

“Serie del Encuentro”, primera colección del CEAL Entrevista a Susana Zanetti

por Laura Cilento

(Universidad Nacional de Quilmes - Universidad Nacional de San Martín)¹

La reflexión sobre la práctica editorial y los registros históricos de esas prácticas, así como los signos materiales que hablan —en los libros— de su fabricación y sus condiciones de posibilidad, recorren un telón que aproxima un universo de datos a la espera de un relevamiento, de una lectura que los organice y les dé un sentido. La charla con una figura clave del Centro Editor de América Latina, y al mismo tiempo una de las más reconocidas especialistas en literatura latinoamericana del campo académico, intentó poner en foco la primera colección del CEAL: “Serie del Encuentro”, reunión de 43 volúmenes de autores argentinos del siglo XX.² Los temas de la entrevista, orientados hacia la reconstrucción evocativa de esa coyuntura, en ocasiones se mezclaron con otros recuerdos, con generalizaciones y re-narraciones que, si bien son propias de toda construcción autobiográfica, también iluminan las zonas menos autoconscientes de la empresa editora desde un lugar privilegiado: “Sacando a la luz estos circuitos, los historiadores pueden mostrar que los libros no se limitan a contar la historia; la hacen” (Robert Darnton, El beso de Lamourette).

El proyecto del Centro Editor ingresó de lleno en la década del boom de la literatura latinoamericana...

En ese momento, los autores nacionales y latinoamericanos eran buscados porque había propaganda, pero esa línea latinoamericana la tenía Sudamericana y las otras editoriales que tenían plata. Cuando a un escritor le publican una obra en una editorial, generalmente se tiene que comprometer a darle todas las otras obras que saque. En esas circunstancias, no es fácil conseguir textos, y cuando fuimos al Centro Editor nosotros no teníamos plata. Alguna gente puso 10.000 pesos, digamos, o 50.000, pero con eso no hacés mucho. Entonces, necesitábamos vender. Nosotros primero teníamos que sobrevivir, porque teníamos que seguir trabajando, y la elección de Boris [Spivacow], y un poco también de la gente, era hacer una editorial. Pero una editorial no se hace sólo con voluntad y con saber, hay que tener plata. Entonces, buscamos cómo íbamos a sobrevivir. El Centro Editor siempre sobrevivió mal, porque no tuvo plata inicialmente, y para colmo se inició cuando se fundó Siglo XXI. Fueron situaciones similares. Orfila Reynal era argentino. Hubo gente que prefirió darle plata a él porque le gustaba más el proyecto de Fondo de Cultura, de libros más serios, más

¹ Entrevista realizada en el marco del proyecto de investigación “El orden de lo diverso. Un estudio sobre las colecciones argentinas en los años 60”, dirigido por Margarita Pierini (UNQ), quien estuvo presente en esa oportunidad.

² La colección, dirigida por Horacio Achával y con Susana Zanetti como secretaria, incluyó los siguientes nombres (por orden de aparición): Macedonio Fernández, César Tiempo, Andrés Lizarraga, Osvaldo Dragún, Aurelio Ferretti, Roger Pla, Oliverio Girondo, Tulio Carella, Manuel Mujica Láinez, Bernardo Verbitsky, Norah Lange, Leónidas Barletta, Marco Denevi, Nicolás Olivari, Antonio di Benedetto, Marta Lynch, Alberto Girri, David Viñas, Humberto Constantini, Enrique Molina, Germán Rozenmacher, Pedro Orgambide, Agustín Cuzzani, Alberto Vanasco, Haroldo Conti, Jorge Masciángoli, Daniel Moyano, Joaquín Gómez Bas, Bernardo Canal Feijóo, Vicente Barbieri, Enrique Wernicke, Abelardo Arias, Alfredo Varela, Widakowich Wéyland, Ezequiel Martínez Estrada, Ulyses Petit de Murat, Bernardo Kordon, Rubén Benítez, José Portogalo, Agustín Pérez Pardella.

Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria



universitarios. El proyecto de Boris, que era más popular y además tenía tendencia a hacer “libros baratos que se rompían”, no era lo que mucha gente esperaba tal vez. Orfila Reynal era una persona más seria, más confiable, digamos, en el sentido de que Boris hacía lo que quería, y además mucha gente criticaba a Eudeba porque no publicaba libros para la universidad. Cuando uno mira las colecciones dice “pero la colección ‘Lectores’ no era para la universidad, los ‘Cuadernos’ tampoco, ‘Serie del Siglo y Medio’ tampoco”. Era para la formación de un nuevo público lector, y eso fue lo que hizo. Entonces, de la gente de la universidad recibía críticas, aunque tenía mucho apoyo del rector, sobre todo de Risieri Frondizi. Después los otros siguieron apoyando.³ Boris era muy vivo para sacarles plata porque generalmente los que estuvieron después no eran gente de editorial, no sabían nada. Al contrario, Boris sabía muy bien, les contaba cómo doblaba el papel, era muy habilidoso para eso y sabía. Pero tenía sus ideas, de las que no se movía mucho. También se rodeó de gente, alguna de las ciencias, como el ingeniero Babini, pero Babini era muy humanista también. La gran mayoría de la gente que lo rodeaba era gente del arte, de la literatura y de humanidades. Para el Centro Editor no tuvo mucha plata. Tuvimos que ver cómo hacíamos para obtenerla, y además no podíamos hacer colecciones con grandes autores porque estaban todos en derecho. Descubrir un autor... un autor que cree que tiene una mina de oro en la mano no iba a venir a ofrecerla a una editorial que recién se iniciaba, que tenía fama de no pagar derechos. Entonces, se lo ofrecía a Sudamericana, que iba a hacer publicidad, como pasó con García Márquez. De él hablamos nosotros, ellos lo conocieron por nosotros, porque habíamos leído *El coronel no tiene quien le escriba* y le escribimos desde Eudeba. Pero García Márquez estaba en México. A veces variaba mucho su lugar y no nos contestó.

¿Habían establecido contacto con alguna intención concreta?

Para hacer *El coronel no tiene quien le escriba*. Entonces ahí lo conoció a Enrique Pezzoni, lo conoció por Bianco. Bianco le habló de García Márquez y ellos le publicaron *Cien años de soledad*. Tenían plata, tenían otra posibilidad de proyección, y además Sudamericana editaba bien. Estaba Pezzoni, que era un tipo encantador, era fantástico.

Hoy teníamos la intención de profundizar en “Serie del Encuentro”, de la que teníamos el dato de que surge en el año 1966...

Es cortita esa serie.

Son 43 títulos.

Sí. Bueno, lo que nosotros teníamos era a Macedonio Fernández. Era una posibilidad de iniciar una colección o de trabajar en una colección con un nombre que tenía fama, pero que a nadie se le había ocurrido publicar. Era una pegada.

O sea, diríamos, la piedra de toque para la colección fue tener a Macedonio Fernández.

Boris tenía una idea... Él no quería publicar libros sueltos, él siempre tenía la idea de colecciones...

³ El apoyo institucional de la Universidad de Buenos Aires a Eudeba y el paso de Zanetti por esa editorial universitaria fueron recordados por ella misma en “Canon y mercado. La Serie del Siglo y Medio y Capítulo”. *Orbis Tertius*, XI, 12, 2006.

Y en este caso, “Serie del Encuentro” es una denominación bastante genérica, al menos para una mirada externa. No tiene una sugerencia concreta sobre qué libros contiene esa colección a partir de su título. ¿Cómo se pensó?

Claro, el título es medio simbólico, ¿no es cierto? “Serie del Encuentro” tiene que ver con una colección en la cual confluyan escritores muy diferentes, de distintos momentos, de distinta fama. Yo creo que también tiene que ver con encontrar nuevos, encontrar escritores. Porque era difícil.

Es decir, que “del encuentro” equivaldría a decir “lo que encontramos”...

Si uno se fija... (risas)

Aloja una pluralidad de significados. El título es muy bueno.

La otra cosa importante era *Zama*. Ahí el Centro Editor mostró que tenía gente que sabía qué era lo que debía valorarse. Esa fue una novela muy importante, que no reeditaron, a la que se suma Macedonio Fernández, que Obieta, que era el hijo, no tenía problema para editar. Él quería que lo editaran, pero se ve que la gente estaba en Babia.

O sea, había una disponibilidad de este autor que no había sido aprovechada por ninguna otra editorial.

No.

¿Podríamos pensar entonces que teniendo esa posibilidad se concibió la colección?

Era como un mito Macedonio Fernández. Nosotros hicimos una antología de *Papeles de Recienvenido*, que es un libro fantástico, de una lectura agradable, fácil de vender, digamos. Y después teníamos para hacer los poemas, todo lo otro. Posteriormente Obieta nos dio el *Museo de la novela de la Eterna*. Yo vi los cuadernos de Macedonio, en los que escribía por cualquier lado. Pero, bueno, realmente en ese momento, en que estaba en danza toda la cuestión medio vanguardista en el relato, esa novela era una novela de vanguardia.

Pero en términos editoriales era un riesgo, desde el momento en que se trataba de imponer un autor, de lanzarlo después de años de ostracismo... Era una apuesta.

Claro, se pensaba que la gente joven lo iba a comprar, porque es posible también que nosotros pensáramos que había un público, que había comprado las cosas de Eudeba, que le compraría al Centro Editor. Eudeba había apelado a la gente joven, a ese nuevo público lector, y Centro Editor siguió haciendo libros baratos.

Existía, podríamos decir, una enorme voluntad de continuar con Eudeba.

Sí.

Porque a veces cuando se piensa en la colección parece como un proyecto generado de cero, pero puede ser una especie de continuidad de algún cabo suelto o ideas previas.

Boris era un hijo de inmigrantes que había formado su idea del mundo, aparte de la universidad, mediante los libros de Tor y de todas esas colecciones baratas que había. Entonces él, en el fondo, pensaba en esa gente, que era en principio gente joven. Pero después

siempre tenía la idea de la apropiación, digamos, de apoderarse de materiales para que los conociera un gran público. No llevado por el interés comercial: le interesaba que la gente supiera quién es Van Gogh o cosa por el estilo. Entonces, y eso en realidad lo teníamos un poco todos, sumado el hecho de que estaba Onganía, que era tan represor en el campo de la cultura, llevó a buscar el tipo de cosas que podíamos hacer. La “Serie del Encuentro” tiene que ver con “Libros de las Provincias”, “Libros de Buenos Aires”, y son todas más o menos del mismo momento, igual que Capítulo.

El hecho de que se trate de escritores argentinos vivos ¿fue algo que esta “Serie del Encuentro” buscó deliberadamente?

Sí, era en realidad una especie de idea de continuar “Los Contemporáneos” que acababa de sacar Eudeba cuando la intervinieron. Porque no íbamos a hacer de nuevo la “Serie del Siglo y Medio”. De alguna manera se admiraba el prestigio de Eudeba. Teníamos una buena posibilidad de hacer cosas. Pero hacer cosas en el campo de la literatura siempre tiene que ver con los derechos de autor. La “Serie del Siglo y Medio” estaba hecha en lo posible sin derechos. Está bien: era una tradición, era canon, era un archivo. Nosotros sacábamos cuatro libros por mes. La literatura argentina no da para tanto (risas), no se podía seguir *in aeternum*. Eso creo que le dio valor a la colección, porque sacamos cosas raras, que no estaban en circulación.

Y no pagarían derechos, justamente, los de la “Serie del Siglo y Medio”.

Algunos después pagaron porque la literatura argentina lamentablemente era nueva y algunos se habían ocupado de vivir mucho tiempo. Y además, cuando en Eudeba publicaron Darío, estaba en derechos todavía. Se murió en 1916, 50 años...

Y en el caso, entonces, de la “Serie del Encuentro”, ustedes pensaron en escritores argentinos vivos. Lo que me llamaba la atención era lo que podría entenderse como ciertos cortes generacionales: hay escritores que corresponden a lo que se conocía como “generación del veinte”, otros a la del cuarenta y otros más nuevos. ¿Fue la idea tener esa variedad?

Eso era lo que se podía hacer. Lo que pasa es que una colección varía de literatura. Por ejemplo, nadie lee una colección completa de los vanguardistas porque sería insoportable. Creo que tiene que ver con la valoración que se hace de los textos, el gusto ahí funciona mucho. Por ejemplo, a [Horacio] Achával [director de la colección] le gustaba mucho Norah Lange, la había conocido con Gironde. A su vez, Gironde estaba muy contento con la edición que le hicieron en el Centro Editor, porque tampoco había sido reeditado *Espantapájaros*, que podían haber sacado con las ilustraciones. No, sacaron lo último de Gironde, pero el resto no lo habían sacado. Y eran cosas lindísimas, que además eran muy legibles para la gente, porque son esos libros donde juega tanto este autor. Cuando uno está en la literatura argentina y la tiene pensada ya sabe quiénes le gustan y quiénes no están editados. Lo mismo cuando uno da clases. A mí me encantaría dar López Velarde porque tiene uno la cabeza puesta en eso. Y acá pasaba esto. Achával era muy lector y, en general, la gente del Centro Editor era muy lectora, era muy avispada.

O sea que hubo autores que se eligieron y después se fue a la busca de la tratativa de derechos. Y en la mayor parte de los casos tenían que conversar con los autores directamente, pero en otros habría herederos. ¿Cómo fue ese proceso?

Los herederos son los herederos... Y están las editoriales. Por ejemplo, nosotros habíamos querido hacer los *Tres relatos porteños*, de Arturo Cancela. Lo tenía Austral, que

no lo iba a reeditar, pero no nos liberó los derechos. Hay a veces ese tipo de mezquindades. También los herederos de Cancela eran un problema. Creo que eran unas tías viejas, y había un sobrino que fue el que se movió para liberar los derechos. Nosotros después hicimos la *Historia funambulesca del profesor Landormy*, que es fantástica, pero eran dos tomos. Entonces no podíamos lanzarnos con eso. *Tres relatos porteños* hubiera sido fantástico pero no fue posible.

¿Cómo fue el trato con los autores elegidos a los que podían solicitar su texto?

En general, a Eudeba venía mucha gente. Venían autores, venían pintores, había algunos que habían hecho tapas para “Siglo y Medio”, etcétera. Era como un lugar de reunión. Caían autores a conversar. Por ejemplo, Girri iba muchísimo a Eudeba, y está en la colección. Había una presencia de autores que eran conocidos por nosotros, como Benedetti.

Rastreando un poquito en la aparición de figuras nuevas o debutantes, se observa en la lista de títulos que hay muchas novelas que habían aparecido siete u ocho años antes en primera edición: Bernardo Verbitsky, David Viñas...

Verbitsky iba mucho.

¿Allí hubo una voluntad de esos escritores, un interés por participar de esa colección aunque tenían esas mismas novelas editadas algunos años antes por otras editoriales, en su mayor parte menores, o al menos sin continuidad en el mercado?

Sí, y después había un componente ideológico. Quizás desde un punto de vista estrictamente estético estas novelas eran realistas, realismo de denuncia, digamos. Había posiciones frente a la gente vanguardista y evidentemente no estábamos del todo en consonancia con eso, porque me acuerdo de que nosotros habíamos formado un grupo de estudio con Beatriz Sarlo y otra gente, y lo primero que estudiamos fue a Georg Lukács. Entonces, las posiciones a veces se combinaban con gente a la que les parecían unos afiebrados los que tenían una visión vanguardista de los años ‘20 y ‘30.

O sea, ¿todavía había una cierta, no digamos desconfianza, pero tal vez cierto tipo de resistencia frente a esa literatura vanguardista de los ‘20 y los ‘30, Macedonio, Girondo?

No. Había más bien una idea de que ese vanguardismo afiebrado era de gente medio tarada. Y por otra parte, no se puede hacer eso en una colección que busca un público muy amplio. Esos autores están como combinados, valorando ciertas cosas que se habían escrito, y evidentemente en el campo argentino y americano eran líneas poderosas.

Pero pareciera que haciendo una estadística hay un sesgo relacionado con cierta literatura de función social o de compromiso social.

Sí, eso está, pero también está muy mezclado, me parece.

Lo que llama mucho la atención es la elección de autores que se tienen que poner en valor, que son de tres o cuatro décadas antes, y al mismo tiempo muchos autores nuevos, jóvenes, que en ese momento tal vez ya habían publicado dos o tres novelas recientemente, o que habían tenido sus primeras publicaciones en los ‘50.

El caso de Masciángoli, por ejemplo.

En este sentido, me preguntaba cuáles serían los escritores cuya primera edición de alguna de sus obras fue la de “Serie del Encuentro”. Uno de los que supuse que estaba en esa situación es Ezequiel Martínez Estrada, con *Análisis funcional de la cultura*.

Me parece que esa fue la primera.⁴ Nosotros lo que queríamos era *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*...

Bueno, después la tuvieron en las otras colecciones.

Sí, para *Capítulo*. Pero ese texto lo queríamos porque no circulaba, era un libro muy caro para Fondo de Cultura. Un libro importante... Y bueno, finalmente lo hicimos, pero pasaron unos cuantos años.

¿Qué otros autores tuvieron primeras ediciones en la colección “Serie del Encuentro”?

No me acuerdo, porque mucho teatro hemos editado nosotros que puede haber sido editado y otro no, que solo había sido puesto en el teatro, por ejemplo, los textos de Dragún, Ferretti, Lizarraga... Con nosotros trabajó mucho Luis Ordaz. Era una persona muy amiga y formaba parte de esa gente que siempre venía. Él preparó lo referido al teatro. Lo que pasa es que estos autores en ese momento eran importantes.

Seguramente, teniendo en cuenta el fenómeno del teatro independiente. Una cosa que habíamos hablado en Mar del Plata cuando nos cruzamos a raíz de estos temas en el congreso, y que quedó pendiente para conversar hoy, es justamente que había casos como el de Griselda Gambaro, que representan tal vez una tendencia mucho más ligada a la neovanguardia, que no habían podido entrar en la colección.

Lo que pasa es que Gambaro tenía editadas las obras. Porque ella escribió mucho, pero había unas primeras cosas que no podíamos hacer. No, en general el problema eran los derechos. Y entonces fuimos a buscar obras o escritores que fueran importantes y que estuvieran libres. Aquí hay varios de los autores, como César Tiempo, que eran de los viejos escritores de la vanguardia, digamos, que no habían sido vueltos a editar. Incluimos muchos poetas porque a los poetas no se los editaba. La antología de Molina, que yo creo a veces que son las únicas cosas que podrían todavía encontrarse. Nadie más la editó. Era un poeta bueno, ¿no?

Y en el caso de los escritores que tenían esa primera edición de su novela en los años ‘50 y después los incluyeron ustedes, con las editoriales no debían tener compromisos muy grandes...

No habían firmado derechos exclusivos. Pero en un momento, por ejemplo, cuando nosotros estábamos en Eudeba y salió la serie “Los Contemporáneos”, a Marechal, que tenía una buena relación con nosotros, se lo fue a hablar para sacar *Adán Buenosayres*. Y él estaba encantadísimo, pero en ese momento Sudamericana sacó los libros del depósito. Dijo “no, nosotros tenemos ejemplares”, aunque no los había vendido, no los había puesto en venta nunca más. Entonces de nuevo emergió *Adán Buenosayres*.

¿Lo atribuí a que se había filtrado la información de que ustedes estaban por sacarlo?

⁴ El ensayo de Martínez Estrada tenía una edición previa en Cuba (Casa de las Américas, 1960).

Por supuesto. Marechal fue a hablar a la editorial, a Sudamericana, que quería hacer con Eudeba la novela, y entonces fueron por los ejemplares que estaban en el depósito. Los sacaron así en circulación y no lo dieron, porque también las editoriales veían a Eudeba como peligrosa.

Volvemos al título de la colección, y sus resonancias de confluencia y diversidad...

Yo creo que las colecciones siempre se arman así, por el grupo de gente con la cual uno está y el criterio que tiene, que no te limita a que sólo tenés que sacar a Sábato. A nosotros no nos gustaba Sábato porque nosotros éramos medio vanguardistas. Nos gustaba, qué sé yo, *Tres tristes tigres*. Leíamos todo eso pero teníamos mucho respeto por los nombres del canon, nosotros nunca habiéramos dejado de lado a Esteban Echeverría, por más que en una de esas nos reíamos de *La cautiva*.

Lo del respeto al canon, ¿cómo se aplicaría a la “Serie del Encuentro”? ¿Se dijeron “no debe faltar tal o cual título o autor”? ¿Pasó algo de eso?

No, faltaron porque no se podían conseguir los derechos.

¿Y cuáles serían? Porque pareciera que la historia de los que no se pudieron publicar también es la de los elegidos: los elegidos que no se pudieron publicar.

Porque ya sabíamos que era así.

O sea que ya funcionaba como una especie de implícito.

Por ejemplo, Bioy Casares venía mucho al Centro Editor, muchísimo. Pero, bueno, no se podía editar Bioy Casares. Nos hubiera gustado quizás, pero ya sabíamos que no. Entonces, se trataba de hacer una colección que fuera interesante. Había obras que no se habían vuelto a editar y que valía la pena hacerlo, o que habían sido editadas y que no habían circulado prácticamente. Entonces se las ponía de nuevo en valor. A veces aparecía alguien que tenía alguna obra inédita.

¿Sería algún caso de estos autores que estábamos repasando hace un rato?

Mirá, para nosotros Macedonio Fernández fue importantísimo. A César Tiempo lo queríamos reeditar en Eudeba también, ya que editamos mucho de esa línea de la vanguardia, la de Boedo. El libro de Roger Pla, *Los robinsones*, fue un poco por Roger Pla, que estaba trabajando en *Capítulo*. Es un texto interesante porque pertenece a la especie de la novela *Contrapunto*, del mundo de los artistas y escritores, de sus discusiones, de las que hay muchas novelas, como *Los mandarines*. Bueno, los *Veinte poemas*, eso lo queríamos editar, por supuesto. El libro de Tulio Carella, *Tango, mito y esencia*, era un lindo libro sobre tango. Por ejemplo, el libro de *Vidas del Gallo y el Pollo* es un libro precioso. Ese libro fue hecho porque era muy bueno. Obviamente nos hubiera gustado incluir *Misteriosa Buenos Aires*, pero publicar ese libro de Mujica Láinez, que es una investigación y un libro muy bien hecho, muy entretenido, muy lindo, venía muy bien...

Y temáticamente tiene muchísimas afinidades con otros títulos de la colección.

Venía muy bien para la colección, digamos. Nosotros no teníamos esos prejuicios. Hubiéramos publicado a Victoria Ocampo también.

¿Qué pasaba con Silvina, la hermana?

Sí, pero Silvina tenía los derechos comprometidos para hacer una antología de cuentos. En realidad, fue el Centro Editor el que la revivió a Silvina, pero con el fascículo de *Capítulo*. Ahí se puso en circulación de nuevo. Achával la quería mucho a Silvina Ocampo. Es decir, teníamos relación, una relación editorial, digamos, con los dos. A ella le dedicamos un fascículo, y Bioy estaba medio enojado porque él estaba incluido en la literatura fantástica.

¿En el fascículo dedicado a la literatura fantástica preparado por Carlos Dámaso Martínez?

Sí, claro, pero Silvina tuvo uno para ella sola. Pero es porque cuando hicimos *Capítulo*, la segunda edición, Boris quería que usáramos buena parte de los fascículos que había ya hechos. Entonces, ese fue uno. Silvina Ocampo no tenía fascículo, la metimos sola. Por eso *Capítulo* es medio...

...heterogénea, tanto por sus cruces temáticos como por dedicarse monográficamente a autores.

No es una historia académica. Es una historia que tiene que ver con la realidad en el campo comercial y editorial. Digamos, eso de usar los fascículos anteriores tampoco es un proyecto de historia, es una historia para un gran público, ¿no? Mucho también de promoción, no académica.

Estábamos en el tema de cuáles fueron los autores y textos que les hubiese gustado que estuvieran y no pudieron poner.

Acá hay gente de cualquier ideología, salvo...

Marta Lynch y Verbitsky, por ejemplo...

Sí, salvo algunos fascistas. Claro, hay algunos autores que estaban en ese momento muy promovidos, como Marta Lynch, que después un poco pasó, ¿no?

...el caso de escritoras que fueron best sellers en muchos casos. ¿Marta Lynch les llegó por interés o fue una carta más comercial que jugaron en el diseño?

No, lo que pasa es que Marta Lynch venía, tenía mucho interés en salir en la colección. Y los cuentos eran buenos. Eran buenos cuentos. ¿Por qué no la íbamos a hacer, no?

Podríamos suponer entonces que ya la misma sociabilidad con escritores era variada, no se había formado una camarilla, sino que evidentemente por este lado también podríamos pensar la apertura de la propuesta...

Sí, venía gente muy diversa... ¿Qué no podíamos hacer? No podíamos hacer a Borges o a otros, pero ya sabíamos eso. Después sí salió algo de Borges, fue en *Capítulo*, pero era difícil. Borges había hecho prólogos en la "Serie del Siglo y Medio". Y venía mucho a Eudeba también, al Centro Editor no, a Eudeba venía mucho. Sí, porque la gente pasaba, estaba en Florida, era fácil, ¿no? Todas las veces que necesitábamos algún material, a lo mejor un cuento, o algo de alguna revista que estaba en la Biblioteca Nacional, lo llamábamos a Borges.

En síntesis, de los autores que desearon poner en la colección no pretendieron lo que no se podía pretender...

Ya lo sabíamos por Eudeba.

Y alguna negociación como la de Gambaro que no se produjo tampoco. O sea, la impresión que me da es que hubo gran incidencia de la proximidad derivada de una sociabilidad directa.

Era gente que venía. Había algunas personas... Por ejemplo, Verbitsky venía mucho al Centro Editor.

Por lo que puede inferirse, había una especie de “círculo” de interesados, que tal vez proponía sus libros o sencillamente estaba presente, y de alguna manera...

Sí, que venían de visita, digamos. Eso pasaba mucho. También los artistas, los pintores jóvenes, como Gorriarena, venían a cada rato. Yo a veces me enojaba porque si tenía que trabajar decía “sáquenme toda esta gente porque yo no puedo hacer nada”, pero formaba como una cosa muy conversada que era buena... Yo creo que en esas editoriales que tienen muchos directores de colección ya no hay nada de esto. No hay porque generalmente trabajan afuera, no están adentro, ¿no? Lo que pasa es que cuando están adentro el clima que se arma abre muchas puertas a muchas cosas. En cuanto a todo, a la factura de lo que estás haciendo. Además, a Boris le interesaba tener a esa gente ahí. Siempre decíamos que tenía mucho ojo para elegir a la gente.

No sé si emparentado con este contexto de sociabilidad, pero se cuentan en “Serie del Encuentro” dos títulos del mismo autor en algunos casos, como el de Verbitsky.

Sí, *Una pequeña familia*. Es muy lindo ese libro. Ahora está totalmente olvidado, pero no era una mal novelista Verbitsky.

Visto desde la actualidad, da una sensación de corte de época, pero también puede observarse que incluye autores un tanto perdidos en la cotización actual del valor literario. Tal vez sea el caso de Marco Denevi, más cercano al canon escolar que al académico.

Rosaura a la diez se incluyó porque era un libro muy entrador, y vino Denevi y lo ofreció. Es lindo como novela, era muy leído. A su vez, Nicolás Olivari también es como César Tiempo, son esas zonas de Boedo que quedaron comprendidas. También Boris lo quería mucho a Barletta. Venía porque el teatro donde tenía la obra estaba a tres cuadras de Eudeba. Cuando murió, años después, firmamos el contrato con los herederos.

Ciertos enlaces entre esa literatura social y la de generaciones posteriores se puede ver en la colección. ¿Qué otros autores derivaban de preferencias particulares?

Alberto Girri a Achával le gustaba mucho. Se veían bastante con Girri porque Achával era muy afrancesado, leía mucha literatura de ese origen y norteamericana, era miembro del club de patafísica. Era un tipo muy especial, con una mezcla de atributos.

Y en el caso Rozenmacher también, ya tenía una publicación pero...

Bueno, Rozenmacher era compañero nuestro de la facultad. A Germán lo queríamos mucho nosotros y era un buen escritor. Entonces, por eso también, ¿no?

Cabe suponerlo, porque en “Serie del Encuentro” está incluido con *Cabecita negra* y en la posterior colección “Narradores de Hoy” entró con *Cuentos completos*.

Sí.

¿Cuál era la distribución de tareas que tenían ustedes, si la tenían, tanto en tu caso como en el de Achával? Porque ustedes tenían a su cargo la dirección de la colección...

Había cosas que estaban más en manos mías, que eran las relaciones con la imprenta, con las correcciones, pero Achával estaba detrás de todo eso también.

O sea, era un trabajo compartido, no había unos roles establecidos.

Sí, sí. Era un poco el modo de la editorial, en el sentido también de que el negro Díaz, Oscar Díaz, podía venir a decir: “Che, me contaron de una novela tal y cual...”. Había una cosa muy compartida, porque nosotros charlábamos mucho.

¿Y hay alguno de estos hallazgos o algunos de estos vínculos o elecciones que te pertenezcan y que pudieras destacar?

En “Siglo y Medio” había muchas porque, claro, yo venía de la universidad, entonces conocía un montón de textos académicos. Bueno, los libros de Rozenmacher, seguramente, pero a mí también me entusiasmaba *Zama*, yo tenía la primera edición. Pedro Orgambide trabajaba con nosotros. Había trabajado en Eudeba *freelance*, pero venía siempre, era muy amigo nuestro. La edición del libro de Orgambide tiene que ver con eso. Agustín Cuzzani venía mucho y en ese momento tenía mucho éxito. Me decía a mí, que yo debía haber seguido medicina, “porque tenés un nombre que está hablando de curar, Su-sana Zane-tti”. Decía que este nombre era para un médico. Daniel Moyano era autor de Achával. A mí me gustaba Wernicke

¿Y ese último autor cómo llegó a ustedes?

Porque venía mucho Wernicke también, lo conocíamos. Bernardo Kordon era muy amigo también, pero al mismo tiempo era gente que estaba un poco marginada, digamos. Haroldo Conti era una persona muy cercana a nosotros. Cuando fuimos a presentar la colección a Mendoza y a San Juan él fue con nosotros. Venía siempre, pero lo único que podíamos editar eran los cuentos de Haroldo. Las novelas, no. Los cuentos son muy buenos.

En el caso de los autores ensayistas también hay casos de duplicación, como en Tulio Carella, que tiene dos títulos, *Tango, mito y esencia* y *Cuaderno del delirio*.

Sí, hay algunos ensayos en la colección.

¿Spivacow, en esta colección de “Serie del Encuentro”, propuso algo? ¿Hay una idea, no una imposición, una sugerencia? ¿O fue...?

A veces, no siempre, venía con “¿por qué no ponés...?”, y salía con alguien... Barletta puede ser. A él lo querían en la editorial. Yo lo veía como una tía vieja, pero, bueno, nosotros

éramos medio vanguardia. Pero Boris le tenía un gran respeto por lo que había hecho en el teatro, aunque Achával lo quería también.

Es bien conocida a esta altura la disputa entre Boris y Achával por la inclusión de Macedonio...

Me acuerdo de algo... Una vez Babini, que era más moderno, venía del Di Tella. Y Boris le dice: “Querido Babini, no te imaginaba”. Entonces él le dijo: “Mire Boris, yo prefiero ser snob a ser reaccionario”. Claro, Boris tenía esos gustos. Amaba a Dostoievski, por ejemplo.

Era un sobreviviente de Boedo en algunos aspectos.

Claro.

De la experiencia, de la cultura, de la época.

Era un hijo de inmigrantes que había aprendido a leer con todas esas colecciones, admiraba a los clásicos, a esos tipos, y de pronto también él había sido del Partido Comunista, así que tenía su corazoncito por ahí, aunque sabía que había escritores que eran mejores. Pero es posible que él viera a Bioy Casares como un oligarca, no hubiera podido. Achával era un tipo que tenía una cosa de clase, entonces enganchaba muy bien con esa gente. No sé si Boris hubiera ido a cenar con Bioy Casares. Le hubiera resultado incómodo porque no era su gente. Tampoco la gente de Achával, pero Achával casaba con cualquiera.

Retomando la distribución de tareas, con Achával...

Él tenía más contacto con los escritores y yo me ocupaba más de llamar por teléfono, de que vinieran los correctores, ese tipo de cosas. Del proceso de edición, que él también miraba.

Y en cuanto al diseño y a la estética, al aspecto material de la edición, ¿cómo se encaró?

Ahí intervenía el negro Díaz, Oscar Díaz.

O sea, ustedes no tenían ninguna solicitud particular, era un formato que se había decidido.

Sí. El formato tiene que ver con el papel, con los cortes de papel para no desperdiciar, y las tapas eran tapas muy sencillas, esas baratas, digamos. Pero eran lindas, estaba bien.

El casi pop de las tapas es atractivo, crea una diferencia, como en la posterior colección “Narradores de Hoy” también. Pero me parece que era un elemento de novedad para, tal vez, volver a leer con esa tapa a Girondo, por ejemplo.

Eso lo hacía el negro Díaz.

¿Cómo conversaban las ideas?

Nosotros le decíamos cuáles eran los títulos. Él preguntaba, a algunos los conocía y a otros no. Entonces él venía con la propuesta directamente de la tapa. Él era el que decidía todo eso. Era muy amigo de nosotros, así que...

Si, lo decidía en relación con esa confianza del círculo.

Porque él era un tipo muy capaz, nunca se nos ocurrió discutirle nada. Estábamos de acuerdo porque hacía cosas lindas. Yo me acuerdo cuando salió Eudeba, en la que yo no trabajaba aún, ver las tapas, el formato de las colecciones y todo eso, era una cosa completamente diferente a lo que había en plaza. Después, Alianza Editorial tenía algo así, pero era algo muy novedoso, y creo que también cuando estuvo en el Centro Editor, dentro de las posibilidades, hizo cosas muy lindas. Así que no, podíamos criticarnos pero en general nos llevábamos muy bien. No había muchas rivalidades.

Aquí hay una diferencia porque en muchos casos las facetas que tienen que ver con diseño y demás, a cargo de personas a las que se las contrata, se encara con más distancia o autonomía profesional.

Lo que pasa es que en esa época todavía no había escuelas de diseño. La gente que trabajaba con nosotros en la zona de arte eran todos pintores. El negro originalmente era un pintor, pero también era un tipo que estaba allí, que vivió toda la renovación de la imagen, digamos, ¿no? Y tenía ojos, era un tipo de enorme cultura. Yo aprendí muchísimo ahí porque él se paraba frente a un cuadro y comentaba con nosotros. Tenía una mirada diferente, la mirada de los artistas y una cultura fantástica. Sabía mucho de pintura, pero también sabía de lo que se estaba haciendo.

Parece, digamos, hasta de un minimalismo muy interesante el diseño que hizo, trabajando con el esquema bicromático de tapas blancas con letras de colores, y un montaje fotográfico.

Tenía que hacer todo un esfuerzo enorme y barato, ¿no?

Desde el diseño hasta la selección de autores...

Era una situación difícil. Nosotros no podíamos publicar la nueva novela de Sábato o cosa por el estilo. Entonces había que tratar de adivinar lo que se podía vender más o menos con éxito. Evidentemente, Macedonio Fernández era una posibilidad, Gironde era una posibilidad. A Norah Lange la volvieron a descubrir ahora, que hacen trabajos sobre ella. A mí a veces me da rabia porque no dicen que se vuelve a leer porque nosotros la habíamos editado, que es importante el peso que tiene la recepción de los libros en la historia social de la literatura. Nosotros cuidábamos los textos. Los libros se hacían apurados, pero los textos se cuidaban.

Y respecto de la duración de la colección, ¿cuánto se extendió en el tiempo? ¿Cuál era la frecuencia de aparición de estos títulos de la “Serie del Encuentro”?

No mucho. Yo creo que en el año '67 ya terminaba. Empezó en el '66, y yo creo que debe haber durado un año o un poco más.

¿Y cómo llegó la decisión de no seguirla?

Eso tiene que ver con las posibilidades de edición, con las ventas también. Seguramente habían bajado mucho las ventas. Y creo que salía por lo menos un libro por mes. Mientras se preparaban tiene que haber pasado un año.

24 libros son dos años, entonces debe haber habido una frecuencia mayor.

Sí, yo en el año '67 empecé a trabajar en la colección "Mi país tu país", de modo que... Sí, porque nosotros nos fuimos de Eudeba a mediados del '66. El Centro Editor debe haber empezado a publicar hacia fin de año. Se fundó el 21 de septiembre, no estrictamente, pero tomaron esa fecha, y empezamos a sacar cosas. Entonces, a lo largo del año '67 salieron éstos, pero yo pasé al otro lado, aunque yo estuve en todo esto.

O sea que el grueso del trabajo es entre fines del '66 y el '67.

Sí.

Habría que pensar si no puede concebirse un doble enfoque para el estudio de las colecciones. Uno, desde las condiciones de producción, y el otro, del efecto que produce esa colección una vez que ya está completa, el conjunto terminado y cerrado, tal como se la conoce públicamente.

Por ejemplo, esta gente del Centro Editor no tenía prejuicio con la poesía. Porque mirá que hay muchos poetas en "Serie del Encuentro". Claro que porque eran más fáciles de editar, pero también porque a la gente que estaba ahí le gustaba la poesía. Yo creo que si te ofrecen una colección completa de clásicos a veces es medio aburrida. Es muy académica, y siempre en el Centro Editor había otra cosa. Boris siempre estaba en contra de que se hicieran ediciones con demasiadas notas. Quería cosas que al lector no lo echaran, que no le resultaran ajenas. Eso estaba muy presente, ése era también un poco el criterio del Negro cuando hacía las tapas. De todos modos, no concedía, no ponía, qué sé yo, en *Rosaura a las diez*, una escena de amor, por ejemplo. No, era otra mirada que tenía en cuenta de algún modo que la tapa fuera atractiva, pero sin caer en esa cosa chabacana.

Por eso hay que aprovechar para ver un poco la experiencia de trabajo...

Sí, es muy importante que estudien todo lo que tiene que ver con la edición, las librerías, ¿no es cierto?, que los libreros tienen sus exigencias, y nosotros no estábamos encuadrados en lo que ellos buscaban.

La impresión que da una experiencia inicial como la "Serie del Encuentro" es que una colección tiene mucha más heterogeneidad de lo que un investigador, que construye objetos de estudio, quiere buscarle.

Sí, pasa eso. La gente que no tiene experiencia editorial tiene una noción ideal ¿Por qué no editaban a Borges? ¿Por qué no pusieron en los cuentos "Hombre de la esquina rosada"? Porque no se puede. Generalmente la gente de la universidad tiene esa noción ideal. Yo creo que si uno hiciera una colección planificada puntualmente sería un bodrio, porque las colecciones se hacen así. Son vivas las colecciones, entonces se hacen según el momento, según un montón de variables que son las que la colorean y frente a la que vos decís "bueno, acá publicaban lo que podían".

Buenos Aires, 14 de agosto de 2012