traducirlo él, a ver si podía sacar algo entre las dos. Entonces le puso el nombre de una, el nombre de la otra, y su Valdivieso. Manolo, el hermano

mayor de Paco, le elogió la traducción: «¿Quién es esta mujer que traduce tan bien?».

(Souto, en Castagnet 2015b)

Gregorio Lemos es también un pseudónimo de Paco (Fernández Naval 2014): las únicas traducciones pertenecientes a esta firma aparecen todas en los primeros números de *Minotauro*: *La tierra permanece* (1962), *Hacedor de estrellas* (1965) y varios cuentos en la primera época de la revista *Minotauro*. Joaquín Valdivieso y Gregorio Lemos eran los pseudónimos utilizados para las obras que Porrúa consideraba menos logradas.

De todos los pseudónimos uno de los más interesantes es Ricardo Gosseyn, que afortunadamente Marcial Souto pudo explicar.

Me dio una explicación de Ricardo Gosseyn, que no sé si es así. Aparece un personaje que se llama Gosseyn en una novela de *El mundo de No-A*, el mundo no aristotélico, es en realidad. Es un mundo que se rige por leyes no aristotélicas. Es un clásico, yo nunca lo leí. Y fui amigo de van Vogt y no. Era otra época completamente. Y bueno, entonces según me contó Paco en algún momento, yo no sé si lo dice van Vogt o si él lo razonó, el nombre Gosseyn era por algo así como ‘*guess who I am*’, adivina quién soy. En realidad, Paco me dijo ‘*guess I am*’, la construcción ‘*guess I am*’ no existe en inglés, tiene que ser ‘*guess who I am*’. No sé. No está mal ‘adivina quién soy’ como pseudónimo.

(Souto, en Castagnet 2015b)

El protagonista de *The World of Null-A* de A. E. van Vogt se llama Gilbert Gosseyn. Como dice van Vogt en la introducción a la nueva versión de 1970: «As *World of Null-A* opens, my hero -Gilbert Gosseyn- becomes aware that he is not who he thinks». El personaje descubre que sus memorias son falsas, y en busca de su verdadera identidad descubre que tiene cuerpos extra de reemplazo que se activan cuando muere, lo que de alguna manera lo hace inmortal. Esta disposición resulta especialmente apropiada para los pseudónimos: sin identidad definida, variando de uno a otro, y en la práctica inmortal. En un libro de entrevistas van Vogt ofrece su propia explicación del nombre:



I discussed the origin of the name, ‘Gosseyn’, for example, in the introduction to *The World of Null-A*. I first saw that name, spelled exactly that way, in an English book about the Middle East. ‘Gosseyn’ was a Middle East chieftain who lived approximately 2,000 years ago. It seemed to be an unusual English-sounding name. At the time, I made no attempt to pronounce it. Much later, my agent, Forrest Ackerman, pointed out that it could be pronounced ‘Go-Sane,’ which, of course, is what *Null-A* is about.

(Van Vogt, en Elliot 1979: 37)

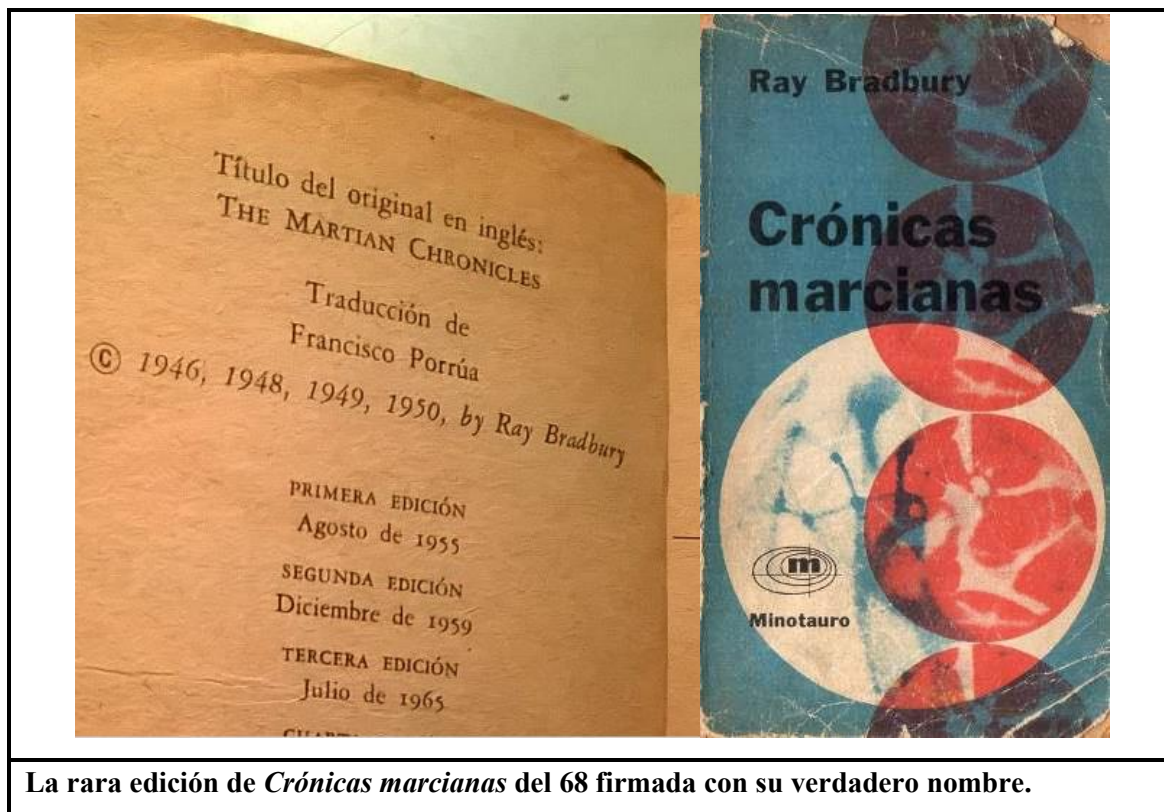
Este libro se encuentra nombrado en el artículo de Stéphane Spriel y Boris Vian en *Les Temps Modernes* que dio origen a Minotauro; de hecho, *Les Mondes des A* (en ese momento figura con el provisional «Monde de A») fue traducido por el propio Boris Vian en 1953 para *Le Rayon fantastique*, la colección conjunta entre Hachette y Gallimard, que de 1951 a 1964 publicó a autores clásicos del género como Theodore Sturgeon, A. E. van Vogt, Isaac Asimov, Robert A. Heinlein, Arthur C. Clarke y Clifford D. Simak.

Ricardo Gosseyn no fue únicamente un pseudónimo de traductor; con ese nombre también firmó el prólogo de *El color que cayó del cielo* y fue el director editorial de la primera época de la revista *Minotauro* y de la revista *Planeta*, ediciones locales de la norteamericana *The Magazine of Fantasy and Science Fiction* y la francesa *Planète*.

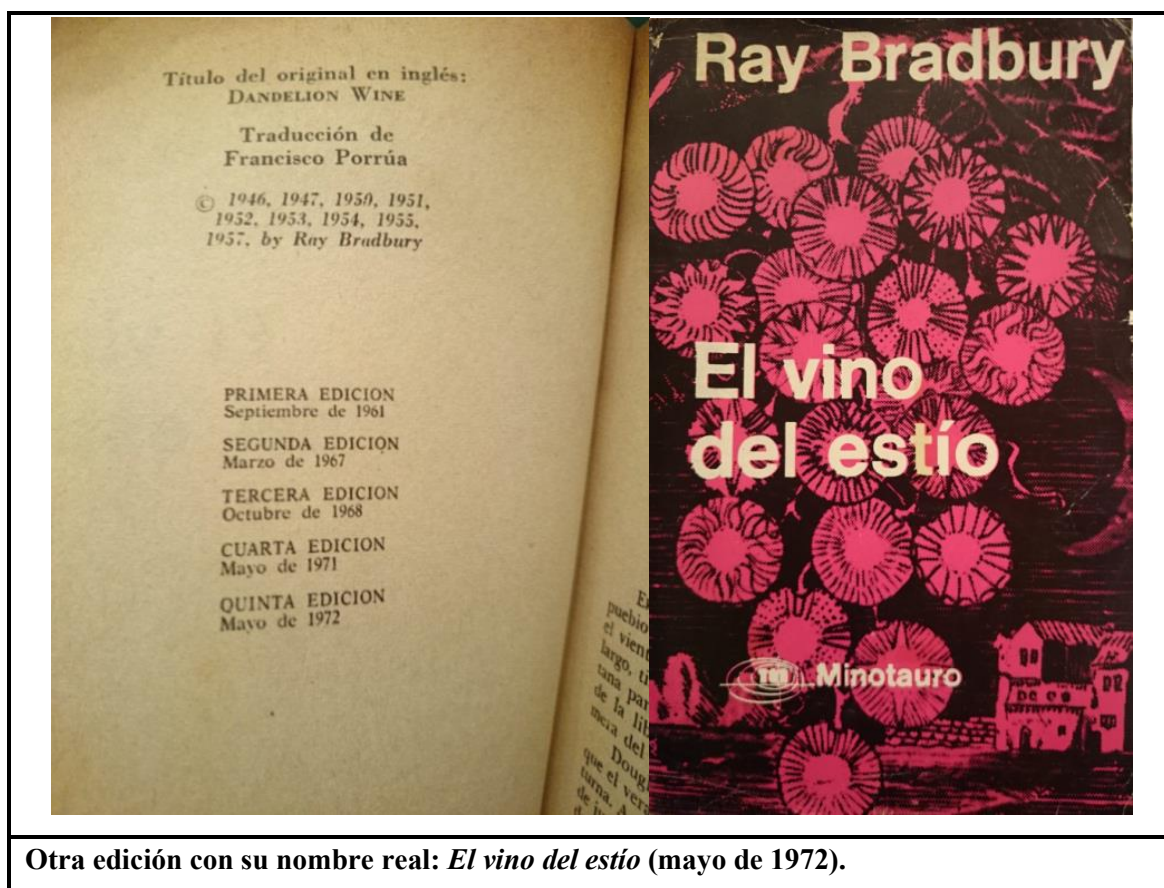
Sin embargo, no todas las traducciones de Porrúa están firmadas con pseudónimo. En 1968 se produjo una excepción notable, aunque de corta duración:

Unos años después rehizo en gran medida la traducción de *Crónicas marcianas*, creo que a principios de los sesenta. Después hizo otra versión hacia finales de los sesenta, y a la tercera, creyendo que ya estaba conforme, le puso su nombre: apareció como Francisco Porrúa. Apareció una o dos veces. En aquel momento se usaban acetatos, pre fotolitos, era una cosa que por contacto te copiaba el texto pero duraba pocas reimpresiones porque se gastaba. Para la siguiente reedición, porque se reeditaba continuamente, cada tres meses, ediciones de treinta mil ejemplares, la secretaria [Norma] se equivocó y mandó la anterior, donde decía Francisco Abelenda. Y Paco, supersticioso como siempre, dijo: «esto es una señal», y volvió al Francisco Abelenda.

(Souto, en Castagnet 2015b)



La rara edición de *Crónicas marcianas* del 68 firmada con su verdadero nombre.



Otra edición con su nombre real: *El vino del estío* (mayo de 1972).

Paco le dedicaba de ocho a doce horas por día a la traducción: de cinco de la tarde a cinco de la madrugada. «He pasado gran parte de mi vida traduciendo y, aunque aparentemente soy un editor o un ex editor, lo que yo veo son todos mis trabajos de traductor» (Porrúa, en Guariglia 2009).

Ese fue mi verdadero trabajo, porque en Sudamericana lo único que hacía yo era esperar una carta que llegara o que alguien me llamara, o entrevistar algún escritor que quería publicar su obra. Pero en Minotauro yo traducía mucho: eso implicaba que yo tenía que estar encerrado durante horas, hacer una página por hora, tenía que trabajar todos los días ocho horas y a veces más.

(Porrúa, en Castagnet 2012)

También revisaba las traducciones una y otra vez, hasta obtener el texto adecuado para su gusto:

Un día lo miré con cierta atención y encontré párrafos incomprensibles. Después la corregí para la primera edición, después la corregí para la segunda y la tercera, y para la cuarta decidí corregirla por última vez, es decir hacer una traducción que sea literaria y literal al mismo tiempo, conservar hasta las comas del original. El otro día la miré y vi que todavía cambiaría algo, mejor no tocarla más. De las traducciones era como decía Paul Valéry de los poemas: no hay poemas terminados, hay poemas abandonados. La traducción es lo mismo: en un momento decís «bueno, puedo seguir corrigiendo infinitamente, hasta el día de mi muerte».

(Porrúa, en Castagnet 2012)

Estas modificaciones incesantes a veces provocan casos extraños, como este comentario de Sasturain, donde (sin saberlo) quizás esté acusando a Porrúa de modificar la obra de Porrúa.

Para el actual relanzamiento, pese a que se conservan las versiones originales, se han operado ciertos toques en los textos, debidos, probablemente, a que se trata de libros editados en España. Así, a alguien se le ha ocurrido la conveniencia de corregir –levemente, eso sí– el prólogo de Borges y en la traducción que sigue firmando Francisco Abelenda hay muchas cosas que el Porrúa del 55 no escribió.

(Sasturain 2004)

Según cuenta Marcial Souto, el libro fue traducido varias veces hasta que Porrúa decidió traducirlo él mismo. Parte del proyecto Minotauro nace de la insatisfacción: «A Paco no lo conformaban las traducciones en general, salvo los nombres que se destacaron en esa actividad», dice su hermano Jesús (Castagnet 2016f).

La primera traducción no fue de Paco, y creo que la segunda tampoco. No le gustaron nada, y decidió hacerlo él. Lo tradujo un traductor profesional, o dos, no me acuerdo, y decidió sentarse y hacerlo él. Ahí empezó la cosa: mirá el tipo de conciencia que tenía, sin haber traducido nunca, y aun así hace esa cosa maravillosa. Había un montón de errores en la primera traducción, pero había esa gracia, esa percepción del lenguaje maravillosa, y es un libro más grave que el original. El original de *Crónicas marcianas* es más liviano. Él hizo una cosa más literaria y más melancólica, no es depresión, una melancolía que redondea maravillosamente el libro y eso lo hace Paco.

(Souto, en Castagnet 2015b)

El propio Bradbury le elogió la traducción, como comenta en su primera carta documentada: «As for the translation of the book itself, my wife speaks highly of your careful and sensitive work on this, and we both thank you for your handling of this hard task» (Bradbury a Porrúa, 6 de noviembre de 1955).

«Lo más curioso», dice Cohen, «es que en el fondo Paco no creía en la traducción» (en Castagnet 2016h).

## Los traductores

Porrúa, además de su labor como traductor, corregía cada línea escrita por sus traductores; si los cambios eran sustanciosos, la co-firmaba con alguno de sus pseudónimos; usualmente, esto significaba que se agregaba el F.A. (por Francisco Abelenda) junto al nombre del traductor.

Como él trabajaba mucho las traducciones, las leía línea por línea con el original. El único editor que conocí que hacía eso. Ahora muchos editores independientes lo hacen. Si tenía que trabajar mucho y traducir mucho, cambiaba su nombre. Estaba acostumbrado a que entregabas una traducción, te daban otra o te volvían a llamar o no te llamaban más; con él no.

(Cohen, en Castagnet 2016h)

Los criterios eran los siguientes: tratar de resolver lo que se traduce en el texto, sin notas; traducciones lo más literales posibles, salvo en las frases hechas, donde conviene buscar equivalentes locales; no incluir palabras soeces.

Paco corregía y bien. Además con unos parámetros muy personales y particulares. La primera vez que te sentabas con él para hablar ya te decía cuáles eran las normas y eran así. No estaban por escrito. Que yo recuerde, tenían que ver con la prohibición del lenguaje soez. Las puteadas había que suavizarlas, incluso cuando estuvieran en el original; yo creo que con una intención nada moralista, más bien en la búsqueda de un lenguaje neutro.

(Ehrenhaus, en Castagnet 2016g)

Venuti (1995), al hablar de la invisibilidad del traductor, explica que un elemento clave es lo que Gideon Toury denomina norma inicial: la decisión de optar por domesticar el texto por medio de la adaptación del texto traducido a la cultura meta, borrando las marcas de lo extranjero. Las normas de traducción no sólo se encargan de guiar las decisiones que se toman durante el proceso de traducción, sino que también determinan el tipo de equivalencia que se obtiene entre el texto original y su traducción; en este caso, la elección de Porrúa de suavizar el lenguaje soez resulta en una menor fidelidad a la lengua fuente con el objetivo de adaptarse mejor a la lengua meta. Estos

cambios son especialmente relevantes en una traducción que elimina las diferencias entre las variantes del castellano, que suelen distinguirse en el lenguaje soez. Continúa Ehrenhaus: «Tampoco podías usar nunca la palabra “coger”»: le sonaba mal. No es casualidad que la mayoría de sus traductores, salvo alguna excepción, eran rioplatenses. Ahí hay una elección consciente; que él la pudiera explicar o no, no sé» (Ehrenhaus, en Castagnet 2016g).

Aunque las traducciones estaban siempre en un castellano neutro, la mayoría de los traductores de Minotauro fueron rioplatenses, salvo excepciones contadas, incluso con el sello ya radicado en Barcelona, en el marco de la migración editorial de Argentina a España ocurrida tras la muerte de Franco en 1975 y el golpe militar de 1976. Una posible razón podría haber sido que los traductores latinoamericanos cobraban menos, ya que no pagaban aportes al no tener permisos de trabajo; sin embargo, no parece ser una decisión económica por parte de Porrúa, que aun en España se consideraba argentino. Aunque no pagaba derechos, Porrúa pagaba una tarifa muy alta, más que la media, e incluso siempre redondeaba a favor.

Paco no pagaba derechos, cobraba una tarifa muy alta pero derechos no. Calculá que la tarifa, como era muy alta, probablemente nunca ibas a poder amortizarla y empezar a cobrar derechos de todos modos. Te daba un tiempo sensato para laburar. Pero estaba acostumbrado a que su gente le haga doscientas páginas por mes, o ciento cincuenta.

(Ehrenhaus, en Castagnet 2016g)

¿Quiénes fueron «su gente»? Porrúa contaba con colaboradores habituales, a los que les confiaba los libros de los mismos autores.

Los primeros traductores de la editorial –sin contar a Porrúa– fueron, en realidad, dos duplas: la de Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio, de quienes ya hablamos en el apartado sobre *Ubú rey*, y la de Carlos Peralta y Susana Lugones.

Carlos Peralta tuvo dos identidades: una, con su nombre real, como traductor; otra, bajo el *nom de plume* «Carlos del Peral», como periodista, dramaturgo y humorista gráfico. Con esta identidad fue redactor en jefe de la revista *Tía Vicenta* (1957 - 1966), durante dos años, hasta que se divorció profesionalmente de Landrú. En abril de 1959 un fotógrafo de la revista, Héctor Domingo Cattolica, cayó preso durante la huelga de los bancarios. Landrú alegaba que Cattolica nunca había pertenecido a la revista y

Peralta, convencido de la importancia de la defensa del fotógrafo, se marchó de *Tía Vicenta*. Un año después lanzó la revista *4 Patas*, adonde se llevó a trabajar con él a humoristas como Quino, Copi, Brascó y Oski. Como Del Peral firmó canciones de Les Luthiers y de Nacha Guevara, así como el libro *El manual del gorila* (Jorge Álvarez, 1964).

Peralta vivió en Brasil durante la década de los sesenta, y luego de la muerte de Franco se instaló en España. «Le fascinaba la ciencia ficción y siempre estuvo en contacto con Porrúa, aunque también hizo muchas traducciones para editoriales españolas; Tusquets tiene varios libros traducidos por él» (Peralta Lugones 2016). Marcelo Cohen lo recuerda traduciendo en pantalones cortos junto al barco en el que vivía, en la diminuta isla de Formentera («Era un traductor de largo aliento, un personaje muy bohemio; en ese momento prácticamente vivía de traducir para Paco», Cohen 2016). Para Minotauro tradujo al menos trece libros, sobre todo de Ballard, Aldiss y Angela Carter, aunque su segundo libro para la editorial es en 1984, veinticinco años después del primero. Desde 1987 también trabajaba como traductor para Naciones Unidas, y viajaba por el mundo como traductor de las grandes conferencias internacionales. Cuenta su hija Tabita: «En el 2000 se le declaró un cáncer de pulmón y después de pensar cómo quería morir se fue a Buenos Aires» (Peralta Lugones 2016). Falleció el 16 de junio de 2001, dos días después de su regreso.

Peralta, en su primera colaboración con Minotauro, firmó la traducción con su esposa, Susana «Pirí» Lugones (1925 - 1978). Era nieta de Leopoldo Lugones e hija de Leopoldo «Polo» Lugones, el inventor de la picana. O como decía ella: «Nieta del poeta, hija del torturador». Cuando era chica, su madre Carmen (hija del músico Julián Aguirre), se separó de Polo y vivía con un nuevo compañero, Marcos Victoria, el neurólogo que en 1955 firmó el prólogo del segundo libro de la editorial, *Más que humano*. Pero Victoria era en realidad el amante de la madre de Carmen, Margarita del Ponte, y ya aceptado en la intimidad del hogar abusó de Pirí durante una década.

Pirí estudió Filosofía y Letras en la UBA, donde conoció a Carlos Peralta y posiblemente también a Porrúa. En 1946, aprovechando un viaje de sus padres, escapó de su hogar y se casó con Peralta, con quien tuvo tres hijos. Estuvieron casados hasta 1958, precisamente el año en que salió *Juan Raro*, el primer libro de Olaf Stapledon en Minotauro, firmado por ambos. Al separarse tuvo que comenzar a trabajar para darle de comer a sus hijos, y así trabajó en la agencia de noticias Prensa Latina, en las editoriales Jorge Álvarez y Abril, en las revistas *Mucho Gusto*, *Atlántida*, *Che* y en el diario

*Noticias*, entre otros. Tradujo a Dylan Thomas recurriendo al voseo y al lunfardo porteño, entre otras muchas traducciones; como editora, fue quien inventó el nombre de Ediciones de la Flor y la que ideó la antología *El libro de los autores* (Divinsky 2004).

Militante de las FAP y Montoneros, en la Navidad de 1977 Pirí fue desaparecida y torturada, con toda probabilidad con la picana que inventó su padre. El 18 de febrero de 1978, exactamente cuarenta años después del suicidio de Leopoldo Lugones, se presupone que la asesinaron en un «traslado».

Mi padre es algo especial. Un escritor, un intelectual, un humorista, un tipo muy politizado. Hoy, con esta fama que se ha ganado Pirí en los últimos años, él aparece en un segundo plano. Pero la persona «famosa» en aquel Buenos Aires era mi padre. Pirí estaba detrás: descubría manuscritos, se ocupaba de reunir gente, de publicar a quien no había publicado antes.

(Peralta Lugones, en Boccanera 2015)

El tercer traductor de Minotauro fue Floreal Mazía (1920-1990), a cargo de *Sirio* (1961) de Stapledon, el décimo séptimo título de la editorial. Cercano a la izquierda, Mazía fue uno de los traductores argentinos más prolíficos de su época, y tradujo a autores como Waugh, Durrell, Chandler y Dostoievski para casi todas las editoriales argentinas, y también para españolas, uruguayas y mexicanas: Tiempo Contemporáneo, Paidós, Jorge Álvarez, Losada, Javier Vergara, entre otras, pero sobre todo para Sudamericana; para 1961, Porrúa ya estaba asociado con esa editorial. «Hijo de inmigrantes centroeuropeos, aducía que su inmensa capacidad para los idiomas —se manejaba perfectamente en cinco de ellos y en diecisiete dialectos— provenía del contacto con vecinos de múltiples rincones de la tierra, con los que había convivido en los conventillos del barrio de Villa Crespo, donde transcurrió su infancia» (Fondebrider 2009).

De Luis Echávarri, traductor de *El filo del futuro* (1961) y más tarde *Los herederos* (1968), no se registran datos salvo sus obras: Bertrand Russell, Robert Graves, Gustave Flaubert, Françoise Sagan, Stendhal, León Trotsky, Henry Miller, Boris Vian, y sobre todo Victor Hugo, Albert Camus y Eugène Ionesco; su abultada producción hace improbable que sea uno de los heterónimos del editor.

Hasta aquí, con el fin de la primigenia colección de libros numerados en 1966, tenemos veintisiete traducciones y únicamente cuatro no son de Porrúa; apenas pasaron



diez años desde la fundación de Minotauro. En adelante, las colaboraciones serán más habituales.

En 1967, José Bianco (1908 - 1986) tradujo del francés *Manuscrito hallado en Zaragoza* del polaco Jan Potocki a partir de la edición de Roger Callois, una de las únicas dos traducciones de segunda mano del catálogo, junto con *Solaris* de Lem. Ese mismo año Bianco había renunciado a su trabajo como director de la colección Genio y Figura en EUDEBA, después de que Juan Carlos Onganía interviniera las universidades. Más tarde, Bianco le dedicaría a Porrúa su novela *La pérdida del reino* (1973).<sup>58</sup>

El siguiente libro marcó el ingreso de Aurora Bernárdez a Minotauro con *Las cósmicas* de Calvino, y fue precisamente la amistad con Bernárdez y Cortázar que posibilitó el desembarco del italiano en la editorial. Le seguirían otras ocho traducciones, de Bradbury, Ballard, Vonnegut, Gore Vidal, y los otros dos Calvino del catálogo, todo en un período de diez años. A Calvino lo seguiría traduciendo, casi toda su bibliografía, pero para otras editoriales.

El retrato sería incompleto si se omitiese que Aurora fue además, por derecho propio, una de las máximas traductoras literarias de su tiempo, si no la mejor. Libros como *Las ciudades invisibles* (Calvino), *Bouvard y Pécuchet* (Flaubert), *El malentendido* (Camus), *Pálido fuego* (Nabokov) o *El cuarteto de Alejandría* (Lawrence Durrell) llevan la imborrable marca de su versión castellana.

(Berti 2014)

De Aurora Bernárdez, «no se sabía nada excepto que era una muy buena traductora» (Philippe Fénelon, en Néspolo 2017). Porrúa conocía a Bernárdez incluso antes que a Cortázar, de cuando era asesor en Sudamericana y se encargaba de las traducciones. La primera vez que se vieron los tres fue cuando la pareja volvió de París en 1962, y continuaron la amistad hasta el final de sus vidas.<sup>59</sup> Bernárdez murió dos meses antes que Paco, que tomó esa pérdida como un gran golpe.

---

<sup>58</sup> Para un mayor desarrollo de Bianco como traductor véase Román 2005: «José Bianco, por último, “el traductor clásico”, construye con destreza y sensibilidad una lengua de traducción que es la del intérprete: aquella que, idealmente, posibilita la traslación perfecta de la intriga del texto origen y en la que, al mismo tiempo, quedan las marcas “estético-ideológicas” del texto traducido; marcas que el traductor-escritor metaboliza en sus propias ficciones».

<sup>59</sup> La influencia de Bernárdez en la obra de Cortázar es invaluable. Con respecto a *Historias de cronopios y de famas*: «Aurora y las escaleras: hace cinco años, en una rara entrevista pública, contó el origen de las famosas instrucciones de Cortázar: “Un día en la villa Médicis de Roma le dije a Julio: ‘Esta escalera es para bajar no para subir’ y él me dijo: ‘Nunca lo había pensado’”» (Berti 2014).

Otra longeva amistad de Porrúa fue con Matilde Horne, *née* Zagalsky en Buenos Aires el 29 de julio de 1914, a un mes de empezada la Primera Guerra Mundial. «Matilde Horne encarnaba el paradigma del traductor literario: honesta, rigurosa, inquieta, prolífica e... invisible. Su nombre es tan legendario para muchos lectores como desconocida su persona» (Ehrenhaus 2008). Políglota desde pequeña, toda su vida se dedicó a la traducción, primero como secretaria comercial y luego de textos religiosos hebreos, y también para la editorial Hirsch, traduciendo las solapas de los libros de arte (Nalda Querol 2009). Como consideraba que su inglés había crecido durante los años de convivencia con su esposo Roberto Horne, finalmente decidió dedicarse a la traducción literaria.

Cuando estaba por terminar *Clea* [de Lawrence Durrell, su primera traducción literaria para Sudamericana] López Llausás me mandó un auto y me encerró en un cuarto con la máquina de escribir. Me secuestró. De haber sido por mí, hubiera entregado la traducción un año más tarde. Pero él quería presentarme al Premio del Fondo Nacional de las Artes que se cerraba al otro día y que al fin gané. Yo llamé a casa y a la guardería de los chicos y trabajé un día, y una noche sin dormir. No sé si comí. Pero siempre me arreglé muy bien con café, criollitas y puchos.

(Horne, en Brizuela 2009)

Su primera colaboración en *Minotauro* fue *Remedio para melancólicos* de Bradbury en 1969, con casi cuarenta traducciones hasta la venta de la editorial en el 2001, entre las que se destacan las obras de Ursula Le Guin y Angela Carter. En 1978, a causa de la dictadura militar en Argentina, se trasladó a Barcelona, donde co-tradujo con Porrúa los dos últimos tomos de *El Señor de los Anillos*. Fue este libro el que le dio fama, pero no fortuna.

Cuando ya no pudo seguir traduciendo a causa de su progresiva ceguera, descubrió que había descuidado los aspectos más materiales de la profesión y tuvo que recurrir a su amigo Porrúa y a las ayudas asistenciales de organismos como CEDRO para completar su exigua pensión. En 2006, gracias a la iniciativa de sus hijos Martín y Virginia, y de algunos colegas y asociaciones de traductores, la editorial Planeta le liquidó los derechos devengados de la venta de sus traducciones desde que, en 2001, adquiriera el sello y el fondo de *Minotauro*. Un

reconocimiento tardío, sin duda, pero representativo de la precariedad en la que el traductor desarrolla su paciente e imprescindible labor.

(Ehrenhaus 2008)

Aunque no lo menciona en su necrológica, fue el propio Andrés Ehrenhaus (traductor en Minotauro de *El curso del Corazón*, 1996, versión reeditada en 2014 por la editorial Páprika) el que negoció la reparación económica con Planeta. En ese momento Ehrenhaus formaba parte de la junta de CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) y de la ACETT, la sección de traductores de la Asociación Colegial de Traductores, la asociación gremial más importante de traductores literarios de España.

Matilde estaba cada vez más deteriorada, no veía nada, no podía trabajar hacía tiempo y después estaba en un hogar geriátrico, no pesaba nada, era una pluma. Desde que Planeta agarra Minotauro, esos cinco años que habían generado unas ventas mucho mayores, una cantidad de derechos brutal, y me pareció que Planeta se tenía que hacer cargo. De todas las obras traducidas que ahora explotaba Planeta, hicimos un cálculo de cuánto podría haber ganado Matilde durante esos cinco años y de ese cálculo salió una oferta de reparación. Eran treinta mil euros, en su momento mucho dinero. En ese momento a mí me pareció importante que Planeta acepte. Además era simbólico: estaban aceptando una modalidad retroactiva, reparando algo y con el compromiso de hacer reparaciones semestrales.

(Ehrenhaus, en Castagnet 2016g)

En el 2007 se produjo un desencuentro público que revelaba una situación habitual del traductor literario. El 6 de enero salió una nota de Virginia Collera en *El País* que denunciaba el abandono de Matilde. El 12 de ese mismo salió una aclaración del propio Porrúa entre las Cartas al director:

En la entrevista *Nunca vi poesía en Tolkien*, publicada el 6 de enero en *El País*, se habla de Matilde Horne como traductora de *El Señor de los Anillos* y debiera decirse «cotraductora de *El Señor de los Anillos*, volúmenes II y III». Horne

tradujo esos tomos de la trilogía junto con Luis Doménech, como se atestigua en la página de créditos.<sup>60</sup>

Hay muchas otras falsedades y errores en esta entrevista (obviamente no contrastada): unas líneas sobre un imposible finiquito; el monto de mi ayuda personal, que es varias veces superior a lo que Horne declara; una disparatada versión de la venta de *Minotauro* a Planeta.- Francisco Porrúa. Barcelona.

(Porrúa 2007)

Para Porrúa ese artículo fue causa de mucha amargura, porque siempre procuró ayudarla personal y económicamente en sus últimos años. «Paco se hizo cargo a su manera, a Matilde le pagaba más un sueldo que por traducción. A veces era mucho dinero, sé que le fue dando bastante» (Ehrenhaus, en Castagnet 2016g). Matilde Horne murió a los 94 años el 10 de junio de 2008 en Santa Eulalia del Río, Ibiza, en la residencia geriátrica donde vivía.

En 1972 se publicó *El hombre imposible*, la primera traducción de Marcial Souto. Souto nació en 1947 en La Coruña, a cincuenta kilómetros de donde nació Paco. Hasta los catorce vivió en un mundo donde los libros no existían; luego se mudó a Montevideo, donde empezó a leer indiscriminadamente cualquier cosa que le pasara por delante. «En un momento descubrí la ciencia ficción y de repente me dije: “Pero esto es lo que más se parece a la realidad de todo lo que he leído”» (Souto, en Castagnet 2015b).

Yo quería conocer a esta gente, quería conocer a mis hermanos y quería conocer antes a esa persona increíble que hacía *Minotauro*. Un amigo de Montevideo que trabajaba en publicidad me mandó a hablar con Homero Alsina Thevenet, un crítico de cine extraordinario que era amigo de Paco. Entonces me fui a ver a Homero a Buenos Aires y me dijo: «Vaya a ver a Francisco Porrúa que es un hombre amable, suele recibir a la gente». Me fui a Sudamericana, pregunté por él, apareció Paco y nos pusimos a hablar. Serían las 3 de la tarde; cuando se terminó de ir la gente de la editorial y se apagaron las luces, seguíamos hablando. Lo acompañé hasta la casa, subí hasta el departamento y seguimos conversando como una hora más. Vivía a cuatro cuadras, por la calle Chacabuco. Y se tomaba un taxi para ir a la editorial, increíble.

(Souto, en Castagnet 2015b)

---

<sup>60</sup> Fíjese que, incluso en estas circunstancias, Porrúa no admite públicamente que es Doménech.

El primer encargo que recibió Souto fue revisar dos pruebas de página, traducidos por Aurora Bernárdez: *Las sirenas de Titán* de Kurt Vonnegut y *Playa terminal* de Ballard.

Hice un informe sobre cada uno, con doscientas cincuenta cosas que había encontrado en cada uno y estaba prácticamente para imprimirse. Y Paco a partir de ahí me pasó todo. Esto fue en junio del 71, alquilé un departamento y estaban demoliendo la 9 de Julio. Entonces era Paco solo, laburando en su casa, con todos sus fantasmas, con sus nombres. De repente apareció otro idiota por ahí (risas). El primer año logramos publicar cuatro novedades, hacía tiempo que Paco publicaba un libro cada seis, ocho meses.

(Souto, en Castagnet 2015b)

El siguiente encargo fue traducir *El hombre imposible* de Ballard. Porrúa revisó las primeras cuatro páginas del primer cuento «El gigante ahogado» y se las entregó absolutamente negras de correcciones, señalándole cuatro problemas (como voz pasiva y subordinadas). A Souto le pareció una oportunidad única para aprender. Las hizo de nuevo y Paco ya casi no las tocó. «Diría que el 98% de lo que aprendí sobre el arte de traducir se lo debo a Paco con ese trabajo implacable y brillante» (Souto, en Castagnet 2015).

Luego tradujo *La intersección de Einstein*, un verdadero desafío por el estilo de escritura de Delaney y el uso de géneros neutros. Paco le propuso que se mudara a Buenos Aires y, después de ir y venir de Montevideo durante un año y medio, Souto se mudó a la Argentina en 1973. Allí se convirtió en una pieza vital de Minotauro: primero en Argentina, a cargo de las ediciones locales, de la segunda época de la revista y de la colección de autores rioplatenses de los ochenta, y luego, cuando a fines de 1991 se mudó a Barcelona, coincidió con la disolución de la sociedad de Minotauro con Edhasa. Como traductor estuvo a cargo de más de veinte obras del catálogo, encargándose sobre todo de Ballard y de la etapa tardía de Bradbury, y de revisar la mayoría de los libros que se publicaban.

Marcelo Cohen (Buenos Aires, 1951) se sumó como traductor en 1981. Había llegado a Barcelona en 1975, veinte días después de la muerte de Franco. «Cuando me fui de Buenos Aires era periodista; cuando llegué hice muchas cosas distintas: camarero, secretario de un pintor, encuestas a mansalva. De golpe se me ocurrió empezar a escribir porque con la transición aparecieron pedidos buenos» (Cohen, en Castagnet 2016h). La

primera traducción que realizó para Minotauro fue *Ice* de la autora británica Anna Kavan. «La traducción estaba fatal y el libro de Kavan no lo sacó nunca, como le pasó con otros libros. Muchas veces me dio a traducir libros que ya estaban traducidos y no le gustaba la traducción» (Cohen, en Castagnet 2016h). El siguiente encargo fue *La exhibición de atrocidades* de Ballard, un trabajo muy exigente que co-firmó con Porrúa.

Nos encontramos y me dio un papel a mano con 123 correcciones, unas hojitas de cuaderno anotadas, lo cual a mí me dio un bochorno total. Me dijo: «Fijate que quizás hay algunas que rechazás». Acepté casi todo y me dijo «Bueno, la vamos a firmar juntos».

(Cohen, en Castagnet 2016h).

Entre 1979 y 2003 Cohen firmó al menos dieciséis traducciones para Minotauro. En 1996 se convirtió en autor del sello: «Con típica espontaneidad la vida me llevó a traducir una veintena de libros para Minotauro; y el día que Minotauro publicó un libro mío acepté que verdaderamente uno no decide nada» (Cohen 2003).

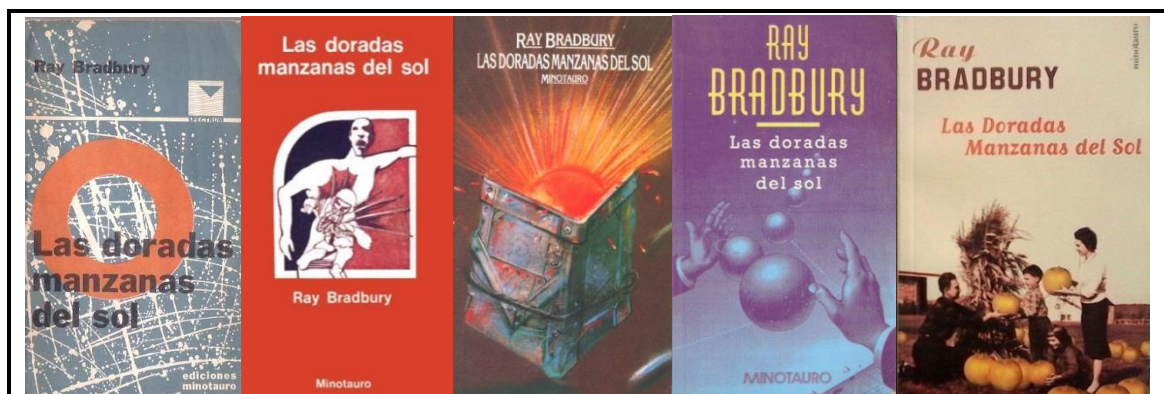
Otro de los traductores habituales de Minotauro fue Enrique Pezzoni (Buenos Aires, 1926–1989), que ofició como traductor de Minotauro hasta su muerte en 1989. Asimismo, Pezzoni fue quien en 1971 reemplazó a Porrúa como editor de Sudamericana.

Nos sugirió que lo tomáramos a Enrique Pezzoni para ayudar porque él no iba a estar. Entonces Pezzoni estaba todos los días en la oficina y Paco desde Mar del Plata. Todas las semanas mandábamos manuscritos a Mar del Plata, que iban y volvían. En la jerarquía estaba Paco arriba; aunque los dos eran asesores y Pezzoni era el que estaba ahí, él había entrado por Paco, porque Pezzoni nos hacía muchas traducciones. Ahí fue cuando yo me hice cargo del departamento editorial. Aunque yo no era la que leía, era la que organizaba. Si Paco decía «publiquen este libro», no hay tu tía. Enrique era mucho más de comentar, más comunicativo, el polo opuesto: sociable, charleta, fácil de tratar. Todo lo contrario. Teníamos a los dos, pero no había conflictos de poder ni nada. A Paco la gente lo respetaba mucho. Cuando respetás a alguien le admitís muchas cosas. A medida que Enrique fue haciendo cada vez más, Paco fue haciendo menos, además desde lejos. Entonces Enrique leía, Enrique hacía las contratapas, resolvía los temas, atendía a los autores conmigo.

(De Rodrigué, en Castagnet 2016e)

El sello también contó con traducciones de Rubén Maserá (al menos doce libros, la mayoría de Tolkien, entre los que se incluye *El Silmarilion*), Aníbal Leal Fernández, Elías Sarhan Assy, Andrés Ehrenhaus, Elvio Gandolfo, Estela Gutiérrez Torres, Ana Quijada Vargas y, en el cuarto número de la revista *Minotauro* (1965), Rodolfo Walsh, como «R.J. Walsh» y con uno de sus pseudónimos: Daniel Hernández, a cargo del radical cuento «Todos ustedes zombis» de Robert Heinlein. La mayoría de estos traductores continuó trabajando durante los primeros años de Planeta, pero lentamente fueron siendo reemplazados. Con un único ejemplo se revela también allí la decadencia del sello: la traducción de *Epidemia* (2011) de Jeff Carlson está firmada por Traducciones Imposibles S L.

## Capítulo 4. El diseño en Ediciones Minotauro



Cinco ediciones de *Las doradas manzanas del sol*: de izquierda a derecha: la primera época, a cargo de Juan Esteban Fassio (1961); la tercera época, por Domingo Ferreira (1982); la primera variante de la cuarta época, a cargo de Luis Scafati (1988) y la segunda variante, a cargo de Enrique Iborra (1996); la quinta y última época, a cargo de OPAL con foto de Getty Images (2002).

Minotauro se distinguió desde sus comienzos no sólo por su catálogo sino también por el diseño de sus ediciones. Porrúa puso el énfasis en la calidad literaria de los textos y en un lector pensado como consumidor de literatura «cult», y eso quedaba demostrado en la imagen de la editorial, en oposición al formato *pulp* en el que solía circular el género en Argentina.

Minotauro, en todos los sentidos, no se parecía a nada de lo que había en la librería. En la imagen, Porrúa optó por lo moderno, no por lo bizarro: en lugar de cohetes y monstruos con ojos de insecto, las tapas de los primeros años de Minotauro son dibujos abstractos del notable Juan Esteban Fassio, el genuino patafísico argentino. En los sesenta ilustrará Rómulo Macció, en las décadas siguientes, con rediseños sucesivos serían artistas como Fati, Nine o Chichoni los que darían la cara en la tapa.

(Sasturain 2004)

Su impronta en el imaginario colectivo fue perdurable; al día de hoy, todavía pueden encontrarse rastros del legado gráfico de la editorial, como en esta nota de *La*



*Nación* donde las incluyen entre las mejores de la Argentina, o incluso en muestras de arte.

En nuestro país existen cubiertas memorables y clásicas como la que hizo Jorge Álvarez para *La traición de Rita Hayworth*, donde se lo ve a Manuel Puig detrás de una cámara, la de *¿Quién mató a Rosendo?* de Rodolfo Walsh en Ediciones De la Flor, la primera impresión de *La invención de Morel*, de Adolfo Bioy Casares, para Losada o la de Chichoni para *El juego de la rata y el dragón*, de Cordwainer Smith en Minotauro, un extraordinario sello editorial que también tuvo tapas creadas por el gran trazo de artistas notables como Carlos Nine y Luis Scafati. (Lezcano 2015)

Podemos diferenciar cinco etapas en la historia gráfica de Minotauro. Estas etapas son sobre todo distinguibles a partir de las portadas. Por el contrario, otros elementos gráficos permanecen prácticamente iguales a través de los años, como ocurre con la tipografía o el formato de la caja, y sólo se interrumpen con la venta de la editorial.

Las primeras cuatro etapas corresponden al período Porrúa: de 1955 a 1965; de 1966 a 1971; de 1971 a 1982; de 1983 a 2001, con una variante que dura de 1983 a 1990 aproximadamente. La última etapa corresponde al período Planeta, desde el 2002 hasta la actualidad, en donde se abandonan ciertos criterios presentes hasta entonces.

Esta sección fue realizada con la inestimable ayuda de la doctora Marina Garone Gravier del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM, quien gentilmente colaboró con un análisis del diseño de la editorial Minotauro especialmente para esta tesis.

61

---

<sup>61</sup> Marina Garone Gravier es diseñadora de la comunicación gráfica (Universidad Autónoma Metropolitana, 1994); magister en Historia y Teoría del Diseño (Posgrado en Diseño Industrial, Facultad de Arquitectura, UNAM, 2003) y doctora en Historia del Arte (Posgrado en Historia del Arte, FFYL, UNAM, 2009), con estudios en tipografía y diseño por la SchülefürGestaltung, Basilea, Suiza (2000). También colaboraron Francisco Calles y Rodolfo Fernández Álvarez en el reconocimiento de familias tipográficas. A todos ellos mi mayor agradecimiento.

## Primera etapa



Primera edición de *Crónicas marcianas* y *El color que cayó del cielo*, con el rótulo «ciencia-ficción» y el número de catálogo. Primera edición de *Historias de cronopios y de famas*, fuera de colección. «In appearance, the book is handsome and I congratulate the artist for his effective jacket design» (Bradbury 1955).

La primera etapa comienza en 1955 con la aparición de *Crónicas marcianas* y dura hasta la pausa de 1964, año en el que no se publica ningún libro. El diseño estuvo a cargo de Juan Esteban Fassio –de quien ya hemos hablado con anterioridad en ocasión de *Ubú Rey*– que rompió con la apariencia habitual del género en el país al realizar un diseño netamente abstracto.

Fassio nació en Buenos Aires en 1924. En su juventud formó parte del movimiento Madí, cuyo manifiesto fue redactado en 1946 por el artista plástico, teórico y poeta Gyula Kosice, también nacido en 1924 en la entonces Hungría (hoy República Checa) y emigrado de niño a la Argentina. El Madí era una propuesta total que abarcaba todas las ramas del arte (pintura, escultura, música, literatura, teatro, arquitectura, danza, etc.), extremando los conceptos de creación e invención y con el objetivo de expandir la continuidad de la obra (Engler 2010). Entre otras innovaciones, experimentaron con el marco recortado (en oposición al formato habitual del cuadro, rectangular, cuadrado o circular) y las esculturas articuladas que permitían cambiar la posición de las piezas.

Esa filiación totalizadora tendría una continuación en el ejercicio de la patafísica. A fines de los 40 o a comienzos de los 50, Fassio se empezó a interesar por la ciencia del absurdo luego de leer un artículo en la *Nouvelle Revue Française*; más tarde les escribió una carta pidiendo autorización.

Hasta ahora, el Colegio ha tenido sólo cuatro autoridades máximas; cada una marcó su época y la reflejó. El primer vicedirector fue el Doctor Sandomir, contemporáneo de Jarry y muerto en 1957, quien ante un pedido de aval enviado desde Buenos Aires, respondió poco antes de morir: «¿Hay que desear que la Patafísica exista en Buenos Aires? Ya existía aquí como en todas partes antes que nosotros existiéramos y no necesita de ninguno de nosotros, pues no está obligada a existir para existir». Eso, que parece una negación, terminó siendo el visto bueno para la creación del Instituto Patafísico de Buenos Aires.

(Bertazza 2009)

Finalmente el 6 de abril de 1957 creó el Instituto de Altos Estudios Patafísicos de Buenos Aires, el primero fuera de Francia, en su propio hogar, una casa «chorizo» del barrio del Once ubicada en Misiones 385 (Bertazza 2009).

En la década del cincuenta, el mapa literario de Buenos Aires estaba muy determinado: por un lado la revista *Contorno*, por el otro *Sur* y empezaba a aparecer el grupo surrealista de Aldo Pellegrini, muy encapsulado y heterogéneo. Fassio sentía cierta incomodidad porque formaba parte y no de eso, entonces encontró el Colegio de Patafísica y enseguida se zambulló totalmente. Ahí se encontraban todas las diferencias.

(Rafael Cippolini, en Bertazza 2009)

Ya para entonces Fassio era el encargado de realizar las portadas de *Minotauro*. Seguramente había conocido a Porrúa gracias al círculo surrealista: en 1954 Fassio había publicado el artículo «Alfred Jarry y el Colegio de ‘Patafísica» en el cuarto número de *Letra y línea*, la revista dirigida por Pellegrini.

El diseño sobrio de las ediciones originales de *Minotauro*, de clara impronta moderna y surrealista, se constituyó en oposición a las ediciones *pulp* en las que se solían editar la ciencia ficción y el *fantasy*. Estas ediciones contribuían a separar a un

lectorado masivo pero especializado y cerrado de uno más general, culto pero sobre todo abierto, como pretendía Porrúa.



La portada del primer número de *Más Allá*: «cuentos y novelas de la era atómica, apasionantes aventuras de ficción científica». Para 1957 todavía se definen como «revista mensual de fantasía científica», pero ese mismo año se va a imponer el «ciencia ficción» de Porrúa. Uno de sus diseñadores fue Oscar «el Negro» Díaz, luego jefe de arte de EUDEBA y del CEAL. Más tarde se agregarían como ilustradores Rubén Molteni y Hugo Csecs (Manfredi 2015).

En la imagen predominan los motivos abstractos y los fondos de colores planos directos. La parte inferior está firmada en varias de las portadas como «jefassio», en minúsculas, manuscritas y subrayadas; en los interiores de la revista *Minotauro* (primera época), como “Juan Esteban”. El texto es protagonista: usualmente el título ocupa la sección central de la portada, alineadas a izquierda, centro y derecha; en muy pocos casos se modifica la ortogonalidad del texto, como en *El fin de la infancia*, donde el nombre del autor está puesto en forma vertical.

En cuanto al aparato paratextual, las contraportadas solían reproducir breves extractos de prensa sobre la recepción de la obra traducida, entre los que se incluían juicios de valor de otros escritores del género o declaraciones sin firmar de la prensa

cultural latinoamericana o norteamericana, generalmente con adjetivación superlativa (Fólica 2016).



Desde esta primera etapa en adelante, y hasta la irrupción de Planeta, los formatos de los libros de Minotauro están caracterizados por una evidente esbeltez, es decir son algo más altos y menos anchos que lo normal.

Fassio hizo ese diseño, era un diseño muy inteligente porque hay algo que los editores olvidan que es que la anchura de la caja de un libro puede llegar a dificultar la lectura; si tenés líneas muy largas, el ojo se vuelve como una máquina casi buscando las líneas. Minotauro tenía una caja derecha.

(Porrúa, en Castagnet 2012)

Estéticamente era diferente, en todo sentido. Las proporciones de los libros de Minotauro, alargados, era un formato que no tenía ningún otro libro. Tanto que tenían que usar otro papel, con una medida especial. En vez de hacer pliegos de 64 páginas, es decir: 32 de un lado y 32 del otro o submúltiplos de esto, eran 40 y 40: pliegos de 80 páginas. Eran hojas más grandes y en aquella época había problemas para conseguir papel, no era tan fácil pero Paco lo sostuvo.

(Souto, en Castagnet 2015b)

La letra empleada en los interiores fue la misma durante todas las etapas del período Porrúa, una variante de la Caslon. Durante este primer período se percibe el uso de Futura en los títulos; esa misma influencia germana migrará a la solapa, ya que allí

también se usará la «bauhausiana» Futura, en sus variantes normal y negra, diseñada por Paul Renner a finales de los años 20.

Viendo lo que eran las tapas de la revista *Más allá*, las tapas de *Nebulae*, fue extraordinario lo de las tapas de Minotauro: abstractas, equilibradas, una tipografía en minúsculas sin serif, antes de que apareciera la Helvética en el año 57, que revolucionó todo. Una tipografía totalmente sin adornos y sin el firulete del serif. Eso era una osadía notable como diseño, con un dibujo abstracto y con un género rarísimo.

(Souto, en Castagnet 2015b)

La colección Spectrum, nacida en 1962, continúa con el estilo de los llamados «libros numerados», y prefigura la segunda etapa con una línea divisora entre el autor y la imagen, pero el título todavía se encuentra por debajo, adosado a la ilustración.



## Segunda etapa

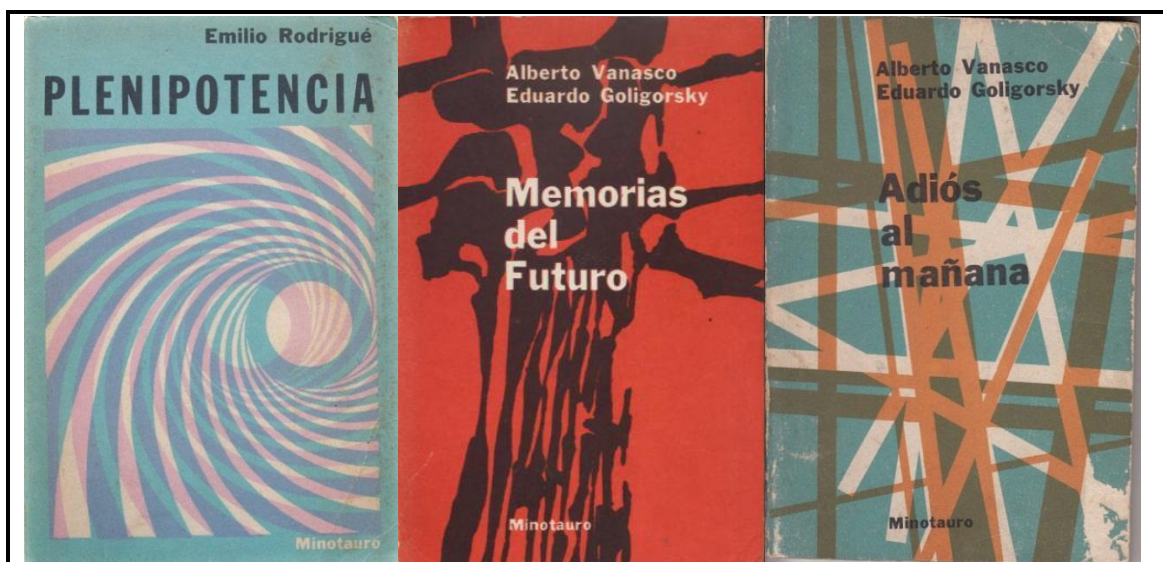


La segunda etapa, también a cargo de Fassio.

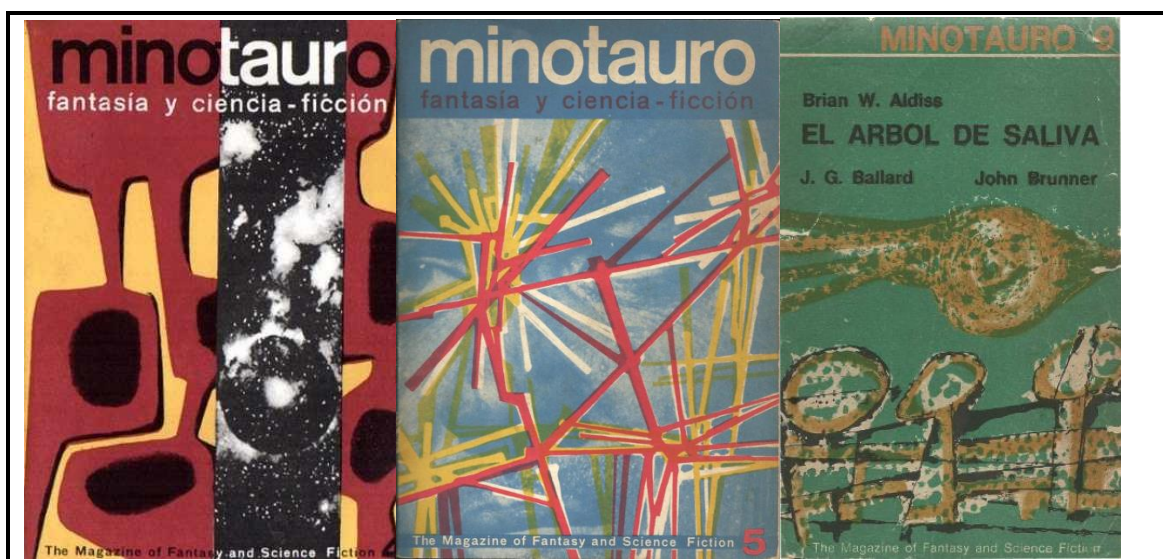
La segunda etapa comienza luego de la pausa de 1964 con la publicación de *Hacedor de estrellas* (1965) de Olaf Stapledon, en el que cambia por primera vez el diseño de las portadas, a diez años del primer libro publicado.

Es un período breve y sujeto a variaciones, con algunas constantes, como los textos ubicados en la franja superior de la portada. A diferencia de la etapa anterior, en que predominaban los diseños abstractos, aquí las imágenes son más figurativas; se utilizan grabados clásicos (*Manuscrito...*) o de clip art (*Las cósmicas*) y alteraciones fotomecánicas con pantallas (*Hacedor de estrellas*), con tratamiento cromático mono o bitonal. En este período se hace presente la revolucionaria Helvética, creada en 1957 por el suizo Max Miedinger, que continuará con el diseño *sans serif* presente desde el inicio del sello.

El diseño de las portadas continuó a cargo de Fassio; si bien no figura su firma en portadas ni su nombre en legales, esto se encuentra confirmado gracias a Marcial Souto (Castagnet 2015b). Durante esta época aparecen los primeros títulos argentinos de la editorial y la primera época de la revista *Minotauro* (1964-1968); no obstante, el diseño es similar al de la primera etapa del sello.



Los tres libros de la etapa argentina publicados entre 1966 y 1967 con el claro estilo de Fassio; *Plenipotencia* tiene elementos de la nueva etapa y de la anterior. Véase también la diagramación de los textos: *Memorias del futuro*, *Adiós al mañana* y *Hacedor de estrellas* están alineados de la misma forma.



Portadas de la primera época de la revista Minotauro.

En este período empiezan las primeras reediciones, y con ellas los primeros cambios de diseño a los libros ya publicados. El estilo gráfico es similar al de la primera etapa, aunque se abandona el sello «ciencia-ficción» de la portada, así como también la numeración. Los títulos pasan a estar en Akzidenz-Grotesk, que junto a la tipografía Futura denota el claro sabor suizo-germánico de las tipografías utilizadas por Fassio.





Las primeras reediciones de Minotauro, sin la numeración ni el sello «ciencia-ficción», y con el título más pequeño y en tipografía Akzidenz-Grotesk; a la derecha, la inusual tercera edición de *Fahrenheit 451*, de noviembre de 1966, probablemente en sintonía con la adaptación cinematográfica de François Truffaut estrenada ese mismo año.<sup>62</sup>



Portadas de la segunda etapa.

<sup>62</sup> Vale destacar que el término *New Wave*, acuñado en ese mismo 1966 para nombrar a las propuestas renovadoras que Minotauro publicó masivamente, proviene precisamente de *Nouvelle Vague* (Vélez García 2007: 34).

En 1969 Fassio terminó su vínculo con Minotauro, por razones desconocidas; luego, saturado del asfixiante clima de los años de dictadura militar (Cippolini 2002), partió con su mujer hacia Barcelona, donde murió complicado por el asma en los primeros meses de 1980.

Yo a Fassio lo vi una sola vez en mi vida: me lo presentó Paco, poquito antes de que se fuera a vivir a Barcelona, donde murió. Tenía una pinta de derrotado, de tipo deprimido, sentado en un sillón en la oficina de Paco. Y no era un tipo viejo. Pensé: «Carajo, ¿qué le pasa a este hombre?». Habían desaparecido varios amigos de ellos, por eso se fueron.

(Souto, en Castagnet 2015b)

### Tercera etapa



Tercera etapa, a cargo de Rómulo Macció y Domingo Ferreira.

En 1970 se produce la segunda pausa en la historia de la editorial, y una vez más está seguida inmediatamente por un rediseño gráfico. Souto recuerda lo que le dijo entonces Porrúa: «Hay un problema que tengo que resolver: Juan Esteban Fassio no va a hacer más tapas» (en Castagnet 2015b).

Porrúa llamó entonces al pintor Rómulo Macció, amigo suyo y ya habitual colaborador de Sudamericana (Aguado 2014: 155). Macció, nacido en 1931 en Buenos Aires y fallecido en marzo de 2016, fue uno de los artistas plásticos argentinos más importantes de su generación, miembro del grupo Otra Figuración, expositor en las bienales de Venecia y San Pablo y ganador de los Premios Di Tella, Konex y Guggenheim. El grupo (también llamado Nueva Figuración) estuvo compuesto de 1961 a 1965 por Macció, Luis Felipe Noé, Ernesto Deira y Jorge de la Vega, y logró quebrar la dicotomía entre figuración y abstracción al hacer surgir la figura humana del espacio pictórico.

En 1959 Rómulo Macció y yo realizamos exposiciones individuales con un espíritu neofigurativo. Partiendo él de lo gestual y yo de la mancha informal,

planteábamos, cada uno por su parte, la inclusión de la figura como una libertad más, en un medio donde abstractos y figurativos se odiaban como Montescos y Capuletos.

(Noé, en Flores 2012)

Ese replanteo, siempre alejado de la idea de belleza –o como la llamaba Macció de la pintura «bonita, rosa bombón»–, se plasmó mediante gestos pictóricos grandilocuentes, que incluían chorreaduras, manchas, garabatos y festines cromáticos con abundante carga matérica.

(Gaffoglio 2016)

La presentación del grupo fue en la muestra homónima montada en la galería Peuser en agosto y septiembre de 1961. En ese mismo año, Macció había hecho la portada de *El enigma de Ossian* de Fred Hoyle para la editorial Peuser (la misma de la galería), una novela de «calidad imaginativa y científica», según indica la contratapa. Más tarde, en 1981, haría los dos tomos de los *Cuentos de ciencia ficción contemporáneos* para el Centro Editor de América Latina.



*El enigma de Ossian* (1961), en una clara divergencia del estilo kitsch y figurativo que caracterizaba a las portadas de la editorial Peuser, y los dos tomos para el CEAL.



Portadas alternativas de *Choripzus* e interior. Se advierte una similitud con el diseño un año después en Minotauro.

Macció también colaboraba con Sudamericana, donde publicó el libro *Choripzus* (1970), en donde parece prefigurar el diseño que hará en Minotauro. Gloria de Rodrigué recuerda la amistad entre su abuelo y Macció:

A las siete y media de la mañana mi abuelo salía de su casa y hacía la recorrida por las imprentas, iba a la compañía impresora, a Amorrortu y a todos los lugares donde se estaban haciendo los libros. También recorría las librerías para ver cuánto habían vendido el día anterior. A eso de las nueve llegaba a la editorial. Después se encontraba con mi abuela en La Biela, todos los días a las doce y media, y allí se tomaban un cafecito, a veces con Mallea, con Macció, o con algún otro amigo. Iban luego a almorzar a su casa y, a eso de las tres, mi abuelo volvía a la editorial. Por las tardes siempre había presentaciones de libros, exposiciones o conciertos. Les gustaba la música, pero más la pintura. Iban mucho a exposiciones. Mi abuelo se hizo muy amigo de Butler, de Basaldúa, de Macció, etc. A ellos les pedía ilustrar las tapas de los libros que imprimía.

(De Rodríguez, en Gálvez 2012)

En el diseño de Macció, una imagen por lo general cuadrangular o recuadrada ocupa el espacio central de la portada. En cuanto a los textos, se percibe claramente un intento de conformar áreas informativas: los títulos se ubican en la parte superior, mientras que los autores figuran debajo de la imagen central con el nombre del sello al calce.

Macció tuvo la idea de pegar el título muy grande arriba, después esa especie de viñeta en el medio, y abajo el autor y Minotauro; es casi una pirámide invertida. Macció entregaba el dibujo y había un armador en Sudamericana que era quien pegaba las tapas y hacía que estuvieran sobre los ejes correspondientes, tanto vertical como horizontal.

(Souto, en Castagnet 2015b)

En cuanto a las ilustraciones, muchas denotan el gusto al trazo de tinta (*El mundo sumergido*, *Fantasma de lo nuevo*, *Los cristales soñadores*); por lo regular se privilegia el uso de colores directos.



**Algunos de los trabajos de Macció para Minotauro: las novedades *Las sirenas de Titán* de Vonnegut, *Playa terminal* de Ballard y las reediciones de *El mundo sumergido*, *Ciudad*, *Soy leyenda* y *El fin de la infancia*.**

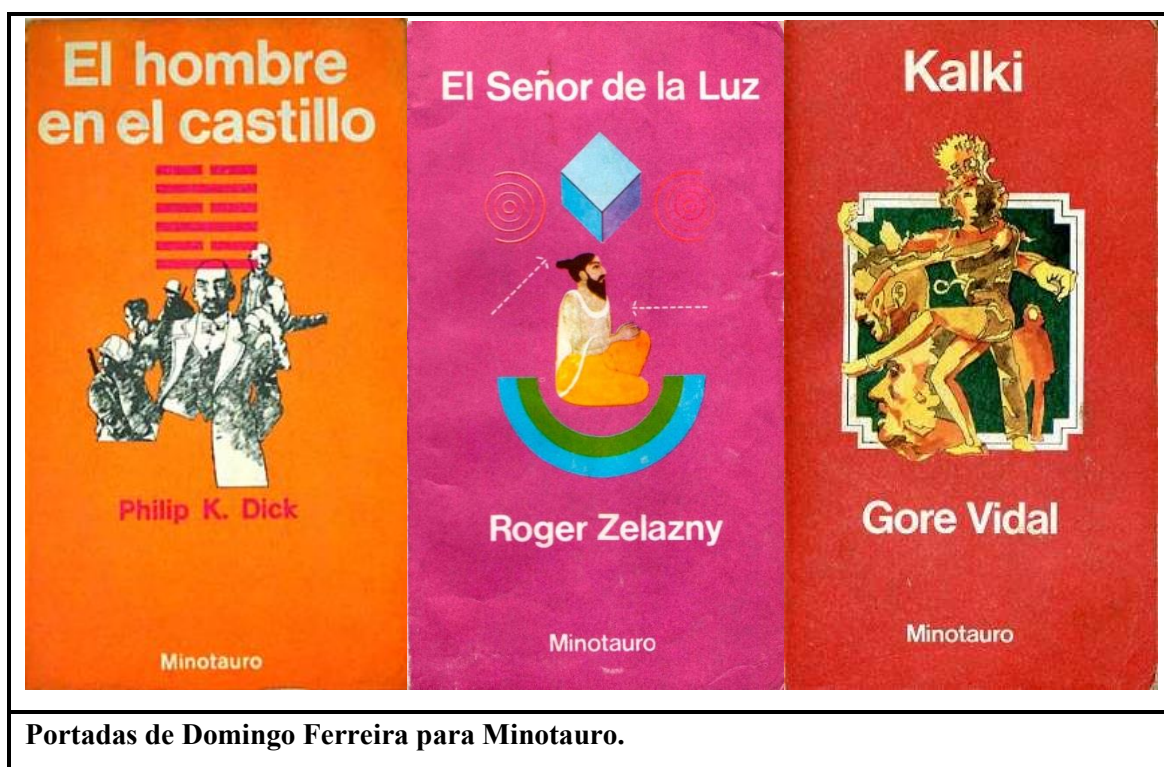
Macció no permaneció mucho tiempo en Minotauro. Sus colaboraciones se realizaron a lo largo de 1971 y quizás también en 1972. Como muchas veces los trabajos no están firmados es difícil establecer precisiones; en total, sólo se pueden asegurar con certeza ocho trabajos suyos, la mayoría de ellos reediciones. Esta reedición del catálogo entero era una novedad en los procedimientos de la editorial: hasta los setenta, Porrúa «no los reeditaba, sólo de vez en cuando reeditaba alguno» (Souto, en Castagnet 2015b), como los casos vistos en el período anterior.

Pese a ya no contar con las ilustraciones de Macció, Minotauro conservó durante diez años el nuevo esquema tipográfico. El nuevo encargado de realizar las ilustraciones fue Domingo «Mingo» Ferreira, nacido en Tacuarembó (Uruguay) en 1940. En 1964 había entrado a trabajar en el semanario *Marcha*, en una redacción mítica junto a Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Eduardo Galeano y Ángel Rama. En 1973 fue presionado por la dictadura para que emigrara y cruzó a la Argentina, donde empezó a colaborar para la revista *Crisis* por intermedio de Galeano, a quien ya había conocido como cronista deportivo en el diario *Época*. El escritor uruguayo lo describe así en uno de sus libros: «Viene de Tacuarembó, es hijo de un zapatero; siempre fue pobre. En Montevideo, él se ligó varias prisiones y palizas» (Galeano 1978: 112-3).

Ferreira conoció a Porrúa también gracias a Galeano, quien le escribió una carta de recomendación. Porrúa recibió al dibujante en su oficina de Sudamericana; Ferreira llevaba consigo una carpeta de ilustraciones como muestra de su estilo de trabajo.

Ese mismo día me pidió que hiciéramos una prueba, encargándome un proyecto para *El color que cayó del cielo* de Lovecraft. Me dio un par de semanas de tiempo, para elaborar la ilustración y la elección del fondo de tapa. Tenía que respetar el resto del esquema tipográfico del diseño que se estaba utilizando. Le llevé la ilustración. La aprobó. Y me encargó un par de proyectos más, no recuerdo ahora con precisión pero creo que uno de ellos era *Crónicas marcianas* de Bradbury.

(Ferreira, en Castagnet 2016a)



Arreglaron que se diera una vuelta por la editorial cada veinte días, aproximadamente; el tiempo que le daba para realizar el trabajo era casi siempre un par de semanas. Según recuerda Ferreira, Porrúa nunca le encargó más de dos proyectos a la vez. No le daba ninguna indicación, pero sí le proporcionaba un ejemplar de la edición anterior, si era una reedición, o le describía la atmósfera del libro en una síntesis que no duraba más de diez minutos.

Ferreira realizaba los originales del mismo tamaño en que eran impresos:



El original constaba de un cartón, de las medidas exactas del libro plegado para que se visualizara a escala real. Sobre el cartón pegaba un fondo de color, y sobre ese fondo la ilustración, dibujo coloreado o collage. Por esa época yo seguía los trabajos de Hans Hillmann y Heinz Edelmann, ilustradores alemanes que había descubierto hacia mediados de los años setenta. Veía y trataba de tomar nota de lo que traían los anuarios de *Graphis*, la publicación suiza sobre diseño gráfico e ilustración.

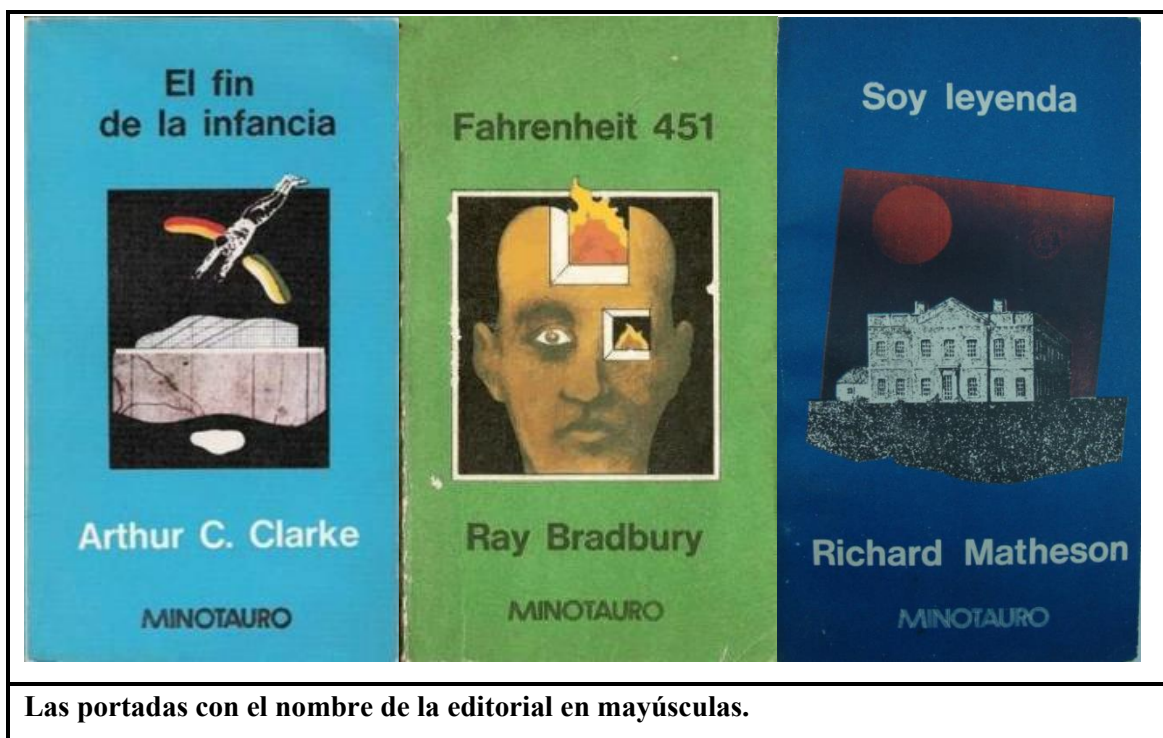
(Ferreira, en Castagnet 2016a)

Hans Hillmann era especialista conocido por sus posters cinematográficos, como por ejemplo para las películas de Jean-Luc Godard (Poynor 2014), mientras que Heinz Edelmann fue el ilustrador que creó el paisaje psicodélico del álbum *Yellow Submarine* (Leigh 2009). Muchas ilustraciones de Ferreira tienen un marcado estilo psicodélico (*El día de los trífidos*, 1974; *Las cosmicómicas* y *El nombre del mundo es Bosque*, 1979).



Otra influencia que el ilustrador destaca para su trabajo en Minotauro fue Oscar Díaz, el director de diseño del CEAL, con quien colaboró en algunas colecciones, «maestro y amigo de muchos de los que dibujábamos y trabajábamos en gráfica editorial en los años setenta y ochenta» (Ferreira, en Castagnet 2016a).

En un momento tardío de la década del setenta, el diseño varía sutilmente: disminuye el tamaño del título, que ahora figura en minúsculas, mientras que aumenta el del autor. Para la imagen se emplean fotomontajes a la manera de los que hará Ángel Jové en Anagrama. También se modificó el diseño del nombre de la editorial, que hasta la venta a Planeta se mantuvo en mayúsculas en una tipografía geométrica, estilo Futura, en la parte baja de la portada.



A excepción de obras como *Las ciudades invisibles* de Calvino, ilustrado con un cuadro de Magritte, o los libros de Tolkien con cubiertas del propio autor, Domingo Ferreira realizó la mayor parte de las portadas de Minotauro durante casi una década. Según su propia cuenta, alrededor de treinta títulos editados, hasta que en 1981 regresó a Uruguay.

### **¿Te viniste antes de la apertura democrática?**

Yo me viene cuando todavía estaban los milicos. Yo no estaba ya en Argentina cuando las Malvinas, pero viví el clima anterior y era insoportable. Cuando regresé trabajé en cosas que no tenían nada que ver con el dibujo, porque acá no tenía ningún espacio de trabajo.

(Ferreira, en Mantero 2011)

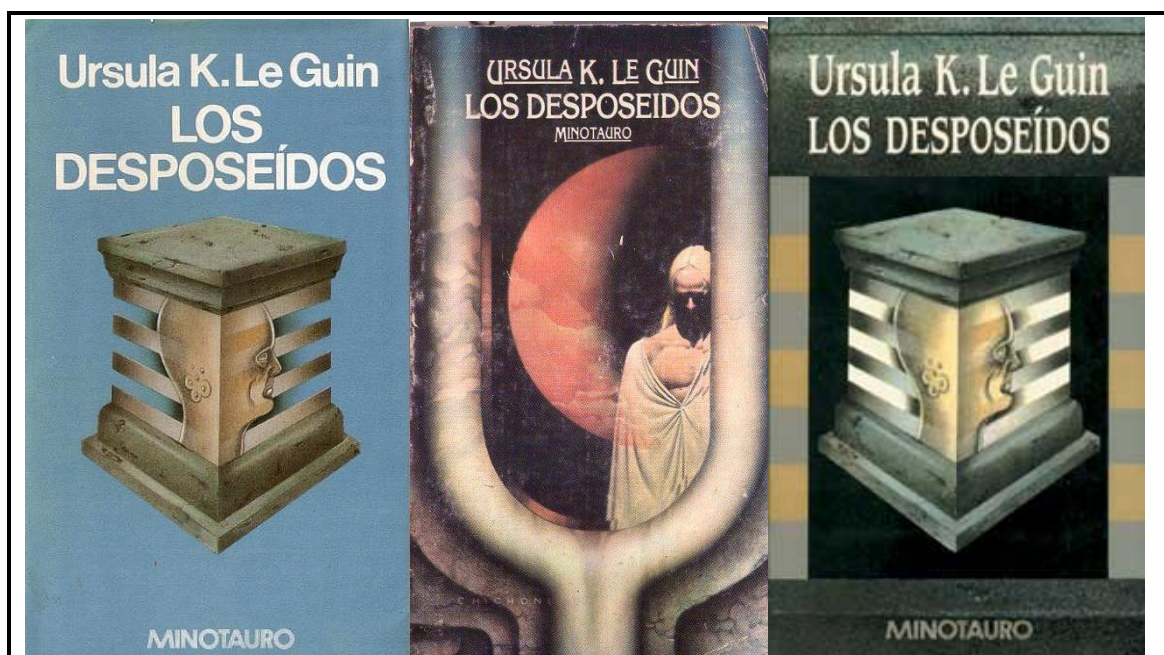
A fines de 2015 Ferreira ganó el XX premio Fígari, instituido por el Banco Central del Uruguay, por su trayectoria artística, destacando «la larga y proficua trayectoria personal desde los inicios de la década de 1960, la calidad y la inserción popular de su obra en periódicos y revistas culturales rioplatenses» («Premio Fígari 2015», 2015).

En esta tercera etapa, además de las reediciones como política habitual, Minotauro volvió a contar con un índice de títulos publicados. El libro de cuentos *El hombre imposible* de Ballard (agosto de 1972) es el primero en contar con este índice, divididos por colección, por intercesión de Marcial Souto, en lo que fue precisamente su primera traducción para la editorial.

Cuando apareció Rómulo Macció para resolver las portadas, yo le propuse a Paco incluir un índice al final de cada libro con los autores y los títulos publicados. Hacer una doble columna, algo que no molestara para nada en el libro. De esa manera, de un vistazo sabías qué otros libros se habían publicado en Minotauro y si lo que estabas leyendo te gustaba, a lo mejor había algún otro libro de ese autor o si no podías curiosear. Eso y la reedición de los libros produjo una cosa muy rara: un año después, había en todas las librerías una mesa dedicada a Minotauro.

(Souto, en Castagnet 2015b)

## Cuarta etapa



**De izquierda a derecha: la cuarta etapa en sus dos variantes (1983 y 1985) y la reformulación posterior (1989).**

En 1982, ya sin Domingo Ferreira colaborando en *Minotauro*, el diseño se mantuvo sin modificaciones. El cambio comenzó de manera gradual un año más tarde, como por ejemplo el movimiento del nombre del autor por sobre el título, que ahora aparecía en mayúsculas. Al poco tiempo se hizo evidente el cambio de diseño y las ilustraciones abandonaron el espacio central para ocupar la totalidad de la portada, hasta consolidarse en dos variantes.

### Primera variante

En 1983 se produjeron varios cambios en la editorial, y no sólo relativos al diseño. A partir de la iniciativa y dirección de Marcial Souto, ese año surgió la colección Autores Rioplatenses, así como la segunda época de la revista *Minotauro*. La colección y la revista hacían hincapié en autores argentinos, «tanto por la efervescencia que vivía entonces el género como por su mayor accesibilidad desde el punto de vista económico» (Abraham 2013: 290), y por tanto fueron ilustrados por una nueva camada de artistas

argentinos: Luis Scafati, Carlos Nine, Oscar Chichoni, Jorge «Kike» Sanzol, Carlos Sánchez, Juan Manuel Lima y Raúl Fortín.



Estas publicaciones estuvieron acompañadas por la reedición de gran parte del catálogo de Minotauro, también coordinada por Souto, con ilustraciones de este mismo grupo de artistas, en un formato distintivo que conforma la cuarta etapa gráfica de la editorial. Esta primera variante coexistió con la segunda y fue más breve, limitada a la década del 80. Como en las épocas anteriores, y a diferencia de la segunda variante, estos libros aparecieron únicamente en *paperback* o tapa blanda.

Algunos libros se seguían imprimiendo acá en Buenos Aires. Sudamericana los reimprimía y yo renovaba las tapas, porque las que había ya no funcionaban demasiado bien. Entonces yo tenía el conocimiento de toda la gente de *El Péndulo*: Carlos Nine, Luis Scafati y Oscar Chichoni.

(Souto, en Castagnet 2015b)

Esta camada de ilustradores pertenecía a la planta estable de las revistas *Humor*, *Fierro* y *El Péndulo*. En muchos casos, eran amigos entre sí; Souto solía organizar reuniones de trabajo en un bar, donde se juntaban varios de los portadistas (Scafati, en Castagnet 2016b).



Portadas de la cuarta etapa, primera variante: Chichoni y Scafati.

Las ilustraciones están elaboradas a mano, y se destaca el uso de acuarela, lápiz y en ocasiones acrílico o aerógrafo. En todos los casos hay un fuerte toque onírico acompañado por elementos realistas, mediante los que se subraya el elemento clave de la narración: la lata y los cohetes (*Crónicas marcianas*), los automóviles y la sangre (*Crash*), la escalera y la superficie lunar (*Las cosmicómicas*).

Esta variante utiliza de forma homogénea la familia tipográfica Korinna. Los títulos, autores y el nombre de la editorial se ubican en la parte superior de la portada, con el mismo tipo de letra; en algunos casos se usan dos tonos o colores para subrayar el contraste entre autor y título. Los textos están compuestos en mayúsculas aunque hay algunos tics como el *pseudo* uso de versalitas que se da mediante el subrayado de las palabras salvo su letra inicial, como en URSULA o el nombre del sello: MINOTAURO.

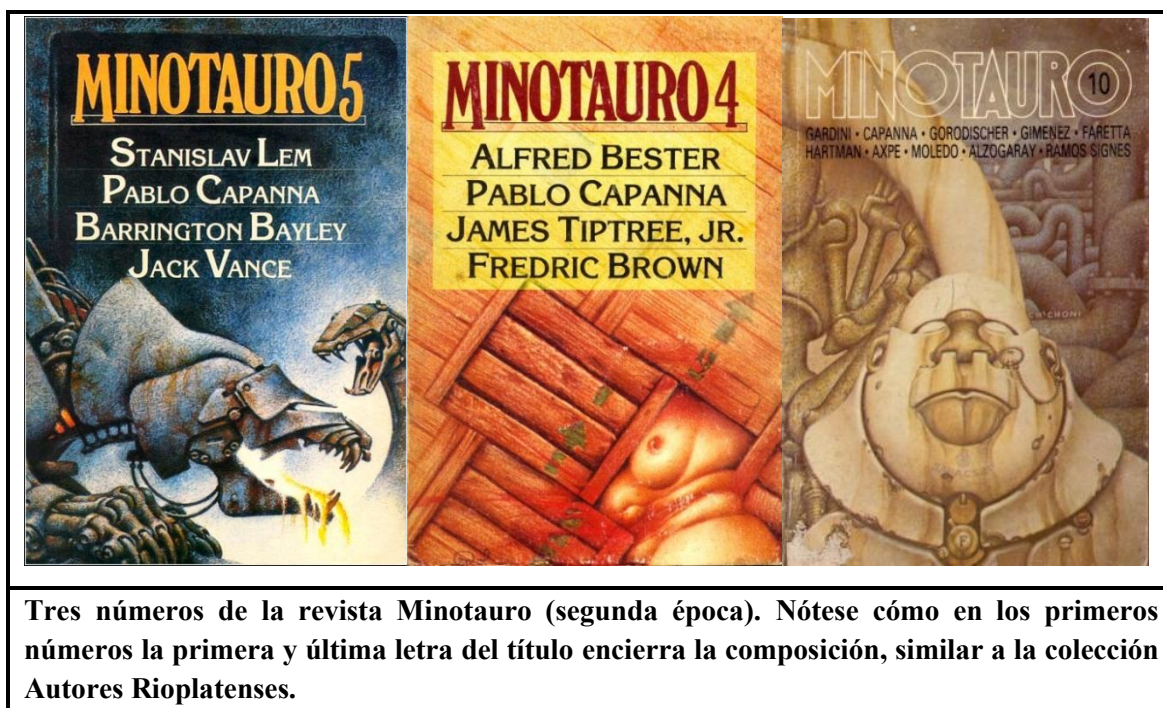
El diseño estuvo a cargo de Sergio Pérez Fernández, hijo del artista plástico Pérez Celis, nacido en 1959 en Montevideo. Director de arte de Ediciones de la Urraca, Pérez Fernández diseñó libros para Sudamericana, Planeta y Salvat, así como las revistas *Humor*, *SuperHumor* y la primera *El Péndulo*, además de diseñar cubiertas de discos de Luis Alberto Spinetta, Andrés Calamaro y David Lebon, entre otros. En la actualidad se dedica a diseñar las etiquetas y el *packaging* de las botellas de vino más importantes del país.

Ya que no había en la editorial nadie que cortara y pegara, para las ediciones de acá le pedí a Sergio Pérez Fernández, el diseñador del primer *Péndulo* y un tipo macanudísimo, que me hiciera una maqueta muy fácil que se pudiera repetir. En el taller de foto-composición grabaron los valores, un montón de números y códigos; en cada edición mantenían eso y únicamente iban cambiando el título y los autores. (Souto, en Castagnet 2015b)



Tres portadas de la Colección Rioplatense: *Aguas salobres*, ilustrado por Luis Scafati; *Las escalas del señor Crisolaras*, por Raúl Fortín; *La sueñera*, por Jorge Sanzol.

En la colección Autores Rioplatenses, la clase de ilustración es la misma dado que hay una continuidad de los artistas responsables. Lo que sí varía es la arquitectura de la página, también a cargo de Sergio Pérez Fernández: el uso del marco de triple caña envuelve la imagen, el uso de la marca editorial en composición semicircular con la familia Benguiat, letra que también se usa en la composición de los títulos; los autores en cambio están compuestos en la tipografía Busorama de Tom Carnase, campos separados solamente con un filete o pleca, y con el distintivo adicional de usar la primera y la última letra de los títulos para encerrar la composición. En los títulos interiores de esta colección, a diferencia de los libros dirigidos directamente por Porrúa, se utiliza la letra Avant Garde del prestigioso tipógrafo norteamericano Herb Lubalin; el cuerpo de texto se mantiene en Caslon.



Entre los ilustradores de esta etapa se destacaron especialmente tres: Luis Scafati, Carlos Nine y Oscar Chichoni, tanto por la hechura de sus portadas como por el prestigio que adquirieron en el ámbito artístico.

Carlos Nine nació en Haedo, provincia de Buenos Aires, en 1944 y murió de una neumonía en Olivos en 2016. Pintor, historietista, diseñador, escultor, realizador de cine de animación, guionista y escritor, Nine fue uno de los ilustradores más prestigiosos de Argentina y especialmente admirado en Francia, donde el diario *Le Monde* le dedicó una elogiosa necrológica:

L'univers dérangeant et grotesque de Nine n'en faisait pas un auteur « grand public » ni tous publics, même s'il est aujourd'hui salué comme un « grand » en son pays, en particulier grâce à ses livres pour enfants (non traduits en France) et par sa participation, entre autres, à la revue *Humor* de 1983 à 1990, fondée sous la dictature et spécialisée dans la satire politique.

(Loret 2016)

Las primeras publicaciones de Nine fueron unas ilustraciones para unos cuentos de la ya mencionada Poldy Bird, hacia fines de los setenta. «Los firmaba con seudónimo, porque me daba vergüenza. Firmaba como Lucas Yeite. Lucas terminó siendo el nombre de mi primer hijo, y El Yeite Ilustrado es como bauticé a mi editorial» (Nine, en



Pérez 2003). Colaborador de Art Spiegelman en *The New Yorker*, en el 2001 Nine ganó el premio al mejor álbum extranjero del festival de Angoulême, el festival de historieta más importante del mundo; en 2012 ganó el premio Konex de Platino al ilustrador argentino más destacado de la década.

Si en Argentina presentaba un libro o daba una charla, el lleno de la sala estaba prácticamente asegurado. Afuera del país su nombre era admirado. Muchas comiquerías francesas tienen bateas exclusivas para su obra y Nine siempre reconocía la calidad y el empeño que ponían sus editores galos para llevarlo a imprenta.

(Valenzuela 2016)

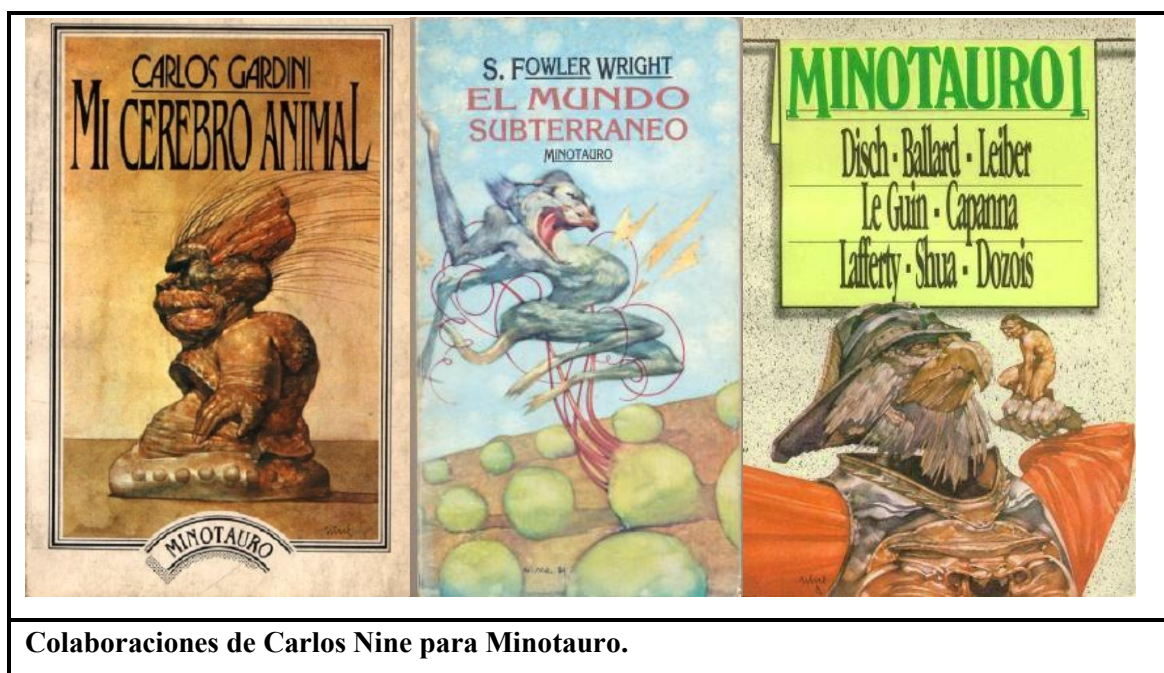
Su estilo, grotesco y pictórico, intercala principalmente la acuarela con el pastel, el óleo, la tinta y la carbonilla, con una estética de época que data de la elegancia de las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX: la época del esteticismo y la decadencia (Pérez 2003). Nine es una elección notable para ilustrar ciencia ficción, considerando que su mundo estético está cargado con la melancólica de un pasado reciente, casi en las antípodas del género; la paradoja se resuelve gracias al espíritu lúdico de las ilustraciones, donde el mecanismo de los juegos y el disfraz del carnaval sugieren otros mundos, más ambiguos.

Algunos de sus personajes para los cuentos de infantes son sofisticados, otros resultan cuestionables debido a su aspecto siniestro. Perturbador resulta el uso que Nine hace de la deformación y de lo híbrido, ingredientes que a veces combina en una sola de sus figuras. Paradójicamente, es en su producción para adultos donde Nine se deleita con los juguetes de antaño, con los caballitos de madera, los muñequitos a cuerda, las cajas-sorpresa, los autitos de lata y el eterno misterio que cubren los disfraces. Un mundo de juguete rodea a sus personajes. Es el mundo del trencito que corre por el prado y el autito que transita por la aldea grande. Ambos observados por un ojo clínico.

(Akerman 2009)

Otro de los recursos favoritos de Nine es la figura del híbrido, entre lo humano y lo animal; esa ambigüedad, propia del cuento de hadas, recuerda a obras de proto-

ciencia ficción como *The Island of Dr Moreau* de H.G. Wells y, dentro del catálogo de la editorial, a *El Señor de la Luz* o *La intersección de Einstein*.



Uno de los artistas más recurrentes de Minotauro durante los ochenta fue Luis Genaro Scafati (Mendoza, 1947), quien suele firmar como Fati. Ganador en 1981 del Gran Premio de Honor del XVII Salón Nacional de Dibujo y expuesto en numerosos museos nacionales e internacionales, Scafati es ilustrador de libros infantiles y juveniles para Sudamericana, Norma y Alfaguara, así como también versiones oscuras de libros clásicos para Libros del Zorro Rojo, como *El gato negro* (2007), *La ciudad ausente* (2008) y *Drácula* (2009).

Fue para esa colección de Minotauro, pilotada entonces por mi amigo Marcial Souto, cuando ilustré algunos de los mejores libros de Ray Bradbury. Mucho tiempo después, a través de Marcial, recibí unas líneas de Bradbury ponderando aquellos dibujos. Si bien esto pasó hace varios años, todavía encuentro algunos de estos libros en las ofertas de ciertas librerías.

(Scafati 2009)



El primer libro que ilustró para Minotauro fue precisamente *Crónicas marcianas*. Scafati conocía a Souto como director de *El Péndulo*, quien siempre le dio carta blanca para realizar las portadas.

Lo primero que hice al recibir el encargo de ilustrar las portadas de Minotauro fue recorrer librerías para ver cómo lucían expuestos, qué llamaba mi atención, cuáles se destacaban y por qué. Fue todo un aprendizaje.

(Scafati 2009)

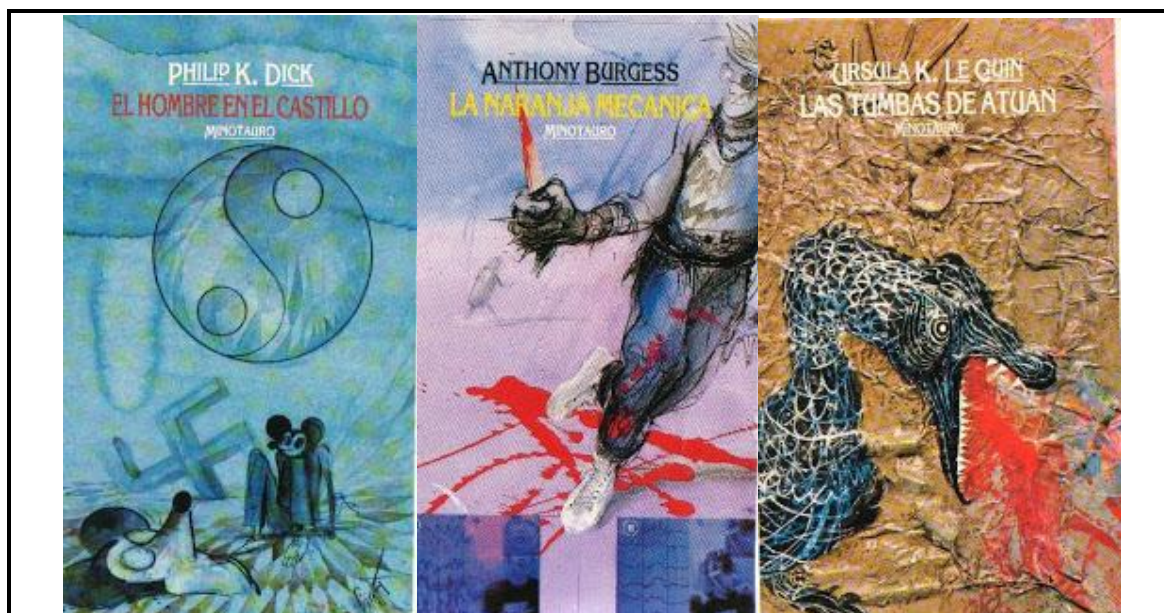
Los originales eran realizados en papel de buen gramaje y calidad, generalmente mucho más grandes que lo publicado, respetando las medidas pero ampliándolas más del doble. El estilo es ecléctico, influido por el cómic, el diseño y el humor gráfico, donde conviven diversas escuelas y técnicas. «El dibujo lo resolvía con tinta y el color generalmente lo realizaba con acuarelas, aunque también usaba collage y a veces pastel» (Scafati, en Castagnet 2016b). Una característica de su trabajo es su trazo oscuro y muchas veces difuso, usualmente rebosante de manchas de tinta china. «Cuando chico era muy desprolijo y eso lo seguí cultivando, naturalmente. Yo considero que todo es dibujo, desde la caligrafía, cosa que practico desde siempre, hasta los diferentes modos en que se expresa una línea» (Scafati, en Mora y Gautier 2015).

Si tenía tiempo, experimentaba y probaba algunas posibles versiones de la tapa en cuestión; aunque yo tenía cierto entrenamiento en el periodismo, donde todo es urgente, en el caso de las portadas era un poco más generoso, ya que existía la lectura previa del libro. Es mi costumbre leer la obra completa, y en este caso es lo que hacía, primero por principio y también por el placer de la lectura.

(Scafati, en Castagnet 2016b)

Trabajar para Minotauro me dio la oportunidad de descubrir un costado de la literatura al que desconocía por completo, el mal llamado género de ciencia ficción, que alberga en sus filas a extraordinarios escritores, pensadores, filósofos que nos brindan una visión nueva y despojada de convenciones.

(Scafati, en Castagnet 2016b)



**Portadas de Scafati para Minotauro. La única que no es una reedición: *Las tumbas de Atuan* (1987), el segundo libro de la saga de Terramar de Ursula Le Guin.**

El último de los tres grandes artistas gráficos de esta época de Minotauro es Oscar Chichoni, que generalmente firmaba como Óscar H. Chichoni, nacido en Corral de Bustos (Córdoba), en 1957. Su estilo distintivo, en donde predominan los metales oxidados, se caracteriza por la comunión entre lo orgánico y lo mecánico, heredero de la sensualidad de Milo Manara y el futurismo obscuro de Hans Rudolf Giger, el artista y escultor detrás de *Alien*. «En mi caso, por ejemplo, el metal oxidado y antiguo tal vez proviene de mi infancia, de un desarmadero de viejas locomotoras a vapor que era para mí un alucinante lugar de juegos» (Chichoni 1999).



**Portadas de Chichoni para Minotauro.**

Chichoni comenzó a los 17 años como dibujante de cómics para Ediciones Récord, junto a los Breccia, José Luis y Alberto Salinas, Arturo del Castillo, que publicaba las revistas *Skorpio* y *Corto Maltés*.

Hice un paso por la pintura, pero de alguna manera me aplastaba la seriedad, me asfixiaba; pasé entonces a la ilustración, que es un poco un maridaje entre el cómic y la pintura. Mi tipo de ilustración es narrativa, nunca hago un monstruo con una chica, sino que me gusta sugerir una historia. Fue así cómo me convertí en un ilustrador, en un dibujante de cómic de un solo cuadro.

(Chichoni, en Arteaga 2013)

Recién mudado a Buenos Aires, diseñó cartones para bolsas de juguetes de soldados y cowboys gracias al «Negro» Arias de Ediciones La Urraca. Souto vio uno de sus trabajos y quedó obsesionado, hasta que Arias le pasó el contacto. «Chichoni apareció una vez por *El Péndulo* y lo perseguí durante seis meses. Y lo encontré e hizo para mí las primeras seis tapas que hizo en su vida» (Souto, en Castagnet 2015b), posiblemente para *El Péndulo*. Más tarde pasó a la revista *Fierro*, donde se transformó en su portadista icónico.

Su primera colaboración para Minotauro fue el segundo tomo de *Kalpa imperial*, de Angélica Gorodischer, para la colección de autores rioplatenses, mientras que la

primera portada de las reediciones fue *El fin de la infancia*. «La de Arthur Clarke es mi preferida, definió mi manera de traducir ideas a través de la imagen. Definió mi manera de dibujar tapas de libros. Me definió. Logré la metáfora visual» (Chichoni, en Castagnet 2016k).

Según especifica Chichoni, siempre leía la obra completa y después hacía una interpretación. Jamás le daban indicaciones, y del pedido a la entrega tardaba entre diez y quince días. Marcial Souto cuenta una excepción: cuando Calvino visitó la Feria del Libro de Buenos Aires, en 1984. «Logré que Minotauro reeditara los tres libros que tenía con tapas nuevas de Oscar Chichoni. ¡Hizo tres tapas cada una en tres días!» (Souto, en Castagnet 2015b). Los originales estaban realizados en cartulina sobre cartón, generalmente en hojas A3; usaba acrílico, tinta y pasteles (Chichoni, en Castagnet 2016k).

Ya viviendo en Europa, durante la década del noventa realizó las portadas de la colección de ciencia ficción Urania, de la editorial Arnoldo Mondadori, antes de la asociación de ésta con Random House. Hoy en día trabaja como diseñador de arte de superproducciones chinas y norteamericanas, y fue parte del equipo comandado por Eugenio Zanetti que en 1996 ganó el premio Oscar por el arte de la película *Restoration*.



La mayoría de las tapas de Chichoni, al terminar la década del ochenta, fueron levemente reformuladas por Julio Vivas en el estilo de la primera variante; las otras portadas de esta década no fueron reeditadas.

## Segunda variante

La segunda variante fue la más extensa y duró prácticamente dos décadas, acompañando el período en que la editorial ya estaba consolidada y bien establecida en España. En esta época y variante fue que se introdujo el *hardback* o tapa dura, práctica hasta entonces inexistente y prohibitiva en Argentina; ni siquiera libros gruesos como los tomos de *El Señor de los Anillos* habían salido en esa modalidad.

Durante esta variante los tratamientos son muy contrastantes y no parece haber un criterio unificado, dado que se hicieron encargos a distintos diseñadores y/o maquettistas. A diferencia de Juan Esteban Fassio o el breve interregno de Rómulo Macció, en este período no hubo una única persona que se encargara tanto del diseño como de la ilustración; sin embargo, al igual que con Domingo Ferreira en la etapa anterior, hubo un nombre que se transformó en el sinónimo del diseño de Minotauro: Julio Vivas.

Nacido en Barcelona en 1950, Julio Vivas comenzó trabajando a los quince años para Bruguera como rotulista y luego a los dieciocho como montador para Seix Barral. Pero un día Barral le encargó una portada, *La soledad del corredor de fondo* de Alan Sillitoe; a Barral le gustó y Vivas continuó como diseñador de portadas.

Lo que yo quería era dibujar cómics, por eso trabajaba en Bruguera, donde hacían tebeos. Yo era muy joven pero dibujaba bastante bien, de los argentinos me encantaba Breccia. Al entrar en Barral me metí en el diseño gráfico y en la parte literaria, libros de novelas.

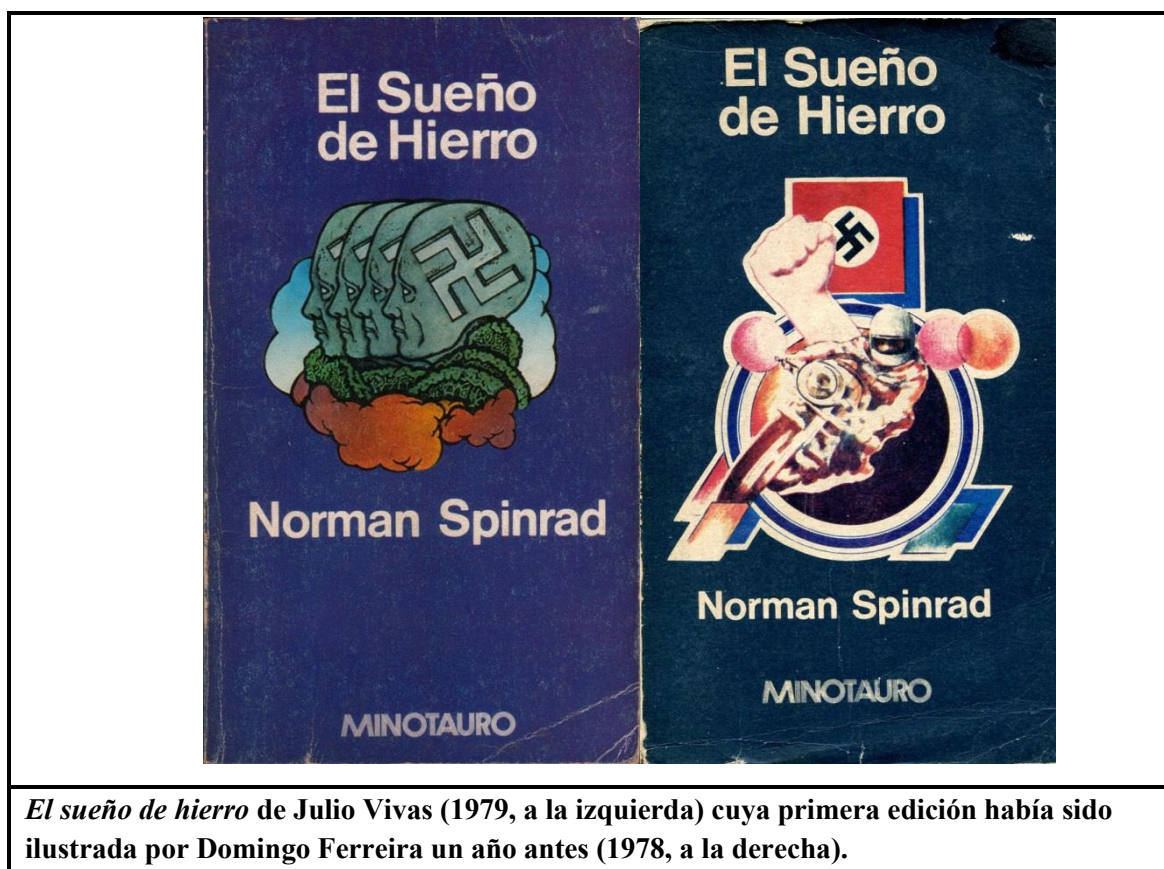
(Vivas, en Castagnet 2016i)

Luego, cuando Barral se separó de la firma Seix-Barral y fundó Barral Editores en 1970, Vivas se encargaba de todas las portadas; también trabajó para Círculo de Lectores. Pero por sobre todo, Vivas fue quien logró unificar la imagen de la editorial Anagrama, donde trabajó hasta su jubilación en 2015. Primero diseñó la colección Argumentos, dedicada a ensayos y de color gris, y luego la colección Contraseñas, libros contraculturales en fondo blanco con autores como Copi y Bukowski; más tarde adjudicó el verde a las narrativas hispánicas y el amarillo a las extranjeras (Esteban 2009). «Herralde me pidió una colección muy poco llamativa porque iban a ser muchos

volúmenes, con una tipografía muy discreta, todo muy discreto, pero elegante» (Vivas, en Castagnet 2016i). Sobre la colección Panorama de Narrativas, Jorge Herralde cuenta:

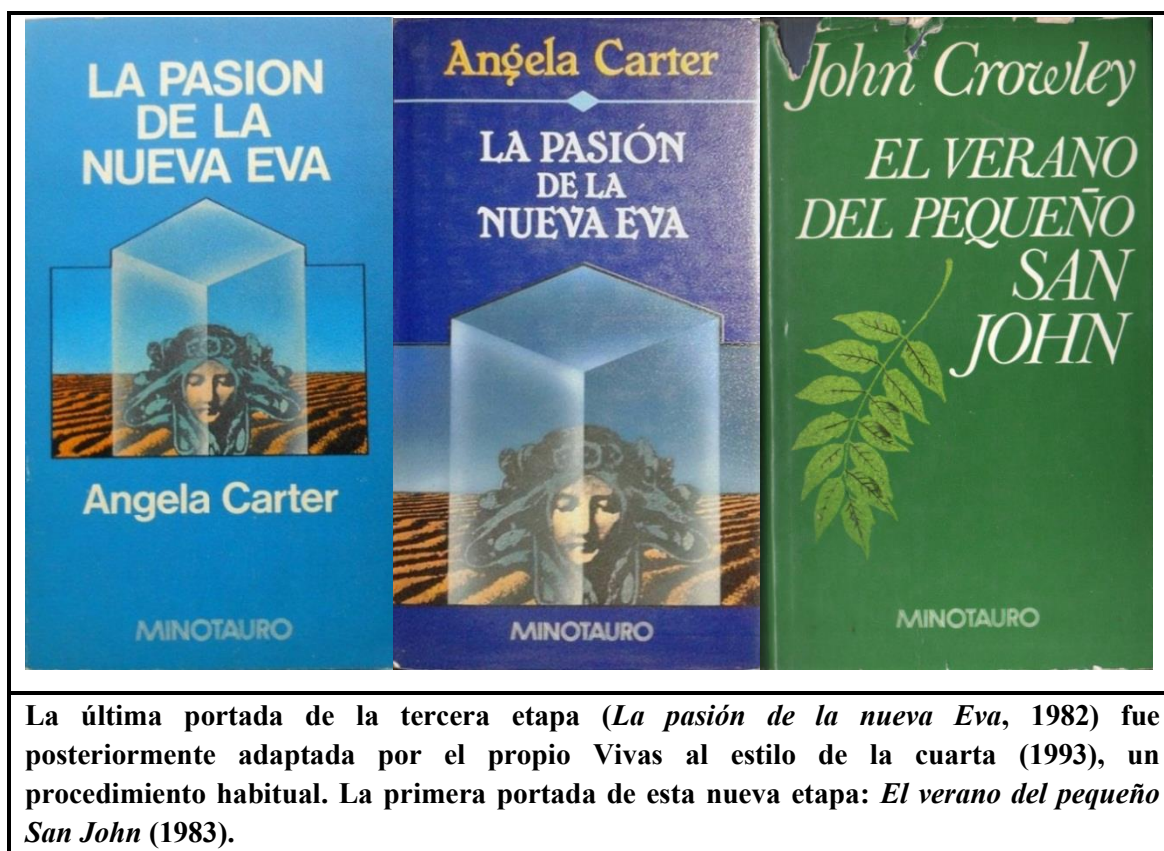
El tan importante tema de la maqueta fue muy trabajado por nuestro grafista, Julio Vivas, que fue presentando diversos proyectos, que íbamos discutiendo hasta la elección final, con sus elementos tipográficos fijos y el luminoso color vainilla de fondo, como signo más inequívoco (aún conservamos en nuestros archivos el curioso trayecto entre la primera idea y la que consideramos ya conseguida). Un diseño de colección que sólo tuvo una ligera modificación, en el año 1991, y que es una de las más fuertes señas de identidad de Anagrama; reforzada, además, por el diseño de la colección Narrativas Hispánicas, iniciada a finales de 1983, que sólo se diferencia de su colección hermana en el color de fondo, gris claro. (Herralde 2002)

En 1979 Vivas conoció a Porrúa en las oficinas de Barral Editores, cuando éste ya trabajaba en Edhasa (Vivas, en Castagnet 2016i). Ese mismo día lo llamó para encargarle su primera portada: la reedición de *El sueño de hierro* (1979).





El cambio de diseño entre un período y el siguiente estuvo enteramente en manos de Vivas, quien realizó la última portada de la tercera etapa (*La pasión de la nueva Eva*, 1982) y la primera portada de la cuarta (*El verano del pequeño San John*, 1983).



El trabajo con Porrúa era muy anárquico y muy poco burocrático, según lo definió el propio Vivas, que hacía dos o tres portadas y luego no lo llamaban por un mes. Sólo le daba unos pocos datos, como la contraportada del libro.

Normalmente no me daba el libro entero, porque a él no le gustaba que ilustrara bien bien un pasaje del libro; a él le interesaba la atmósfera, crear una imagen que sugiriera pero que no te explicara.

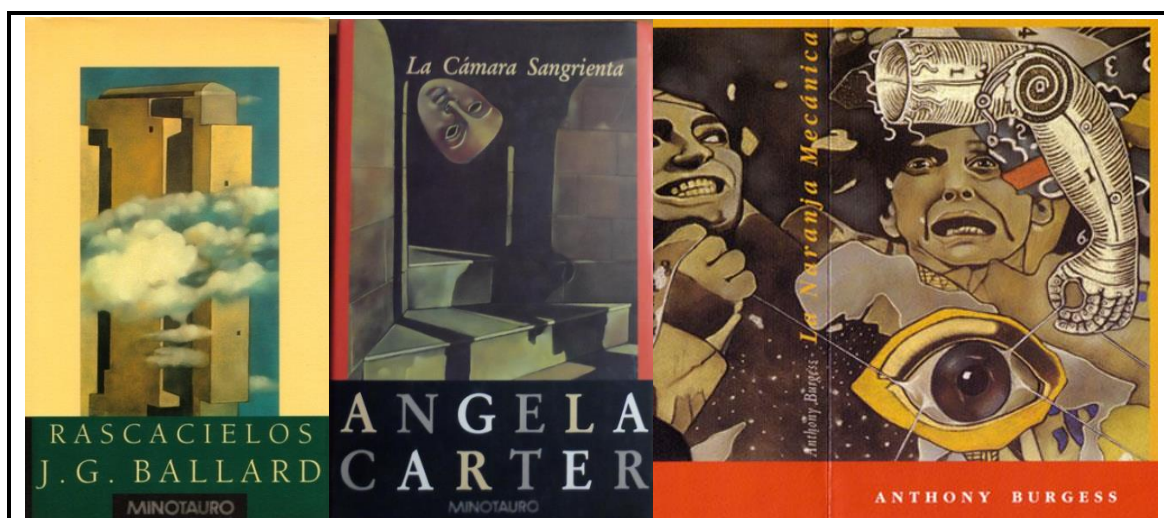
(Vivas, en Castagnet 2016i)

No había una estructura de colección en Minotauro, era totalmente libre. Yo podía poner la ilustración y los rótulos donde quisiera, no había un diseño fijo como en Anagrama. Hacía lo que me sugería el libro. Lo único que tenía que acertar era que le gustara a Paco. Era el que me decía «Vale» o «Haz otra cosa». Pocas veces me lo ha dicho. Nos comunicábamos muy bien. Él me encargaba una portada y

me decía «Bueno Julio, tú ya sabes». Así que yo me iba a casa y me ponía a hacer lo que me podía imaginar que también le gustara a Paco.

(Vivas, en Castagnet 2016i)

Vivas sólo se encargaba de las portadas que él mismo ilustraba, con la excepción de dos artistas para quien hizo las letras: Oscar Chichoni, de quien ya hablamos en la segunda variante de esta época, y la diseñadora e ilustradora finlandesa Hannele E. Vanha-aho (o Wanha-Aho, según como figura en su página web), quien realizó al menos quince colaboraciones para la editorial, en su mayoría al pastel.



Portadas de la finlandesa Hannele E. Vanha-aho: las novedades *Rascacielos* (1983, justo al comenzar la cuarta etapa gráfica de Minotauro) y *La cámara sangrienta* (1991); la reedición de *La naranja mecánica* (1994).

Esta etapa cierra el período de composición fotomecánica y abrirá el paso a la tipografía digital: la del dominio del Letraset o de la tecnología de letra transferible, con la familia Bookman en su variante *swash* o floreada que se usó en portadas de muchas editoriales de la época. Durante esta época no existe armonía u homogeneidad tipográfica, ya que se emplean distintas familias en cada portada.

Si bien Julio Vivas sobre todo ilustraba, en algunos casos es evidente el uso de imágenes alteradas digitalmente (*El Señor de la Luz*), y se recurre también a altos contrastes y uso de dos tonos y algunos degradados de color, clásicos del periodo pop (*El imperio del sol*). De a poco, con la llegada de la computadora y los programas de edición, se fue abandonando la práctica de *ilustrar* las portadas. «Todo el mundo, incluso los editores, ya no pedían dibujos sino collages hechos con Photoshop, fotos

diseccionadas. Esto también pasó en los últimos años de Paco en Minotauro, pero tampoco tanto» (Vivas, en Castagnet 2016i).



Portadas de *El imperio del sol* (1984), *El Señor de la Luz* (1986) y *Columna de fuego* (1997).

Este cambio en la gráfica será dominante en la siguiente y última etapa de la editorial, a cargo del Grupo Planeta, y junto a Porrúa también Vivas abandona la editorial.

Yo trabajé con Minotauro hasta que lo dejó Paco, porque al vender Paco ya no siguió y yo tampoco seguí. No me interesaba. Me pidieron portadas, en una me exigían que pusiera un vehículo lunar y no, ya era un tipo de relación muy burocrática. Hablabas con el que te encargaba la portada pero no era realmente el que llevaba la batuta de editor, yo siempre he trabajado directamente con los editores.

(Vivas, en Castagnet 2016i)

## Quinta etapa



A finales de 2001, Planeta compró la totalidad del catálogo de Minotauro. Dirigida por Paco García Lorenzana y luego José López Jara, junto al catálogo cambió el estilo de las portadas, cuyo diseño fue progresivamente reemplazado por uno estándar y homogeneizado. «Quisimos que Minotauro siguiera siendo la editorial de referencia del género fantástico con una estética modernizada y dando entrada a las nuevas voces del panorama español e internacional» (García Lorenzana, en Castagnet 2017b).

La primera medida gráfica de Planeta fue encargarle las portadas de Minotauro al grupo Opalworks, también llamado OPAL, un equipo de diseñadores fundado por Xavier Comas y Jordi Lascorz a comienzos del 2000.

Comas nació en Barcelona en 1970. Comenzó a trabajar en comunicación visual en 1994, cuando fundó el estudio Eidologic. A finales de los 90 trabajó como *freelance* para Martínez Roca (adquirida por Planeta en 1992) y eso propició su entrada a otros sellos del grupo. Nunca fue parte de la planta de Planeta, aunque por propia decisión, ya que en el 2000 le ofrecieron un cargo como director de arte del sello Booket. En lugar de arriesgarse a perder la cartera de clientes que ya tenía como *freelance*, Comas decidió fundar Opalworks y ofrecer sus servicios de dirección de arte como empresa

externa; de esa forma también podía controlar el volumen total de trabajo y beneficiar a Opalworks. Así empezaron a hacerse cargo de todas las cubiertas de Booket.

Cuando fundé la empresa, quería un nombre que reflejara el *craft* que implica crear una portada. Para mí una portada es la culminación creativa. De todas las piedras preciosas, el ópalo es el más rico y exótico en cuanto a colores. Es una de las gemas máspreciadas.

(Comas, en Castagnet 2016m)

Comas le ofreció ser socio a Jordi Lascorz, recientemente despedido de Plaza & Janés donde había sido el director de arte durante varios años. Propiedad del Grupo Bertelsmann desde 1977, en esa fecha el sello se estaba fusionando a Random House Mondadori.

Son ironías de la vida. A finales de los 90, cuando dirigía mi estudio Eidologic, contacté unas cincuenta editoriales para ofrecer mis servicios como diseñador, pero nuestra falta de experiencia en el sector editorial nos cerraba todas las puertas, excepto con Jordi Lascorz, en Plaza & Janés, mi primer cliente editorial. Quién iba a decir que íbamos a ser socios años más tarde.

(Comas, en Castagnet 2016m)

En el 2001 el grupo Planeta, que ya era entonces un cliente del estudio Opalworks, compró la totalidad de Minotauro. Con el estreno de las películas de *El Señor de los Anillos* las ventas se dispararon y la facturación de Minotauro subió por las nubes. «En aquellos inicios había mucho entusiasmo y ganas de hacer cosas innovadoras» (Comas, en Castagnet 2016m).

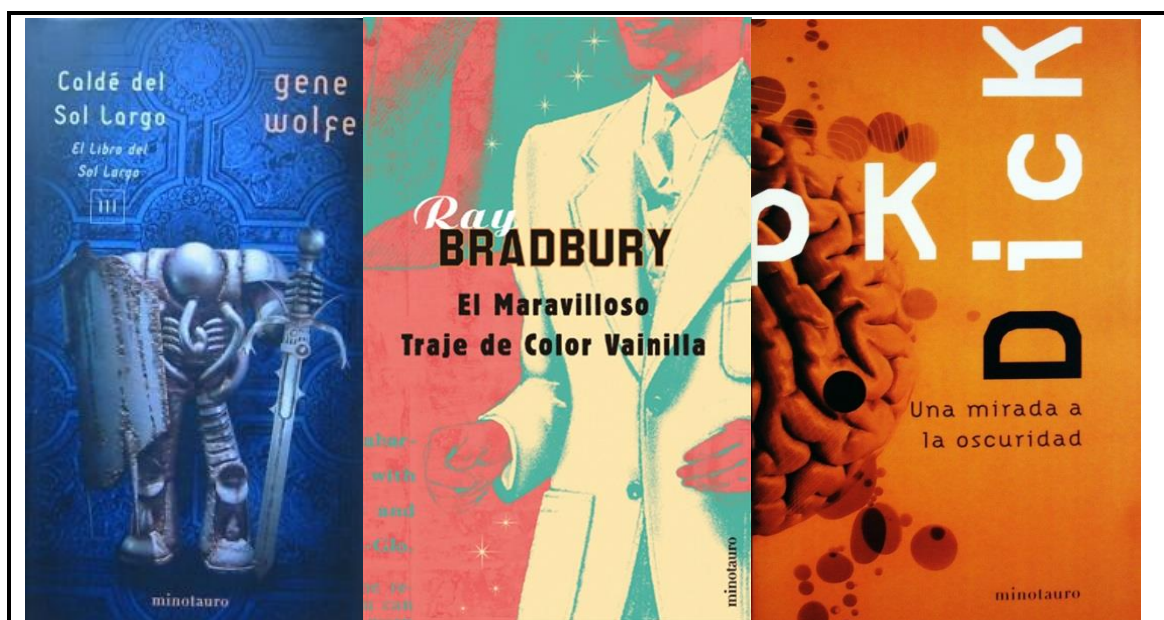
Su interlocutor principal era Santos Palazzi Soler-Roig, que participó en la adquisición y gestión de Minotauro (CCCB 2015). Palazzi entró en 1998 como responsable de marketing y luego ocupó la dirección general de Planeta; por ese entonces había lanzado y dirigía el sello Booket. Actualmente tiene a su cargo las áreas *Mass Market* (mercado de masas) y Digital del grupo. Más tarde Opalworks estuvo al cargo de Laura Falcó Lara, la nieta de José Manuel Lara, quien sigue siendo la directora actualmente.

Desde Planeta les acercaban un *briefing*, que incluía un resumen del libro pero también otros aspectos, como elementos o personajes, el tono deseado del libro y el

*target reader*, a partir del cual desarrollaban un concepto. Según Comas, los conceptos deberían ser desarrollados únicamente por creativos: «En mi experiencia, la mayoría de veces que un autor o editor sugiere un concepto, la cubierta acaba siendo un desastre» (Comas, en Castagnet 2016m)

En aquella época teníamos plena libertad. Creo que fue la mejor época en cuanto a creatividad. Cuando veo muchas de las portadas publicadas actualmente, me entristece ver que no ha habido una evolución. Además la crisis económica conllevó menos innovación, menos riesgo, ir a por lo seguro.

(Comas, en Castagnet 2016m)



**Portadas de Opalworks para Minotauro: uno de los volúmenes de *El Libro del Sol Largo* de Gene Wolf (2003); las obras de teatro de Bradbury traducidas por Souto (2003); la bibliografía completa de Philip K. Dick, en este caso *Una mirada a la oscuridad* (2002). Esta última colección es de la que Comas se siente más orgulloso: «Por el concepto y la ejecución. Recuerdo que me llamaron del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, interesados en este trabajo» (Comas, en Castagnet 2016m).**

Muchas veces empezaba con bocetos a mano («No hay nada tan rápido e intuitivo como un lápiz y un papel», dice Comas); otras veces en computadora. La arquitectura de la página remite a la creada por Rómulo Macció para la tercera etapa de la editorial; sin embargo, esta vez la mayoría de las portadas están hechas digitalmente, o presentan claramente algún retoque digital. En aquella época manejaban el programa Aldus

Freehand, un antecesor del Adobe Illustrator, y también el Photoshop, que ya utilizaban desde 1990.

El estilo era totalmente ecléctico. Opalworks se encargó de rediseñar el catálogo de Minotauro buscando un equilibrio entre lo comercial y lo artístico. En el caso de la colección Clásicos Minotauro, dedicado a la reedición de obras del catálogo, la balanza se inclinó hacia la simplificación y despersonalización, con tipografías presentes en cualquier programa de edición digital e imágenes de stock provenientes de los archivos masivos de Getty Images o Shutterstock.



Durante esta época se abandonó el uso de letras *sans serif* o de palo seco a las que se recurrió en la mayoría de las etapas del sello. Las tipografías empleadas son de reciente creación y la combinación de las familias es heterodoxa: en las portadas se usan tres clases distintas a la vez; por ejemplo para el título, el nombre del autor y su apellido se combinan letras geométricas con cursivas, y caligráficas. A su vez, el logotipo y el nombre del sello fue rediseñado, simplificando la estructura de la M de Minotauro:



Durante ese 2002 de cambios en Minotauro, Comas empezó un viaje de un año por Australia, Micronesia y el Sureste Asiático. Buscando ampliar sus horizontes, convivió con tribus en Indonesia, Filipinas, Myanmar y Laos. «Volví a España para asistir a la boda de mi hermano y a mi trabajo en Opalworks como si nada hubiera pasado. Al cabo de nueve meses ya no podía más y llegué a un acuerdo con mi socio Jordi para mudarme a Asia» (Comas, en Castagnet 2016m).

Con el paso del tiempo y la distancia, la relación profesional con Lascorz se deterioró; Comas quería ampliar la cartera de clientes, pero su socio no. Para el 2010 Comas decidió dejar la empresa. Actualmente vive en Bangkok, Tailandia, donde dirige Cover Kitchen, un estudio creativo especializado en portadas de libros para editoriales a nivel internacional, además de iniciar una carrera como fotógrafo y autor. En 2014 publicó su primer libro, *The House of the Raja*, del que también diseñó la portada e interiores. Opalworks sigue existiendo, aunque como Opalworks BCN, en manos de Lascorz.

La transformación hacia lo homogéneo que caracteriza el período tuvo excepciones, como se ve en algunas de las cubiertas de Comas y en las portadas del catalán Rafael Castañer Masdeu, realizadas a partir de un encargo de Opalworks.

Nacido en 1971, Rafa Castañer (como suele firmar) partió de la historieta, al igual que otros artistas de la editorial como Oscar Chichoni: «Entendí el trabajo de ilustrador como una forma de relatar en una o varias imágenes. Decidí hacer cómic fuera del contexto del cómic. Explicar el espacio tiempo condensado en un solo golpe visual. O en varios, pero responsabilizarme de narrar, que es lo que me gusta» (Castañer, en Castagnet 2016k). En 2002 el equipo de Opalworks lo contactó para realizarle una propuesta. Castañer la recuerda de la siguiente manera:

Me dijeron: «Rafa, queremos reelaborar autor por autor la imagen de la ciencia ficción. Queremos encontrar una forma de contextualizar estos libros y sus autores y sacarla de la imaginaria setentera, borrar las naves espaciales los androides y los láseres y darle una nueva lectura. Y como tú investigas sobre la forma de contar, pues pensamos que este trabajo puede interesarte».

(Castañer, en Castagnet 2016k)



Para Castañer, esto era un sueño hecho realidad: su entrada a la literatura había sido por las novelas *pulp* de ciencia ficción publicadas en España en los años setenta, y buena parte de su biblioteca eran libros de Minotauro. A los doce años, les preguntó a sus padres qué quería decir la palabra castración, y la respuesta fue: «Hijo, tienes prohibido leer ciencia ficción. Estas historias no son para ti» (Castañer, en Castagnet 2016k).

El primer encargo fueron las portadas de cuatro libros de Ursula K. Le Guin: *Un pescador del mar interior*, *Los desposeídos*, *El nombre del mundo es bosque* y *El relato*, todos aparecidos en el 2002; luego se sumó *El cumpleaños del mundo y otros relatos* (2004).



Las portadas de Rafa Castañer para Opalworks y Minotauro.

El ofrecimiento del equipo sugería continuidad «Comenzaríamos dándote un autor o autora y haces una apuesta y luego pues ya veremos», con la posibilidad de más tarde darle cuerpo visual a Philip K. Dick, uno de los autores favoritos del ilustrador. Castañer se propuso alejarse de los códigos conocidos en España en relación al género.

Justo al revés que mis predecesores *pulp*, mi carga visual no estaba en naves, trajes, planetas, etc., sino en cómo utilizar el propio espacio del libro como un hecho simbólico. Sobre todo la presencia del cuerpo humano, de los rostros y el movimiento en el espacio. El lápiz acentúa conceptualmente esta proximidad entre el espectador y el dibujante. Hay una mano fácil de reconocer detrás, hay poca

distancia entre mi dibujo y el que lo mira. Y por extensión, entre el espectador y el autor.

(Castañer, en Castagnet 2016k)

Castañer leía los libros completos y dibujaba mientras los leía. Le daban carta blanca («Iban perdidos o saturados de trabajo, no sé...») y quince días para realizar el trabajo. Las ilustraciones eran hechas en hoja A4, un tamaño cercano al del original para poder valorar los cambios en la impresión. Como principal influencia menciona a Joan Broca (1919 – 1998), un poeta español que escribía en catalán para el que no existían distinciones de género (literario, escénico, visual, etcétera), y todos los artistas «que entendieron que la máquina de producción industrial es un juguete enorme y maravilloso», como por ejemplo Andy Warhol.

La participación de Castañer en Minotauro quedó truncada al poco tiempo, cuando Xavier Comas se separó de Opal y se mudó a Tailandia.

Un día llegué con una portada para el libro *El cuerno de caza*. El socio que me recibió [Jordi Lascorz] me contestó que no sabía nada de este encargo. No me pagaron el trabajo, no se publicó, y se rompió la relación con Opal.

(Castañer, en Castagnet 2016k)



Aunque para Castañer lo importante eran las historias, los conflictos y los personajes mientras que el marco de la ciencia ficción y su estética debía de pasar a un segundo plano, un aspecto que subraya en relación al género es el grado de revelación que puede permitirse el ilustrador.

Mucho cuidado con imprimir una imagen sobre un libro y deshacer o desvelar o distorsionar el trabajo del autor. Un libro como *El juego de Ender* no debería tener a un «insector» en su portada, después de que Orson Scott Card haga todo el esfuerzo por no mostrarnos ninguna imagen hasta el final del libro. Falta respeto por el trabajo del escritor, en muchos casos, y aunque la imagen sea el anzuelo visual, hay que cuidar qué se pone en el anzuelo.

(Castañer, en Castagnet 2016k)

A mediados de la década del 2000, Opalworks empezó a colaborar cada vez menos con Minotauro. Los nombres en reemplazo del estudio cambian según la ocasión, sin que sea posible distinguir un patrón; en algunos casos figura la argentina Lucrecia Demaestri como directora de arte, artista gráfica egresada de la Universidad de La Plata.



Los textos en las nuevas portadas de Minotauro: «No era una tumba... era una cárcel»; «Todo principio tiene un final»; «Si sueñas, quizás no despiertes jamás»; «Más de 800.000 ejemplares vendidos en todo el mundo».

Ante la atomización artística terminó de deshacerse la impronta que caracterizaba a Minotauro. La compra del sello por parte de Planeta ocurrió en correspondencia con la

lógica del mercado que ya se venía desarrollando desde los noventa; su materialidad, consiguientemente, acompaña ese proceso de homogeneización editorial. Los nuevos libros de la editorial tienen tapas indistinguibles de los *best sellers* de aeropuerto, e incluso incluyen en la portada slogans afines al *pulp* y énfasis en los ejemplares vendidos. En novelas como *Neurópata* (2008) de R. Scott Baker o *Antídoto* (2009) de Jeff Carlson directamente figuran en los créditos Getty Images o Shutterstock.

Durante esta etapa también se abandona el formato esbelto de la caja, más alto y menos ancho que lo normal. En palabras de Porrúa: «Un formato que ellos [Planeta] consideraron híbrido por ser original, distinto, por ser distintivo, y ahora tienen el formato comercial común» (Porrúa, en Castagnet 2012). Este cambio fue realizado con el objetivo de apuntar a nuevos segmentos: el libro de regalo y el público juvenil:

La política de reimpresión de las obras agotadas estuvo relacionada con una adaptación de los formatos habituales de Minotauro a los formatos estándar de Planeta. En este sentido impulsamos la reedición de las obras más importantes en formato grande, ya fuera tapa dura o rústica con solapas, y la creación de bibliotecas de autor en formato bolsillo, lo que nos permitió relanzar buena parte del fondo en un formato asequible. También impulsamos las ediciones especiales de algunos títulos, sobre todo de Tolkien, para llegar a otros segmentos del mercado, como el libro de regalo o el público juvenil/Young Adult. En líneas generales, realizamos un esfuerzo de relanzamiento y recolocación de buena parte del fondo en los puntos de venta.

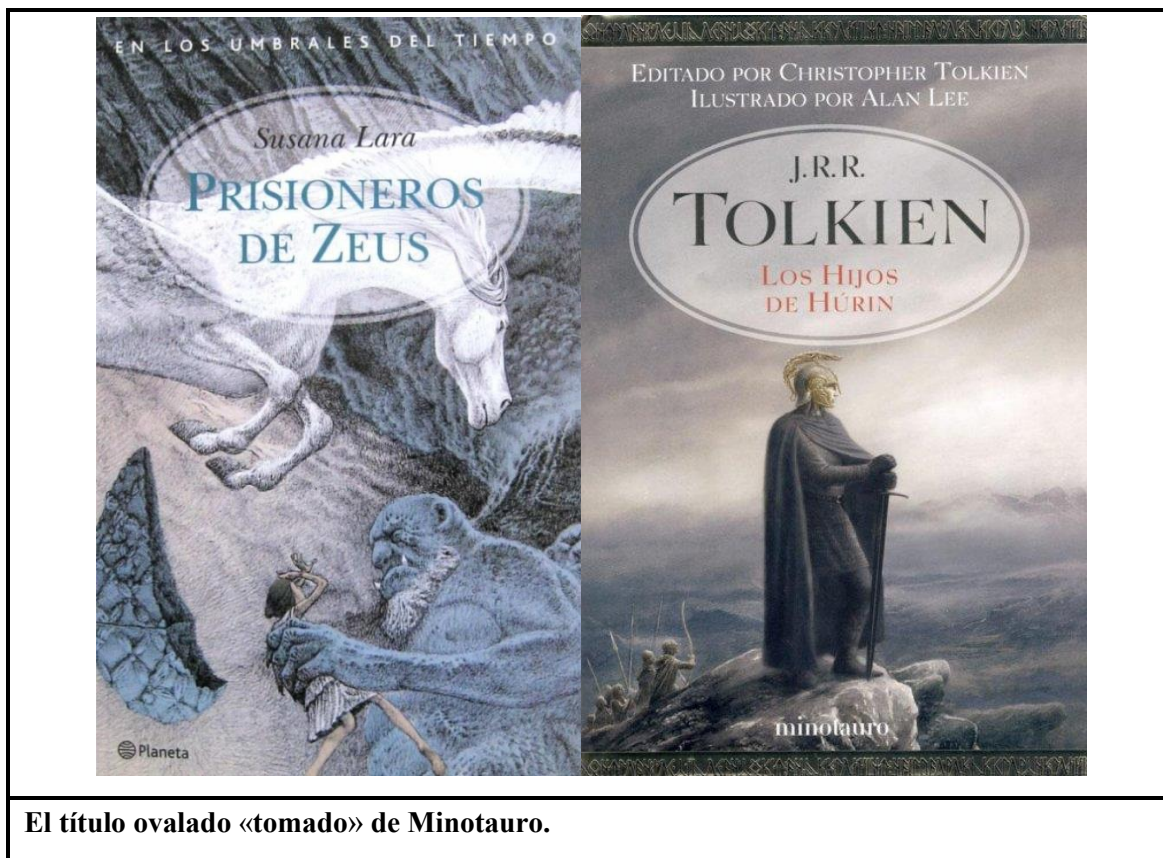
(García Lorenzana, en Castagnet 2017b)

A partir de 2009 las ediciones de bolsillo de Minotauro Argentina empezaron a salir directamente bajo otros sellos del grupo. A un libro que el editor Fernando de Leonardis había contratado para Minotauro Argentina, *Prisioneros de Zeus* (2010) de Susana Lara, el comité editorial lo decidió sacar por Planeta.

En una reunión de comité editorial me dijeron: «En vez de dos mil vamos a sacar tres mil y vamos a ponerlo a la cola de los tanques pero bajo el sello Planeta». Yo les decía que mantengamos la identidad. «Olvidate de Minotauro», me decían. Desde la editorial lo veían como que no iba a vender nada. Lo paradójico es que para este libro aplicaron el óvalo en el título que se usaba para todos los libros de Tolkien. Yo decía: «Esto es lo más ridículo del mundo porque estás poniendo la

identidad de un sello, no solamente temática sino también visualmente, con otro nombre»

(De Leonardis, en Castagnet 2016j)



Últimamente la mayor parte de los libros del catálogo directamente se publica por otros sellos del grupo: la marca Minotauro, comercialmente, ya no interesa.

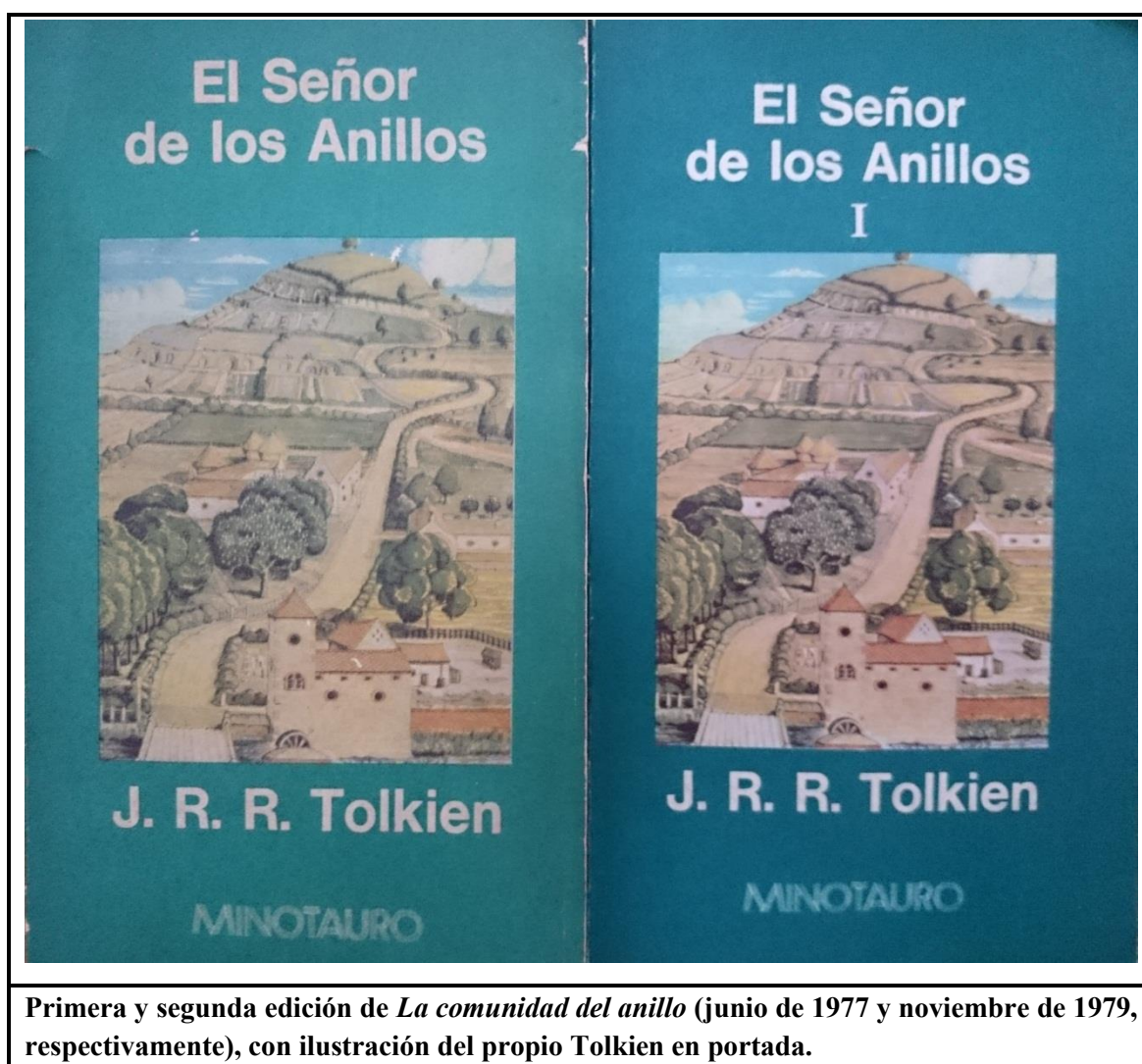


El recorrido de la portada de *Solaris* de Chichoni: la original para la reedición de 1984; la reedición de los noventa, con Julio Vivas como letrista; la reedición de Planeta dentro de la colección Clásicos Minotauro, posiblemente rediseñado por Xavier Comas; la reedición de Booket, ya fuera del sello.

## Colecciones de autor: la Biblioteca Tolkien

La aparición de las colecciones de autor dio lugar a versiones alternativas y de lujo, sobre todo la biblioteca Tolkien. Llamam la atención las declaraciones de Porrúa: «*El Señor de los Anillos* no era un libro para Minotauro, era un libro aparte, de otra categoría» (en Castagnet 2012). Esto (y las ventas masivas) explicaría por qué los libros de Tolkien terminaron editados en una colección aparte y a su vez en un formato diferente al resto de las demás colecciones.

No obstante, el primer formato de los libros de Tolkien fue igual al resto de los libros con los que termina la tercera etapa: la variante del diseño de Macció en el que el título figura en minúsculas, el nombre del autor más grande y el sello editorial en mayúsculas. Sugestivamente, Porrúa omitió el I del título que lo señalaba como primer volumen de la trilogía, que sí se encuentra en el lomo y en la portada interior.



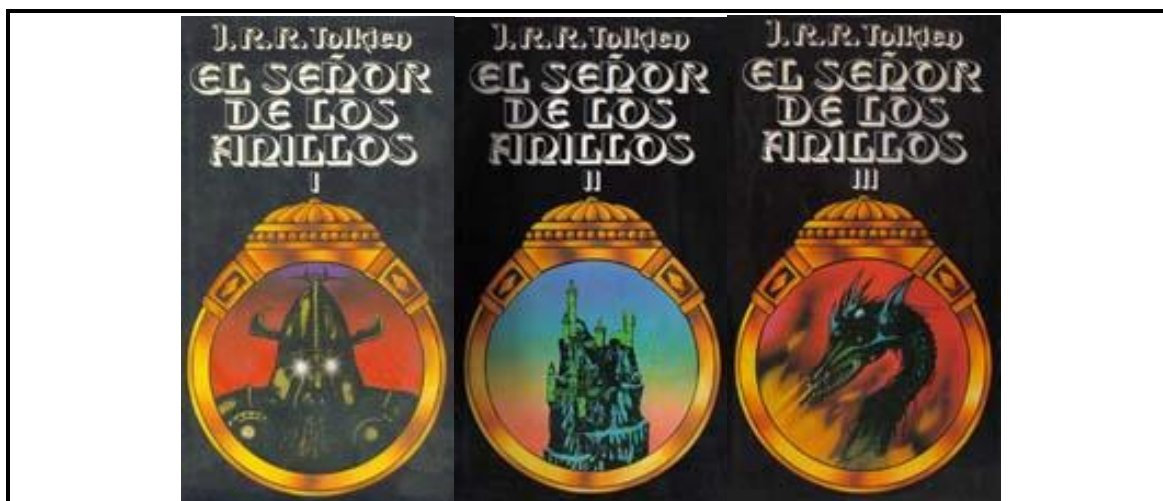


Los lomos, iguales; es notable en cambio la diferencia en la calidad y gramaje del papel, considerando que tienen la misma maqueta y por tanto la misma cantidad de páginas.

El I figuró en portada recién al ser reeditado, un mes antes de la publicación de *Las dos torres*, que sí contó con el II desde su primera edición de diciembre de 1979.

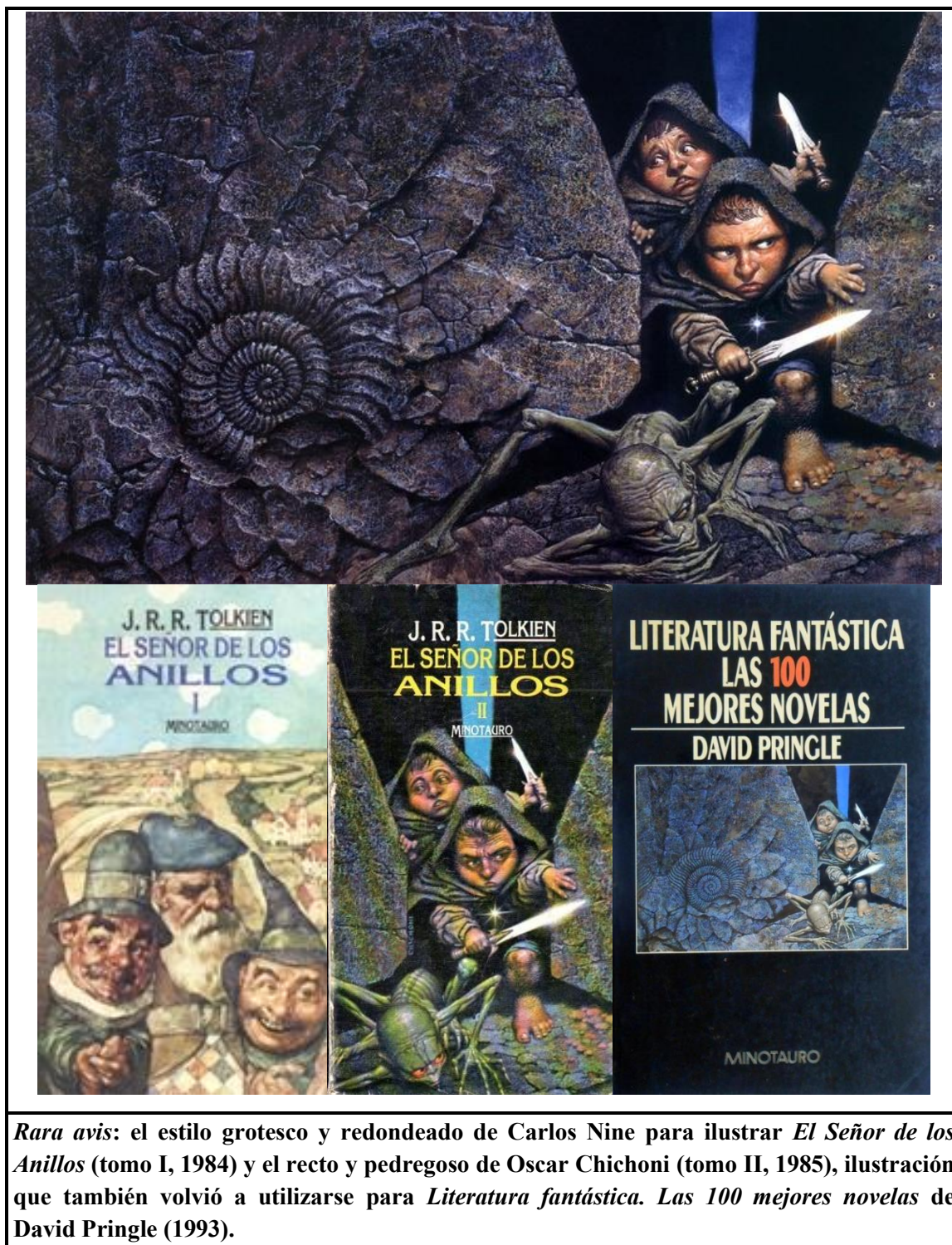
*El retorno del rey*, publicado en abril de 1980, fue el primero de los tres en imprimirse en España y abandonó el color verdeagua para tener un fondo negro, tanto en *hardback* como en *paperback* (este último sólo para Argentina); los dos primeros volúmenes fueron reeditados en negro pero sólo en tapa dura. Estas ediciones en negro figuran como coediciones con Edhasa hasta la cuarta reimpresión, de mayo de 1984.

En 1981 también se editó en tres tomos con portadas negras para el Círculo de Lectores de Bogotá, un servicio de suscripción con envío a domicilio, pero en esta ocasión ilustrados por Julio Vivas en vez de por el autor.



Las ediciones para Círculo de Lectores (1981).

*El Señor de los Anillos* también fue incluido durante las reediciones de la década del ochenta con ilustradores argentinos. De *La comunidad del anillo* y de *Las dos torres* se hicieron dos portadas para cada volumen; para *El retorno del rey* una sola. Carlos Nine ilustró la primera cubierta, mientras que las otras cuatro estuvieron a cargo de Oscar Chichoni.



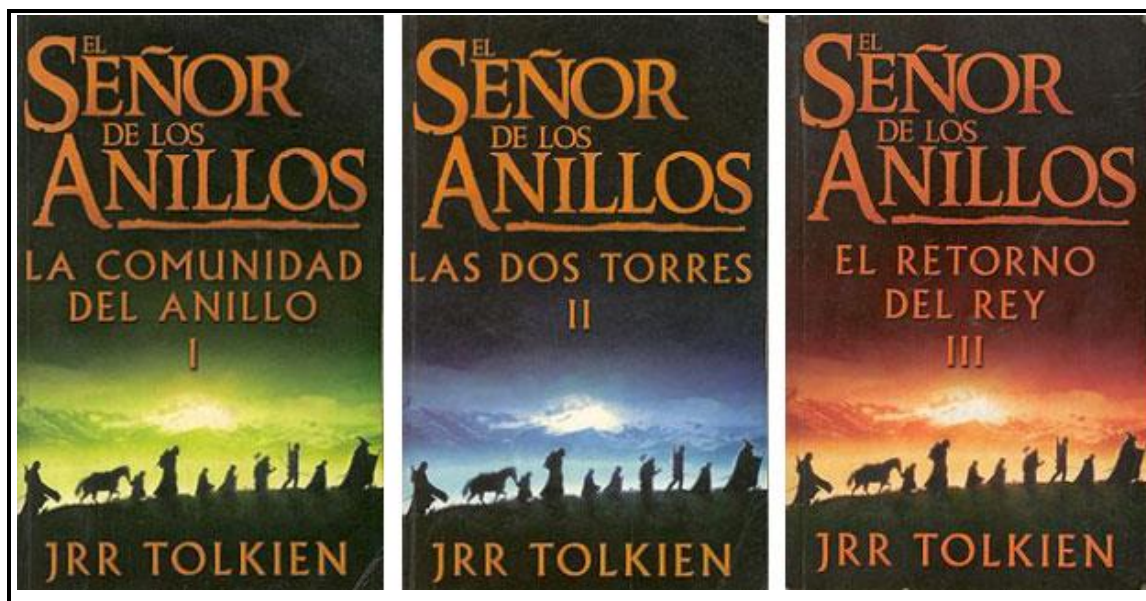
**Rara avis:** el estilo grotesco y redondeado de Carlos Nine para ilustrar *El Señor de los Anillos* (tomo I, 1984) y el recto y pedregoso de Oscar Chichoni (tomo II, 1985), ilustración que también volvió a utilizarse para *Literatura fantástica. Las 100 mejores novelas* de David Pringle (1993).



En octubre de 1991 se renovó la gráfica de la trilogía, con las afamadas ilustraciones de John Howe, copiando el diseño de septiembre de ese mismo año de Grafton Books, un sello editorial perteneciente a HarperCollins que funcionó hasta 1993. Bajo este mismo modelo se publicó por primera vez una edición completa de la novela, como lo pretendía Tolkien originalmente, en tapa dura y con ilustraciones de Alan Lee.



Este modelo se utilizó hasta la 31ª reimpresión de 2001 y fue recuperada en 2003, con una leve modificación en la tipografía y con ilustraciones alternativas de John Howe. Durante ese interludio de 2002, y con los derechos recién adquiridos, Planeta editó la trilogía con una imagen proveniente de la adaptación filmica en tres colores distintos; esta edición tuvo dieciséis reimpresiones en apenas un año.



En febrero de 2009 los tres volúmenes salieron publicados por Booket y ya no por Minotauro, con ilustraciones de Alan Lee, esta vez copiando la versión de Houghton Mifflin Harcourt, que desde enero de 2001 posee los derechos de Tolkien en los Estados Unidos.



## Conclusiones

Un par de preguntas para cerrar esta investigación y dar inicio a otras: ¿Qué pasó con Minotauro después de Porrúa? ¿Qué pasó con el género en Argentina? ¿Tiene herederos su proyecto?

Como vimos en apartados anteriores, la transformación de Minotauro bajo el dominio de Planeta no fue inmediata sino progresiva. Su primer director editorial fue Francisco «Paco» García Lorenzana, de fines de 2001 a finales de 2006; de la dirección del sello también formaba parte Laura Falcó Lara, autora de libros de terror y nieta del patriarca José Manuel Hernández (1994 – 2013).

La transición estrictamente editorial fue fluida: «El traspaso de temas pendientes, traducciones en curso, libros contratados, etc. se realizó sin mayores contratiempos por las facilidades que nos dio Francisco Porrúa y porque el equipo de Minotauro se incorporó a Planeta con la editorial» (García Lorenzana, en Castagnet 2017b). Sin embargo, bien diferente fueron las dificultades que planteó la integración de una editorial independiente, en un grupo como Planeta:

La editorial se encontraba en una buena situación económica y editorial, aunque no contaba con el músculo financiero y comercial para aprovechar todo el tirón que se preveía con las películas, que son los dos aspectos en los que más aportó Planeta en los primeros años de la integración. Por otro lado, los métodos de trabajo eran bastante artesanales y estaban muy marcados por la personalidad de Francisco Porrúa y por su forma de trabajar. Esto no pretende ser ninguna crítica, sino simplemente la constatación de una situación que no representaba ningún problema para una editorial independiente, pero que hubo que cambiar al incorporarse a un gran grupo.

(García Lorenzana, en Castagnet 2017b)

Al comienzo, el catálogo no parecía apartarse demasiado de la línea de Porrúa, quizás porque durante los primeros años todavía quedaban libros pendientes del período anterior («Se publicarán los 30 nuevos que la editorial tiene en cartera», *El País* 2001), algo que se confirma con la repetición de traductores de su planta estable (Estela

Gutiérrez Torres, Marcial Souto, Marcelo Cohen, Ana Quijada Vargas, entre otros). El principal interés de Planeta estaba depositado en Tolkien:

En el momento de la integración quedaban libros por publicar, todos ellos traducciones, que poco a poco fuimos editando y, sobre todo, teníamos en cartera los libros de las películas de *El Señor de los Anillos* que se estrenaron el mismo año de la incorporación de Minotauro en Planeta.

(García Lorenzana, en Castagnet 2017b)

La venta de Minotauro coincidió con la crisis económica en Argentina, y durante los siguientes dos años la editorial no tuvo desarrollo en nuestro país; durante ese tiempo se fue agotando el catálogo existente y se reponían únicamente los libros de Tolkien, en coincidencia con la fiebre por las películas.

La línea editorial que venimos llevando es una continuación de la que marcó Francisco «Paco» Porrúa en todo el tiempo que estuvo al frente de la editorial. Lo que ha ocurrido en los dos últimos años, en que Minotauro estuvo fuera del mercado argentino, por un lado por la situación económica de este país y por otro por la incorporación de una editorial pequeña como Minotauro en otra más grande como Planeta, hizo que ahora se haga necesario una reimplantación de este sello editorial en Argentina, con el próximo lanzamiento de una serie de obras en bloque.

(García Lorenzana, en Rossi 2004)

El relanzamiento se llevó a cabo en mayo de 2004 y pobló las librerías argentinas con reediciones de clásicos –*Los libros de Terramar* de Ursula K. Le Guin y *Solaris* de Stanislav Lem, por ejemplo– junto a novedades de autores de la casa como *Milenio negro* de J. G. Ballard, *Mundo espejo* de William Gibson y *Fábulas invernales* de Carlos Gardini (Enriquez 2004). Sin embargo, pronto algunos autores como Souto o Gardini ya comunicaban su descontento con la selección de nuevos autores. Según Souto, García Lorenzana lo contactó y después de escucharlo le ofreció ser asesor del sello. Después de varias idas y vueltas, le pidieron una lista con veinte títulos, que Souto envió al día siguiente: no contrataron ninguno.

El director editorial tenía buenas intenciones, pero en España la ciencia ficción siempre estuvo manejada por aficionados, no hubo ningún intelectual que estuviera detrás y que pudiera imponer algo inteligente. Nunca se salió de ese nivel mediocre en la elección de títulos, en la estrategia editorial, y no se dan cuenta de la diferencia.

(Souto, en Castagnet 2015)

El cambio editorial más importante durante el período Planeta fue el vuelco hacia los autores españoles, con una buena recepción entre los lectores de España pero poca o nula en el ámbito hispanoamericano.

Aunque pueda parecer algo contradictorio, mi política editorial tuvo dos ejes principales: por un lado, conservar y relanzar el fondo clásico de Minotauro; y, por el otro lado, renovar y ampliar el catálogo, sobre todo en un aspecto que no tenía ninguna presencia en el catálogo: los autores españoles e hispanoamericanos. La incorporación de estos autores es el aspecto del que me siento más orgulloso de mi gestión al frente de Minotauro y creo que es el elemento esencial que perdurará en la historia de la editorial. Los autores españoles más destacados de la década de los noventa y principios del siglo XXI encontraron, por fin, un hueco en la editorial emblemática de la ciencia ficción y la literatura fantástica en lengua castellana: Javier Negrete, León Arsenal, Juan Miguel Aguilera, Rafael Marín, Eduardo Vaquerizo, Víctor Conde o Rodolfo Martínez. Dentro de esta política se enmarca la creación del Premio Minotauro en 2004, que en las cuatro ediciones que yo estuve al frente de la editorial ganaron León Arsenal, Rodolfo Martínez, Javier Negrete y Clara Tahoces.

(García Lorenzana, en Castagnet 2017b)

García Lorenzana fue reemplazado a comienzos de 2007 por José López Jara de Timun Mas (ahora denominado Timunmas, que se convirtió en el sello infanto-juvenil de Minotauro), quien continúa en funciones hasta la fecha. En una entrevista del 2014, le preguntaron a López Jara cuáles eran las claves de la supervivencia de Minotauro como «el sello de ciencia ficción y fantasía más longevo del panorama español». Además de alabar el trabajo de los anteriores editores (Porrúa y García Lorenzana), López Jara valoró «el paraguas eficaz» del grupo Planeta que le permitía disponer de

herramientas de promoción y comercialización, entre ellas el premio Minotauro, inalcanzables para las «editoriales pequeñas independientes».

Básicamente, no hemos cambiado y queremos mantenernos como una editorial de referencia dentro del fantasy, la ciencia ficción y el terror. Por un lado, apostamos por los autores clásicos de toda la vida, que siguen captando nuevos lectores: Tolkien, Philip K. Dick, Bradbury... Son el fondo de nuestro catálogo que siempre sigue ahí. Por otro, estamos apostando mucho más por autores españoles: desde autores consagrados como Laura Gallego (*El Libro de los Portales*), José Carlos Somoza (*La cuarta señal*) y Nerea Riesco (*Tempus*), a autores que han despuntado hace poco dentro del género, caso de Carlos Sisí, Sergio Llauger, Virginia Pérez de la Puente o Teo Rodríguez.

(López Jara, en Fernández 2014)

Para entender mejor la incorporación de autores españoles en desmedro de la traducción resulta reveladora una entrevista con Fernando de Leonardis, el editor de Minotauro Argentina desde agosto de 2006 hasta agosto de 2012, sobre su experiencia al frente del sello.

Para mí fue un poco frustrante ser editor de Minotauro porque estaba condicionado por esta lógica comercial. Al mismo tiempo crecí mucho como editor, porque Planeta es una fábrica de chorizos y te ganás una piel de tortuga.

(De Leonardis, en Castagnet 2016j)

Minotauro era denominado un sello «boyante», demasiado específico, que le entregaron a de Leonardis junto a otros también considerados de género: entre ellos, Martínez Roca, Temas de Hoy, Zenit y Timun Mas, para los que nunca hubo una política de desarrollo local. En ese entonces Planeta Argentina tenía en total alrededor de veinte sellos, para los que trabajaban seis o siete editores, más un director editorial.

Cuando Minotauro empezó a contratar nuevos autores, Argentina era el otro mercado que interesaba. Lógico: el sello nació acá, Borges hizo el prólogo de Bradbury, hay una tradición. Pero como Planeta se manejaba con una lógica colonialista siempre tenía dificultades para vender el stock: «En España el autor este funciona bien, lo vamos a imponer». Quizás se lo imponían a México o

Colombia, los principales mercados después de España y Argentina, pero porque no tenían un desarrollo propio; de hecho no existía un editor de Minotauro en esos países. Contrataban de acuerdo al mercado español y recién después veían si nosotros comprábamos o si nos permitían hacer una edición local, ya que estábamos en una época donde por los costos era difícil importar.

(De Leonardis, en Castagnet 2016j)

Estas dificultades fueron en aumento, hasta que en 2009 hubo un cambio de política editorial que significó un quiebre respecto a la continuidad de esos sellos en Argentina. Se empezaron a publicar menos títulos y con mayor tirada; como consecuencia, los títulos propuestos por los editores de los sellos menores finalmente eran descartados.

Como dos mil ejemplares es la tirada ideal para un título de ciencia ficción, a veces mil quinientos, entonces no entraba en el plan editorial que teníamos todos los editores porque eran demasiado bajos. Con esa política, si proponía editar *El hombre en el castillo*, dos mil ejemplares, se vetaba enseguida porque había un tanque como Felipe Pigna, de treinta mil. La consecuencia inmediata fue una degeneración de estos sellos.

(De Leonardis, en Castagnet 2016j)

A su vez, se empezaron a privilegiar unos sellos por sobre otros: Planeta, Emecé y Seix Barral. La razón fue la llamada «ocupación de mesa»: es decir, la ocupación de la superficie de la librería para exhibir las novedades.

En la competencia con otras editoriales, si tenés muchos títulos ya vas en desventaja porque el espacio es finito. Con esta política de menos ejemplares y más tirada, naturalmente se perdía superficie para los sellos que manejaba. Entonces muchos títulos que eran antes para Martínez Roca o Temas de Hoy empezaron a salir por Planeta. Planeta derramó su estilo editorial en todos los demás. También Emecé abrió su abanico en publicar autores que en la época de Del Carril jamás se hubieran publicado.

(De Leonardis, en Castagnet 2016j)

Por entonces Planeta ya publicaba reediciones económicas de los títulos de la editorial, con el sello Minotauro de bolsillo o Minotauro / Booket, el sello del grupo para ediciones de bolsillo. La razón principal era comercial: de producción y de derechos. Mientras que por un libro *trade* Planeta le pagaba el 10% al autor, según el mismo contrato una edición de bolsillo le pagaba únicamente 6%. Asimismo, el costo de producción era mucho menor porque esas ediciones se realizaban con un papel barato y se reutilizaban la maqueta y portada de la edición *trade*. Bajo esta política editorial de unificación de sellos, los libros de Minotauro pasaron a salir principalmente por Booket.

Lo único que logramos durante los últimos años fue poner plata para los derechos. Ocurrió con *Los hijos de Húrin* de Tolkien y con muchos de los libros de su hijo Christopher: ediciones de lujo, para coleccionistas, siempre pensando en fechas como Navidad, para las que hacíamos co-ediciones. Y sin embargo Argentina, a pesar de la pérdida del sello y la limitación de privilegiar tiradas mayores de otros sellos, todavía seguía siendo una plaza de la ciencia ficción.

(De Leonardis, en Castagnet 2016j)

Entre los libros propuestos y posteriormente rechazados se encuentran dos que nos interesan especialmente. El primero de ellos es la llamada «Trilogía de la Devastación» de Rafael Pinedo: por ese entonces, *Plop* (premio Casa de las Américas 2002) ya había sido editada por Interzona y faltaban *Frío* (finalista del premio Planeta 2004) y *Subte*. Su viuda, Alejandra Procupet, trabajaba para Planeta como editora de libros infantiles. De Leonardis ya había acordado con ella de palabra; incluso pensaba que eran libros de interés para Minotauro España.

Me dijeron que el contrato de *Plop* ya se terminaba, me acuerdo que estaba muy entusiasmado y me lo bajaron. El comité editorial me lo bajó. «No, para sacar un libro de mil ejemplares no vale la pena». Después *Frío* y *Subte* terminó publicándolos Interzona, los dos en un mismo volumen.

(De Leonardis, en Castagnet 2016j)

En un encuentro en la UBA, Pinedo recordaba «el rol del editor a veces fundamental, su gratitud por el suyo, Marcelo Cohen» (Drucaroff 2016). Traductor de Minotauro, y por tanto puente con la gran época de la ciencia ficción editada en el Río



de la Plata, a Cohen se le puede atribuir el primer paso para la renovación de la ciencia ficción contemporánea en Argentina. Por un lado, como autor, creó un espacio futurista llamado el Delta Panorámico, «el mundo de las posibilidades de nuestro mundo», sentando base ya no para una obra sino para un proyecto que al día de hoy continúa ramificándose; entre sus libros del género se incluye *Inolvidables veladas*, editada por Minotauro en 1996. Por otro lado, y lo que aquí más nos interesa, es que Cohen fue el responsable de la colección Línea C de la editorial Interzona, durante la etapa comandada por Damián Ríos (2002 – 2006), en donde se publicó *Plop*.

La decisión de armar una colección de ciencia ficción y fantástico fue del propio Cohen («para no caer en la diletancia y porque soy un amante del género»), sobre todo porque notaba que la nueva narrativa fantástica todavía no había llegado a Argentina. «Es una pena, porque gran parte de la mejor literatura argentina se ha hecho de leer literatura contemporánea» (en Enriquez 2004). Quizás por eso es que el catálogo de Línea C realizó una operación arriesgada para la post-crisis del 2001: las traducciones de obras contemporáneas, cuando por un tema de costos las editoriales pequeñas no suelen traducir o bien traducen únicamente libros libres de derechos.

Hay que explicar que los países latinos quieren volver a decidir sobre sus preferencias, que necesitan traducir porque la lengua no es la misma; muchos de los libros españoles que llegan son difíciles de entender para el lector porque el castellano se ha diversificado de una manera extrema. Además, ya no funciona la utopía de una lengua neutra, porque muchos de los escritores más interesantes escriben en jerga; y la jerga sólo se puede traducir en jerga.

(Cohen, en Enriquez 2004)

Bajo el sello de la colección también se publicaron *Paz* de Gene Wolfe, *El azogue* de China Miéville, *August Eschenburg* de Steven Millhauser, *La maravillosa historia de Peter Schlemihl* de Adalbert von Chamisso y *Preparativos de viaje* de M. John Harrison, quien había sido publicado por Minotauro en 1996.

A M. John Harrison, por ejemplo, le encantó la idea de ser traducido en Argentina porque uno de sus libros anteriores, *El curso del Corazón*, fue editado por Minotauro con una excelente traducción de un argentino y se convirtió en un pequeño fenómeno de culto.

(Enriquez 2004)<sup>63</sup>

En 2004, el mismo año en que se inauguró la colección, la Fundación Ciudad de Arena (dirigida por Gabriel Guralnik) organizó el Segundo Encuentro de Creadores Argentinos de Género Fantástico, que culminó con el «Viaje al Centro de los Confines»: un viaje-taller literario a bordo del Tren Patagónico a través del desierto, de Viedma a Bariloche. La ciencia ficción volvía a la Patagonia, paisaje que tanto había estimulado la imaginación de Porrúa. Muchos de los autores que formaron parte del viaje –dos autoras de Minotauro: Angélica Gorodischer y Ana María Shua, Alberto Laiseca, Pablo De Santis y Pola Oloixarac, entre otros– participaban de una colección de literatura fantástica que estaba por publicar el diario *Página/12* en doce fascículos.

La colección de *Página/12* ofrece un mapa contemporáneo del género, al incluir la irrupción de una nueva ciencia ficción argentina, encabezada por Carlos Gardini y Alejandro Alonso. Aunque esa literatura es claramente argentina, no abunda en localismos, y el elemento tecnológico no resulta lo primordial. Lo central de esta nueva narrativa es lo que ocurre con la gente; con los personajes lanzados a la intemperie.

(Frieria 2004b)

Estas actividades, a su vez, tuvieron un trasfondo editorial: sirvieron para presentar tanto Línea C como el relanzamiento de Minotauro en Argentina, que era uno de los auspiciantes del viaje junto al gobierno de la ciudad de Buenos Aires y de la provincia de Río Negro.

Allí también se presentó en sociedad la nueva colección de ciencia ficción y fantástico de la editorial Interzona, Línea C, que acaba de publicar sus dos primeros libros: *Plop* de Rafael Pinedo (ganador del Premio Casa de las Américas) y *Preparativos de viaje* de M. John Harrison.

(Enriquez 2004)

El segundo libro de nuestro interés rechazado por la plana de Planeta fue *Varadero y Habana maravillosa* (2010) de Hernán Vanoli, ya citado en este trabajo en su rol como investigador sobre industria editorial. Como autor se reconoce deudor de

---

<sup>63</sup> Esta novela, con la traducción revisada por Andrés Ehrenhaus, fue reeditada por la editorial Páprika (luego Sigilo) en el 2015.

Cohen y publicó su primera novela en la tercera etapa de la mencionada Interzona. No es casual que en la contratapa de *Varadero...* se ubique a los cuentos en un «futuro perdido o un presente inaprensible», a la vez que se considera al libro como una «actualización tercermundista de ciertas profecías de J.G. Ballard». <sup>64</sup> En 2007 Vanoli había obtenido el primer premio de un concurso organizado por la marca de sopas Knorr y Planeta, por el cuento «El abuelo se despidió en Madariaga», con un jurado integrado por Gorodischer, Shua, Martín Caparrós y Edgardo Cozarinsky. Gracias a ese premio entró en contacto con una editora de Planeta, que lo puso en contacto con de Leonardis. Al responsable de Minotauro le gustó mucho y lo propuso a su vez al comité editorial; según de Leonardis, por fuera de Tolkien, en Argentina lo que más vendía del sello era la ciencia ficción.

Yo trataba de armar algo, pero era una utopía porque después iba a la reunión mensual de comité de editores y se bajaba la línea. En esas reuniones estaban todos los editores más el director editorial, el gerente comercial, el encargado de marketing y el director general. Por suerte siempre ocurría esta instancia, no era que yo me mandaba, porque si no era una locura. Deshacer un contrato hubiera sido un desastre.

(De Leonardis, en Castagnet 2016j)

Otro libro que de Leonardis no pudo publicar fue *No alimenten al troll* (2012) de Nicolás Mavrakis. Tanto este libro de cuentos como *Varadero...* fueron publicados finalmente por Tamarisco, la editorial que Vanoli fundó en 2006 junto a Sonia Budassi, Félix Bruzzone y Violeta Gorodischer, y disuelto en el 2013. Tras la disolución de Tamarisco, Vanoli fundó junto a Lola Copacabana la editorial Momofuku. Entre las obras del catálogo se destaca *Las redes invisibles* (2014) de Sebastián Robles. Este libro retoma la operación de Italo Calvino pero con redes sociales ficticias en lugar de urbes: «Las redes sociales hoy en día son espacios de sociabilidad tan importantes y tan ricos como fueron las ciudades hace algunos siglos» (Robles, en Sálliche 2014). La dedicatoria («Y a mi viejo, por la colección Minotauro») responde a la primera edición de *Las ciudades invisibles* en castellano, que fue posibilitada por la relación entre Calvino y Aurora Bernárdez, por entonces esposa de Cortázar y traductora del libro

---

<sup>64</sup> Suele ser frecuente que, en la multiplicidad de roles que caracteriza a la dinámica de las llamadas editoriales independientes, los textos sin firma ubicados en las contratapas pertenecen al mismo autor del libro, sobre todo si a la vez es uno de sus editores.

desde el italiano. Pero la dedicatoria sobrepasa la particularidad de un libro y subraya la colección completa, cuyo catálogo fue la pista de despegue para el género especulativo en castellano, para los lectores de entonces y de ahora.

Un estudio de la ciencia ficción contemporánea debe preguntarse en qué consiste el cambio de paradigma que, de a poco, comienza a observarse en los últimos años. La respuesta parece provenir de una frase de J. G. Ballard que citaba Cohen: «La ciencia ficción tiene que dejar de ocuparse del espacio exterior y el futuro lejano y ocuparse del futuro cercano y el espacio interior» (en Enriquez 2004, a partir de Ballard 1962). ¿Pueden ser las nuevas tecnologías parte de la ciencia ficción? ¿Si la ciencia es real, puede seguir siendo ciencia-ficción? En medio de esa incertidumbre, cada vez se publica más ciencia ficción... pero sin mencionar el género. Aclararlo resta más de lo que suma: dado que lo cotidiano no puede ser «ciencia ficción», la etiqueta queda asociada a la imagería de los cincuenta: los grandes robots resultan pesados y los cohetes ahora parecen antiguos. Por el contrario, a las obras que utilizan los progresos científicos de la época, como ocurre en las novelas de Ian McEwan o Michel Houellebecq, no se las incluye ni editorial ni críticamente en el género. La clonación existe del mismo modo precario en que existían los primeros esbozos de submarinos en la época de Verne: se requiere un salto ficcional prospectivo para explotarlos de modo literario. En palabras de Denis Fernández, autor y editor de Marciana Editora, una joven editorial cuyos libros podrían catalogarse como especulativos:

Es demasiado pronto para hablar de «boom», pero sí se vislumbra un espacio posible de pertenencia. Y comprendo que sí, que hay una camada de autores que están haciendo ciencia ficción sin ciencia ficción, ya no a base de naves espaciales y vida en el espacio, sino con el ojo puesto en la naturalización de estigmas existenciales: genética aplicada a la ciencia, clonación, desastres naturales, espíritus, suplantación de identidad, extraterrestres con formas binarias, traslación de almas en otros cuerpos, chamanismo. Una nueva identidad estética de lo sci-fi. (Fernández 2017)

En este contexto, las declaraciones de Porrúa de 1971 parecen proféticas: la ciencia ficción «evolucionará hasta integrarse en aquella corriente principal de la literatura», y lo que determinará su publicación no será su pertenencia a la ficción especulativa, sino su valor literario. Ese fue el verdadero sello que distinguió a

Minotauro a lo largo de su historia. «Me preguntaron por qué publiqué *Crónicas marcianas* como primer volumen de la colección. La publiqué porque era una obra literaria, y no se podía definir como *ciencia ficción*, pero pertenecía a todo ese grupo de libros americanos que estaban apareciendo, que era más o menos literatura fantástica» (Porrúa, en Castagnet 2012). Una de las razones que la hicieron «mítica», para utilizar el adjetivo usual, es la increíble densidad de obras maestras en su catálogo. Es difícil esperar algo semejante en la actual gestión. Las obras maestras del futuro no están entre las últimas obras sin traducir de los autores consagrados, sino en lo que debe traducirse como condición para poder empezar a conocerse.

Porrúa, que varias veces fue visto olfateando libros, dedicó su vida a encontrar ese valor esquivo en los lugares más insospechados. Su rol fue verdaderamente el de un *editor-traductor*: por trabajar en la trinchera misma del texto, oración por oración, pero sobre todo por hacer de mediador entre la obra y el lector. «No creo que Minotauro haya sido un pasatiempo circunstancial para Paco. Era su vida», dijo su hermano Jesús.

El editor debe ser anónimo, el editor no es más que su catálogo, solo eso cuenta. Si el catálogo es bueno, tú eres un buen editor; si no, eres malo. El diario *La Repubblica* me llamó Don Nessuno [Señor Nadie], y yo estoy de acuerdo. El editor desaparece con su muerte y no deja nada más que unos libros editados. (Porrúa, en Ayén 2014)

Nada más (y nada menos) que unos libros editados. A más de sesenta años de la fundación de la editorial, prevalece la sensación de una maravilla perdida. ¿Sigue siendo Minotauro «el sello de ciencia ficción y fantasía más longevo del panorama español», como le preguntaban al actual director editorial? ¿Realmente se la puede considerar como continuación de la editorial de espíritu artesanal fundada por Porrúa? Planeta, finalmente, le compró el catálogo, pero no pudo comprarle el olfato.

## **Agradecimientos**

Esta tesis fue realizada gracias a una generosa beca de la Universidad Nacional de La Plata, con la cual siempre estaré en deuda. Por eso mi mayor agradecimiento a todos aquellos que ayudan al becario con todas sus infinitas dudas administrativas y humanas, en especial a Jorge y Julieta de la SeCyT.

A José Luis de Diego, quien inspiró este trabajo con el suyo y me guió con el ejemplo en un intercambio de ida y vuelta a través del monitor o una resma de hojas; sobre todo, gracias por enseñarme con paciente tinta roja que escribir mejor significa pensar mejor.

A los miembros de nuestro grupo de investigación y a mis amigos tesistas, porque las ciencias sociales siempre son en equipo.

A Marina Garone Gravier y Tomás Granados Salinas, padrinos del otro lado del mundo.

A mis profesores y colegas de Literatura Norteamericana: Gabriel Matelo, Patricia Lozano, Andrea Krikún y Armando Capalbo, un amigo que al día de hoy todavía extrañamos.

A Eugenia Santana, Marcelo D. Díaz, Mariano Vespa, Federico Reggiani, María Laura Piccioni y familia, Soledad Pereyra, Juan Terranova, Ramiro Sanchiz, Sebastián Robles, Francisco Marzioni y Germán Coppolechia, *dealer* de libros y factótum de esta investigación.

A Enrique Francisco Lonné y a Marcelo Bourgeois, por haberme enseñado lo que sé y lo que puedo llegar a saber.

A mis amigos de la Asociación Tolkien Argentina.

A todos aquellos vinculados con la búsqueda del Minotauro que accedieron a conversar conmigo: Gloria López Llovet de Rodrigué, Marcelo Cohen, Rodrigo Fresán, Marcial

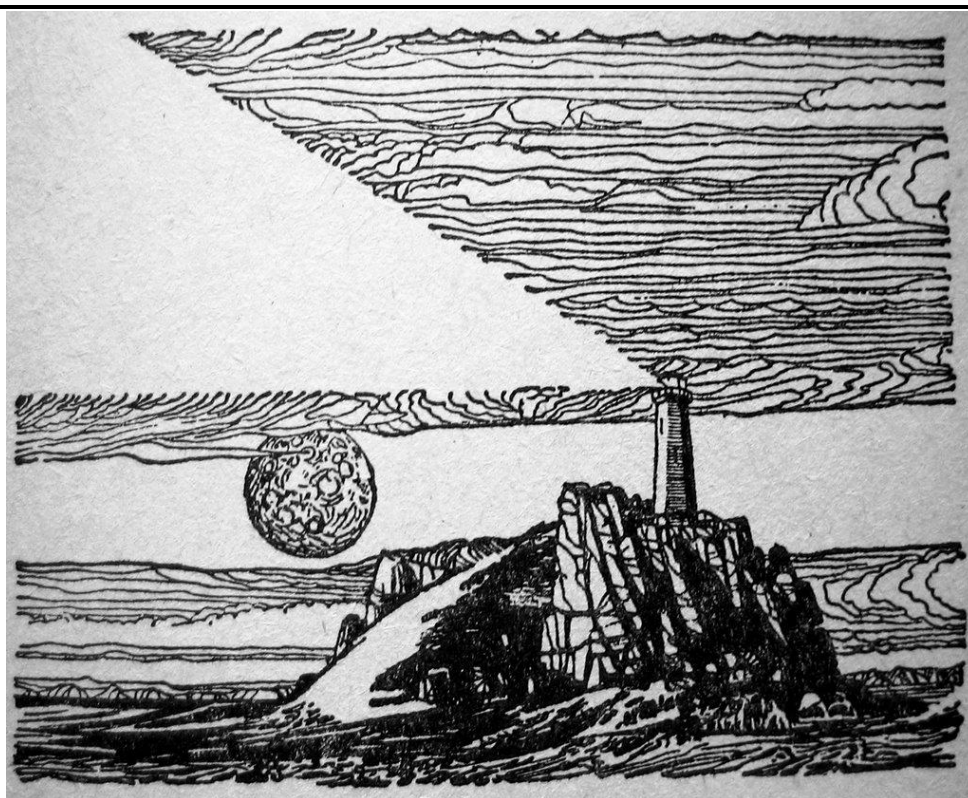
Souto, Raquel Fosalba, Domingo Ferreira, Luis Scafati, Oscar Chichoni, Elizabeth Carpi, J. Ernesto Ayala-Dip, Pablo Capanna, Andrés Ehrenhaus, Julio Vivas, Angélica Gorodischer, Fernando de Leonardis, Rafa Castañer Masdeu, Juan Batalla, María Helena Barrera-Agarwall, Xavier Comas, Tabita Peralta Lugones, Josep Mengual, Paco García Lorenzana y María Antonia de Miquel.

A la familia Porrúa: Sebastián, Antonio, Ana y en especial a Jesús: gracias por brindarme tu amistad generosa.

A Andrea Parejas, por fusionar su biblioteca con la mía.

A mis abuelos, por regalarme (y prestarme) libros; a mi padre, por leerme de chico de un libro invisible; a mi madre, por arreglar los libros cada vez que los deshacíamos con mis hermanos.

Y a Paco, porque el amor es también una tesis de trescientas páginas.



Grabado de Joe Mugnaini para la edición original de *The Golden Apples of the Sun* (1953).

## Bibliografía

- A.A.V.V. (2007). *Presencia del ausente. Homenaje a Gabriel García Márquez*. Buenos Aires, Sudamericana.
- Abraham, Carlos (2002). «El género utópico en la Argentina: la obra de Eduardo de Ezcurra». *Axxón* número 113, abril de 2002. En línea: <http://axxon.com.ar/rev/113/c-113ElGeneroUtopico.htm>
- Abraham, Carlos (2013). *Revistas argentinas de ciencia ficción*. Buenos Aires, Tren en movimiento.
- Adámoli, Lucía, Tarragó, José, Seguí, Diego y Cosentino, Alejandro (2000). «Ediciones en castellano de los libros de Tolkien». *UAN*, 2002. En línea: <http://www.uan.nu/dti/ediciones.html>
- Adámoli, Lucía, Tarragó, José, Seguí, Diego y Cosentino, Alejandro (2002). «Elementos eliminados de *El hobbit* de J.R.R. Tolkien». *UAN*, agosto de 2002. En línea: [http://www.uan.nu/dti/omit\\_hobbit.html](http://www.uan.nu/dti/omit_hobbit.html)
- Aggelis, Steven L., ed. (2004). *Conversations with Ray Bradbury. Interview by Shel Dorf*. Jackson, University Press of Mississippi.
- Aguado, Amelia (2014). «1956 – 1975: La consolidación del mercado interno», en de Diego, José Luis (2014): *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, pp. 135 – 171.
- Akerman, Mariano (2009). «El arte de Carlos Nine». *Imaginarium*, 29 de marzo de 2009. En línea: <http://im-akermariano.blogspot.com.ar/2009/03/carlos-nine.html>
- Alonso, Alejandro (2006). «Nueve años después, Bradbury vuelve a la Feria del Libro de Buenos Aires». *Axxón*, 27 de abril de 2006. En línea: <http://axxon.com.ar/not/161/c-1610355.htm>
- Alonso, Alejandro y Carletti, Eduardo J. (2001). Entrevista a Carlos Gardini: «Segundas partes siempre son buenas». *Axxón* n° 109, diciembre de 2001. En línea: <http://axxon.com.ar/rev/109/c-109GardiniUPC2001.htm>
- Álvarez Garriga, Carles (2000). «De nuevo, Cortázar». *ABC*, Madrid, 9 de Diciembre de 2000. En línea: <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2000/12/09/009.html>  
y <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/2000/12/09/010.html>
- Allen, William Rodney (2013). «Kurt Vonnegut on Jailbird, His Watergate Novel». WNYC, 26 de diciembre de 2013. En: <http://www.wnyc.org/story/kurt-vonnegut-jailbird/>



- Amis, Kingsley y Conquest, Robert (eds) (1966). *Spectrum, Volume One*. Londres, Victor Gollancz Ltd.
- Anders, Charlie Jane (2016). «That Time When a Fake Science Fiction Author Won a Major Novel-Writing Prize», en *io9*, 8 de febrero de 2016. En línea: <http://io9.gizmodo.com/that-time-when-a-fake-science-fiction-author-won-a-majo-1757940037>
- Antón, Manuel (2005). «Minotauro celebra sus 50 años bajo el signo de Ray Bradbury y Tolkien». *El País*, 29 de septiembre de 2005. En línea: [http://elpais.com/diario/2005/09/29/cultura/1127944806\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/09/29/cultura/1127944806_850215.html)
- Arrizabalaga, María Inés (2009). «*The Lord of the Rings* y su lugar en *Pegasus*. Los avatares de una poética». Actas del II Congreso Internacional Cuestiones Críticas, Rosario 2009. En línea: [http://www.celarg.org/int/arch\\_publici/arrizabal\\_acta.pdf](http://www.celarg.org/int/arch_publici/arrizabal_acta.pdf)
- Artaud, Antonin (1969). *El teatro y su doble*. Selección, prólogo y cronología de Virgilio Piñera. La Habana, Instituto del Libro.
- Arteaga, Leandro (2013). «La historia en un solo cuadro». *Página/12*, 7 de agosto de 2013. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-40050-2013-08-07.html>
- Ashley, Mike (2000). *The Time Machines: The Story of the Science-Fiction Pulp Magazines from the Beginning to 1950*. Liverpool, Liverpool University Press.
- Ayén, Xavi (2014). «Francisco Porrúa (1922 – 2014). El editor invisible». *La Vanguardia*, 24 de diciembre de 2012. En línea: <http://www.lavanguardia.com/obituarios/20141222/54422125632/francisco-porrua-editor-invisible.html>
- Axxón* (2003). «La Feria Internacional del Libro de Guadalajara reconoce la labor de Francisco Porrúa». 2 de diciembre de 2003 En línea: <http://axxon.com.ar/not/133/c-1330004infoporrua.htm>
- Bacon-Smith, Camille (2000). *Science Fiction Culture*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Badoza, María Silvia (2008). «De la integración vertical al mercado: el taller de artes gráficas de la Compañía General de Fósforos en las primeras décadas del siglo XX». *Estudios Ibero-Americanos*, PUCRS, v. XXXIV, n. 2, p. 13-30, diciembre de 2008. Editora da Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (EDIPUCRS). En línea: <https://doaj.org/article/238d98ab6bf945a4b7dd107676f61713>
- Balderston, Daniel (2004). «Hablar con Borges (1a parte)». *La Jornada Semanal*, 11 de abril de 2004, número 475. En línea: <http://www.jornada.unam.mx/2004/04/11/sem-borges.html>
- Ballard, J. G. (1962). «Which Way to Inner Space?». *New Worlds* #118, mayo de 1962.

- Barcia, Pedro Luis (1998). «La obra dispersa: unidad en la diversidad», en Marechal, Leopoldo: *Obras Completas Volumen V. Los cuentos y otros escritos*. Coordinada por María de los Ángeles Marechal. Buenos Aires, Editorial Perfil Libros.
- Barrera-Agarwal, María Helena (2016). «Federico de la Vega, primer traductor de Julio Verne al español». *Ciencia ficción en Ecuador*, 4 de abril de 2016. En línea: <https://cienciaficcionecuador.wordpress.com/2016/04/04/federico-de-la-vega-primer-traductor-de-julio-verne-al-espanol-maria-helena-barrera-agarwal/>
- Barrientos, Juan José (2004). «¿Descartando a Cortázar?» en Lerner, Isaías, Nival, Robert y Alonso, Alejandro (eds): *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Vol. IV). En línea: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih\\_14\\_4\\_009.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/14/aih_14_4_009.pdf)
- Barros, Diego F. (2015). «La décima Feria del Libro de Buenos Aires (1984) ». *Razones editoriales. Foro para una edición crítica*, 4 de mayo de 2015. En línea: <http://razoneseditoriales.blogspot.com.ar/2015/05/la-decima-feria-del-libro-de-buenos.html>
- Baxter, John (2011). *The Inner Man: The Life of J.G. Ballard*. Hachette UK.
- Bebergal, Peter (2014). Entrevista a Michael Moorcock: «The Anti-Tolkien». *The New Yorker*, 31 de diciembre de 2014. En línea: <http://www.newyorker.com/books/page-turner/anti-tolkien>
- Beck, Peter J. (2016). *The War of the Worlds: From H. G. Wells to Orson Welles, Jeff Wayne, Steven Spielberg and Beyond*. Bloomsbury Publishing.
- Belley, Gene (2006). *Ray Bradbury: Uncensored!: the Unauthorized Biography*. iUniverse, 2006.
- Bernabe, Patricio (2012): «El editor que vio la magia de Gabo». *La Nación*, 9 de marzo de 2012. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1454986-el-editor-que-vio-la-magia-de-gabo>
- Berone, Lucas (2011). «Imágenes de la ciudad y alegorías de lo “propio” en la historieta nacional. Estudios y crítica de la historieta argentina». *Estudios y Crítica de la Historieta Argentina*, 8 de marzo de 2011. En línea: <https://historietasargentinas.wordpress.com/category/autores/berone-lucas/>
- Bertazza, Juan Pablo (2009). «Patapúfete». *Radar*, 13 de septiembre de 2009. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5549-2009-09-13.html>
- Berti, Eduardo (2014). «Aurora y las escaleras». *La Nación*, 21 de noviembre de 2014. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1745544-aurora-y-las-escaleras>
- Bilevich, Gabriela (2004). «Marco teórico para un estudio de la ciencia ficción argentina». *Actas del 2do. Congreso Internacional de Literatura CELEHIS*. Mar del Plata, 25 al 27 de noviembre de 2004. En línea: [http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2004/actas/ponencias/38/4\\_Bilevich.doc](http://www.mdp.edu.ar/humanidades/letras/celehis/congreso/2004/actas/ponencias/38/4_Bilevich.doc)

- Bioy Casares, Adolfo (1940). *La invención de Morel*. Buenos Aires, Emecé.
- Bioy Casares, Adolfo (1997). *De jardines ajenos*. Barcelona, Tusquets.
- Bioy Casares, Adolfo (2006). *Borges*. Barcelona, Ediciones Destino.
- Boccanera, Jorge (2015). «Cuervos de la memoria»: una novela que picotea en los recuerdos». *Télam*, 19 de junio de 2015. En línea: <http://www.telam.com.ar/notas/201506/109551-cuervos-de-la-memoria-los-lugones-luz-y-tinieblas-una-novela-que-picotea-en-los-recuerdos.php>
- Bogado, Fernando (2015). «En el país de los escritores fantásticos». *Radar Libros*, 25 de octubre de 2015. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5706-2015-10-28.html>
- Bonilla, Juan (2013). «Un gran poeta: Ray Bradbury». *El Mundo*, 7 de noviembre de 2013. En línea: <http://www.elmundo.es/blogs/elmundo/bibliotecaenllamas/2013/11/07/un-gran-poeta-ray-bradbury.html>
- Bottaro, Raúl H. (1964). *La edición de libros en Argentina*. Buenos Aires, Troquel.
- Botto, Malena (2006). «1990 – 2000: La concentración y la polarización de la industria editorial» en De Diego, José Luis (2006). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 209 – 241.
- Borges, Jorge Luis (1955). «Prólogo», en Bradbury, Ray: *Crónicas Marcianas*. Buenos Aires, Minotauro, p. 7-9.
- Borges, Jorge Luis y Zemborain, Esther (1967). *Introducción a la literatura norteamericana*. Buenos Aires, Emecé.
- Bourdieu, Pierre (1967). «Campo intelectual y proyecto creador», en: *Problemas del estructuralismo*. México, Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (1998). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (1999). *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires, Eudeba.
- Bradbury, Ray (1990). *The Martian Chronicles. The 40th Anniversary Edition*. New York, Doubleday.
- Bradbury, Ray (2006). *Farewell Summer*. William Morrow and Company.
- Bradbury, Ray (2012). *Fahrenheit 451*. New York, Simon and Schuster.
- Brizuela, Leopoldo (2009). «Matilde en un diario de viajes, por Leopoldo Brizuela». Facebook, 10 de mayo de 2009. En línea: <https://www.facebook.com/notes/matilde-horne/matilde-en-un-diario-de-viajes-por-leopoldo-brizuela/104212456627/>
- Brooker, Peter (2013). *Europe 1880 - 1940, Volume 3*. Oxford University Press, 2013.
- Buonocore, Domingo (1974). *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*. Buenos Aires, Bowker.
- Burgess, Anthony (1986). *A Clockwork Orange*. W. W. Norton & Co Ltd.

- Cadenas Cañón, Isabel (2012a). «Juan Esteban Fassio. Orígenes de la ‘Patafísica porteña [‘Pp] – Parte primera [Pp]». *Center for Latin American and Caribbean Studies at NYU*, 19 de junio de 2012. En línea: <https://clacsnyublog.com/2012/06/19/juan-esteban-fassio-origenes-de-la-patafisica-portena-pp-parte-primera-pp/>
- Cadenas Cañón, Isabel (2012b). «Albano Rodríguez y Jesús Borrego Gil. Más sobre los orígenes de la ‘Pp [‘Patafísica porteña]. Ps [Parte segunda]». *Center for Latin American and Caribbean Studies at NYU*, 8 de Julio de 2012. En línea: <http://clacsnyublog.com/2012/07/08/albano-rodriguez-y-jesus-borrego-gil-mas-sobre-los-origenes-de-la-pp-patafisica-portena-ps-parte-segunda/>
- Calvino, Italo (2010). *Correspondencia (1940-1985)*. Madrid, Siruela.
- Cano, Luis Carlos (2001). «Analogía y extrapolación: la ciencia ficción en los relatos de Juana Manuela Gorriti y Eduardo Holmberg». *Revista universitaria EAFIT*, abril-junio de 2001, Vol. 37, Núm. 122, pp. 69-77.
- Capanna, Pablo (1966). *El sentido de la ciencia ficción*. Buenos Aires, Columba.
- Capanna, Pablo (2005). «Argentina Potencia». *Diario Perfil*, 3 de julio de 2005. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/futuro/13-1220-2005-07-03.html>
- Capanna, Pablo (2007). *Ciencia ficción, utopía y mercado*. Buenos Aires, Cántaro.
- Capanna, Pablo (2015). «Un editor mitológico para la mitología del siglo XX». *La Nación*, 27 de agosto de 2015. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1822518-un-editor-mitologico-para-la-mitologia-del-siglo-xx>
- Carletti, Eduardo J. (2002). «Eduardo J. Carletti». *Escritos de leyenda, fantasía y obras similares*, número VII, marzo-abril de 2002. En línea: <http://www.pasapues.es/aragonesasi/elfos/08/e02041ed.htm>
- Casanova, Pascale (1999). *La República mundial de las Letras*. Barcelona, Anagrama.
- Castagnet, Martín Felipe (2012). Entrevista a Francisco Porrúa, 29 de diciembre de 2012. Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2014). «La respiración de Paco». *La Agenda*, 23 de diciembre de 2014.
- Castagnet, Martín Felipe (2015a). Entrevista a Angélica Gorodischer, 27 de noviembre de 2015. Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2015b). Entrevista a Marcial Souto, 12 de diciembre de 2015. Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016a). Entrevista a Domingo Ferreira, 8 de enero de 2016. Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016b). Entrevista a Luis Scafati, 23 de febrero de 2016. Transcripción inédita.

- Castagnet, Martín Felipe (2016c). Entrevista a J. Ernesto Ayala-Dip, 23 de febrero de 2016.  
Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016d). Entrevista a Pablo Capanna, 21 de marzo de 2016.  
Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016e). Entrevista a Gloria de Rodrigué, 1ro de abril de 2016.  
Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016f). Entrevista a Jesús Porrúa, abril, mayo y junio de 2016.  
Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016g). Entrevista a Andrés Ehrenhaus, 6 de mayo de 2016.  
Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016h). Entrevista a Marcelo Cohen, 3 de junio de 2016.  
Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016i). Entrevista a Julio Vivas, 17 de junio de 2016. Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016j). Entrevista a Fernando de Leonardis, 26 de julio de 2016.  
Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016k). Entrevista a Oscar Chichoni, 21 de agosto de 2016.  
Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016l). Entrevista a Rafa Castañer Masdeu, 26 de agosto de 2016.  
Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016m). Entrevista a Xavier Comas, 4 de septiembre de 2016.  
Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016n). Entrevista a Tabita Peralta Lugones, 23 de septiembre de 2016. Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016ñ). Entrevista a Juan Batalla, 7 de octubre de 2016.  
Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016o). Entrevista a Guillermo Piro, 23 de octubre de 2016.  
Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2016p). Entrevista a Raquel Fosalba, 6 de noviembre de 2016.  
Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2017a). Entrevista a María Antonia de Miquel, 20 de septiembre de 2017. Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2017b). Entrevista a Francisco García Lorenzana, 24 de septiembre de 2017. Transcripción inédita.
- Castagnet, Martín Felipe (2018). Entrevista a Antonio Santa Ana, 2 de mayo de 2018.  
Transcripción inédita.

- Chee, Alexander (2008). Entrevista a Ursula K. Le Guin: «Breaking into the Spell». *Guernica Magazine*. 5 de febrero de 2008. En línea:
- Chichoni, Oscar (1999). *Mekanika*. Editorial Norma, 1999.
- Cippolini, Rafael (2002). «Ubú rey de la Patagonia». *Radar Libros*, 30 de junio de 2002. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-171-2002-07-04.html>
- Clarín (2003). «Distinguen al editor Francisco Porrúa». 2 de diciembre del 2003. En línea: <http://edant.clarin.com/diario/2003/12/02/s-03903.htm>
- Clark, Thomas (1966). «Allen Ginsberg». *The Art of Poetry No. 8. The Paris Review*, primavera de 1966, número 37. En línea: <http://www.theparisreview.org/interviews/4389/the-art-of-poetry-no-8-allen-ginsberg>
- Cohen, Marcelo (2003). «El sereno método de un maestro». *Revista Ñ*, 12 de abril de 2003. En línea: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2003/04/12/u-00501.htm>
- Collera, Virginia (2007). Entrevista a Matilde Horne: «Nunca vi poesía en Tolkien». *El País*, 6 de enero de 2007. En línea: [http://elpais.com/diario/2007/01/06/cultura/1168038003\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/01/06/cultura/1168038003_850215.html)
- Collier, Pieter (2012). «A generous gift - the tale behind a signed copy of *El Hobito*». Tolkien Library, 23 de agosto de 2012. En línea: <http://www.tolkienlibrary.com/press/1098-a-generous-gift-signed-the-hobbit.php>
- Corradini, Luisa (2009). «No tengo ningún sentimiento de vergüenza». *La Nación*, 5 de septiembre de 2009. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1169452-no-tengo-ningun-sentimiento-de-verguenza>
- Cortázar, Julio (1967). *La vuelta al día en ochenta mundos*. México, Siglo XXI Editores.
- Cortázar, Julio (1975). «Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata». *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien. Caravelle*, n° 25, Toulouse. En línea: [http://www.persee.fr/doc/carav\\_0008-0152\\_1975\\_num\\_25\\_1\\_1993](http://www.persee.fr/doc/carav_0008-0152_1975_num_25_1_1993)
- Cortázar, Julio (2003). *Cartas*. Tres volúmenes. Buenos Aires, Alfaguara.
- Cousted, Alberto (2001). *Julio Cortázar*. Serie «El lector de...». Barcelona, Océano.
- Crash Solomonoff, Pablo (2006). «Eduardo Holmberg: Eslabón perdido de Marte», en Eduardo Holmberg: *Viaje maravilloso del señor Nic Nac*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional – ediciones Colihue, p. 11-25.
- Crider, Bill (1978). «Paperback Originals». *Paperback Quarterly* (Vol. 1 No. 1) Spring 1978. En línea: <https://www.miskatonic.org/rara-avis/archives/200208/0062.html>
- Cruz Duarte, Juan David (2014). «Ciencia y ocultismo en el Fin de Siglo: una lectura crítica de *Las fuerzas extrañas*, de Leopoldo Lugones». *Divergencias: Revista de estudios lingüísticos y literarios*, volumen-12, número 1, verano 2014, University of Arizona. En línea:

- <http://divergencias.arizona.edu/sites/divergencias.arizona.edu/files/articles/Ciencias%20y%20ocultismo%20en%20Las%20fuerzas%20extranas%20de%20L%20Lugones.pdf>
- Cruz, Juan (2014). «El niño de los cien años». *El País*, 26 de agosto de 2014. En línea: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/25/actualidad/1408982737\\_225422.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/25/actualidad/1408982737_225422.html)
- Cuervo, Alejo (2014). *Exégesis*. Barcelona, Gigamesh.
- Dagfal, Alejandro (2007). «Psiobodas de oro». *Página/12*, 15 de marzo de 2007. <http://www.pagina12.com.ar/diario/psicologia/9-81750-2007-03-15.html>
- Dahl Buchanan, Rhonda (2001). «El río de los sueños: Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua». *INTERAMER* número 70, 2001. En línea: [http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer\\_70/entrevista/rb19.aspx](http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_70/entrevista/rb19.aspx)
- Darnton, Robert (1982). «What is the history of books?», en *Daedalus* 111 (3), p. 65-83. En línea: <https://dash.harvard.edu/handle/1/3403038>
- Darnton, Robert (2010). *El beso de Lamourette. Reflexiones sobre historia cultural*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica
- Davis, Kenneth C. (1984). *Two Bit Culture: The Paperbacking of America*. Mariner Books.
- De Ambrosio, Martín (2015). «Hace 60 años Crónicas marcianas y Minotauro mostraron el futuro». *La Nación*, 27 de agosto de 2013. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1822517-hace-60-anos-cronicas-marcianas-y-minotauro-mostraron-el-futuro>
- De Diego, José Luis (2009a). «Cortázar y sus editores». *Orbis Tertius*, vol. 14 / no. 15: 1-12.
- De Diego, José Luis (2009b). «Un itinerario crítico sobre el mercado editorial de literatura en Argentina», en *Iberoamericana X*, 40 (2009), 47-62.
- De Diego, José Luis (2014). *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- De Diego, José Luis (2015). *La otra cara de Jano. Una mirada crítica sobre el libro y la edición*. Buenos Aires, Ampersand.
- De Sagastizábal, Leandro (1995). *La edición de libros en Argentina. Una empresa de cultura*. Buenos Aires: Eudeba.
- De Sagastizábal, Leandro (2002). *Diseñar una nación. Un estudio sobre la edición en la Argentina en el siglo XIX*. Buenos Aires: Norma.
- De Santis, Pablo (2003). «La invasión. Historieta y política». *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, II, 11, 16-19. La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata.
- De Santis, Pablo (2007). «Reinante fantasía heroica». *La Nación*, 8 de abril de 2007. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/897681-reinante-fantasia-heroica>

- Del Rey, Lester (1975). «Introduction», en *Fantastic Science-Fiction Art*. New York, Ballantine Books.
- Delgado Cruz, Severiano (2012). «Manuscrit trouvé à Saragosse, de Jan Potocki (1805)». En línea: <https://zaragozaenlanovela.wordpress.com/2012/12/11/manuscrit-trouve-a-saragosse-de-jan-potocki-1804/>
- Diago, Nel (1900). «El teatro de ciencia ficción en España: de Buero Vallejo a Albert Boadella». En Cuevas García, Cristóbal y Baena, Enrique (1990): *El teatro de Buero Vallejo, texto y espectáculo*. Anthropos Editorial, p. 173.
- Diez, Julián (2000). Entrevista a Francisco Porrúa: «He buscado demostrar que la cf merece cuidado y atención». Revista *Gigamesh* número 23, enero del 2000.
- Divinsky, Daniel (2004). «Pirí Lugones ¿Cuál de ellas? ». *Clarín*, 30 de octubre de 2004. En línea: <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/10/30/u-859137.htm>
- Dobrinin, Pablo (2006): «Francisco Piria y *El Socialismo Triunfante. Lo que será mi País dentro de 200 años*». *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid. En línea: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/frpiria.html>
- Drout, Michael D. C. (2007). *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*. Taylor & Francis.
- Drucaroff, Elsa (2006). «El que deja alegría». *Página/12*, 12 de diciembre de 2006. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/4772-1640-2006-12-12.html>
- Duro Hernández, Álvaro (2016). «Análisis comparativo de las traducciones de un lenguaje inventado: el nadsat del papel y el nadsat de la pantalla». Trabajo final de grado en traducción e interpretación. Universitat Jaume-I.
- Ehrenhaus, Andrés (2009). «Matilde Horne, traductora de *El Señor de los Anillos*». *El País*, 20 de junio de 2009. En línea: [http://elpais.com/diario/2008/06/20/necrologicas/1213912802\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/06/20/necrologicas/1213912802_850215.html)
- El Mundo* (1966). «Francisco Porrúa. Libro argentino y de ciencia-ficción». 31 de julio de 1966.
- El País (2001). «Planeta compra Minotauro, la editorial que publica a Tolkien». 13 de diciembre de 2001. En línea: [https://elpais.com/diario/2001/12/13/cultura/1008198008\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2001/12/13/cultura/1008198008_850215.html)
- El País* (2005). «Francisco Porrúa crea una nueva editorial y edita una antología de Cortázar». 7 de mayo de 2005. En línea: [http://elpais.com/diario/2005/05/07/cultura/1115416803\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2005/05/07/cultura/1115416803_850215.html)
- Elduayen, Luis Gastón (2007). «Les Voyages Extraordinaires de Jules Verne: Fabulación, historia, relación objetiva y discurso literario». En: María Jesús Salinero Cascante (2007). *En torno a Julio Verne / Autour de Jules Verne*. Logroño, Universidad de La Rioja.



- Eller, Jonathan R. y Touponce, William F. (2004). *Ray Bradbury: The Life of Fiction*. Kent State University Press, 2004
- Eller, Jonathan R. (2011). *Becoming Ray Bradbury*. University of Illinois Press.
- Elliot, Jeffrey M. (1979). *Science Fiction Voices # 2: Interviews with Science-fiction Writers*. San Bernardino, The Borgo Press.
- Engler, Verónica (2010). «Amor líquido». *Página/12*, 15 de marzo de 2010. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/dialogos/subnotas/142022-45724-2010-03-15.html>
- Ennis, Thomas W. (1981). «Robert F. de Graff Dies at 86; was Pocket Books Founder». *The New York Times*, 3 de noviembre de 1981. En línea: <http://www.nytimes.com/1981/11/03/obituaries/robert-f-de-graff-dies-at-86-was-pocket-books-founder.html>
- Escarpit, Robert (1959). *Sociologie de la littérature*. Colección «Que sais-je ? », n° 777, Presses Universitaires de France.
- Esmonde, Margaret P. (1981). «The Good Witch of the West». *Children's Literature*. The Johns Hopkins University Press, 1981. P. 185-90.
- Esteban, Iñaki (2009). «Cada diseño, un manifiesto». *La Voz de Cádiz*, 21 de julio de 2009. En línea: <http://www.lavozdigital.es/cadiz/20090721/sociedad/cada-diseno-manifiesto-20090721.html>
- Esteve, Patricio (1993). «Artaud, Genet y el teatro experimental de los '60 en Buenos Aires». En: *De Sarah Bernhardt a Lavelli: teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*. Editorial Galerna, Buenos Aires. P. 74
- Farmer, Philip José (1999). «Philip José Farmer on Kurt Vonnegut & Kilgore Trout». En línea en: <http://www.pjfarmer.com/trout.htm>
- Fassio, Juan Esteban (1954). «Alfred Jarry y el colegio de patafísica». En *Letra y Línea* número 4, Buenos Aires, julio de 1954, p. 2-5. En línea: [http://triplov.com/surreal/alfred\\_jarry.htm](http://triplov.com/surreal/alfred_jarry.htm)
- Fassio, Juan Esteban (1957). Prólogo a *Ubú Rey*. Buenos Aires, Minotauro, p. 5-17.
- Fernández Balbuena, Iván (2003). «Una colección mítica: Nebulae 1ª época». *Cyberdark*, mayo de 2003. En línea: <http://www.cyberdark.net/portada.php?edi=6&cod=188>
- Fernández Naval, Francisco X. (2014). *O sueño galego de Julio Cortázar*. Ourense, Ediciones Linteo. En línea: <http://fernandeznaval.blogaliza.org/2014/12/20/paco-porrúa-ii/>
- Fernández, Mariángeles (2013). «Francisco Porrúa, el editor de *Rayuela* y otros libros que cambiaron la literatura». *El País*, 26 de junio de 2013. En línea: [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/26/actualidad/1372244459\\_905362.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/06/26/actualidad/1372244459_905362.html)
- Fernández, Laura (2014). Entrevista a José López Jara: «Queremos demostrar que el género no es un gueto». *Fantífica*, 7 de febrero de 2014. En línea:

<http://www.fantifica.com/literatura/articulos/entrevista-jose-lopez-jara-el-genero-no-es-un-gueto/>

Fernández, Denis (2017). «Ciencia ficción ancestral». *Eterna Cadencia*, 12 de mayo de 2017.

En línea: <http://eternacadencia.com.ar/blog/editorial/presentaciones/item/ciencia-ficcion-ancestral.html>

*Feria Internacional del Libro de Guadalajara* (2003). «Reconocimiento al mérito editorial 2003: Francisco Porrúa». En línea: <https://www.fil.com.mx/merito/2003.asp>

Figuera, José María (2008). «Kafka en la orilla (uruguaya) /2». *Hablando del Asunto*, 18 de abril del 2008. En línea: <http://criptahda.matiasf.com.ar/2008/04/kafka-en-la-orilla-uruguaya-2/>

Finkelstein, David y McCleery, Alistair (2014). *Una introducción a la historia del libro*. Buenos Aires, Paidós.

Flores, Guillermina (2012). «El maestro de la Otra Figuración». *El Gran Otro*, 2012. En línea: <http://elgranotro.com.ar/index.php/el-maestro-de-la-otra-figuracion/>

Flynn, Daniel J. (2011). *Blue Collar Intellectuals: When the Enlightened and the Everyman Elevated America*. Intercollegiate Studies Institute.

Fólica, Laura (2013). Entrevista a Francisco Porrúa. Transcripción inédita.

Fólica, Laura (2016). «Ubú rey en la editorial Minotauro: relaciones entre Porrúa, Fassio y Cortázar». Capítulo inédito de tesis doctoral.

Fondebrider, Jorge (2009). «Recuerdo de un traductor (VI)». *Club de Traductores Literarios de Buenos Aires*. 21 de octubre de 2009, en línea: <http://clubdetraductoresliterariosdebaires.blogspot.com.ar/2009/10/recuerdo-de-un-traductor-vi.html>

Fontana, Patricio (2006). «Eduardo L. Holmberg, Dos partidos en lucha. Fantasía científica». *Orbis Tertius*, 2006 11(12). En línea: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/viewFile/OTv11n12r09/3812>

Fresán, Rodrigo (2003). «La feria feliz». *Página/12*, 7 de diciembre de 2003. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-846-2003-12-10.html>

Fresán, Rodrigo (2004). Entrevista a Francisco Porrúa: «Instrucciones para recordar a Cortázar». *Página/12*, 8 de febrero de 2004. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-931-2004-02-11.html>

Friera, Silvina (2004a). «Los mundos invisibles». *Página/12*, 11 de marzo de 2004. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-32507-2004-03-11.html>

Friera, Silvina (2004b). «Mundos más reales que lo real». *Página/12*, 15 de octubre de 2004. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-42333-2004-10-15.html>

- Fulton, R. E. (2016). «Donald A. Wollheim's Authoritative Universe: Editors, Readers, and the Construction of the Science Fiction Paperback, 1926–1969». *Book History*, Volume 19, 2016. Baltimore, The John Hopkins University Press, pp. 349-383.
- Gaffoglio, Loreley (2016). «Rómulo Macció: el gran maestro que vivió la pintura hasta el último día». *La Nación*, 12 de marzo de 2016. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1879115-romulo-maccio-el-gran-maestro-que-vivio-la-pintura-hasta-el-ultimo-dia>
- Galeano, Eduardo (1978). *Días y noches de amor y de guerra*. Barcelona, editorial Laia.
- Gálvez, Lucía (2012). *Historias de inmigración: testimonios de pasión, amor y arraigo en tierra argentina*. Buenos Aires, Penguin Random House.
- Gandolfo, Elvio (1978). «La ciencia-ficción argentina», en: Sánchez, Jorge A. *Los universos vislumbrados (Antología de ciencia ficción argentina)*. Buenos Aires, Andrómeda.
- Gandolfo, Elvio (2007). *El libro de los géneros*. Buenos Aires: Norma.
- Gandolfo, Elvio (2014). «Una fuerza de la naturaleza». *La Nación*, 26 de diciembre de 2014. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1755492-una-fuerza-de-la-naturaleza>
- García, Eustasio Antonio (1965). *Desarrollo de la industria editorial argentina*. Buenos Aires, Fundación Interamericana de Bibliotecología Franklin.
- García Castañeda, Salvador. «El periódico El Americano (París, 1872—74) y la independencia de Cuba». *Romance Quarterly*, volumen 51, número 4, 2004. En línea: <http://dx.doi.org/10.3200/RQTR.51.4.257-268>
- García Márquez, Gabriel (1994). «Una addenda de García Márquez». *Primer Plano*, 16 de octubre de 1994.
- Garone Gravier, Marina (2016). «El diseño de las portadas de Minotauro (1955 hasta la actualidad)». Inédito.
- Gasparini, Sandra (2012). *Espectros de la ciencia: Fantasías científicas de la Argentina del siglo XIX*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- Genette, Gerard (2001). *Umbrales*. México DF: Siglo XXI editores.
- Gerhardt, Federico (2011). «Todos los puentes El Puente. Una colección en tres épocas». En *Olivar*, 2011, vol. 12, n° 16, p. 241-283. En línea: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.5130/pr.5130.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5130/pr.5130.pdf)
- Giacosa, Virginia (2015). «La inspiración no existe, lo que existe es el trabajo». *La Capital*, Santa Fe, 2 de agosto de 2015. En línea: [http://www.lacapital.com.ar/ed\\_mas/2015/8/edicion\\_19/contenidos/noticia\\_5030.html](http://www.lacapital.com.ar/ed_mas/2015/8/edicion_19/contenidos/noticia_5030.html)
- Gigena, Daniel (2016a). «Ana María Shua: “Todo es palabra para mí, todo se convierte en narración”». *La Nación*, 4 de enero de 2016. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1859108-ana-maria-shua-todo-es-palabra-para-mi-todo-se-convierte-en-narracion>

- Gigena, Daniel (2016b). «Editoras de libros: un terreno donde ellas son más y están dejando huella». *La Nación*, 8 de marzo de 2016. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1877720-editoras-de-libros-un-terreno-donde-ellas-son-mas-y-estan-dejando-huella>
- Gioia, Ted (2012). «The Einstein Intersection, by Samuel Delaney». *Conceptual Fiction*, abril de 2012. En línea: [http://www.conceptualfiction.com/einstein\\_intersection.html](http://www.conceptualfiction.com/einstein_intersection.html)
- Goligorsky, Eduardo y Langer, Marie (1969). *Ciencia Ficción: Realidad y Psicoanálisis*. Buenos Aires, Paidós.
- González Ferris, Ramón (noviembre de 2005). «Entrevista con Francisco Porrúa». *Letras Libres*. En línea: <http://www.letraslibres.com/revista/artes-y-medios/entrevista-con-francisco-porrua>
- González, Horacio (2000). «El boom: rastros de una palabra en la narrativa y la crítica argentina». En Drucaroff, Elsa (dir.): *La narración gana la partida. Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 11. Buenos Aires, Emecé, p. 405 – 430.
- González Orozco, Ignacio (2014). «Gigamesh, el templo del “vicio y la subcultura”». En *Rambla*, 28 de julio de 2014. En línea: <http://revistarambla.com/gigamesh-un-templo-de-qvicio-y-subculturaq/>
- González-Rivera, Juliana (2015). «Cenar con Mario Muchnik». Revista *Malpensante*, enero de 2015. Bogotá. En línea: [http://elmalpensante.com/articulo/2148/cenar\\_con\\_mario\\_muchnik](http://elmalpensante.com/articulo/2148/cenar_con_mario_muchnik)
- Gouanvic, Jean-Marc (1999). *Sociologie de la traduction*. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950. Arras, Artois Presses Université.
- Grimes, William (2009). «Don Congdon, Longtime Literary Agent for Ray Bradbury, Dies at 91». *The New York Times*, 4 de diciembre de 2009. <http://www.nytimes.com/2009/12/04/books/04congdon.html>
- Guariglia, Constanza (2009). «La Patagonia fue mi primer hogar». Buenos Aires, Revista *Noticias*, 27 de mayo de 2009, p. 56 -58.
- Guariglia, Constanza (2016). «Horas de lúcida conversación a través de los años». *La Nación*, 26 de diciembre de 2014.
- Guerriero, Leila (2009). «Mi nombre es Poldy». *La Nación*, 26 de julio de 2009. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1153096-mi-nombre-es-poldy>
- Guzzante, Mariana (2016). «Foto 360: Luis Scafati, dibujante e ilustrador». *Los Andes*, 28 de agosto de 2016. En línea: <http://www.losandes.com.ar/article/foto-360-luis-scafati-dibujante-e-ilustrador>
- Hammond, Wayne G. y Scull, Christina (2006). *The J.R.R. Tolkien Companion and Guide: I. Chronology*. HarperCollins, p. 594.
- Haywood Ferreira, Rachel (2001). *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Middletown, Wesleyan University Press.

- Herder, Dale M. (1972). «The Little Blue Books as Popular Culture: E. Haldeman-Julius' Methodology», en *New Dimensions in Popular Culture*, ed. Russel B. Nye (Bowling Green, OH: Bowling Green University Popular Press, 1972), pp. 31-42.
- Herralde, Jorge (2002). «Panorama de narrativas: los inicios de una colección». *Revista Estudios Públicos* n°86, 2002. En línea: [http://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160304/asocfile/20160304092957/rev86\\_herralde.pdf](http://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160304/asocfile/20160304092957/rev86_herralde.pdf)
- Herralde, Jorge (2009). *El optimismo de la voluntad. Experiencias editoriales en América Latina*. México DF: Fondo de Cultura Económica, p. 139 – 142.
- Herrero-Olaizola, Alejandro (2012). *The Censorship Files: Latin American Writers and Franco's Spain*. State University of New York, p. 109 - 140.
- Holmberg, Eduardo (2006). *Viaje maravilloso del señor Nic Nac*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional – Ediciones Colihue.
- Hopkins, Tighe (1901). «The Tauchnitz Edition», en *The Critic, An Illustrated Monthly Review of Literature, Art and Life*, Vol.29 No.1. New York, G.P. Putnam's Sons. Pp. 331–343. <http://www.lavanguardia.com/obituarios/20141222/54422125632/francisco-porrúa-editor-invisible.html>  
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-931-2004-02-08.html>  
[https://www.guernicamag.com/interviews/breaking\\_into\\_the\\_spell\\_1/](https://www.guernicamag.com/interviews/breaking_into_the_spell_1/)
- Illaregui, Ignacio (2003). «Reverdeciendo viejos laureles: Nebulae 2ª época». *Cyberdark*, mayo de 2003. En línea: <http://www.cyberdark.net/portada.php?edi=6&cod=190>
- J.M., Rodolfo (2001). «¿Planeta Minotauro?». *Ficticia*. En línea: <http://www.ficticia.com/mesa.php?i=6680&c=200112&o=0&PHPSESSID=2dab2f48a144369bcaf231fe134cca2b>
- Jaillant, Lise (2017). *Cheap Modernism: Expanding Markets, Publishers' Series and the Avant-Garde*. Edinburgh University Press.
- Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires, Catálogos.
- Jarry, Alfred (2009). *Patafísica: epítomes, recetas, instrumentos y lecciones de aparato*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Kincaid, Paul (2005). «On the Origins of Genre», en Gunn, James y Candelaria, Matthew (eds): *Speculations on Speculation: Theories of Science Fiction*. Lanham, Maryland, The Scarecrow Press.
- Kliment, Michael (1982). «Kubrick on *A Clockwork Orange*». En línea: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/interview.html>
- Kurlat Ares, Silvia (2013). «Argentinean Science Fiction». *A Virtual Introduction to Science Fiction*, julio de 2013, pp. 1-11. En línea: [http://virtual-sf.com/?page\\_id=806](http://virtual-sf.com/?page_id=806)

- Kukso, Federico (2014). «La fantasía es un viaje de ida». *Página/12*, 2 de octubre de 2004. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/futuro/13-956-2004-10-05.html>
- Kusko, Federico (2015). «Che Alberto Einstein». Buenos Aires, *La Agenda Cultural*, 25 de marzo de 2015. En línea: <http://laagenda.buenosaires.gob.ar/post/114525147870/che-alberto-einstein>
- La Nación* (1997). «Ray Bradbury: “Internet es un juguete; precisamos maestros”». 26 de abril de 1997. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/67787-ray-bradbury-internet-es-un-juguete-precisamos-maestros>
- La Nación* (2001). «Planeta se quedó con la editorial Minotauro». 1ro de diciembre de 2001. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/355640-planeta-se-queda-con-la-editorial-minotauro>
- La Nación* (2014). «Recuerdos de una era irrepitible». 20 de diciembre de 2014. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1754110-sin-titulo>
- Lamela Carballo, Luis (2015). «Un corcubionés en la Patagonia argentina». *La Voz de Galicia*, 2 de junio de 2015. En línea: [https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/carballo/corcubion/2015/05/31/corcubiones-patagonia-argentina/0003\\_201505C31C8991.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/carballo/corcubion/2015/05/31/corcubiones-patagonia-argentina/0003_201505C31C8991.htm)
- Laprand, Marc (2006). *V comme Vian*. Quebec, Presses Universités Laval.
- Latimer, Clay (2015). «Ian Ballantine Made Paperbacks Required Reading». *Investor's Business Daily*, 5 de febrero de 2015. En línea: <http://www.investors.com/news/management/leaders-and-success/ian-ballantine-helped-lead-paperback-revolution/>
- Lehmann-Haupt, Christopher y Rich, Nathaniel (2006). «Stephen King». *The Art of Fiction* No. 189. *Paris Review*, Nro. 178. Abril de 2006. En línea: <http://www.theparisreview.org/interviews/5653/the-art-of-fiction-no-189-stephen-king>
- Leigh, Spencer (2009). «Heinz Edelmann: Illustrator who helped to create the psychedelic landscape of the Beatles film *Yellow Submarine*». *Independent*, 4 de agosto de 2009. En línea: <http://www.independent.co.uk/news/obituaries/heinz-edelmann-illustrator-who-helped-to-create-the-psychedelic-landscape-of-the-beatles-film-yellow-1767253.html>
- Lennard, Patricio (2009). «Confieso que he leído». Buenos Aires, *Página/12*, 7 de junio de 2009. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3457-2009-06-07.html>
- Lezcano, Walter (2015). «Arte de tapa: la puerta de entrada a la literatura». *La Nación*, 19 de octubre de 2015. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1837787-arte-de-tapa-la-puerta-de-entrada-a-la-literatura>
- Liptak, Andrew (2013a). «Donald Wollheim and the Ace Double Novel». *Kirkus*, 16 de agosto de 2013. En línea: <https://www.kirkusreviews.com/features/donald-wollheim-and-ace-double-novel/>

- Liptak, Andrew (2013b). «The Unauthorized Lord of the Rings». *Kirkus*, 5 de diciembre de 2013. En línea: <https://www.kirkusreviews.com/features/unauthorized-lord-rings/>
- Lockhart, Darrell B. (2004). *Latin American Science Fiction Writers: An A-to-Z Guide*. Westport, Greenwood.
- López Martín, Lola (2010). «Universo simbólico de la cultura popular hispanoamericana en la obra de Juana Manuela Gorriti». *La Mancha*, septiembre de 2010, número 32. En línea: <http://delamanchaliteraria.blogspot.com.ar/2010/09/universo-simbolico-de-la-cultura.html>
- López Palacios, Iñigo (2013). «‘Argo’ fue ‘El señor de la luz’». *El País*, 1 de marzo de 2013. En línea: [http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/28/tentaciones/1362079892\\_812778.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2013/02/28/tentaciones/1362079892_812778.html)
- Loret, Eric (2016). «Mort du dessinateur argentin Carlos Nine». *Le Monde*, 17 de junio de 2016. En línea: [http://www.lemonde.fr/culture/article/2016/07/17/le-dessinateur-argentin-carlos-nine-est-mort\\_4970853\\_3246.html#1MKQ3G3vWZMYo1oa.99](http://www.lemonde.fr/culture/article/2016/07/17/le-dessinateur-argentin-carlos-nine-est-mort_4970853_3246.html#1MKQ3G3vWZMYo1oa.99)
- Loving, Jerome (1999). *Walt Whitman: The Song of Himself*. University of California Press, p. 202.
- Lorca, Javier (2010). *De las naves espaciales a los cyborgs. Historia de la ciencia ficción y sus relaciones con las máquinas*. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Lucien y Martin, Henri-Jean (1958). *L'apparition du livre de Febvre*. Paris, Les Éditions Albin Miche.
- Lundwall, Sam (1986). «Aventuras en la jungla de pulpa». *El Péndulo*, tercera época, Número 13, Buenos Aires, noviembre de 1986.
- Lyll, Sarah (2016). «Dylan, Polite? It ain't him, baby». *The New York Times*, 9 de diciembre de 2016. En línea: <http://www.nytimes.com/2016/12/09/arts/bob-dylan-nobel-prize-sweden.html>
- Manfredi, Alberto N. (hijo) (2015). «“Mas Allá”, revista pionera de la ciencia-ficción en español». *La Voz de la Historia*, abril de 2015. En línea: [http://lavozdelahistoria.blogspot.com.ar/2015/04/quienes-somos\\_15.html](http://lavozdelahistoria.blogspot.com.ar/2015/04/quienes-somos_15.html)
- Mantero, Gerardo (2011). Entrevista a Domingo Ferreira: «La frontera entre lo indecible y lo decible». Revista *La Pupila* n°18, junio de 2011. En línea: [www.revistalapupila.com/pdf/Pupila18.pdf](http://www.revistalapupila.com/pdf/Pupila18.pdf)
- Martín, Lucas (2011). «La versión más trascendente de Lem». *La Opinión de Málaga*, 2011. En línea: <http://impedimenta.es/prensa.php/la-version-mas-trascendente-de>
- Martínez, Ezequiel (2009). «Tres textos inéditos de Cortázar en un libro de colección». *Clarín*, 28 de enero de 2009. En línea: [http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/01/28/\\_-01848190.htm](http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2009/01/28/_-01848190.htm)

- Martínez, Luciana (2010). «Políticas de traducción y publicación de las revistas de ciencia ficción argentinas (1979- 1987) ». SENDEBAR n° 21, 2010, p. 109-38. En línea: <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendebbar/article/viewFile/370/402>
- Martínez, Tomás Eloy (1994). Entrevista a Francisco Porrúa: «Lo que el boom le debe a Paco Porrúa». *Primer Plano*, 16 de octubre de 1994.
- Martínez, Tomás Eloy (1998). «El peso de la gloria». *La Nación*, 23 de diciembre de 1998. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/215027-el-peso-de-la-gloria>
- Martínez, Tomás Eloy (1999). «Los sueños de un profeta». *La Nación*, 4 de septiembre de 1999. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/152144-los-suenos-de-un-profeta>
- Martínez, Tomás Eloy (2009): «Clarice, el sol oscuro de Brasil». *La Nación*, 31 de octubre de 2009. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1192595-clarice-el-sol-oscuro-de-brasil>
- Martino, Daniel (2002). Notas a Adolfo Bioy Casares (2002): *La invención de Morel: Plan de evasión; La trama celeste*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- McAleer, Neil (1992). *Arthur C. Clarke: The Authorized Biography*. Chicago, Contemporary Books.
- McKenzie, Donald (1969). «Printers of the Mind: Some Notes on Bibliographical Theories and Printing-House Practices», en *Studies in Bibliography* 22, p. 1-75.
- McNamara, Nathan Scott (2017). «Edgar Allan Poe, Editor and Original Hatchet Man». *Literary Hub*, 9 de febrero de 2017. En línea: <http://lithub.com/edgar-allan-poe-editor-and-original-hatchet-man/>
- Menand, Louis (2015). «Pulp's Big Moment». *The New Yorker*, 5 de enero de 2015. En línea: <http://www.newyorker.com/magazine/2015/01/05/pulps-big-moment>
- Mengual Català, Josep (2014). «Las puertas de la imaginación (Paco Porrúa) ». *Negritas y cursivas*, 14 de abril de 2014. En línea: <https://negritasycurativas.wordpress.com/2014/05/16/las-puertas-de-la-imaginacion-paco-porrua/>
- Mir, Daniel (2016). «Julio Verne y el plan educativo de Hetzel». *Julio Verne*, 3 de febrero de 2016. En línea: <http://jverne.net/julio-verne-y-el-plan-educativo-de-hetzel/>
- Montero, Hugo (2007). Entrevista a Francisco Solano López: «El Eternauta, 50 años después: naufrago del tiempo». *Sudestada*, número 57, abril de 2007. En línea: <http://www.revistasudestada.com.ar/articulo/389/el-eternauta-50-anos-despues-naufrago-del-tiempo/>
- Mora, Fernando y Gautier, Germán (2015). Entrevista a Luis Scafati: «La ilustración acompaña al libro desde sus inicios». *Fundación La Fuente*, 3 de septiembre de 2015. En línea: <http://www.fundacionlafuente.cl/luis-scafati-la-ilustracion-acompana-al-libro-desde-sus-inicios-3/>



- Moskowitz, Sam (ed.). (1968). *Science Fiction by Gaslight: A History and Anthology of Science Fiction in the Popular Magazines, 1891-1911*. Cleveland, World Publishing Co.
- Muchnik, Mario (2011). *Oficio editor*. El Aleph Editores, Barcelona, p. 8.
- Murphy, Timothy S. (1998). *Wising Up the Marks: The Amodern William Burroughs*. New York: University of California. p. 110
- Nalda Querol, Pedro (2009). «Matilde Horne: un reportaje casi imaginario». Facebook, 9 de abril de 2009. En línea: <https://www.facebook.com/notes/92986351627/>
- Navia, Javier (2017). «Porrúa, el editor que no pudo ser anónimo». Revista *La Nación*, 28 de mayo de 2017. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/2026734-porrua-el-editor-que-no-pudo-ser-anonimo>
- Néspolo, Matías (2014). «Francisco “Paco” Porrúa: se apaga una leyenda editorial de las letras latinoamericanas». *La Nación*, 20 de diciembre de 2014. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1754109-francisco-paco-porrua-se-apaga-una-leyenda-editorial-de-las-letras-latinoamericanas>
- Néspolo, Matías (2017). «Aurora Bernárdez: al rescate de la escritora invisible». *La Nación*, 2 de julio de 2017. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/2038919-aurora-bernardez-al-rescate-de-la-escritora-invisible>
- Noguerol, Claudio Omar (1993). «Argentine SF History 2». *The Mentor*, número 77. Australia, enero de 1993. Páginas 38-45. <http://efanzines.com/Mentor/TM77COMP.pdf>
- Orosz, Demián (2007). Entrevista a Gloria López Llovet de Rodríguez: «Me gusta más el negocio artesanal». *La Voz*, 28 de junio de 2007. En línea: [http://archivo.lavoz.com.ar/suplementos/cultura/07/06/28/nota.asp?nota\\_id=85347](http://archivo.lavoz.com.ar/suplementos/cultura/07/06/28/nota.asp?nota_id=85347)
- Orrego, Jaime A. (2014). «Una cara de Horacio Quiroga». Revista *Cronopio*, 28 de diciembre de 2014. En línea: <http://www.revistacronopio.com/?p=14672>
- Ortiz, Lautaro (2005). «Y la muerte no tendrá dominio». Revista *Lezama*, nº 10, 2005. En línea: <http://vertebradas.blogspot.com.ar/2011/10/antonio-di-benedetto-ese-dolor-no.html>
- Ottino, Mónica (2004). «Evelyn Waughn, el irritable humorista». *La Nación*, 22 de febrero de 2004. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/574967-evelyn-waugh-el-irritable-humorista>
- Page, Joanna (2012). *Creativity and Science in Contemporary Argentine Literature: Between Romanticism and Formalism*. Calgary, University of Calgary Press.
- Pereyra, Pablo (2007). «Superhéroe con sello argentino». *Diario Los Andes*, 7 de agosto de 2007. En línea: <http://www.losandes.com.ar/article/estilo-238191>
- Pérez Morando, Héctor (2008). «Un raro y antiguo libro patagónico». La Angostura Digital, 3 de abril de 2008. En línea: [http://www.laangosturadigital.com.ar/v3.1/home/interna.php?id\\_not=4999&ori=web](http://www.laangosturadigital.com.ar/v3.1/home/interna.php?id_not=4999&ori=web)
- Pérez, Ariel (2008). «Los contratos Verne-Hetzel». *Viaje al centro del Verne desconocido*, octubre de 2008. En línea: <http://jgverne.cmact.com/Bibliografia/Contratos.htm>

- Pérez, Martín (2003). «Un indio, un pato y un dios». *Radar*, 21 de septiembre de 2003. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-950-2003-09-27.html>
- Pestarini, Luis (2015). «Editorial de la edición 53/54 de Cuásar: Tres años». *Cuásar*, 22 de marzo de 2015. En línea: <http://cuasarcienciaficcio.blogspot.com.ar/2015/03/editorial-de-la-edicion-5354-de-cuasar.html>
- Phillips, Julie (2016). «The Fantastic Ursula K. Le Guin». *The New Yorker*, 17 de octubre de 2016. En línea: <https://www.newyorker.com/magazine/2016/10/17/the-fantastic-ursula-k-le-guin>
- Picón Garfield, Evelyn (1978). *Cortázar por Cortázar*. Veracruz, Universidad Veracruzana.
- Piddock, Charles (2009). *Ray Bradbury: Legendary Fantasy Writer*. Gareth Stevens.
- Piñeira, Virgilio (1958). «Alfred Jarry: Ubú Rey (Minotauro, Buenos Aires, 1957)» en *Sur* n° 255, noviembre-diciembre de 1958, pp. 108-110.
- Plimmer, Denis y Charlotte (2016). «JRR Tolkien: “Film my books? It’s easier to film The Odyssey”». *The Telegraph*, 19 de abril de 2016. En línea: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/film-news/11261158/JRR-Tolkien-Film-my-books-Its-easier-to-film-The-Odyssey.html>
- Porrúa, Francisco (1969). «Erotizar el mundo exterior». Revista *Los libros*, diciembre de 1969.
- Porrúa, Francisco (1971). «Con nuestros editores». *Clarín*, 30 de septiembre de 1971.
- Porrúa, Francisco (2000). «A Cortázar no le preocupaba que no lo alabaran». *ABC*, 9 de diciembre del 2000. En línea: [http://cultural.abc.es/dossier/dossier40/fijas/dossier\\_003.asp](http://cultural.abc.es/dossier/dossier40/fijas/dossier_003.asp)
- Porrúa, Francisco (2007). «Aclaraciones». *El País*, 12 de enero de 2007. En línea: [http://www.elpais.com/articulo/opinion/Aclaraciones/elpporopi/20070112elpepiopi\\_8/Tes](http://www.elpais.com/articulo/opinion/Aclaraciones/elpporopi/20070112elpepiopi_8/Tes)
- Poynor, Rick (2014). «Posters by Hans Hillmann for Jean-Luc Godard’s Films». *The Design Observer Group*, 16 de septiembre de 2014. En línea: <http://designobserver.com/feature/posters-by-hans-hillmann-for-jean-luc-godards-films/38577/>
- Priest, Christopher (1978). «Art & Artists». En Holdstock, Robert: *Encyclopedia of Science Fiction*. Londres, Octopus Books, pp. 162-173.
- Primera Plana* (1968). «Editores: La danza de los millones». 5 de noviembre de 1968. En línea: <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/editores-libros.htm>
- Quereilhac, Soledad (2016). *Cuando la ciencia despertaba fantasías: prensa, literatura y ocultismo en la Argentina de entresiglos*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Rabinowitz, Paula (2014). *American Pulp: How Paperbacks Brought Modernism to Main Street*. Princeton University Press.

- Ramírez, Antonio (2011). «Solaris, de Stanislaw Lem». *Literatura Prospectiva*, 29 de junio de 2011. En línea: <http://www.literaturapropectiva.com/?p=7988>
- RealityStudio (2012). «William S. Burroughs and J.G. Ballard». Publicado el 7 de marzo de 2012. En línea: <http://realitystudio.org/scholarship/william-s-burroughs-and-j-g-ballard/>
- Reati, Fernando (2006). *Postales del porvenir: la literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*. Editorial Biblos.
- Reggiani, Federico (2009). «Quisiera ser literatura: El prólogo como recurso de legitimación en la edición de libros de historieta en Argentina. El caso de la Biblioteca Clarín de la Historieta». *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 línea: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.3601/ev.3601.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3601/ev.3601.pdf)
- Rivera, Jorge B. (1980/1986). «Apogeo y crisis de la industria del libro: 1955-1970», en *Capítulo. Historia de la literatura argentina*. Vol. 4: «Los proyectos de vanguardia». Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Rivera, Jorge B. (1994). *Postales electrónicas. (Ensayos sobre medios, cultura y sociedad)*. Buenos Aires, Atuel.
- Rivera, Jorge B. (1998). *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires, Atuel.
- Roche, Carolina (2006). «Entrevista con Angélica Gorodischer». *Letras Hispanas* Volumen 3, número 1, 2006. En línea: [http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol3-1/contentParagraph/0/content\\_files/file11/Gorodischer.pdf](http://www.modlang.txstate.edu/letrashispanas/previousvolumes/vol3-1/contentParagraph/0/content_files/file11/Gorodischer.pdf)
- Román, Claudia (2005). Reseña: «*La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, de Patricia Willson». *Orbis Tertius*, 10 (11), La Plata.
- Rossi, Jorge Oscar (2004). «Una charla con Paco García Lorenzana, director de Minotauro». *Quinta Dimensión*, 10 de mayo de 2004. En línea: <http://www.quintadimension.com/article287.html>
- Roussel, Frédérique. «Robert Louit, un passeur passe». *Libération*, 19 de mayo de 2009. En línea : [http://next.liberation.fr/livres/2009/05/19/robert-louit-un-passeur-passe\\_558758](http://next.liberation.fr/livres/2009/05/19/robert-louit-un-passeur-passe_558758)
- Rucker, Rudy (2011). «Cronenberg's NAKED LUNCH as Transreal SF». En línea: <http://www.rudyrucker.com/blog/2011/01/25/cronenbergs-naked-lunch-as-transreal-sf/>
- Ruiz Garzón, Ricard (2014). «Porrúa en Gigamesh». *El Periódico*, 2 de abril de 2014. En línea: <http://www.elperiodico.com/es/noticias/ocio-y-cultura/porrua-gigamesh-3238490>
- Sabini, Rafael (2006). Entrevista a Francisco Solano López: «El retorno de El Eternauta». *Revista El Abasto*, n° 80, septiembre 2006. En línea: <http://www.revistaelabasto.com.ar/FranciscoSolanoLopez.htm>

- Saferstein, Ezequiel (2014). «Una cosa es mi biblioteca y otra cosa es mi plan editorial». Nuevas prácticas de los editores de los grandes grupos en Argentina». *Intersticios. Revista sociológica de pensamiento crítico*, vol. 08, Madrid, p. 109 – 123.
- Saferstein, Ezequiel y Szpilbarg, Daniela (2014). «La industria editorial argentina 1990-2010: entre la concentración económica y la bibliodiversidad», en *Alter/nativas Latin American Cultural Studies Journal*, vol. 3, Ohio.
- Saldarriaga, John (2014). «Paco Porrúa, partero de buenas obras». *El Colombiano*, 28 de diciembre de 2014. En línea: <http://www.elcolombiano.com/paco-porrúa-partero-de-buenas-obras-EC985035>
- San Juan, José Ramón (2005). «Verne-Hetzel: una fecunda relación dialéctica». *Cuadernos del Minotauro*, número 1, 2005. Pp. 91-93.
- Sánchez, Matilde (1997). Entrevista a Francisco Porrúa: «El hacedor de libros». *Clarín*, 11 de mayo de 1997, p. 14. En línea: <http://edant.clarin.com/diario/1997/05/11/i-01401d.htm>
- Sandner, David (2004). *Fantastic Literature: A Critical Reader*. Greenwood Publishing Group. P. 341
- Santos, Gonzalo (2014). «Ciencia ficción». *Perfil*, 15 de junio de 2014. En línea: <http://www.perfil.com/cultura/ciencia-ficcion-0614-0074.phtml>
- Santos, Gonzalo (2017). «Ciencia ficción: un género con militancia». *Perfil*, 18 de marzo de 2017. En línea: <http://www.perfil.com/cultura/ciencia-ficcion-un-genero-con-militancia.phtml>
- Sapere, Pablo (2005). «Cine fantástico y censura en Argentina». *Quinta Dimensión*. En línea: <http://www.quintadimension.com/node/296>
- Sasturain, Juan (2004). «Minotauro, hogar de las crónicas marcianas». *Página/12*, 9 de enero de 2004. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-30180-2004-01-09.html>
- Scafati, Luis (2009). «Minotauro». *El mundo que fluye*, 7 de enero de 2009. En línea: [http://luiscafati.blogspot.com.ar/2008\\_12\\_14\\_archive.html](http://luiscafati.blogspot.com.ar/2008_12_14_archive.html)
- Scarzanella, Eugenia (2016). *Abril. Un editor italiano en Buenos Aires, de Perón a Videla*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Schmukler, Enrique (2013). «Volver al futuro», en *Clarín*, 18 de diciembre de 2013. En línea: [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/julio-verne-la-pleiade\\_0\\_SkeOCEZjvmx.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/julio-verne-la-pleiade_0_SkeOCEZjvmx.html)
- Schoo, Ernesto (2012). «Cuando Bradbury estrenó en Buenos Aires». *La Nación*, 30 de junio de 2012. En línea: <http://www.lanacion.com.ar/1486300-cuando-bradbury-estreno-en-buenos-aires>
- Seitz, Max (2007). Entrevista a Francisco Porrúa: «Cien años...una obra excepcional», en *BBC Mundo*, 12 de marzo de 2007. En línea:

[http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2007/garcia\\_marquez/newsid\\_6442000/6442207.stm](http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2007/garcia_marquez/newsid_6442000/6442207.stm)

- Shaffer, Andrew (2014). «How Paperbacks Transformed the Way Americans Read». *Mental Floss*, 19 de abril de 2014. En línea: <http://mentalfloss.com/article/12247/how-paperbacks-transformed-way-americans-read>
- Shields, Charles (2011). *And So It Goes: Kurt Vonnegut: A Life*. Macmillan, p. 189
- Sieruta, Peter D. (2011). «Smud-ged in Earthsea». *Collecting Children's Books*, 2 de marzo de 2011. En línea: <http://collectingchildrensbooks.blogspot.com.ar/2011/03/smud-ged-in-earthsea.html>
- Silverman, Al (2008). *The Time of Their Lives: The Golden Age of Great American Book Publishers, Their Editors and Authors*. St. Martin's Press.
- Sitges Film Festival (2016). «El Premio Minotauro se vincula al Festival de Sitges». 17 de junio de 2016. En línea: <http://sitgesfilmfestival.com/cas/noticies/?id=1003214>
- Sorá, Gustavo (2008). «Edición y política. Guerra fría en la cultura latinoamericana de los años 60». *Revista del Museo de Antropología*, vol. 1, Córdoba, p. 97 – 114.
- Sorá, Gustavo (2015). «Traducir la nación: Gregorio Weinberg y el racionalismo del pasado argentino». Tel Aviv University. En línea: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/299>
- Souto, Marcial (2006). «Una modesta aventura». *El País*, Montevideo, 11 de agosto del 2006. En línea: [http://historico.elpais.com.uy/Suple/Cultural/06/08/11/cultural\\_231359.asp](http://historico.elpais.com.uy/Suple/Cultural/06/08/11/cultural_231359.asp)
- Souto, Marcial (comp.) (1985). *Ciencia ficción en la Argentina: antología crítica*. Buenos Aires, Eudeba.
- Statista (2012). «Best-selling books in the category 'science fiction' in the United States in 2012» En línea: <https://www.statista.com/statistics/250628/science-fiction-bestsellers-in-the-us/>
- Stocker, Vivien (2011). «Historique des traductions françaises». En línea: <http://www.tolkiendil.com/tolkien/portraits/historique>
- Surya, Michael (2002). *Georges Bataille: An Intellectual Biography*. Verso, 2002.
- Suvin, Darko (1972). «On the Poetics of the Science Fiction Genre» en *College English*, Vol. 34, No. 3.
- Suvin, Darko (1979). *Metamorphosis of Science Fiction*. New Haven: Yale University Press.
- Szpilbarg, Daniela (2014). «Mercado Central. Hacia la hiperconcentración del mercado editorial», en *Anfibia*, 13 de mayo de 2014. En línea: <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/mercado-central/>
- Szpilbarg, Daniela (2015). *Las tramas de la edición mundializada. Transformaciones y horizontes del campo editorial en Argentina 1998-2013*. Tesis de doctorado (inérita), Universidad de Buenos Aires.

- Szpilbarg, Daniela (2017). «Entre el mercado y la política cultural: una mirada sociológica sobre la extraducción en Argentina. El caso del Programa Sur (2010-2012)», en *El taco en la Brea* n° 5, Santa Fe, p. 421-34.
- Tattersdill, Will (2016). *Science, Fiction, and the Fin-de-Siècle Periodical Press*. Cambridge University Press.
- Terranova, Juan (2014). «Restos orgánicos», en *Revista Paco*, Buenos Aires, diciembre de 2014. En línea: <http://revistapaco.com/2014/12/10/restos-organicos>
- Tesler, Mario (2013). «Cuatro directores en un año para la Biblioteca Nacional». En línea: <http://evaristocultural.com.ar/2013/05/02/cuatro-directores-en-un-ano-para-la-biblioteca-nacional/>
- Todds, Georges D (1999). «The SF Site Featured Review: Dandelion Wine». *SF Site*. Nocaut línea: <https://www.sfsite.com/03a/dan52.htm>
- Todorov, Tzvetan (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Tolkien, J.R.R. (1964). *El hobito*. Traducción de Teresa Sánchez Cuevas. Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- Tolkien, J.R.R., Tolkien, Christopher, y Carpenter, Humphrey (1981). *The Letters of J. R. R. Tolkien*. London, George Allen & Unwin.
- Tresaco, María Pilar (2011). *Alrededor de la obra de Julio Verne: Escribir y describir el mundo en el siglo XIX*. Zaragoza, Prensas Universidad de Zaragoza; Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- Urcary, Magalí (2009). «Se publica en español la versión completa del *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Potocki». En línea: <http://www.papelenblanco.com/novela/se-publica-en-espanol-la-version-completa-del-manuscrito-encontrado-en-zaragoza-de-potocki>
- Valenzuela, Andrés (2016). «El hombre que veía la realidad mucho más allá de la realidad». *Página12*, 17 de julio de 2016. En línea: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-39462-2016-07-17.html>
- VanderMeer, Jeff (2016). «The Rise of Science Fiction from Pulp Mags to Cyberpunk». *Electric Lit*, 22 de diciembre de 2016. En línea: <https://electricliterature.com/the-rise-of-science-fiction-from-pulp-mags-to-cyberpunk-e00f6efdcab0>
- Vanoli, Hernán (2009). «Pequeñas editoriales y transformaciones en la cultura literaria Argentina», en *Apuntes de Investigación del CECYP* n° 15. En línea: <http://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/view/277/245>
- Vanoli, Hernán (2010). «Repensando las relaciones cultura literaria - cultura escrita: Tres paradigmas de aproximación». *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata, FAHCE. En línea: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.5757/ev.5757.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5757/ev.5757.pdf)
- Venuti, Lawrence (1995). *The translator invisibility*. Londres - Nueva York, Routledge.

- Vian, Boris y Spriel, Stéphane (1951). «Un nouveau genre littéraire: la science-fiction». *Les Temps Modernes*, octubre de 1951, número 72, p. 618-27.
- Vidal, Nicolás (2014). «El editor Francisco Porrúa, la conexión ferrolana con Gabriel García Márquez». *Diario de Ferrol*, 20 de abril de 2014. En línea: <http://www.diariodeferrol.com/articulo/ferrol/editor-francisco-porrúa-conexion-ferrolana-gabriel-garcia-marquez/20140420023427082607.html>
- Vonnegut, Kurt (1976). *Wampeters, Foma and Granfalloon (Opinions)*. Frogmore, Granada. P. 25.
- Weller, Sam (2015). «Where the Hills Are Fog and the Rivers Are Mist». *The Paris Review*, 26 de octubre de 2015. En línea: <http://www.theparisreview.org/blog/2015/10/26/where-the-hills-are-fog-and-the-rivers-are-mist/>
- Westfahl, Gary (1996). «Introduction», en *Cosmic Engineers: A Study of Hard Science Fiction (Contributions to the Study of Science Fiction and Fantasy)*. Greenwood Press.
- Westfall, Gary y Slusser, George (2002). *Science Fiction, Canonization, Maginalization, and the Academy*. Greenwood Press.
- Wilson, Patricia (2004). *La constelación del sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- Wolfe, Gary K (2003). «Science fiction and its editors», en *The Cambridge Companion To Science Fiction*, ed. Edward James y Farah Mendlesohn. Cambridge University Press, 2003. 96-110.
- Wu, Frank (2001). *The Fantastic Illustration of Frank R. Paul*. En línea: <http://www.frankwu.com/paul1.html>
- Yurkievich, Saúl (1997). *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona, Minotauro.
- Zelazny, Roger (2009). *The Collected Stories of Roger Zelazny, Volume 2: Power & Light*. NESFA Press.

## Índice

### Las doradas manzanas de la ciencia ficción: Francisco Porrúa, editor de Minotauro

<b>Introducción</b> .....	2
Presentación.....	2
De la ficción científica al nacimiento de la «ciencia ficción».....	14
De las revistas al <i>paperback</i> .....	23
Industria editorial y ciencia ficción argentinas.....	32
<b>Capítulo 1. Francisco Porrúa, editor de Minotauro</b> .....	46
Comienzos en el fin del mundo .....	46
La fundación de Minotauro .....	55
El retorno a España.....	88
El legado del editor invisible.....	109
<b>Capítulo 2. El catálogo de Minotauro</b> .....	113
Breve cronología de la editorial Minotauro.....	113
1954 – 1964 .....	113
1965 – 1976 .....	113
1977 – 1992 .....	113
1992 – 2001 .....	113
2002 – presente.....	113
Las colecciones de Minotauro .....	114
<i>Libros numerados</i> .....	116
<i>Teatro</i> .....	141
<i>Spectrum</i> .....	149
<i>Fuera de colección</i> .....	156
<i>Metamorfosis</i> .....	166
<i>Otros Mundos</i> .....	175
<i>Autores rioplatenses</i> .....	183
<i>Biblioteca Tolkien</i> .....	206
<i>Fin de las colecciones y nuevas colecciones</i> .....	218
Análisis general del catálogo de Minotauro .....	220



<b>Capítulo 3. Las traducciones y los traductores de Minotauro</b> .....	226
El nombre del género.....	226
Los heterónimos .....	230
Los traductores .....	237
<b>Capítulo 4. El diseño en Ediciones Minotauro</b> .....	248
Primera etapa .....	250
Segunda etapa.....	255
Tercera etapa.....	259
Cuarta etapa .....	268
<i>Primera variante</i> .....	268
<i>Segunda variante</i> .....	279
Quinta etapa.....	284
Colecciones de autor: la Biblioteca Tolkien.....	294
<b>Conclusiones</b> .....	299
<b>Agradecimientos</b> .....	310
<b>Bibliografía</b> .....	312
<b>Índice</b> .....	336
<b>Catálogo general de Ediciones Minotauro</b> .....	Anexo en planilla adjunta