

La vuelta al libro en ochenta cartas: Cortázar, Orfila Reynal y los meandros editoriales de la composición literaria

Gustavo Sorá*

RESUMO:

Longe de apenas corresponder à genialidade do criador, a composição literária é um fato social que tem na edição uma mediação inevitável. O escopo da intervenção do editor varia em função de múltiplos fatores: recursos financeiros, renome do autor, a distância social entre editor e escritor, cálculos de mercado e pretensões de legitimação simbólica. Embora isso possa ser apreendido em modelos, ao nível da experiência e de casos de livros singulares a relação entre editor e escritor abre-se a dimensões insuspeitadas. Sob estas coordenadas, neste artigo eu exploro a singularidade da relação entre Julio Cortázar e Arnaldo Orfila Reynal, diretor de Siglo XXI, editora de *La vuelta al día en ochenta mundos* e de *Último Round*. Nas “marcas d’água” da extensa epístola produzida na realização do primeiro desses títulos, analiso a cozinha da composição literária e editorial, o papel da linguagem da amizade, as éticas profissionais, as redes de relações e de decisões mobilizadas e que orientaram as formas finais adquiridas tanto pelo texto como pelo impresso. Busco assim mostrar como a unidade entre essas duas categorias (texto e livro) torna-se elementar para a compreensão histórica, social e também estética de uma obra significativa do renomado autor.

Palavras-chave: Julio Cortázar. Arnaldo Orfila Reynal. *A volta ao dia em oitenta mundos*. Edição e literatura. Cultura escrita.

Cuando me la contaste en La Habana me gustó y la recordé unos días, pero después, en aquel fraternal pandemonio, el botón se me perdió a mi vez en alguna copa de añejo en la roca o en la sonrisa de alguna mulata de esas que todos sabemos. Quisiera no incurrir en demasiada fantasía, y por eso me bastará que me des los datos del incidente; muchas gracias¹.

Historia del botón

El botón del overol que usaba el operario se desprendió; cayó sobre la offset y rompió un diente de la máquina. En el taller del Sr. Bickel sudaron 18 horas para arreglarla y lograr que *La vuelta al día en ochenta mundos* llegara al lector argentino junto al pan dulce de las navidades del 67. La historia del botón flotó en la mente de Julio Cortázar, quien pensó que daba pie para un prólogo a la segunda edición. Un simple botón reunía la agonía-en-el-nacimiento de una obra. Si subía a un prólogo era porque muy posiblemente funcionaba como metonimia de una obra muy existencial, casi autobiográfica o al menos ejemplar del momento crítico y experimental que vivía el escritor. El protagonista del hecho es un maquinista de imprenta; ser anónimo. Cortázar no conocía a quien primero vio el libro que luego se diría “suyo”. El obrero estaba unido al patrón y este a quien lo contrató, en este caso Arnaldo Orfila Reynal y la editorial Siglo XXI. Cortázar sí conocía a Orfila y veremos

que muy bien. Como historia verniana, la del botón es una de esas vueltas que aquí transponemos para conocer la génesis de un libro; hechos impregnados de ambivalencias y contradicciones porque sociales: el autor no existe sólo, sino en un sistema de relaciones entre personas de oficios y vidas diversas, distantes; clases de agentes entre los que están el editor, el impresor, el corrector, el diseñador y tantos otros que participan en la aparición de un libro. La historia del botón, al mismo tiempo, evidencia la incertidumbre del creador al ver que sale como bien simbólico acabado, pieza a venta de librería, una obra que, en este caso, no siente concluida. Cortázar parece tomar el botón como excusa para dejar en abierto un libro que parece sinfín.

Orfila le narró a Cortázar la dramática escena del botón el 7 de enero de 1968, en La Habana. Allí se encontraron por primera vez desde que habían retomado una intensa relación epistolar a fines de 1965. El marco estuvo dado por el “Congreso Cultural de La Habana. Reunión de Intelectuales de todo el Mundo sobre problemas de Asia, África y América Latina”. Meses antes habían matado al Ché. Orfila y Cortázar eran fervientes embajadores culturales de la Revolución. La isla y el frenesí de la sociabilidad no impidieron que el editor y el autor se sentaran a hablar claramente sobre nuevos acuerdos “de mercado” para el libro ya impreso: escrito a mano y en papel membretado del Congreso, hallé una especie de preforma de contrato complementario (de capitalismo editorial – MOLLIER, 2004) para *La vuelta al día en ochenta mundos*. Parece haber sido redactado por alguien que actuó como secretario de un acuerdo con seis cláusulas entre el editor y el escritor. Entre ellas se establecía que el autor retendría el 100% de las regalías de los derechos de traducción que negocie personalmente y la editorial el 20% en caso que ella gestione las traducciones a otras lenguas. También se acordaron cambios para nuevas ediciones del libro, como un prólogo (¿del botón?) y nuevos detalles de impresión. El mejor éxito del editor quedó plasmado en la cuarta cláusula en la que se expresaba que “Cortázar promete entregar a Siglo XXI la primera opción de cualquier nuevo texto que produzca, siempre que no se vea obligado a entregarlo a Sudamericana de Buenos Aires”. Para estos casos, Siglo XXI solicitaría exclusividad para ediciones mexicanas; también se mencionaban posibles acuerdos para intermediar con España y sortear la censura franquista. En la cresta del boom, cada año aparecían nuevos libros de Cortázar. Desde París, el autor pensaba en la universalidad de su obra. Para ello era decisiva la cuestión de la venta de derechos y su valoración en otras lenguas centrales. Ante ese desafío, Cortázar pensaba que su estilo era muy argentino y latinoamericano. Es así que para las ediciones en otras lenguas el autor se comprometió a escribir nuevos “capítulos” para sustituir un 25% de los textos aparecidos en la versión castellana. Orfila no desperdiciaría tal conjunto y pensaron en que esas nuevas “vueltas” del libro aparecerían como un cuaderno complementario. Como si se tratara de un libro abierto e inconcluso, el autor y el editor dispensaron un año entero para cerrar esa apertura del proyecto.

Creación y negocios no son realidades escindibles de la vida literaria; solamente dos caras de una misma moneda. Este signo se desdobra, en Orfila y Cortázar, en sus posiciones como revolucionarios y profesionales de la cultura impresa. La amistad es el lenguaje que permite unir moral y dinero, denegando o neutralizando, al mismo tiempo, esta última dimensión. ¿El botón ingresa a un contrato o el contrato es un botón?

Objeto

Tomo este episodio como una vuelta a ochenta cartas entre Julio Cortázar y Arnaldo Orfila Reynal². Esta elección en mi fondo de investigación se recorta sobre el objetivo general de conocer la presencia de Arnaldo Orfila Reynal como protagonista de dos editoriales nodales en la historia de

las culturas mexicana y americana: Fondo de Cultura Económica (FCE) y Siglo XXI. Las cartas con Cortázar corresponden a la segunda de esas editoriales y se concentran en el período 1966-1970. El núcleo de esa correspondencia trata sobre la ideación y el armado de los dos libros que el autor de *Rayuela* publicó en Siglo XXI: *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último Round* (1969). A la luz de los debates sobre la materialidad de la cultura escrita³, me interesa analizar la fuerza de la edición como inexorable presencia en la creación literaria; ese factor denegado por los escritores, por la moral del genio creador.

La elección del vínculo entre Cortázar y Orfila Reynal se liga a mi admiración a ese escritor pero más aún a su editor. Orfila fue director del FCE en su Época de Oro (1950-1965) y fundador de Siglo XXI. Desde hace muchos años, Arnaldo Orfila Reynal (1898-1999) se me hizo presente como personaje cardinal para conocer cómo evolucionó el libro y la edición en Iberoamérica, desde 1940. Fue alguien muy cercano a mis mundos primitivos platenses. Seguí su historia en México. Bajo un sustrato de analogías entre Orfila y Cortázar, protagonistas de cierta unificación simbólica de “América Latina”, hallé estos documentos preciosos para restituir la génesis de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último Round*. No me anima el fetichismo de alcanzar la pureza del acto creador, sino la intención de unir la superficie de los textos con lo que precedió a la composición material de las ediciones. Concuero con aquéllos que consideran que la literatura puede revelarse más vital al pensarla también como hecho social, arte que es fruto de relaciones humanas complejas, antagónicas, ambivalentes entre escritores, editores y otros mediadores de la circulación de ideas. Pensar cartas y libros, lo social, lo histórico y lo cultural que encauzan torrentes y meandros de la creación literaria. En un límite, se puede afirmar que sin contrapunto editorial no hay literatura. La extensa e intensa epístola de este caso, reflota las múltiples maneras en las que la edición evidencia su lugar en la composición textual: demarca tiempos, extensiones, impone formatos y nexos variados de la literatura con el mundo, allí donde existe, al fin y al cabo, el lector, lo público, lo que da sentido a la palabra impresa.

De la extensa obra de Cortázar, no se puede decir que Orfila fue “su editor”⁴. Pero en esos dos libros hay algo muy especial, contundente, llamativo. Su formato es raro. Su diseño, muy audaz, resulta en una intrincada composición textual-visual, que no me interesa o compete clasificar a la luz de las literaturas de su época, ni de tipologías estéticas o críticas trascendentes: ¿surrealista?, ¿estructuralista?, ¿qué llevarían a entender esas etiquetas? *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* trasuntan un momento particular del escritor y sus vínculos con Julio Silva y el arte, la política, la edición y la geografía de América Latina en París; también del amor y su poder transformador. El libro quiso ser como una autobiografía que reflejara gustos, identidades, posicionamientos éticos y estéticos, pulsiones muy personales, pero contada indirectamente, mediada por analogías encauzadas por citas y comentarios de otros escritores, referencias a artistas, boxeadores, músicos de jazz, cronopios y famas que aparecen en episodios heteróclitos e inclusive absurdos como los ochenta acontecimientos que pueden darse un día en la vida. Es un conjunto de 46 textos discontinuos, intervenido e imaginativamente extendido página a página por los dibujos y el arte gráfico de Julio Silva. La evidencia elemental es la inconformidad de un escritor con la reducción de sus mensajes al solo texto, en los formatos editoriales convencionales y gráficamente pobres en los que habían aparecido hasta entonces sus libros. Voluntad de ultrapasar los umbrales de la lectura lineal (ya ensayada en *Rayuela*, 1963), de jugarse por la escritura en palimpsesto para un lector a inestabilizar en un juego de composiciones infinito en el que se sintiera protagonista de fantasías abiertas por textos e imágenes que, como divertimentos, se burlaran de la seriedad del arte y de la literatura célebres. Quizás una nueva variante de las formas en que Cortázar se sentía revolucionario o al menos vanguardista en la

era del estructuralismo con su lógica combinatoria. *La vuelta* y *Último round* parecen objetos ideales para una indagación sobre el libro como artefacto, residuo de cultura material, cosa pasible de compra, regalo, transporte, erosión, lectura y tantas otras prácticas relacionables. Me interesa su producción, sus formas, sus usos; la elemental cuestión antropológica de cómo los libros que encabezan aquellos títulos llegaron a ser lo que son. Objetivo sociológico que lejos de disecar la imaginación en taxones explicativos, quiere captar y adensar las intensiones expresivas de un gran escritor que no quería verse como genio⁵.

La invitación a escribir sobre la materialidad de los impresos me dio la oportunidad de escoger esos libros (superficies de una historia) y esas cartas (nivel soterrado inferior). Mi tema es la relación autor-editor en la gestación de los libros, es decir, antes de que estos salgan a superficie; lo que pasa en la cocina, taller, usina de las obras, previamente a su llegada a las librerías, las bibliotecas, las academias, los museos, los lectores. Un análisis completo de la serie epistolar y los hechos necesarios para comprender la creación de los dos libros, demandaría muchas más extensión que la posible en este artículo. Por ello aquí me limitaré a un conjunto de acontecimientos y condiciones sociales que remiten a la creación y edición de *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Cartas para editar

Arnaldo Orfila Reynal (La Plata 1898 – México D. F. 1999) fue destituido del Fondo de Cultura Económica el 5 de octubre de 1965, por “extranjero comunizante”⁶. En tiempos de Guerra Fría, la noticia corrió como reguero de pólvora por toda América Latina y sus extensiones europeas. Las crónicas epistolares de ese eco tienen un tono épico: “un ejército de 500 intelectuales”⁷ remitió cartas de desagravio y movilizó a la opinión pública latinoamericana. El 18 de noviembre, sus amigos organizaron una cena en el club Suizo de México D.F., para dar curso a la idea de que Orfila fundara una nueva editorial. Cada comensal aportaría dinero, pero su respectiva calidad de accionista sería apenas simbólica. La reacción al atropello contra Orfila se materializó, parcialmente, en los 300.000 dólares recaudados como capital inicial para el nuevo proyecto editorial. Entre los accionistas (no todos presentes en aquel acto), estaban decenas de los más renombrados escritores y académicos de América Latina. Orfila era respetado como eximio profesional y gestor de empresas de cultura, y por su posicionamiento político de izquierdas. Él y su mujer, la arqueóloga Laurette Séjourné, no tenían propiedades. Hasta entonces habían vivido en un departamento del predio del FCE. La escritora Elena Poniatowska les prestó una casa y allí se inició inmediatamente la puesta en marcha de la editorial Siglo XXI. Muchos de sus accionistas “literarios”, como Carlos Fuentes, Miguel Ángel de Asturias, Alejo Carpentier, Juan Rulfo pusieron a disposición de Orfila todas sus obras, como capital-literario inicial para un sello que prometía refundar la unidad cultural, estética y política de América Latina. Pero Orfila, reformista, vanguardista, revolucionario, eterno joven, decidió que Siglo XXI editase solamente libros en primera edición.

El oficio de editor se define a partir del haz de relaciones que moviliza (entre escritor y revisor, entre diagramador e impresor, entre encargados de publicidad y comercialización, etc.) para que el texto de un autor se transforme en un libro, vendible, valorable. Es por ello un editor también puede ser conocido a través del volumen y características de su correspondencia. Los autores o están geográficamente alejados o el editor generalmente busca tratarlos a distancia. Los mensajes y las decisiones para atraer o rechazar propuestas de libros, son innumerables. Como variación de este principio, de las primeras acciones de Orfila Reynal en Siglo XXI queda un sinfín de correspondencias

a autores renombrados y amigos, que irían a abonar el sustrato de afirmación de la marca en los tableros culturales de la lengua española impresa.

La primera carta de Orfila Reynal a Julio Cortázar data del 9 de diciembre de 1965⁸. Allí le habla de la embestida autoritaria con la que quisieron derrumbarlo, de la impresionante reacción de los amigos. El FCE era la usina de las Letras mexicanas. En Siglo XXI Orfila podría dar cauce a un proyecto reprimido al interior del catálogo del FCE: una colección de letras latinoamericanas. En palabras de Orfila, el proyecto general de Siglo XXI era decididamente generalista (como se dice en la jerga editorial) o mejor dicho, enciclopedista: buscaba “cubrir las grandes líneas del pensamiento moderno de todas las disciplinas”.

En la primera carta a Cortázar lo decisivo es la intensión moral de Orfila de formar una comunidad de aliados, como precondition para pedir textos y construir el catálogo: “quiero reiterarle que desde ahora lo contamos entre los nuestros y que si tuviera algo inédito, bien fuese novela, ensayo, crítica – lo que usted quiera – le agradeceré infinitamente me lo hiciera saber y me lo mandara, cuanto antes fuese posible [...]”. Cortázar responde once días después desde París. Estaba al tanto del atropello y de la digna reacción de los amigos, por comentarios de Vargas Llosa y Carlos Fuentes, vocero central de Orfila en Europa. En perfecta homología, condición que garantiza el afecto y habilita los intereses profesionales, la primera afirmación de Cortázar responde al imperativo de la alianza: “Huelga decirle que me cuento plenamente entre los que admiran su labor editorial e intelectual, y que lamento no haber estado en México el 18 de noviembre, para sumarme a todos los amigos que lo rodearon para expresarle su afecto”. La segunda, a lo que podemos llamar don de libro: “si yo llego a escribir ese libro, es desde ahora suyo. Recuerdo haberle dicho que pensaba dedicar los meses de invierno a escribir”.

Mi querido amigo. Así comienza la respuesta de Orfila que recién se da el 3 de marzo de 1966. A pesar de la demora invernal, el objetivo es buscar que Cortázar figure entre los primeros autores de la nueva editorial, como marca de grandeza del proyecto. Arnaldo afirma la libertad que ahora tiene en un sello propio, donde puede publicar novelas de autores no sólo mexicanos. Con el alquiler de una casa, el 19 de marzo la editorial dejó de funcionar en la propiedad de Poniatowska. Tres días antes Cortázar le escribía desde Ginebra, adonde se desplazaba periódicamente para realizar trabajos como traductor; entonces comunicaba, y le afirmaba a Orfila el deseo de estar en esa nueva inauguración. También,

mi promesa de darle un libro. De alguna manera (la única que vale, en realidad) el libro está ya hecho en mi cabeza y en diversas regiones de mi cuerpo. Falta escribirlo, pero esta tarea se hará apenas haya terminado la novela que empecé en octubre y que quizás mencioné en mis cartas anteriores⁹. El libro que ya llamo “mexicano” será (y es ya) una labor paralela a este otro que debo terminar primero. Me gustaría poder escribir los dos a la vez, para que el paralelismo fuese total, pero una novela exige lo que exigen las mujeres: concentración. Y yo soy muy monógamo en literatura, es decir que espero terminar la novela hacia junio, y de inmediato empezaré a escribir el otro libro. [...] Le repito que el libro será empezado este verano y que si así lo quiere Toth, dios del lenguaje y de la magia, Siglo XXI lo tendrá antes de fin de año.

La correspondencia, como posible variante en un intercambio de dones, hace del tiempo de la emisión y de la respuesta un motor decisivo. No dejar caer el compromiso y la intensidad de un vínculo atado con el lenguaje del afecto y la amistad como condición para garantizar la producción de un bien simbólico que pueda ser publicado en un contexto eficaz: el marco de un catálogo en proceso de constituir el capital inicial de un sello. En paralelo a la atracción de Cortázar, salían cartas

de Orfila a Miguel A. Asturias, Carlos Fuentes, Foucault, Mondolfo, Lévi-Strauss, Celso Furtado, Martínez Estrada, en una exhibición de poder simbólico donde Cortázar haría cuerpo junto a tales nombres consagrados o en vanguardia. ¿Quién podía iniciar una editorial con ese conjunto de figuras e ideas? ¿Quién era ese editor tan poderoso? ¿Cómo construyó su capital específico?¹⁰

Orfila le responde aún en marzo (el 24). Los textos de Cortázar en producción aún no tienen título y es confuso cuál de ellos se ofrecía a este editor: Orfila pensaba que aquella novela podría aparecer por Siglo XXI ese año y el otro libro a inicios del siguiente. Con sutileza, la intención de Orfila es generar acuerdos y plazos de entrega, demandar datos y garantías para que el nombre del escritor funcione cuanto antes en los engranajes de su proyecto: “me gustaría que en pocas o muchas líneas, cuando tenga algunos minutos, me dijera cuál será la estructura del libro y su título, pues deseo anunciar las obras inmediatas que iremos publicando [...] P.D.- Le agradecería mucho si también me enviara una foto suya para nuestro archivo y publicidad”.

Tiempo y espacio para escribir y publicar. Por un lado es esencial pensar que editar es un arte decisivo en la formación de la esfera pública (HABERMAS, 1984; ANDERSON, 1993). Se comprende su significado con sólo concatenar las variaciones del verbo publicar: comunicación mediada como argamasa de relaciones sociales y morales. Dar a conocer, anticipar, generar expectativas, deseo, publicitar y tantos otros factores que anteceden la lectura y al mismo tiempo se subliman en el acto de lectura. Por otro lado, las expresiones del editor en las cartas son una variación del hecho de que ningún escritor crea en el aire, porque sí, por mera voluntad individual. A través de sus cartas, Orfila ofrece un ambiente para que Cortázar dé cabida a la realización de un proyecto. La topografía de ese terreno es tal, que delinea la singularidad de los libros (de su arbitraria forma final) que en cierta medida idearon juntos, y junto a otros actores no necesariamente presentes en el carreo.

La tensión creativa o productiva entre Orfila y Cortázar es tal, que el 10 de abril de 1966 el escritor le responde una carta-proyecto, donde esboza el *title in progress* y los objetivos del libro ofrecido:

Será un homenaje a Julio Verne: LA VUELTA AL DÍA EN OCHENTA MUNDOS. El título puede darle quizás una idea de lo que quiero hacer¹¹: un viaje interior, un recuento de experiencias, un balance de vida. Nada de “diario de escritor”, género que me horroriza bastante. Más bien una especie de “almanaque” donde muy bien pueden alternarse los pasajes de tono personal con las recetas de cocina, las noticias policiales e incluso los “collages”, las fotografías y los horóscopos. Desde luego puede ocurrirme lo que tantas veces, y es que al comenzar la redacción del libro, el viento se ponga a soplar desde otro cuadrante y todos mis planes sean rápidamente sustituidos por otros. Pero algo sí puedo asegurar, y es que la estructura básica del libro seguirá siendo la que le esbozo, es decir, la de un “almanaque”.

El editor es aquí un interlocutor con el poder de atraer la explicitación de las ideas de la creación literaria. Digo aquí, porque estamos en presencia de un caso límite: un autor con trayectoria internacional en tren de ser consolidada y el editor de mayor renombre de América Latina. Pero el caso límite, sabemos, condensa de manera privilegiada las relaciones para comprender la normalidad de los casos (POLLAK, 2006). Las cartas suponen la comunicación a distancia y por lo tanto son un canal de permanentes malentendidos potenciales. La fuerza del vínculo está ligada a la nitidez con que uno puede percibir la posición e intenciones del otro. En tal carta-proyecto, Cortázar se encarga de aclararle a Orfila que la novela que estaba finalizando era para Sudamericana, editorial por donde había editado la totalidad de su obra, a excepción de su primer libro editado (*Los Reyes*, 1949) y *Final*

de juego (México, editorial Los presentes, 1956). El autor es el nombre de su obra y demarca al editor hasta donde puede avanzar, o junto a quienes él existe en relaciones profesionales competitivas. Aquí es clara la acción del escritor (o su capital específico) como promotor de deseo, disputas y espacialidad editorial. “He visto a Carlos Fuentes y hemos hablado mucho de usted y de México. Y ahora me voy a mi ranchito provenzal”. Así termina esa carta plagada de definiciones provisorias. La producción del valor del editor sobre el escritor y a la inversa se sitúa en coordenadas específicas de espacio y tiempo: Orfila y Siglo XXI son a México (para las esperanzas de renovar las fuerzas de vanguardia intelectual y política en tiempos de guerra fría) como Saignon es a Cortázar como refugio para pensar y extender América Latina en Europa.

A cada carta, el editor también propone y demanda definiciones, plazos, compromisos y promesas. Orfila comprendió que Cortázar no estaría entre los diez primeros títulos con los que la editorial se daría a conocer en agosto de 1966. Pero insiste en la autorización para comunicar la aparición de *La vuelta al día en ochenta mundos*, en la segunda o tercera lista de novedades. Cortázar reafirma el título y avanza con los contornos de su proyecto, para controlar el azar (FOUCAULT, 1970) de la dispersión de la noticia.

Por lo que toca a una posible explicación del contenido, quizás sea útil entender el libro como un “collage” (digamos que esta palabra remplace a las etiquetas usuales de “ensayo”, “autobiografía”, o cualquier otra por el estilo). La idea del “collage” me viene de que el libro se irá armando a base de recuerdos muy heterogéneos que, sin embargo – como ocurre en un cualquier “collage” – se irán integrando en una estructura todo lo coherente que la suerte y mis posibilidades me lo permitan. Creo que en ese libro habrá de todo, desde rapidísimas críticas o alusiones literarias hasta páginas de creación personal, secuencias y recurrencias, “cocina” del novelista y del cuentista, fragmentos significativos de otros libros de otros libros que por razones diversas quedaron fuera de sus textos pero que quizás podrán divertir o iluminar a sus lectores, sin olvidar diversas incursiones en el terreno del humor, tan descuidado en nuestra América y tan necesario frente a la “seriedad” de cuello duro que, dicho sea de paso, me resultó siempre tan humorística entre nuestros próceres de las letras. (El ejemplo de Macedonio Fernández y de Borges en muchas páginas, no ha sido suficiente en nuestras letras; haré lo que pueda por arreglar algo de mi cosecha). Todo esto va dicho con la reserva de que quizá, a la hora de escribir el libro (que en este momento se compone de dos enormes sobres llenos de papeles sueltos) su tono pueda cambiar sensiblemente; pero no creo que al punto de que esta presentación general pierda su sentido.

Cortázar reafirma la idea del collage como término que aliviane la intención de que el libro sea al mismo tiempo una introspección autobiográfica o un ensayo, en lo que pueda insinuar esta palabra de una forma intelectual seria y acartonada de la tradición literaria americana. Autobiografía jazzada, collage en tono de divertimento¹². Las cartas también son el terreno para que el editor y el autor calibren perspectivas a través de sus posicionamientos con relación a otros agentes del espacio literario. Aparte de la filiación Macedonio-Borges, en la carta que Cortázar escribe el 31 de mayo, afirma que considera a Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa como “los dos grandes novelistas de este momento en nuestras tierras”. Asimismo agrega que en las entrelíneas de su libro en proyecto, se encargará de encabezar algunos “desagravios y defensas muy necesarias: entre otros de Felisberto Hernández y de José Lezama Lima, esos grandes desconocidos del público lector en general”.

El 29 de junio, Orfila le responde a Cortázar sin esconder el regocijo por cobijar un título suyo en el catálogo en ciernes: “será uno de nuestros grandes éxitos”. Le encanta el perfil propuesto,

a empezar por esa “dosis de humorismo que actuaría seguramente como un tónico para nuestra América invadida de seriedad gorilística”. Sin más que considerar, le anexa el contrato, despliega todo su arte de empresario cultural. La dimensión geográfica en las que se posicionan y modelan se condensa en la mítica idea martiana de Nuestra América, territorio entrevisto a partir de México o París. Desde la seguridad que como emigrados encuentran en esas capitales, comentan la tristeza que da “el ver a nuestro pobre país en el día de hoy sumido en esa vergüenza que antes se llamaba centroamericana”. A seguir Orfila le escribe a Cortázar sobre la próxima reunión que iría a tener lugar en Buenos Aires para constituir la filial argentina de Siglo XXI. Estaba marcada para el 13 de julio, antes de que aparecieran libros mexicanos de Siglo XXI en el mercado: “No sé si ahora el nuevo general permitirá que esta “internacional” de la cultura pueda tomar cuerpo”¹³. Orfila informa el conjunto de pares con los que Cortázar hará sistema en el catálogo: Alejo Carpentier (la novela *1959*), Miguel Ángel de Asturias (un libro de relatos), Carlos Fuentes (*Zona Sagrada*) y Fernando del Paso, “un nuevo novelista mexicano [...] valor auténtico”.

El contrato se envía a pesar de la incertidumbre del título. En el primer artículo, la obra es referida como “Novela (inédita) o ‘Collage’ (la vuelta al día en 80 mundos)”. La tercera cláusula establece que la primera edición podría ser de hasta 30.000 ejemplares. Sobre las regalías, el último artículo expresa que al autor corresponderán: “10% sobre el precio de venta de los primeros 30.000 ejemplares, 15% en los subsiguientes. Pago de 500 dólares al recibir el manuscrito a cuenta de dichas regalías”.

El 15 de julio, Cortázar responde que no tiene objeciones al contrato y avanza con las definiciones sobre las formas que adquirirá el proyecto. Aquí empieza a delinear y negociar las formas gráficas:

Como no he visto todavía ningún libro editado por Siglo XXI, ignoro las características gráficas que se aplicarán al mío. Dado su carácter de “divertimento” (muy serio de a ratos, se lo aseguro, pero con ese tono de humor y liviandad que debe tener un libro de este tipo para no volverse insoportable), yo he imaginado muchas veces la posibilidad de imprimirlo con algunas, digamos, travesuras. Como los pasajes que lo componen son en general breves (van de unas pocas líneas a tres o cuatro páginas, y en los casos en que un texto pase de las cuatro páginas, estará de todas maneras subdividido por subtítulos) se me había ocurrido que la impresión de pequeñas viñetas en el margen, entre pasaje y pasaje, o de algunos caprichos tipográficos, podría darle al conjunto un cierto y agradable aire de almanaque. Así, signos zodiacales, viñetas medievales o barrocas, signos orientales, etc. Marcarían cada cambio de tema o de orientación, ventilando las páginas y dándole al volumen su verdadera atmósfera.

Ya me dirá usted si esto es viable. Por lo que toca a esas viñetas en sí, cuento en París con la valiosísima asistencia de un pintor amigo, Julio Silva, que ya me ha ayudado en la diagramación de un libro con textos en francés y litografías en color (hacia fin de año llegarán ejemplares a México y podrá usted verlo si quiere; es el típico libro para bibliófilos)¹⁴. Es decir que yo podría, junto con los originales, entregar los pequeños dibujos o viñetas o signos de que le hablaba, y no habría más que prepararlos para la impresión.

Dígame por favor qué le parece esto. Si está de acuerdo, yo podré entonces ‘trabajar’ en la diagramación de muchas páginas del libro a base de sangrados diferentes, ciertos textos a doble columna, e incluso algunos (esto es una mera posibilidad) como en esos libros de Plantin donde el texto central, en letra grande, está enteramente rodeado por comentarios o notas en caracteres mucho más pequeños. Ya ve que en materia de diversiones no me faltan ganas; pero como sé que esto entraña un lado económico, me gustaría saber cuál es el límite que me fijan ustedes.

Travesura o diversión muy seria. El formato como límite. Encuadre de un libro en el diseño de una colección o estilo del sello. Formas que en última instancia decide el editor, quien así constriñe el horizonte expresivo del escritor. Es el editor quien al tiempo que piensa en el texto de un autor, lo hace en las comunidades de lectores buscadas, en el estado de los canales de comercialización y en los costos y posibilidades de impresión. En la carta, Cortázar anuncia por primera vez la intención de diagramar el libro con el artista plástico Julio Silva. Solicita libertad creativa que equivale, para el editor, en inversión económica. Días después (4 de agosto) Arnaldo le responde a Julio. Si bien concede esa libertad, esta será condicionada: “puede usted ir pensando en las travesuras de que me habla”. El editor informa que no quiere hacer ediciones costosas. La tensión que Orfila despunta es entre bibliófilo y gran público¹⁵. El editor está decididamente situado en la tradición argentina del libro “barato” (SORÁ, 2011) más específicamente en la tradición socialista que absorbió de su militancia en las políticas pedagógicas populares del partido. Arnaldo había sido fundador, en 1934, y director, durante diez años, de la Universidad Popular Alejandro Korn en La Plata. Al igual que las políticas que en Buenos Aires movilizaba por entonces Boris Spivacow (elegido por el propio Orfila Reynal en la selección de editores para el inicio de Eudeba, en 1957) en el CEAL, sus libros debían privilegiar las altas tiradas, el bajo costo, la masividad. Pero Cortázar no era cualquier autor. Negocia sin renunciar a su política:

Los libros para bibliófilos, desde luego, a veces son interesantes, pero en esta primera etapa creo que no deberemos de encararlos. Pero lo que usted me propone es totalmente viable [...] El formato en el que presentaremos la serie de Creación Literaria será de 18 x 10,5 centímetros, pero le repito, que podríamos darle un formato especial [...] Podemos hacer una cosa muy hermosa y original pero no en libro para bibliófilo, sino por el contrario, de gran difusión.

En su respuesta del 19 de agosto, Cortázar se cuida de concordar con la visión de Orfila sobre el privilegio de lo bonito para la gran difusión y no para el deleite elitista del bibliófilo. En octubre, al regresar a París y al contar ya con buena parte del texto escrito, iniciaría el trabajo de diseño con Julio Silva: le anticipa su gusto por los formatos 21 x 14 y 24 x 22 centímetros. Sobre la permanente dimensión geográfica de sus vidas y sentimientos, Cortázar le anuncia a Orfila que en enero del año siguiente viajaría a La Habana para participar de las reuniones de Casa de las Américas, de la cual era asesor y en la que solía actuar como jurado. Cuba es una “causa” decisiva para Orfila, quien fue un articulador significativo del proceso insurgente, un informal embajador cultural de la Revolución en México. Orfila le advierte que no le perdonaría si no aprovecha para visitarlo en México, aunque Cortázar advierte que si lo hace será de manera incógnita: “soy un solitario por naturaleza y un ‘salvaje’. Odio los banquetes de escritores, las conferencias y las mesas redondas o cuadradas; nada ha podido reemplazar todavía la charla mano a mano con uno o dos amigos, con una copa y un cigarro”. La creación del escritor es entrecortada por sus desplazamientos a Ginebra y Viena, a donde debe ir periódicamente para ganar su sustento con trabajos como traductor en la *Agence Internationale de l’Energie Atomique*.

La siguiente carta de Arnaldo se demora hasta el 21 de octubre de 1966. Estuvo ocupado en el lanzamiento de los primeros diez títulos del sello, ocurrido en una ceremonia en los jardines de la editorial, realizada el 1º de ese mes. Allí asistieron “quinientos amigos”. A 20 días de ese acontecimiento, le informa a Julio que el éxito de la empresa parece que sería superior al esperado. Sensible a los hilos del proyecto de Cortázar, Orfila Reynal le comunica que se ha permitido la “travesura” de anunciar *La vuelta al día* entre los once títulos siguientes, es decir, entre los primeros XXI, que deberían aparecer

en diciembre. Nuevamente, el marco temporal para la creación literaria aparece como variación del “contrato”, como plazo, deuda, compromiso, interés. Orfila contraponía toda su *expertise* comercial: le demandaba allí una página de presentación de la estructura del libro para publicarla como anuncio entre sus próximos títulos. Los viajes y los eventos, por otro lado, se reiteran como prácticas que conducen al contacto personal y el afianzamiento de las afinidades. Para diciembre, Orfila le anuncia que organizaría una reunión de escritores latinoamericanos adonde seguramente invitarán a Cortázar. A fin de año Orfila planeaba un viaje a Madrid y a París. Quizás Julio estuviera a camino del Caribe en esa época. Los amigos se cruzan y transportan noticias del conjunto: Carpentier iniciaría actividades en París como embajador cubano, Arnaldo habló de Cortázar con Asturias cuando éste lo visitó en México, etc.

El 22 de octubre Julio Cortázar le informa a Orfila sobre el estado de avance del manuscrito. Para esa fecha ya habría “trabajado mucho” y lo veía “con más claridad”. La presencia de Julio Silva en el diseño del libro aparece de allí en más de modo permanente. En esta carta, el autor conduce al editor dos preguntas del artista, para ajustar sus tomadas de decisión compositivas: en primer lugar querían que les enviaran a París un catálogo de tipos con los que trabajaban las imprentas que harían el libro. Por otro lado, si la impresión se haría en *off set* o en *typo*. El cronograma de entregas se ajusta carta a carta. Cortázar planeaba terminar el libro antes de su viaje a Cuba de fin de año. Sólo que en el lapso de los dos meses en que estaría de viaje, el manuscrito sería copiado a máquina por una dactilógrafa. Al regreso, Julio lo revisaría y ahí sí lo entregaría al editor, al cierre del primer trimestre de 1967. De este modo ya salía del marco de los primeros 20 o 30 títulos que abonarían el sustrato de la marca Siglo XXI. Sin embargo, los “éxitos” ya conseguidos por la editorial, no hacían tan imperiosa la rápida publicación de un Cortázar.

El 30 de octubre, Laurette Séjourné partió hacia París y llevó en manos los catálogos de tipografías de linotipo y de caja de dos imprentas: Editorial Fournier y Gráfica Panamericana. En carta del 29 de ese mes, Arnaldo reafirma su elección por “un gran público” como opuesto al libro objeto de un lector aristocrático o burgués: “podemos hacer una cosa hermosa sin que sea de lujo”. Para ello ofrece usar papeles en distintos colores, ciertamente invertir dinero y dar la mayor libertad de creación posible para el autor y el artista.

La serie de correspondencias se interrumpe a fines de octubre de 1966 y reinicia el 22 de mayo de 1967. En carta a Cortázar del 22/5/67, Orfila retorna a tres temas redundantes a lo largo de la correspondencia: espacio (geográfico), tiempo y producción. En la primera dimensión, Arnaldo le cuenta a Julio de su reciente viaje de un mes por Sudamérica. La mayor parte del tiempo la pasó en “nuestro Buenos Aires”. En el Instituto Di Tella de la calle Florida, organizaron la presentación de los primeros 34 títulos de la editorial. El acto fue precedido por palabras de Rodolfo Mondolfo. Su libro *Heráclito* había sido el primero en salir a luz bajo el sello Siglo XXI. Tal como era para Daniel Cosío Villegas, en los primeros tiempos del FCE, pulsar la recepción del público del Cono Sur y argentino en particular, era una clara señal de los horizontes de trabajo a trazar para la edición de libros en México o España (SORÁ, 2010b). En ese acto Orfila no ahorró energías para cautivar aún más al público y la crítica con su catálogo, al anunciar el trabajo en preparación de Cortázar. El eco de la gira le permitía a Arnaldo estar seguro de que “su nuestro libro” alcanzará gran éxito, como mensaje que buscaba dar garantías a un autor de nombre sobre el lugar donde estaba apostando. A pocos meses de existencia pública, Arnaldo expresaba que “nuestra naciente Editorial – valga la modestia – tiene un prestigio desmesurado en los países que he visitado”. El tiempo, en segundo lugar, se expresa en esa carta como la inquietud en “no fracasar en las fechas” y el ritmo de recepción de segmentos de la obra compuesta, que iban siendo impresos y devueltos a los creadores para correcciones de variado tipo.

Las galeradas van y vienen; los métodos de correo son variados y nunca completamente seguros. Los desplazamientos de Cortázar entre sus residencias de París y su “ranchito” en Vacluse, entre éstas y las ciudades adonde permanentemente viaja por trabajo, entrecortan la creación y contribuyen a generar malestares o estados de tensión: que un paquete llegó a París sin poder ser recogido durante un mes, que otro se perdió y sólo pudo ser recuperado por acciones personalizadas en aduanas, etc. Como vemos, en este caso el tema del tiempo es inherente al proceso productivo en general, sobre el que el editor interviene en diversos sub-temas, de modo discreto, casi pidiendo disculpas: “me animo a la irreverencia de esta intervención”, y a seguir le comenta a Cortázar que el color marrón de la carátula diseñada por Silva le parecía “un poco triste”. La idea del artista era darle al libro un aspecto de viejo o de libro de otra época, “verniano”. Como gran editor, Orfila está atento a todos los efectos potenciales del libro en el mercado. Insisto, un editor es un especialista en el tejido de relaciones sociales tendientes a optimizar la producción de libros como publicaciones, es decir como cosa pública, en la esfera pública, con técnicas de publicidad. Para apoyar su juicio sobre la tapa, se apoya en su conocimiento de “la opinión técnica librera y editorial de los que la han visto”. Para saber si sus libros andan o se ajustan a las expectativas intelectuales, afectivas, estéticas vigentes entre públicos y librerías, un editor como Orfila envía observadores regularmente a las librerías. El sector de ventas es el de la fricción entre la editorial y la calle. Orfila, además, siempre estuvo en vanguardia o nunca denotó cualquier apego a un estilo invariante de trabajo, como el cultivo de una estética del trabajo, como en el caso de una Gallimard. Siempre fue muy sensible a las transformaciones técnicas del mercado y la diversidad de alternativas abiertas para vender bien, llegar al gran público, movilizar autores de impacto en el escenario intelectual y político, formando públicos de masas. Con la mira en este blanco, Cortázar parecía una apuesta segura para intentar la simbiosis con el disco de audio, una tecnología cultural incisiva en los años 1960, justamente por la masificación que en esos años alcanzaba, también en sintonía con un apelo cada vez más sistemático a la exhibición visual de la literatura y sus mundos: “Y una pregunta más: lo han explotado ya, seguramente, con grabaciones de discos, con textos suyos leídos por usted, pero a pesar de ello, me animo a preguntarle si no sería interesante hacerlo ahora por nosotros”. Pocos meses antes, Cortázar había grabado su disco de lectura a pedido de la Universidad de México. Le abrumaba la idea de grabar otro, aunque deja entrever que no se cierra a la idea, si es que el editor lo anima hacia esa novedosa técnica de expansión pública de la literatura.

Finalmente, en esa carta Orfila también se aventura para solicitar a Cortázar si puede darle la opinión sobre la novela *Los hombres de a caballo*, que David Viñas le había ofrecido en Buenos Aires. Más allá que Orfila sabía que los compromisos de Cortázar estaban con otros editores (Sudamericana en primer lugar, Seix Barral en España, etc.), el estilo de editor-patriarca de Orfila Reynal lo impulsaba a realizar un trabajo de formación de una comunidad de aliados a cobijar bajo una Casa-editorial. Una vez ligados por lazos morales de diversa intensidad y tenor, los autores pasaban a colaborar con la editorial en distintas prácticas como el consejo de autores y títulos a incluir o rechazar. De ese círculo de dones, de confianza, decanta el perfil de un catálogo. Orfila no sabía que Cortázar había sido miembro del jurado que por unanimidad había prestigiado el texto de Viñas. El pedido de Orfila, luego, no es aleatorio. Con dos palabras, Cortázar dicta el ingreso de Viñas a un catálogo que en un año de existencia parecía ser el objeto del deseo de todo intelectual de vanguardia, en la segunda mitad de los años sesenta. Editores como Orfila Reynal, tienen un peso específico en los circuitos de formación del valor de las obras. El primer título de la colección La creación literaria, de Siglo XXI, fue *José Trigo* de Fernando del Paso. A todos los autores les mencionaba el valor en ciernes de este novel escritor. Con *José Trigo*, Del Paso había recibido el Premio Villarutia al autor joven.

Un modo de afirmar también que el catálogo no se apoyará apenas en una pléyade de autores ya consagrados (Asturias, Martínez Estrada, Fromm), o en posición dominante (Fuentes, Lévi-Strauss) o en vanguardia (G. Zaid, Foucault, Derrida, Godelier).

Las cartas van y vienen. Transmiten ansiedad, fatiga, entusiasmo, problemas. Entre mayo y octubre de 1967 se percibe tensión; el tema del tiempo que “se pierde” porque los paquetes no llegan, se extravían o no contienen lo esperado. En este lapso el lenguaje es muy técnico. Palabras como maqueta, diagramación, colofón, pruebas de páginas y corrección, ordenan los discursos. Los manuscritos de Cortázar eran pasados a limpio por una dactilógrafa. De a secciones, luego los enviaba a México, donde realizaban una primera impresión. Los segmentos de texto impreso se enviaban a Francia, donde Julio Silva los disponía en juego con los dibujos, fotografías y demás imágenes que componían el “almanaque”. Silva enviaba la composición texto-imagen a México. Nueva impresión. Envío a Francia para pruebas finales de galera.

No se preocupe por el hecho de que yo ande viajando por esta temporada, pues aparte de la corrección de las pruebas (cosa que haré apenas me las pase Silva), todo el trabajo le toca al otro Julio, o sea, terminar el montaje del libro con las últimas galeradas recibidas. Le repito que cuando me fui de París, dejamos armado el libro, con excepción de los textos que nos faltaban recibir compuestos; es decir que la cosa ahora va a andar muy rápido. Pienso que Silva hará sus cosas en pocas horas más, que yo recibiré aquí el total, y luego de corregir las últimas pruebas sobre el libro ya armado, le enviaré por expreso la totalidad del libro. A ustedes les tocará entonces la gran tarea de la impresión [...] Confiamos pues en que el libro saldrá en julio.

Hacia octubre Cortázar recibe una *blue print* (impresión a bajo costo) del libro y se regocija. Por primera vez ve la totalidad, la unión de textos e imágenes: “el libro me parece magnífico [...]. Lo encuentro divertido, movido, liviano; creo que el otro Julio y usted han hecho una maravilla de trabajo”. Los problemas técnicos no escapan al comentario e intervención del escritor. En esa carta del 31 de octubre observa una docena de erratas y pide que por favor se advierta a los impresores argentinos, en caso de que ya hayan enviado los *deep-etch*. Orfila ya había imaginado una presentación del libro en París y, como de costumbre, Cortázar rehúye tal propuesta. Estaría trabajando en Ginebra o si no, le dice, “me hubiera enfermado ese día, pues toda idea de convertirme en el centro de un acto público me aterra más allá de lo racional [...] sólo por Cuba venzo el horror de subirme a un estrado o enfrentarme a más de tres personas”. Cortázar en esa misma carta prosigue comentando el eco europeo de las bellísimas ediciones de Siglo XXI y el meteórico prestigio granjeado por el sello. Los amigos también se apoyan uno en el otro para manifestar sus congojas por la muerte del Ché, “un dolor que no se calmará nunca”.

Los tiempos del lanzamiento concentran la atención. Buscar la época fértil de diciembre, ajustar detalles en la coloración de la portada, planificar encuentros en diversa geografía. El libro salió a las librerías en vísperas de navidad. En dos meses se habían vendido 3.600 ejemplares en México e igual número en Buenos Aires. La distribución y ventas eran más lentas en el resto de los países del continente¹⁶. En abril ya no había ejemplares a venta en Buenos Aires e inmediatamente se imprimió una “segunda edición”. Así se la denominó, a pesar de que la composición gráfica no cambió ni una coma. Ahora el editor es parcialmente “dueño del libro” y toma decisiones que no necesariamente trata con el autor. El 15 de marzo del 68, Orfila se excusa ante Cortázar, ya que era intención de los dos Julios introducir retoques, créditos de algunas imágenes, el mencionado prólogo, así como el editor aún dudaba en cambiar el color de la portada. Meses después de lanzado el título, la comunicación

entre Arnaldo y Julio es continua y preserva elementos estructurales de toda la serie epistolar. Estos pueden ser sintetizados como un estado de fuerte vibración creadora que se expande durante más de dos años y cuyo resultado es un libro que no quería ser dejado de componer: las ediciones extranjeras tendrían otros textos, el almanaque parecía en movimiento.

Como vimos, Orfila fue publicitando la hechura de *La vuelta al día* desde mediados de 1966. Como en la gesta de un golpe de mercado frankfurtiano, hacia mediados del año siguiente algunas editoriales extranjeras que competían por la obra de Cortázar, comenzaron a solicitar las primeras “opciones”. Pero al cerrar la edición en lengua-madre, el autor pensó que las traducciones merecían otro texto. Después de todo era nítida la aceleración del reconocimiento internacional de Cortázar y, desde París, era inevitable pensar en las formas que debería guardar su obra para dotarla de valoración universal. Las transformaciones textuales para las ediciones en otras lenguas se demoraron por la intensa actividad de Cortázar. En el primer semestre de 1968, Cortázar (“el más nómada de sus escritores”, le dice a Orfila) viajó de Cuba a Teherán, de allí a Nueva Delhi, de ésta nuevamente a Teherán. Recién en el verano europeo podría retirarse a su refugio provenzal, remanso de la creación literaria.

Ya de retorno en París a mediados de 1968, Cortázar parte hacia Saignon y comienza a transformar los papelititos de ideas sobre las nuevas vueltas de textos para las traducciones extranjeras y el cuadernillo suplementar en castellano. En ese margen-central, Julio parece vivir un estado de ferviente creatividad y los textos comienzan a aflorar con intensidad. Sería indispensable profundizar como causa central de ese estado, la sutil pista amorosa que le comunica a Orfila en las cartas de este período. En una le cuenta que la escritura no fluía de modo “natural”, ya que estaba atravesando una crisis (sin explicitarla, deja entender que esa crisis era conyugal, con Aurora Bernardes) que le demandó a fondo sus “reservas morales y espirituales”. Más adelante, al tratar de negociaciones con Gallimard, menciona inevitablemente a la editora literaria Ugne Karvelis, “más que amiga” por esos días y figura que emerge con acentuada recurrencia en las siguientes cartas¹⁷.

Cortázar demora hasta septiembre para aclarar las erratas de la primera edición de *La vuelta* y Orfila se ve forzado a autorizar la impresión de una “3ª edición” en Buenos Aires, nuevamente sin retoques. Cada nueva edición es de 3000 ejemplares y el público argentino el porcentaje mayor de lectores¹⁸. Recién en la 4ª de octubre fueron incorporadas las pocas erratas comunicadas por el autor. No he verificado si fue contemplada la crítica de Silva con relación a la baja calidad del cartón de la portada de las primeras ediciones porteñas: en la visión del artista uruguayo, precisaban subir el gramaje y usar una goma de base caucho de gran resistencia¹⁹.

Con el libro en el mercado, los temas que ocupan la correspondencia son el ritmo de ventas, de reediciones, de reintegro de regalías, de venta de derechos en lengua extranjera. Tras el acuerdo de La Habana, Orfila apura a Cortázar para que cumpla con su compromiso de conseguir editores en Francia y Estados Unidos. En Italia su amigo Ítalo Calvino lo promovió en Einaudi, por donde habían sido publicados otros títulos de Cortázar, pero la propuesta no avanza ya que ese editor quería editar apenas los textos, es decir, sin las imágenes de Silva. Gallimard aceptaría engrosar la presencia del autor en su catálogo, pero en la lista de traducciones debería hacer fila detrás de *Historia de cronopios y de famas* y otros dos títulos en traducción y composición. En España, el libro fue prohibido de circular, con la excusa del tono del poema de las páginas 179-180. Con Barral, Orfila decidió hacer una edición en la que esas páginas quedarían en blanco, pensando en irritar a las autoridades culturales franquistas. Cortázar no fue consultado y se enojó con este asunto.

A medida que va escribiendo nuevos episodios de su “almanaque”, la sensación del escritor recae sobre la arbitrariedad o falsedad de procurar un tono descentrado de su espíritu americano. Sin embargo procede a la elección de textos a suplantar en la versión de la vuelta para extranjeros.

Al escribir siente total continuidad con el libro ya editado por Siglo XXI y por ello mismo vuelve a convocar a Julio Silva como compañero de composición. El frenesí creativo de los dos Julios se extrema. No pude dedicar tiempo para comprobar si hubo transformaciones de “la vuelta para extranjeros”. A esta altura sí sabemos que aquellos textos sustitutivos y/o complementarios fueron suficientes para dar forma a una Última Vuelta que cerró un proceso de composición virtuoso: *Último Round*.

En conclusión, lo que abrocha el texto

Las disciplinas del texto como las letras y la filosofía restringen el terreno de estudio, excepto en raras excepciones, a la palabra impresa, pública, la forma en que se reconoce la obra de un autor y que encarna su reputación. Trabajan casi exclusivamente con la superficie visible del pensamiento, la imaginación, la creación. La historia cultural abrió la posibilidad de observar el mundo detrás de los textos. La historia del libro y la lectura, la bibliografía material, la sociología de los textos, guiaron la observación hacia la tipografía, el papel, los paratextos, los usos de impresos y manuscritos, las técnicas de composición, las decisiones económicas, gráficas y jurídicas, los lugares de venta y difusión. La conexión entre ambas empresas de conocimiento no es la norma. Esta contradicción indica la necesidad de amplificar los experimentos para intentar que en las disciplinas del texto finalmente se considere con más énfasis el alcance de la significación que para el entendimiento de lo editado tienen las relaciones sociales, las acciones y las representaciones que anteceden a ese punto aparentemente culminante que es el “lanzamiento” de un libro.

Eso busqué poner en consideración al presentar aquí una especie de micro-historia de la realización de *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar. El escenario de lo que pudieron haber sido los movimientos de este autor para encausar tal proyecto fue rescatado desde el foco en una relación privilegiada: el intercambio espistolar con Arnaldo Orfila Reynal, fundador y director de la editorial Siglo XXI. La rareza gráfica de este título y de *Último Round* guarda correspondencia con Orfila y Siglo XXI. Es elocuente la circunscripción de la interpretada “libertad” creadora al momento de ligazón de Cortázar con ese promotor cultural y tal empresa de vanguardia. Esa relación autor-editor, axial para que el texto fuera posible y el libro público, agrupa en sombras la presencia de otras personas, estructuras y circunstancias sin las cuales no hubiera sido, al menos, como fue:

1. Vuelvo apenas sobre la mencionada presencia de dos personas: Julio Silva y Ugne Karvelis. El artista uruguayo se había radicado en París dos años después que Cortázar. Eran muy amigos. Silva transitó con cierto reconocimiento en la escena artística de su época. Su esencial presencia en la ideación de “la vuelta” es reconocida por el autor que a él se refiere en la primera oración del texto. Sin embargo sus créditos son una simple alusión de colofón. Al advertir esa inequidad, Cortázar solicitó un contrato específico para su tocayo en la edición de *Último Round*. Silva recuerda con intensidad sus colaboraciones con Cortázar y es el diseñador de la colección de la obra de Cortázar vigente, editada por Alfaguara (LUNA CHÁVEZ 2008). La lituana Ugne Karvelis, exquisita y temida editora de literatura extranjera de Gallimard, sabemos, por otras fuentes, que fue en 1967 que se unió amorosamente a Cortázar. Concomitante crisis con Aurora Bernardes, cónyugue de larga data del autor y vigente albacea de la obra. ¿Cómo eludir semejante transformación afectiva en la búsqueda de radical novedad y experimentación estética que manifiestan esos libros? Es evidente que estas dos referencias bastan para pensar (aunque también las deje apenas en suspenso) cuánta vida social hace falta para comprender una obra y el mundo que ésta transforma. La literatura, el poder de la ficción, cierran el exterior en un solo nombre, el del autor. Sublima así las experiencias de quien escribe como eco de sus mundanas experiencias, siempre colectivas. En las sombras del autor está el editor. Éste aún puede estar tenuemente iluminado. En un degradé de oscuridad aparecen cada vez más en sombras

traductores, diagramadores, librerías, lectores y hasta un pobre obrero gráfico al que se le rompe la máquina cuando todos aguardan una nueva joya literaria.

2. En el plano de las estructuras, la perspectiva micro-analítica adaptada inhibió la conexión de las particularidades estudiadas (un libro, un autor, un editor) en los sistemas específicos dentro de los cuales existen como puntos en redes condicionantes y delimitadoras de fronteras de acción, valor y proyección (obra, sistema literario, campo editorial). Como salvedad quiero decir que los indicios abiertos en este sentido se unirían con trabajos complementarios ya escritos o en proyección en donde se hace indispensable variar, precisamente, las escalas de análisis y la dimensión de problemas complementarios. Afirmando mi completa oposición a las superficiales o facilistas dicotomías micro-macro, etnografía y hermenéutica frente a la estadística, etc. Creo enfáticamente en el potencial de una sociología de la literatura renovada.

3. Finalmente, en el plano de los acontecimientos creo haber abundado en hechos, circunstancias y encrucijadas con estructuras bien definidas. La historia pudo haber sido otra si el diente de la offset demoraba un mes en ser arreglado, si se perdían pruebas de galeras en medio del Atlántico, si Cortázar no se hubiera separado de Bernardes o si Silva abrazaba el pop art, en vez del surrealismo. Los humores, los amores, los correos y también el dinero se mezclan en determinadas dosis que terminan dando las formas de un libro que también pudo haber merecido mejor suerte como hito en la obra de Cortázar. Flotan muchos interrogantes por resolver. Uno elemental es ¿por qué Cortázar no volvió a apostar en Siglo XXI?²⁰ ¿Los alejó la cuestión cubana en una oposición entre ortodoxia y heterodoxia? ¿Cuáles fueron los avatares de la valoración de *La vuelta al día* y de *Último round*? ¿En qué medida las formas materiales de las ediciones incidieron en las apropiaciones, en especial por la crítica?

La fabricación de un libro puede ser pensada como la condensación de la agónica-vitalidad que se pone en movimiento en la transformación de ideas en textos y de textos en libros, razón social de los hechos literarios. Tensión que como botón es capaz de disparar la imaginación de un relato verniano. Haciendo de mis “informantes” unos etnógrafos sin quererlo, me tomo la libertad de hacer mía, como cierre de este trabajo, una frase de la post-data en la que el 15 de marzo de 1968, Arnaldo le cuenta a Julio la historia del botón: “P.S.: [...] El pequeño relato de ‘el botón’ que te transmití en el maravilloso fárrago de La Habana no tendría mayor trascendencia si no se hilvanara con todo lo anterior”. El botón, al menos como historia, no devino prólogo, no está en el texto. Pero lo abrocha.

Around the book in eighty letters. Cortázar, Orfila Reynal and the publishing counterpoint of literary composition

ABSTRACT:

Far from just correspond to the genius of the creator, literary composition is a social fact that specifically has in publishing an issue of unavoidable mediation. The scope of intervention of the publisher varies according to multiple factors: financial resources, author's recognition, social distance between publisher and writer, market calculations and pretentiousness of symbolic legitimation. While this can be apprehended with general models, in the level of experience and of cases of specific books the relationship between publisher and writer opens to unsuspected dimensions. Under these coordinates, in this paper I explore the singularities of the relationship between Julio Cortázar and Arnaldo Orfila Reynal, director of Siglo XXI, publishing house of *Around the Day in Eighty Worlds* and of *Last round*. In the watermark of the extensive epistle produced by the projection of the first of these titles, I note the kitchen of literary and

publishing *métiers*, the role of language of friendship, professional ethics, networks mobilized and decisions that guided the final forms acquired by the text and the printed book. I hope to show how the unit between these two dimensions is elemental to understand historical, social and also aesthetically a significant masterpiece of the opus of the renowned author.

Keywords: Julio Cortázar. Arnaldo Orfila Reynal. *Around the day in Eighty Worlds*. Publishing and literature. Written culture.

Notas explicativas

- * Investigador del CONICET en el Instituto de Antropología de Córdoba. Profesor Titular en el Departamento de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Dedico este texto a Amelia.
- ¹ Cita desde carta de Julio Cortázar a Arnaldo Orfila Reynal, fechada en New Delhi, 9 de marzo de 1968.
- ² Este “correo” fue compilado durante trabajo de campo realizado en México D. F., en febrero de 2007. Deseo agradecer nuevamente a Jaime Labastida, a Ricardo Nudelman, Martí Soler, Esperanza Rascon y toda la gente que me permitió trabajar en los archivos de esas empresas, realizar numerosas entrevistas y observar escenarios mexicanos de la vida de Arnaldo Orfila Reynal.
- ³ De esta área de conocimiento tan dinámica y provocadora, remito apenas a uno de los postulados de la sociología de los textos formulado por Don McKenzie: si “el medio siempre afecta al mensaje”, gana decisiva relevancia el análisis de las formas materiales de los textos, “la edición, el estudio histórico de cómo se han hecho y se han usado los libros y otros documentos” (McKENZIE, 2005, p. 28-29).
- ⁴ Para un análisis diacrónico de la relación entre Julio Cortázar y sus editores, véase José Luís de Diego (2009).
- ⁵ En esta proposición analítica, ética, sigo a Norbert Elias (1991) en su estudio sobre Mozart.
- ⁶ Para una microhistoria de la dimisión de Orfila del FCE y el cisma cultural y político que ello representó en la cultura mexicana, véase Sorá, 2011. La trayectoria social de Arnaldo Orfila Reynal puede ser rastreada en la dispersa bibliografía de mi autoría.
- ⁷ Con variaciones, tal afirmación la he hallado en numerosas crónicas y cartas escritas a partir de aquél episodio. Véase, por ejemplo, Soler (1993, p. 15).
- ⁸ La primera carta de esta serie. Ellos ya se correspondían desde antes, a juzgar por referencias a proyectos pensados y no llevados a cabo, cuando Arnaldo dirigía el FCE.
- ⁹ Se trataba de *Todos los fuegos el fuego*, a ser editado en Buenos Aires por Sudamericana.
- ¹⁰ Las dispersas respuestas a estos interrogantes se despliegan en Sorá 2009, 2010b y 2011b.
- ¹¹ En el texto introductorio del libro, único sin sub-título, las primeras líneas del autor reconocen que el título fue sugerido por Julio Silva, su amigo y coautor en las sombras (“A mi tocayo le debo el título de este libro...”) e inmediatamente presenta el objeto que lo anima a través de sus figuras inspiradoras: el jazz y Julio Verne (“...y a Lester Young la libertad de alterarlo sin ofender la saga planetaria de Phileas Fogg. Una noche en que Lester llenaba de humo y lluvia la melodía de *Three Little Words*, sentí más que nunca lo que hace a los grandes del jazz, esa invención que sigue siendo fiel al tema que combate y transforma e irisa [...] Sucede además que por el jazz salgo siempre a lo abierto, me libro del cangrejo de lo idéntico para ganar esponja y simultaneidad porosa, una participación que en esa noche de Lester era un ir y venir de pedazos de estrellas [...]” (Cortázar 1967, p. 7). La cita de la carta de Cortázar confirma que si bien él buscaba, entre otras cosas, un balance de vida, este aparecería con la porosidad de una esponja, como un tema de jazz que transformara la identidad gracias el prisma de sus alegorías éticas y estéticas: hablar de sí a través de tramas fantásticas como las historias vernianas de M. Fogg. Dicho esto, insisto que me atrae antes rescatar las representaciones del texto hilvanadas “por los nativos”, en este caso en la relación autor-editor, y no ensayar clasificaciones como crítico.
- ¹² La improvisación y la diversión aparece una y otra vez como tropos del texto: “Me divierte pensar este libro y algunos de sus previsible efectos en la señora aludida, un poco como el cronopio Man Ray pensaba en su plancha con clavos y otros objetos padre...” (CORTÁZAR, 1967, p. 7). Más adelante continúa con el tema: “Una de las pruebas del subdesarrollo de nuestros países es la falta de *naturalidad* de sus escritores; la otra es la falta de humor, pues éste no nace sin naturalidad. La suma de naturalidad y de humor es lo que en otras sociedades da al escritor su personería

[...] Nosotros, tímidos productos de la autocensura y de la sonriente vigilancia de amigos y críticos, nos limitamos a escribir memoras vicarias [...] ¿Por qué no escribiría yo mis memorias ahora que empieza mi crepúsculo, que he terminado la jaula del obispo y que soy culpable de un montoncito de libros que dan algún derecho a la primera persona del singular?» (CORTÁZAR, 1967, p. 13).

- ¹³ A partir de 1968, Siglo XXI comenzó a funcionar en la Argentina como distribuidora. Su organización como editorial Siglo XXI de Argentina data de 1970. Algunas dimensiones de la presencia de Siglo XXI en Argentina pueden verse en Sorá, 2009 y García 2011.
- ¹⁴ Se trata de *Les discours du Pince-Gueule*, publicado en 1966 por Michel Cassé Editeur. Fue el primer texto para edición escrito directamente en francés por Julio Cortázar. Se trató de un libro para bibliófilos, ilustrado con litografías de Julio Silva.
- ¹⁵ Es posible postular que las ediciones «para el gran público», baratas, en «rústica», etc. siempre se definen en oposición a ediciones (casi fuera de mercado) para bibliófilos. En ciertos casos, los libros de alto costo de producción son lugares de experimentación gráfica que impactan en la evolución de dispositivos técnicos que luego permiten reducción de costos para ediciones «baratas». Por otro lado, las ediciones para bibliófilos siempre evolucionan desmarcándose de los libros del mercado, en una clásica carrera por La Distinción. En un límite, no se puede comprender un polo sin el otro. He estudiado esta dialéctica en la monografía que le dediqué a la evolución de la edición brasileña en los años 1930 (SORÁ, 2010, capítulo 7).
- ¹⁶ La primera tirada de 12.000 ejemplares fue impresa mitad en México D.F. y mitad en Buenos Aires. Formato 23 x 24, 244 páginas ilustradas, tapa de cartón y encuadernación empastada. Bajo este formato se imprimieron 7 «ediciones». La última en 1986. No sé cuando fue la primera versión de *La vuelta al día en ochenta mundos* editada en dos volúmenes. En este caso el formato era 9,5 x 19 cm. Hasta 1992 se habían impreso 24 ediciones. Un estudio de las variaciones entre ediciones arrojaría interesantes indicios sobre la transformación de este libro en la obra del autor. No solamente por los sutiles o profundos cambios materiales que se puedan observar, sino por los desplazamientos de los contextos de uso en diferentes tiempos y lugares. Más interesante aun sería conocer las razones por las cuales Siglo XXI parece haberse desinteresado en nuevas reediciones de este libro en los últimos lustros. También las razones de la venta de derechos a la editorial RM Verlag que lo ha reeditado en 2010, en una versión tipo «copia facsimilar» a la primera edición.
- ¹⁷ Es importante decir que casi la totalidad de los mensajes del conjunto de cartas trata exclusivamente de temas editoriales. Sin embargo, en aparente paradoja, el profesionalismo se expresa en un lenguaje de amistad y con condimentos no estrictamente literarios o librescos. Más allá de los augurios de amistad de las últimas líneas, en las que cada uno se cuida de saludar a la mujer del otro, la presencia de sus compañeras no aflora más que en algunos pares de frases. Se menciona a veces la presencia de amigos comunes con los que se habla del otro o se lo recuerda y alguna que otra anécdota de viajes e historias de vida. La política gana un poco más de relieve. Son personas que se sienten revolucionarias y los inquietan los golpes militares en América Latina. Cuba es «la cuestión suprema», a apoyar como fiel soldado Orfila y de modo más crítico Cortázar, especialmente después del posicionamiento de Fidel con relación a Checoslovaquia y Hungría. A mediados de 1968, inevitablemente surge el tema del Mayo francés y los movimientos juveniles análogos en buena parte de Occidente.
- ¹⁸ En mayo de 1968, Siglo XXI le envía a Cortázar un giro de alrededor de 1500 dólares, por la venta de 6329 ejemplares entre los meses de enero, febrero y marzo.
- ¹⁹ Es flagrante el contraste entre la complejidad de la diagramación y la muy baja calidad de papel, tapas y encuadernación de aquellas ediciones latinoamericanas. Esta es la causa por la que se decidió imprimir *Último Round* en Italia, libro en el que las travesuras gráficas fueron aún más radicales.
- ²⁰ Con excepción de *Territorios*, editado en 1978 por Siglo XXI, con diagramación de Julio Silva, también en formato no convencional: 23 x 19.

Referências

ANDERSON. Benedict, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. E. Suárez. México: FCE, 1993. 315 p.

CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI, 1967, 214 p.

DE DIEGO, José Luís. Cortázar y sus editores. In: *Orbis Tertius*, XIV (15), La Plata, 2009.

- ELIAS, Norbert. *Mozart. Sociología de un genio*. Trad. M. F. Villanueva y O. Strunk. Barcelona: Península, 1991. 153 p.
- FOUCAULT, Michel. *L'ordre du discours*. Paris: Gallimard, 1970. 82 p.
- GARCÍA, Diego. Signos. Notas sobre un momento editorial. In: *Políticas de la memoria*, n. 10 – 12 ; Buenos Aires, 2011, p. 149-157.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Trad. F. Kothe. Río de Janeiro: Tempo brasileiro, 1984.
- LUNA CHÁVEZ, Marisol. Papeles, trazos y testimonios. Entrevista con Julio Silva. In: *Revista de la Universidad de México*, n. 51, México D.F., 2008, p. 49-56.
- McKENZIE, Don. *Bibliografía y sociología de los textos*. Trad. Fernando Bouza. Madrid: Akal, 2005 (1999). 245 p.
- MOLLIER, Jean-Yves. *L'argent et les lettres. Histoire du capitalisme éditorial*. París: Fayard, 2004. 420 p.
- POLLAK, Michael. *Memoria, olvido y silencio. La producción social de identidades sobre situaciones límite*. Trad. M. Tello y C. Gebauer. La Plata: Al Margen, 2006, p. 45 – 75.
- SOLER, Martí. Un hombre con vocación. In: *Arnaldo Orfila Reynal. La pasión por los libros*. Edición homenaje. México: Universidad de Guadalajara, 1993, p. 13-16.
- SORÁ, Gustavo. Des éclats du Siècle. Unité et désintégration dans l'édition hispano-américaine en sciences sociales. In: SAPIRO, Gisèle (Dir.). *Les Contradictions de la globalisation éditoriale*. Paris: Nouveau Monde édition, 2009, p. 93 - 116.
- _____. *Brasílianas. José Olympio e a gênese do mercado editorial brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2010. 480 p.
- _____. Misión de la edición para una cultura en crisis. El Fondo de Cultura Económica y el americanismo en tierra firme. In: ALTAMIRANO, Carlos (dir.). *Historia de los intelectuales en América Latina*, v.2. Buenos Aires-Madrid: Katz, 2010b. p. 537-567.
- _____. El libro y la edición en Argentina. Libros para todos y modelo hispanoamericano. *Políticas de la memoria*, n. 11, Buenos Aires, p. 125-145, 2011.
- _____. Édition et politique. Guerre froide dans la culture latinoaméricaine des années 60. In: HAUSER, Claude et al (Eds.). *La diplomatie par le livre: réseaux et circulation internationale de l'imprimé de 1880 à nos jours*. París: Nouveau Monde, 2011b. p. 89-114.

Recebido em: 15 de maio de 2013

Aprovado em: 30 de junho de 2013