



## *Roberta Rambelli: una presenza invisibile*

por Raul Ciannella

Roberta Rambelli (1928-1996) fue una de las primeras escritoras italianas de ciencia ficción (y seguramente la primera que se ocupó exclusivamente de ello), editora de la revista *Galaxy* y de la colección de bolsilibros *Galassia*, creadora de la primera serie de libros de ciencia ficción editada en Italia y una de las más reputadas y solicitadas traductoras de literatura anglo-americana.<sup>1</sup> No obstante, aparte de unas pocas excepciones, la obra de Roberta Rambelli ha pasado desapercibida en los estudios de literatura italiana e incluso en los especializados en ciencia ficción.<sup>2</sup> Su figura parece resistirse al reconocimiento, a pesar de su importante e indudable contribución tanto al desarrollo como a la difusión de una literatura de ciencia ficción en Italia.

El objetivo de este trabajo es analizar el recorrido profesional de Roberta Rambelli en cuanto a escritora, editora y traductora, y con ello reconstruir las causas de

---

<sup>1</sup> Ernesto Vegetti ha atribuido a Rambelli unas dos mil traducciones, mientras que la voz "Roberta Rambelli" en el catálogo interbibliotecario italiano OPAC SBN cuenta con más de 1700 entradas, la gran mayoría de las cuales son traducciones.

<sup>2</sup> Entre las excepciones cabe destacar que en 2007 el editor Giuseppe Lippi volvió a publicar la primera *space opera* de Rambelli en los clásicos de *Urania* de Mondadori (*I creatori di mostri*, publicada originalmente en 1959 en la colección *I romanzi del Cosmo*). En 2012, Giulia Iannuzzi dedicó a Roberta Rambelli algunas páginas de su tesis doctoral centrada en el análisis de las publicaciones y los debates que conformaron la literatura italiana de ciencia ficción entre los años cincuenta y setenta.



su omisión y otorgarle un espacio en el ámbito del sistema literario italiano.<sup>3</sup> A cada actividad profesional de Rambelli asociamos un término que la caracteriza: como escritora, el *disfraz*; como editora, la *exclusión*; como traductora, la *invisibilidad*. Este recurso responde al propósito de ordenar, conectar y dilucidar los elementos y las causas que, en nuestra opinión, han provocado lo que definimos, con respecto a la figura<sup>4</sup> de Roberta Rambelli, una “tendencia a ocultarse y ser ocultada”.

El término *disfraz* asociado a la actividad de escritura, caracteriza el hábito de Rambelli de ocultarse bajo una considerable serie de seudónimos masculinos y anglicanizantes, una actividad, por otra parte, compartida entre profesionales de varias expresiones artísticas y culturales que se difundió en Italia y en otros países de Europa a partir de los años cincuenta. Este fenómeno no es sino uno de los reflejos del más amplio proceso de difusión de la cultura norteamericana en Italia que, como en otros países, se conformó a través de una compleja serie de acciones y relaciones aún hoy en día objeto de numerosos debates y que comúnmente se agrupan bajo la etiqueta de “americanización”.

El término *exclusión*, asociado a la actividad de edición, se refiere a un periodo de enfrentamientos y conflictos que coincidió con el momento en que Roberta Rambelli tomó el mando de la colección de bolsilibros *Galassia* y de la revista gemela *Galaxy*. Cuestiones tanto personales como ideológicas contrapusieron el grupo de *Galassia* encabezado por Rambelli con otro grupo de autores y editores, originando una rivalidad que se prolongó durante años y que probablemente condicionó la decisión de Rambelli de abandonar «Galassia» en 1965 y, paulatinamente, su participación activa en la ciencia ficción.<sup>5</sup>

Por último, el término *invisibilidad*, asociado a la actividad de traducción, define tanto el lugar que la traducción tradicionalmente ocupa en el ámbito de las letras, un lugar que Rambelli decidió habitar de manera unívoca desde principios de los ochenta hasta su fallecimiento; pero también indica toda esa compleja red de procesos y relaciones que regulan la “traducción” de una cultura a otra. Centrándonos en la literatura de ciencia ficción podemos afirmar que la actividad de traducción de obras estadounidenses al italiano, que se disparó ya durante el periodo de la posguerra, sirvió al doble propósito de difundir tales obras y de adquirir nuevos *repertoires*<sup>6</sup> y modelos para la producción de la “nueva” ciencia ficción italiana.<sup>7</sup>

---

<sup>3</sup> Uso aquí el término “sistema literario” en la acepción de polisistemas propuesta por Itamar Even-Zohar (1990: 28).

<sup>4</sup> Me refiero a figura en cuanto construcción, en el sentido que José-Luiz Diaz otorga al autor y que se adapta a Roberta Rambelli: “El autor no es en efecto un ser empírico unitario, sino, por el contrario, un ‘ser de razón’ (Foucault), que no está dado de antemano sino que hay que construir, una instancia compleja a la cual es legítimo aplicar metáforas pluralizantes, tales como el puzzle, el juego de mecano o el caleidoscopio” (2015: 32).

<sup>5</sup> Como veremos más adelante, varios otros factores, entre los cuales cuestiones de salud, condicionaron sus decisiones, aunque creo que estos enfrentamientos jugaron un papel determinante.

<sup>6</sup> Even-Zohar define el repertoire como “the aggregate of rules and items with which a specific text is produced, and understood” (1990: 40).

<sup>7</sup> “Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before” (Even-Zohar 1990: 47).



## 1. ROBERTA RAMBELLI ESCRITORA: EL DISFRAZ

El juego del disfraz, cuando menos a nivel onomástico, empieza ya desde el principio de la actividad literaria de Rambelli ya que su nombre de pila es Jole (o Iole).<sup>8</sup> Roberta es, pues, un primer seudónimo que separa en seguida la persona 'real' de la persona 'literaria'. Roberta Rambelli será el nombre 'funcional', según la definición propuesta por Michel Foucault<sup>9</sup>, al cual asociará y, posteriormente, le será asociada, toda su actividad literaria.

Sin embargo, Rambelli no se limita a un solo *nom de plume*, sino que parece disfrutar en la elección de una multitud de seudónimos y acrónimos para todas sus ocupaciones literarias.

Como ocurría también con el resto de la literatura popular, la ciencia ficción era considerada un producto casi exclusivo de la cultura anglo-americana. Por lo tanto, era bastante difundida la creencia que si no pertenecías a esa cultura no podías escribir buena ciencia ficción. Por eso, a menudo los autores italianos se ocultaban detrás de seudónimos anglicanizantes que les permitían publicar en revistas y series de bolsilibros, y al mismo tiempo constituían para el editor un ahorro considerable en derechos de autor y traducciones.

Con todo, es posible que detrás de la adopción de seudónimos se escondiese algo más que un mero *escamotage* para engañar a los lectores. Quizás existía el deseo de (re)definir la propia identidad, de pertenecer a la cultura hegemónica del momento despojándose de la propia que se sentía lejana y anticuada. La presión 'americanizante' era muy intensa pero también contradictoria.<sup>10</sup> El cine y la literatura popular constituyeron poderosos medios a través de los cuales se inculcaron los valores 'americanos', pero al mismo tiempo contribuyeron a proyectar sobre el país

---

<sup>8</sup> Algunos datos biográficos pueden ser recuperados en la ficha de *Internet Speculative Fiction Database* <<http://www.isfdb.org/cgi-bin/ea.cgi?75561>> y en el Catalogo Vegetti que incluye además todas las referencias bibliográficas. <<http://www.fantascienza.com/catalogo/autori/NILF14382/roberta-rambelli/>>

<sup>9</sup> "Un nombre de autor [...] ejerce un cierto papel con relación al discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros" (Foucault 1998: 7).

<sup>10</sup> Excede los límites y el propósito de este trabajo analizar con detenimiento los mecanismos y los efectos de la americanización en Italia y en Europa sobre la cual, por otra parte, existe una extensa bibliografía. A modo de ejemplo indicamos: Craveri, Piero y Gaetano Quagliariello (eds.), *L'antiamericanismo in Italia e in Europa nel secondo dopoguerra*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004; Kroes, Rob, R.W. Rydell, D.F.J. Bosscher (a cura di.) *Cultural transmissions and receptions. American mass culture in Europe*, Amsterdam, VU University Press, 1993; Stephan, Alexander, *The Americanization of Europe: Culture, Diplomacy, and Anti-Americanism after 1945*, New York, Berghahn Books, 2005; Teodori, Massimo, *Maledetti americani. Destra, sinistra e cattolici: storia del pregiudizio antiamericano*, Milano, Mondadori, 2002; Victoria de Grazia, *Irresistible Empire: America's Advance through Twentieth-Century Europe*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2005.



una mirada hegemónica<sup>11</sup> que veía Italia como colonia estadounidense: la “periferia del imperio”, como la definió Umberto Eco. Buena parte de los italianos legitimaban esta mirada hegemónica a través de la absorción e imitación de sus modelos. La especialista en ciencia ficción italiana Arielle Saiber vislumbró la posibilidad de esta *mimesis*:

One wonders if the [Italian] authors were actually imagining themselves as American writers, writing for an American audience, reveling in the art of mimesis, or if the American-sounding name was as far as the dissimulation went. (Saiber 2011: 14)

Emulaciones de este tipo fueron posibilitadas por la producción, a partir de los primeros años cincuenta, de revistas especializadas en ciencia ficción que en gran medida calcaban formas y contenidos de sus correspondientes americanas: *Scienza fantastica* (1953), *Urania* (1952), *I Romanzi del Cosmo* (1957), *Galaxy* (1959), para citar las más relevantes.<sup>12</sup>

Entre 1959 y 1961, Roberta Rambelli publica trece novelas y una serie de relatos largos para la serie de bolsilibros *I Romanzi del Cosmo*, además de cuentos sueltos y *novelettes* en diferentes revistas. Todo este material, sin excepción, es publicado bajo diferentes seudónimos, entre cuyas funciones está la de diferenciar las obras según la calidad. Su nombre de pluma principal es Robert Rainbell, empleado exclusivamente para novelas a las cuales atribuye un valor más alto. John Rainbell es usado para los relatos breves, y con Joe C. Karpati, A. Robert, Rocky Docson y Hunk Hanover firma novelas y relatos cortos de menor valor o que aparecen en publicaciones diferentes de *Cosmo*, donde se concentra gran parte de su producción autorial.

El nombre Roberta Rambelli aparece por primera vez en la portada de *Il libro di Fars*, una reelaboración del mito de Gilgamesh que será publicada en noviembre de 1961 en la colección *Galassia* donde, unos meses después, empezará a trabajar como editora. En la portada, al nombre de Rambelli sigue el seudónimo Robert Rainbell entre paréntesis, probablemente para alertar aquellos *fans* que hasta entonces desconocían su identidad. En este periodo Rambelli compone dos novelas más, que serán publicadas solo años después: *La pietra de Gaunar* (1966) y *Il ministero della Felicità* (1972). Finalmente, en 1962, Rambelli publica en la revista *Super Spazio* la novela breve *Le tre città di Hagen* bajo el seudónimo de Jgor (Igor) Latychev, única excepción a la ‘anglofonía’ y último seudónimo usado por la autora.

---

<sup>11</sup> La comparatista Shu-Mei Shih, define la mirada de Occidente hacia Oriente “modernist ideology, which sees history in linear terms as moving from the primitive to the developed, [and therefore] confers similarity on the Other as the past of the self.” (Shih 2002: 96). En la investigación que estoy desarrollando tomo prestada esta definición y la aplico, junto a las conclusiones de Edward Said, a la mirada de Estados Unidos hacia la Italia de la posguerra. Una mirada que, a la manera de *Orientalismo*, según opino, sigue viva aún hoy en día y que muestra analogías, salvadas las idiosincrasias, con otras realidades tocadas por el “americanismo”.

<sup>12</sup> Para una exhaustiva genealogía sobre revistas de ciencia ficción en Italia remito a Giulia Iannuzzi, 2014 y Pierpaolo Antonello, 2008.



Durante el periodo *Cosmo*, la prolífica Rambelli, escondida detrás de sus seudónimos, había obtenido cierto éxito y gozaba del favor tanto de sus colegas como del *fandom*. El escritor y editor Ugo Malaguti, en la introducción de la última novela oficial de Rambelli rememoró su sorpresa cuando, aun adolescente y asiduo lector de ciencia ficción, descubrió la verdadera identidad de Robert Rainbell: “[...] sulle pagine di *Galaxy* era apparsa la clamorosa notizia secondo la quale in Italia esisteva una fantascienza nazionale, e venivano rivelati i veri nomi degli autori che scrivevano sotto pseudonimo americano” (Malaguti 1980: 8).

Así, Malaguti descubrió que Roberta Rambelli era no solo una sino dos o tres de sus autores favoritos, “la migliore di tutti noi giovani autori italiani” y la “unica autrice italiana di fantascienza sicura di richiamare il pubblico come e più dei grandi nomi di fantascienza americana” (11).

Con el descubrimiento de la ‘verdadera’ identidad de Rambelli, crece también su fama como experta en ciencia ficción: “During the Fifties and the very early Sixties, Italian readers didn’t get any sort of serious critical work on the magazine field, the very first attempt at it being credited to Mrs. Roberta Rambelli.” (Cozzi 1967: 27). Puede haber sido esta fama la que indujo al dueño de la editorial La Tribuna, que publicaba *Galassia*, a ofrecerle el trabajo de *curatrice*, trabajo que Rambelli aceptará en 1962 y que coincidirá con una brusca aunque no definitiva interrupción de su actividad autorial.

De hecho, en 1977, después de muchos años de silencio, al final de un artículo para *Nova Sf\**, Rambelli confiesa haber escrito algunos años atrás unas cuatrocientas páginas sobre una posible continuación de la *Ilíada* en versión ciencia ficción, aunque admite que cuanto más se adentraba en el estudio de la filología homérica más aumentaban sus dudas acerca de lo que había escrito:

Metà del romanzo era da tagliare e rifare, in nome di un minimo rispetto per la verità storica. Non l’ho mai tagliato e rifatto; ma non ho mai neanche pensato di proporlo in giro per la pubblicazione. (Rambelli 1977: 146)

Sin embargo, en 1980 y gracias a la insistencia de Ugo Malaguti para obtener el manuscrito, el marido de Roberta Rambelli viajó de Roma a Bologna para entregarle esas cuatrocientas páginas que se convertirán en *Profilo in lineare B*, su última y definitiva novela.

¿O quizás no fue la última?

En 1982, Malaguti publicó para la colección *I classici della fantascienza* de su editorial Libra, *Le armi de Isher: parte seconda*, el *sequel* de un clásico de Alfred Elton Van Vogt<sup>13</sup>, *The Weapon Shop of Isher* (1951, publicada en Italia como *Le armi di Isher*, Urania, 1953). El volumen, dividido en dos partes, aparece traducido por Ugo Malaguti y Luigi Cozzi y publicado, como es de esperar, con el nombre del autor E.A. Van Vogt. Sin embargo, tiempo después, algunas fuentes revelaron que ambas partes habían

---

<sup>13</sup> Alfred Elton Van Vogt (1912-2000) es uno de los maestros de ciencia ficción americana de la llamada Golden Age.



sido escritas enteramente por Roberta Rambelli, siguiendo un bosquejo narrativo acordado previamente con el autor norteamericano.<sup>14</sup>

Después de haberse camuflado bajo múltiples seudónimos durante el periodo *Cosmo*, el escribir una (doble) novela y atribuirle a otro autor constituyó sin duda el máximo grado de ocultación al cual pudo llegar la 'autora' Rambelli, un último y misterioso disfraz antes de su separación definitiva de la ciencia ficción. De hecho, a partir de los años ochenta Rambelli abandona (casi) definitivamente cualquier relación pública con el género.<sup>15</sup> Con todo, es imposible determinar cómo continuó su relación privada con la ciencia ficción, aunque algunos indicios apuntan a que duró hasta el final, como indicaría el irónico cuanto revelador título del artículo que escribió en 1970: "Science fiction mia droga: la Sf come malattia mortale o quasi."

A pesar del crédito y del éxito que obtuvieron en su propia época, las obras de Rambelli han sido largamente ignoradas por las generaciones sucesivas. Giuseppe Lippi, actual director de *Urania*, sostiene que al ocuparse de Rambelli como escritora durante la re-publicación de *I creatori di mostri*, se sorprendió al descubrir "buone quanto misconosciute qualità narrative" admitiendo que

ai tempi, il mio amico Vittorio Curtoni ha escluso questa vasta produzione dalla sua tesi di laurea sulla fantascienza italiana, poi diventata un libro fondamentale sull'argomento<sup>16</sup> [...] gli sembravano esercizi di puro mestiere, dozzinali e ripetitivi. (Lippi 2007: 263)

Es importante hacer hincapié en el término *misconosciute* (desconocidas) que implica una labor de exclusión (consciente en mayor o menor medida) por parte de críticos y académicos contemporáneos o inmediatamente sucesivos a Rambelli que contribuyeron, en nuestra opinión, a la desaparición o marginación de la autora, condicionando incluso estudios posteriores. Aun en 2015, por ejemplo, en el monográfico dedicado a la ciencia ficción italiana de la prestigiosa revista *Science Fiction Studies* el nombre de Roberta Rambelli aparece solo esporádica y marginalmente.

## 2. ROBERTA RAMBELLI EDITORA: LA EXCLUSIÓN

En 1981, Roberta Rambelli escribe *Galassia ed io*, publicado póstumamente en 1998, un largo artículo conmemorativo de sus años como directora de la colección de

---

<sup>14</sup> Según lo referido en el catálogo Vegetti, el más completo archivo bibliográfico de literatura fantástica y de ciencia ficción, la información procede del escritor Renato Pestrinero y es confirmada por otros. <<http://www.catalogovegetti.com/catalogo/A0700.htm#4382>>

<sup>15</sup> Seguirá traduciendo obras de ciencia ficción, aunque cada vez menos frecuentemente, dedicándose a *best sellers* y obras divulgativas para grandes editoriales.

<sup>16</sup> Vittorio Curtoni, 1977. *Le frontiere dell'ignoto*, Edizioni Nord, Milano. Curtoni (1948-2011) fue autor de ciencia ficción y ensayista. Entre 1970 y 1973 dirigió la serie *Galassia* siguiendo en gran medida la línea editorial trazada por Roberta Rambelli. Sucesivamente fundó su propia revista crítica de ciencia ficción, *Robot*.



bolsilibros *Galassia*. Se trata de un testimonio único, esbozo a la vez irónico y amargo de esos años, que nos puede ayudar a iluminar esta figura, aún conscientes de que se trata de una mirada subjetiva y personal.

*Galassia* nació en 1961 como publicación gemela de la revista *Galaxy*, copia italiana de la homónima estadounidense y publicada por la editorial *La Tribuna* de Piacenza que, hasta aquel momento, se ocupaba principalmente de textos de jurisprudencia. A diferencia de la revista, *Galassia* se proponía publicar novelas enteras, siguiendo el establecido y exitoso formato de *Urania* y de *I romanzi del Cosmo*. Sin embargo, en sus primeros meses de vida, *Galassia* no consiguió los resultados esperados. A finales de 1961, Mario Vitali, dueño de la editorial *La Tribuna*, contactó Roberta Rambelli para pedirle la edición de una antología de cuentos escritos por autores italianos y ofrecerle, al mismo tiempo, la dirección de la serie. Rambelli, aún sin tener ninguna experiencia editorial, aceptó el reto, incluso con cierto grado de jactancia:

Non avevo mai diretto una rivista di Sf, ma sapevo una cosa: per combinare qualcosa di buono dovevo guardare cosa avevano fatto gli altri, e fare esattamente il contrario. (Rambelli 1998: 206)

Rambelli implementó varios cambios en la línea editorial de la publicación. En lugar de confiar en el material enviado por las agencias literarias emprendió un serie de iniciativas que se revelaron fructuosas: frecuentó asiduamente el ALI (Agencia Literaria Internacional) donde rebuscó todo lo que consideró que podía interesar a los lectores y que no había ya sido comprado por *Urania* de Mondadori (*La Tribuna* era una pequeña editorial que no podía competir en lo más mínimo con los medios organizativos y económicos de las grandes editoriales); se mantuvo al tanto de las novedades reseñadas en las revistas estadounidenses; consultó el catálogo de un mayorista americano especializado en ciencia ficción; contactó agentes extranjeros; entabló una densa red de comunicación epistolar tanto con los autores como con los lectores. Así, instauró relaciones directas con varios autores reconocidos como Harry Harrison, Kurt Vonnegut, Frederik Pohl, A. E. Van Vogt o Ray Bradbury. En algunos casos, estos intensos intercambios derivaron en amistades epistolares, como ocurrió con Isaac Asimov: "Mi mandò una sua fotografia, chiese la mia, e cominciò a farmi una garbatissima corte..." (Rambelli 1998: 207). Estas relaciones le aseguraban una línea directa con mucho material original e inédito, siempre y cuando no se entrometiese algún agente literario o la omnipresente Mondadori. Por lo que concierne a la relación con los lectores, esta tenía el doble papel de sondear los gustos del *fandom* y descubrir potenciales talentos que podían ser publicados en la sección de *Galassia* dedicada a escritores italianos debutantes. Fue mediante este intenso intercambio epistolar que Rambelli descubrió y publicó varios autores, entre los cuales, dos que se convertirán



en sus más estrechos colaboradores: Ugo Malaguti y el entonces adolescente Luigi Cozzi.<sup>17</sup>

Desde el punto de vista estrictamente editorial, Rambelli decidió publicar textos íntegros, eliminando la costumbre popular tanto en *Urania* como en *Cosmo* de mutilar una novela para que entrase en el número de páginas preestablecido por el formato. No obstante, esta elección comportaba tener que excluir novelas demasiado largas o extensas antologías de relatos, como ocurrió por *Sirens of Titan* de Kurt Vonnegut y *I, Robot* de Asimov, que Rambelli compró igualmente y conservó para proyectos posteriores. Además, Rambelli quiso incorporar en cada volumen una introducción o presentación de la obra y del autor, un elemento totalmente inédito respecto a las demás colecciones de bolsilibros.

En definitiva, el objetivo principal de Rambelli era el de conferir dignidad a un género literario que hasta entonces no era considerado como tal, pero del cual los apasionados y especialistas como ella habían intuido las posibilidades. Hasta aquel momento la ciencia ficción no existía para la crítica literaria sino como objeto de burla, no podía acceder a las librerías como la demás literatura y las grandes editoriales la evitaban como la peste.<sup>18</sup> Pero Rambelli había hecho propia la ley de Sturgeon<sup>19</sup> según la cual los buenos libros de ciencia ficción son tan buenos y merecedores de atención como los mejores libros de cualquier otro género, y por lo tanto pretendía que la ciencia ficción fuese tomada en serio por las grandes editoriales:

nella mia demenziale idea di propagandare la sf presso le case editrici serie, mi ero armata di un'arpa e mi ero assisa sulla soglia di Bompiani. Per quella casa editrice, allora, la sf era oscena nel senso antico, teatrale della parola: qualcosa de tenere rigorosamente 'fuori scena'. (Rambelli 1998: 220)

Sus esfuerzos como paladina de la ciencia ficción fueron parcialmente premiados ya que Bompiani publicó en 1963, *I, Robot* (lo, Robot) de Asimov y tres años después la editorial Rizzoli, *Cat's Cradle* (Ghiaccio Nove) de Kurt Vonnegut. Por otra parte, *Galassia* empezaba a incrementar sus ventas, tanto que Vitali propuso a Rambelli coordinar una colección de libros 'serios' a la cual dará el título de *Science Fiction Book Club*, inspirándose en la famosa colección americana. Se trataba de una novedad absoluta, ya que esta nueva colección se vendía exclusivamente por correspondencia, no tenía limitación de páginas y se presentaba en versión cuidada, con presentaciones e introducciones críticas por parte de expertos, entre los cuales figuraban Umberto Eco, Gianfranco Venè, Enzo Tortora, Walter Ernsting o el mismo Asimov.

---

<sup>17</sup> Algunas de estas cartas, sobre todo las que involucraban a escritores populares, eran publicadas en diferentes fanzines por finalidades promocionales.

<sup>18</sup> Una única y aislada excepción, hasta las antologías editadas por Rambelli, fue *Le meraviglie del possibile* de 1959, publicada por la editorial Einaudi y editada por Sergio Solmi y Carlo Fruttero. A Solmi, poeta y crítico se debe también la primera reflexión crítica sobre la ciencia ficción.

<sup>19</sup> Atribuida a Theodore Sturgeon, autor y crítico de ciencia ficción. Remito a la definición contenida en el *Oxford English Dictionary*, online en <<http://www.jessesword.com/sf/view/328>>.





Además, las iniciativas de Rambelli atrajeron la atención de otras editoriales que le ofrecieron editar más antologías de ciencia ficción internacional como fue el caso de *Fantascienza: terrore o verità* (1962), en colaboración con el amigo Andrea Canal, con quien escribió una amplia introducción crítica; *Il grande dio auto* (1965) una recopilación de relatos en gran parte inéditos sobre el “mito” del automóvil; *Fantascienza della crudeltà* (1965) con una presentación de Gillo Dorfles, y *Fantascienza: guerra sociale* (1965), quizás el primer intento de proporcionar un panorama exhaustivo de la ciencia ficción europea.

Por primera vez la ciencia ficción se presentaba en Italia con libros ‘de verdad’ que le otorgaban un estatus de literatura en pleno derecho.

Giuseppe Lippi admite la influencia del “método Rambelli” en varios de los posteriores editores de ciencia ficción:

Se piantassimo l'albero genealogico della fantascienza italiana, e alla radice ponessimo quel Giorgio Monicelli che inventò il nome e impose il genere, il puntale dell'albero spetterebbe a Roberta Rambelli, autentico ombrello culturale e fucina d'idee il cui esempio ha guidato i futuri editor degli anni settanta. (Lippi 2007: 261)

## 2.1 “GALÁCTICOS” VS “ITALIANOS”

Sin embargo, en torno a la época en la cual Rambelli tomó la edición de *Galassia*, algunos autores empezaron a emprender sus propios proyectos editoriales, alternativos a las habituales colecciones de bolsilibros que criticaban por su escasa propensión en publicar obras italianas. Sandro Sandrelli fundó *Interplanet*, una antología autofinanciada periódica (de la que se publicaron cuatro números en dos años). Rambelli rechazó la oferta de participar en el proyecto de Sandrelli porque no entendía la idea de pagar al editor por el cual trabajaba para ser publicada.<sup>20</sup> Otros autores, que se convertirían en figuras de renombre en el panorama de la ciencia ficción italiana e incluso internacional, como Lino Aldani e Inisero Cremaschi, fundaron, junto a Massimo Lo Jacono y Mino Raiola, la revista *Futuro*, una ambiciosa publicación que combinaba relatos italianos con reseñas, artículos y entrevistas.

El objetivo de sus editores era emanciparse de los modelos norteamericanos, defendiendo la idea de una autonomía estética y formal de la ciencia ficción italiana y al mismo tiempo asegurarse un espacio propio de publicación, formalmente más refinado, que proporcionase la idea de una ciencia ficción de ‘calidad’ (guiñando el ojo a la ‘alta’ literatura) de la cual ellos eran, obviamente, los representantes más destacados. Esta voluntad de desidentificación con la cultura dominante, en sí justificada aunque no falta de ambigüedades,<sup>21</sup> tuvo como consecuencia ‘natural’ una

<sup>20</sup> *Interplanet* se iba a publicar bajo el sello *La Tribuna*, el mismo de *Galassia*.

<sup>21</sup> El ya citado artículo de Shu-Mei Shih (2002) desarticula las reacciones de “contra-mirada” a la mirada hegemónica, como una dialéctica entre “asimilación/mimetismo” y “resistencia/desidentificación”, que creo se pueda aplicar al caso que estamos analizando. Se trata, al fin



crítica activa contra todas esas figuras que, según estos autores, constituían un medio de propagación de los modelos norteamericanos y de discriminación hacia los italianos. "Santa ingenuità!" escribirá Lino Aldani en un artículo publicado en *Futuro*, contestando críticamente a Harry Harrison sobre la calidad de las publicaciones de ciencia ficción extranjera en Italia, "ma se in quel porto di mare che è l'editoria italiana di SF approdano financo le piroghe e i gusci di noce purché battano vessillo straniero." (1964: 57).

La indirecta, como muchas de las que aparecieron en las páginas de *Futuro*, era dirigida a Roberta Rambelli imputada de favorecer la propagación de cualquier mediocridad extranjera antes de publicar a un autor italiano.

Sin embargo, los acusadores no tenían en cuenta el hecho de que Rambelli se había comprometido en levantar una revista hasta entonces abocada al fracaso:

c'erano, per ogni lettore-scrittore che rivendicava Italia-Italia, come lo sponsor di una valanga azzurra, cinquanta lettori-lettori che urlavano, ricattavano, strepitavano "Vogliamo Heinlein! Vogliamo Van Vogt! Vogliamo Dick!" E il dottor Vitali [dueño de la editorial] scuoteva saggiamente la testa e diceva che bisognava accontentare i lettori. (Rambelli 1998: 209)

A Rambelli no le interesaban las cuestiones ideológicas, simplemente consideraba que la ciencia ficción estadounidense era la mejor en ese momento y la que atraía el mayor número de lectores. Aun así, como apasionada de la ciencia ficción, le movía la voluntad de buscar obras que apetiesen a sus gustos, fuesen del país que fuesen. El éxito comercial del que gozaron finalmente *Galassia* y *Science Fiction Book Club* bajo su dirección, de alguna manera confirmaba que sus gustos estaban mucho más en sintonía con los de los lectores que no los de los militantes nacionales de la buena y auténtica ciencia ficción italiana cuyos intentos fracasaron sistemáticamente.

De todas maneras, el punto de inflexión que precipitó la situación entre el grupo de *Galassia* encabezado por Rambelli y el grupo de "los italianos" pareció ser la participación de ambos bandos en el primer Festival Internacional de Cine de Ciencia Ficción de Trieste de 1963. El festival, evento inédito hasta entonces en Europa, reunía las personalidades más importantes del mundo de la ciencia ficción internacional y un jurado compuesto por, entre otros, Kingley Amis, Jaques Bergier, Umberto Eco y el director francés Pierre Kast. A parte de las películas, el festival comprendía conferencias, charlas y unos *stands* dedicados a las novedades editoriales.

Según relatan varios testimonios, los debates entre los dos grupos se convirtieron en duros y maniqueos enfrentamientos basados en los supuestos vicios y

---

y al cabo, de un aspecto más de la construcción identitaria. Sin embargo, creo que este doble dualismo ("mirada hegemónica/contra-mirada" y "asimilación/resistencia") debería ser problematizado, tal y como propone Néstor García Canclini quien, aun subrayando la asimetría de las fuerzas dialécticas en juego, pide no desatender la multidireccionalidad y ambigüedad de las relaciones (Canclini 1998).



virtudes de una ciencia ficción estadounidense contrapuesta a la italiana<sup>22</sup>. En 1978, Inisero Cremaschi propuso su versión de los hechos desde las páginas de *Futuro*:

il drappello di *Futuro* aveva tentato di portare il dibattito anche sulla sf di casa nostra. Fu l'inizio di una polemica che esplose come una granata a grappolo, e che continuò a deflagrare per diverso tempo, mesi e anni. I rappresentanti di *Galassia*, molto simpatici ma evidentemente divorati da un fuoco da "guerra santa", partirono in tromba negando spazio, voce, fisionomia e possibilità alla narrativa avveniristica italiana, e rovesciando su Lino Aldani e altri innocenti una valanga di accuse che comprendevano la presunzione, l'anti-americanismo, il plagio e la mancanza di quella cultura scientifica che avrebbe dovuto essere la base della narrativa fantascientifica. [...] Naturalmente, ne eravamo sbalorditi. Così ci domandavamo: come possono, i nostri cari accusatori, misconoscere l'esistenza della sf italiana quando le edicole pullulano di loro romanzi, sia pure sotto le mentite spoglie dei vari John Rainbell [Roberta Rambelli], Lewis Flash [Luigi Cozzi] e Hugh Maylon [Ugo Malaguti]? (Cremaschi 1978: 78)

Desafortunadamente, no disponemos de momento, de ningún registro que nos permita comprobar la versión de Cremaschi, por lo tanto, tendremos que confiar en sus palabras. Sin embargo, sería preciso evidenciar algunas incongruencias y contradicciones en esta reconstrucción. Primero, el Festival se celebró en 1963 cuando ya había caído en desuso la costumbre de publicar literatura de ciencia ficción bajo seudónimo. Rambelli había interrumpido su actividad de escritora en 1962 y las novelas que se publicaron posteriormente salieron con su nombre italiano. Segundo, el primer trabajo de Rambelli para *Galassia* fue el de seleccionar relatos para una antología de autores italianos, entre los cuales figuraba también Lino Aldani, director de *Futuro*. Tercero, tanto Luigi Cozzi como Ugo Malaguti fueron dos de los 'descubrimientos' de Rambelli. Cuarto, entre sus peregrinajes en las grandes editoriales para difundir el verbo de la ciencia ficción, Rambelli proponía también novelas de autores italianos, como fue el caso de Andrea Canal, aunque nunca logró que le publicasen.<sup>23</sup>

De todas formas, ocurriese lo que ocurriese durante el Festival, a partir de ese momento los enfrentamientos entre las dos facciones se intensificaron y prosiguieron en las páginas de revistas y fanzines. *Futuro*, en particular, destacaba por usar hacia Rambelli tonos que podían transitar fácilmente desde la crítica lícita a la ridiculización.

---

<sup>22</sup> Cristian Tamas, "Trieste International Film Festival", 10 de diciembre de 2012, publicado online en *Europa Sf*. <<http://scifiportal.eu/trieste-international-film-festival/>>: The first edition was the theater of confrontation ("A colossal litigation" as stated by Vittorio Curtoni) between competing SF groups, the one of the SF magazines *Galassia*, *Galaxy*, *SFBC* and the rival supporters of the magazines *Futuro*, *Interplanet*, *Oltre il Cielo*, the most vocal being Roberta Rambelli, Sandro Sandrelli, Lino Aldani, Inisero Cremaschi and Luigi Berto."

<sup>23</sup> Más que insistir en la supuesta aversión de Rambelli hacia la ciencia ficción italiana que es en sí una paradoja, quizás sería más interesante averiguar la tendencia de Rambelli en publicar, de los italianos, solo autores que hacían parte de su círculo de amistades o colaboradores. Descubriríamos quizás que las cuestiones ideológicas servían para enmascarar cuestiones personales.



Además, los editores empleaban a menudo el recurso de las “cartas de los lectores” para vehicular sus mensajes o sus críticas. Así, por ejemplo, el lector Riccardo Valla, quien significativamente unos años después se convertirá en uno de los más reconocidos especialistas de ciencia ficción, desde Torino escribe indignado: “Ho letto da poco un mucchio di sciocchezze e di affermazioni di pessimo gusto in un articolo di Roberta Rambelli, sul bollettino dello «Science Fiction Book Club».” (*Futuro* 1963: 47). Lino Aldani le contesta que las intervenciones de Rambelli no merecían ninguna réplica. En otra ‘carta’, la lectora Tina Ianesi desde Roma expresa su indignada sospecha que las rivalidades entre los dos grupos son solo un mero recurso para promocionarse recíprocamente, ya que descubre que una antología editada por *Futuro* incluye un relato de Rambelli:

Questa è la prova che andate tutti d'amore e d'accordo, voi e quelli di Galaxy e dello SFBC che fanno la pubblicità ai vostri libri, e dimostra che gli attacchi che vi sferrate l'un l'altro sono tutti una montatura. (*Futuro* 1963: 48)

Aldani asegura a la lectora que su honestidad profesional le permite diferenciar entre las divergencias críticas y la calidad de un relato.

Una de las más airadas intervenciones contra Rambelli se debe sin embargo a Sandro Sandrelli, quien al reseñar dos antologías de ciencia ficción<sup>24</sup>, publicadas por la editorial Rizzoli, lanza una envenenada indirecta:

tra i "grossi" editori, Rizzoli sta dimostrando un notevolissimo interesse per la science-fiction. Non già la science-fiction delle rivistine americanoidi, che strappano strilli di entusiasmo ai ragazzini e alle *direttrici di collana* [leer “Rambelli”, la cursiva es mía], bensì la science-fiction d'alto livello opera di scrittori autentici e di scienziati i quali dimostrano di saper scrivere con eccellenza. (*Futuro* 1964: 57-58).

Cabe subrayar que Rizzoli es la misma editorial a la cual Rambelli acudía para que publicasen Kurt Vonnegut y la novela de Andrea Canal.

Hacia el final de la reseña, Sandrelli, cada vez más enfadado, retoma un comentario que Rambelli habría hecho en torno a un cuento de Roberto Vacca, imputando al autor haberse inspirado en *Cat's cradle* de Vonnegut:

Nel suo odio cieco e furibondo contro tutti gli autori italiani, la suddetta "recensora" giunge ad accusare Roberto Vacca di aver copiato un suo racconto da un romanzo americano uscito DOPO, e che Roberto Vacca non poteva conoscere. *No comment.* (59).

Efectivamente, varias fuentes sostienen que Rambelli destacaba por emitir juicios y opiniones tan precipitados como faltos de cualquier rasgo de diplomacia, un

---

<sup>24</sup> Se trata de *Il cavallo venduto* de Giorgio Scerbanenco y *Il robot e il minotauro* de Roberto Vacca, ambas publicadas por Rizzoli en 1963.



descaro sin filtros que seguramente afectó sus relaciones profesionales, como confirma Ugo Malaguti:

Roberta Rambelli non gode [di] grande popolarità presso certi saggisti: generalmente, quando un autore non le piaceva, tra le decine e decine che le sottoponevano i loro racconti in lettura, lei usava parole piuttosto dure, per niente diplomatiche. In molti casi, queste parole erano una sferzata per sollecitare le migliori qualità del giovane scrittore; in altri casi, producevano un risentimento, e questo risentimento è durato negli anni. (Malaguti 1980: 12)

La declaración de Malaguti parece corroborar la hipótesis de que algunos autores y ensayistas, quizás víctimas de las críticas rambellianas, pudiesen haber minimizado u ocultado el papel de Rambelli en sus trabajos favoreciendo su desaparición o marginalización en el cuadro general de la ciencia ficción italiana y, por consiguiente, condicionado estudios posteriores. Sin embargo, no disponemos de pruebas. Tampoco disponemos, de momento, de los juicios emitidos por Rambelli ya que muy probablemente ocurrían vis à vis. No obstante Malaguti sostiene que, a pesar de su carácter instintivo, Rambelli estaba siempre dispuesta a dialogar, que su agresividad escondía cierta inseguridad de fondo y que no tenía problemas en disculparse y revisar sus juicios si los hechos comprobaban su falta. Añade también que si era dura en los juicios hacia los demás, lo era también e incluso más hacia su propio trabajo, como demuestra la reticencia en entregar sus manuscritos a editoriales durante la época posterior a *I Romanzi del Cosmo*, (como ocurrió por ejemplo con *Profilo in lineare B*). No podemos obviar que el alejamiento de Rambelli de la escritura y el concentrarse en el más seguro anonimato que garantizaba el mundo de la traducción pueda tener algo que ver con una falta de confianza en sus propios medios expresivos, o por lo menos, con su cuestionamiento.

De todas formas, según relata la propia Rambelli, después de los ataques empezó el periodo de exclusión:

Gli "italiani", intanto, avevano abbandonato l'idea di convertirmi o d'intimidirmi e mi ignoravano. [...] A certuni, non so ancora cosa avessi fatto per meritarmi tanto rancore: c'erano alcuni che non avevo mai conosciuto, e con i quali non ero mai stata neppure in rapporti epistolari. (Rambelli 1998: 227-228)

Es importante remarcar que en la mayoría de los ataques y críticas Rambelli casi nunca era mencionada directamente sino por medio de alusiones o apodos como "First Lady", "la curatrice" (la editora), "la direttrice di collana", "la rassegnatrice" (la reseñadora), a menudo empleados con tonos sarcásticos y denigratorios en los que podríamos detectar también prejuicios de género, aunque la misma Rambelli parece descartar de entrada esta eventualidad<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Appena presi in mano *Galassia* mi trovai al centro di un'avanzata concentrica fortemente colorata d'odio. Non credo che, come direbbero le femministe, ce l'avessero con me perché ero una



Ya señalé como todos los seudónimos bajo los cuales Rambelli publicaba sus novelas fueron, aparte de extranjerizantes, masculinos. ¿Se trata de una elección personal y voluntaria? ¿O era la manera corriente mediante la cual las mujeres podían acceder a la publicación, enfrentándose a una doble barrera identitaria, de nacionalidad y de género?

Consultando algunos estudios y bases de datos donde aparecen los seudónimos utilizados por los escritores<sup>26</sup> de ciencia ficción de esa época he constatado que, si bien a menudo algunas escritoras adoptan seudónimos masculinos, muchas otras mantienen su propio género. Es el caso de Maria Teresa Maglione, mujer de Giorgio Monicelli, que usa los nombres de pluma Lina Gerelli, Patrizia Dalloro, Esther Scott, Elizabeth Stern, Mary Sweater junto a los masculinos Patrizio Dalloro (que comparte con el marido) y Lionel Stern; Laura Parravicini que firma como Lorraine Parr; Bianca Nulli que emplea los nombres de pluma Norah Bolton, Beryl Bolton, Beryl Worthy; y Giovanna Cecchini que no usa seudónimos. Esto parecería corroborar la declaración de Rambelli. Sin embargo, hemos de tener en cuenta que entre todas las escritoras de ciencia ficción italianas, Rambelli fue la primera y única mujer en ocupar una efectiva posición de poder. Al aceptar el encargo como *curatrice* de *Galassia*, sí que sufrió una, desafortunadamente aún vigente, discriminación, cobrando un sueldo de 20.000 liras, frente a las 70.000 liras<sup>27</sup> mensuales que cobraba su predecesor. Cabe también remarcar que desde su posición podía tomar decisiones que podían favorecer algunos autores y perjudicar a otros<sup>28</sup> y que la idea de dejar el propio destino en manos de una mujer podría haber fastidiado a más de un escritor, teniendo en cuenta el tejido socio-cultural italiano de los años cincuenta y sesenta en el cual Rambelli actuaba y por el cual representaba una *rara avis*.

Las políticas sociales que caracterizaron el periodo de la posguerra, en relación al papel de la mujer en la comunidad, muestran como el nuevo gobierno republicano perpetuó las líneas del régimen fascista que relegaban a la mujer a la esfera privada y al cuidado de la familia.<sup>29</sup> Cabe recordar, además, que el debate feminista no arraigó

---

donna: sono bubbole, soprattutto in sf, dove le donne hanno sempre avuto le stesse chance degli uomini." (Rambelli 1998: 209).

<sup>26</sup> Listados de seudónimos disponibles en el *Catálogo SF, Fantasy & Horror*, <<http://www.catalogovegetti.com/catalogo/index.htm>>, o <<http://www.fantascienza.com/catalogo>>, *Fantabancarella*, <<http://www.fantabancarella.com/pseudo.html>>.

<sup>27</sup> Ver Giulia Iannuzzi 2012: 201.

<sup>28</sup> Rambelli cuenta como Lino Aldani se había propuesto como editor de *Galassia* y que el dueño Mario Vitali, por razones no aclaradas, había rechazado su oferta decidiendo finalmente contactar a Rambelli. Una vez instalada, había recibido las visitas de varios autores, entre los cuales Sandro Sandrelli que propuso a *Galassia* un manuscrito suyo. Rambelli no se opuso a la publicación, según cuanto relata, pero Mario Vitali decidió finalmente excluir el manuscrito de la colección. Incidentalmente, tanto Aldani como Sandrelli se volvieron entre los más duros críticos de Rambelli.

<sup>29</sup> En relación al papel social de la mujer italiana, Luisa Tasca afirma que "The day after the fall of Fascism, when Italian women's rights as citizens were recognized because they won the right to work for the first time (1948), the conceptualization of domestic work as a feminine duty was reinforced by a substantial political consensus." Algunas «eminentes» figuras del mundo político y social, como el entonces alcalde de Florencia llegó incluso a postular que "there should be a 'state ordinance for the



en Italia hasta finales de los años setenta y que en el ámbito literario (y más aún en la ciencia ficción) tendremos que esperar hasta los años ochenta para ver iniciativas en este sentido, como las de Nicoletta Vallorani, entre otras. A la luz de estos elementos, pues, no podemos descartar actitudes machistas y discriminación de género que pueden haber contribuido, juntos con otros factores, al alejamiento y exclusión de Rambelli de la ciencia ficción italiana. Sin embargo este aspecto tendrá que ser analizado con más detenimiento en otro estudio.

En 1965 Roberta Rambelli dejó la dirección de *Galassia*. Justo en esta época le fue diagnosticado un cáncer y, aunque no podemos saber cuánto peso esta noticia pudo haber tenido en sus decisiones, tanto la separación de *Galassia* como la enfermedad se fundieron alegóricamente en el párrafo final de su artículo autobiográfico, donde Rambelli construye una coincidencia simbólica entre la separación del mundo que había amado (y que privadamente seguirá amando) con la extirpación del tumor en el quirófano:

Ma io ero già fuori. Pochi mesi dopo anzi, morii, letteralmente, su un tavolo operatorio, durante un intervento chirurgico che mi sbarazzò (definitivamente?) di un cancro. Fu una specie di cesura simbolica. Rimossi, non so fino a che punto involontariamente, gli anni che adesso appartengono al "come eravamo" della sf in Italia. Forse morii in modo più definitivo per il mondo della sf (che forse qualcosa mi deve: se non altro, rivendico la serietà delle intenzioni, e la creazione della prima collana di libri fantascientifici), perché in seguito molti mi hanno cercato come traduttrice, ma, escluso Ugo Malaguti, non mi hanno chiesto di mettermi davanti a una macchina da scrivere per riprendere una partecipazione più attiva. [...] Forse, chissà, quella volta sono morta davvero, e non me ne sono accorta. (Rambelli 1998: 234)

La respuesta a la pregunta "¿definitivamente?" será al final negativa ya que tanto el tumor como la pasión por la ciencia ficción no la abandonarán hasta el final de su vida.

### 3. ROBERTA RAMBELLI TRADUCTORA. LA INVISIBILIDAD: DE ASIMOV A "LADY KILLER"

Ya a partir de la posguerra, los productos de la literatura de masas estadounidense volvieron a fluir en el mercado editorial italiano, difundiéndose sobre todo gracias a una ingente labor de traducción, lo que contribuyó, finalmente, a esa transformación socio-cultural que se denominó "americanización" y a los debates, enfrentamientos y contradicciones que siguieron. La traducción de obras de ciencia ficción estadounidenses no constituyó solo un medio de difusión de la cultura hegemónica,

---

removal of wives from extra-domestic labor,' and for the realization of a total division of duties, 'the man to work, the woman at home, the children to school, and the elderly in retirement'" (Tasca 2004: 96).



sino que cumplió también una tarea fundamental en la adquisición de unos modelos, temas y estilemas que confluirán e integrarán la narrativa de futuros escritores<sup>30</sup>.

Es a través de la traducción que jóvenes autores como Rambelli formaron sus competencias, sus gustos y, en definitiva, adquirieron los medios necesarios para la creación de una nueva literatura, como sostiene Itamar Even-Zohar:

[s]ince a young literature cannot immediately create texts in all types known to its producers, it benefits from the experience of other literatures, and translated literature becomes in this way one of its most important systems. (Even-Zohar 1990: 47)

Y es preciso remarcar que no se trata de un proceso “inocente”, sino que responde a relaciones de poder “asimétricas” que se mueven del centro a la periferia, un desequilibrio que ocurre en un universo muy jerarquizado, como constata Pascale Casanova con su noción de *échange inégal* (Casanova 2002: 2). En su propuesta de *world literature* Franco Moretti retoma el concepto de asimetría subrayando perspicazmente la cantidad de metáforas económicas que trabajan subterráneamente en la historia literaria (Moretti 2000: 56), como “deuda”, “importación” y “préstamo”. Estas metáforas nos ayudan a redefinir la intensa actividad de traducción que ocurrió en esta primera fase, como epifenómeno de la americanización, remarcando su papel en la (re)construcción cultural e identitaria del país. Sin embargo, asimetría no significa necesariamente unidireccionalidad y, como observa agudamente Néstor Canclini, recrear una identidad no significa sustituir simplemente un modelo por otro, sino que “[a] ser un relato que reconstruimos incesantemente, que reconstruimos con los otros, la identidad es también una co-producción (Canclini 1995: 14).

Traducción literaria y traducción cultural, se mezclan y se confunden, formando un entramado curioso que juega (y el verbo no es casual) con las identidades. Y es mediante el juego de los seudónimos que los primeros autores de ciencia ficción no solo inventaban sus *alter ego* anglicanizantes, sino también el título “original” de la obra que escribían y, por supuesto, el nombre del traductor. Incluso en este aspecto Roberta Rambelli demuestra sobresalir respecto a los demás, por sus múltiples elecciones. Entre los supuestos traductores de las obras de Robert Rainbell & Co, u obras efectivamente escritas por otros autores, encontramos: G. P. Errani, C. Gavioli, M. Gavioli, Romolo Minelli, Lucia Morelli, Lucia Moretti, G. Pollini, Jole Pollini, Lella Pollini, Jole Luisa Rambelli, Luciano Torri, R. Valdemarchi, Armando Genja, Antonio Santini, Alberto Anella, Giorgio Negri.

Es verdad que, más allá de un posible aspecto lúdico y de la propensión de Rambelli a multiplicarse (¿o a fragmentarse?) se escondían, como para los seudónimos autoriales, razones prácticas. Durante el periodo *Galassia*, por ejemplo, Roberta Rambelli fue por mucho tiempo *toda* la redacción que existía. Adoptar seudónimos era una manera de multiplicar artificialmente la plantilla y dar la impresión que la editorial disponía de medios y de profesionales. El presupuesto era tan limitado que ni siquiera

---

<sup>30</sup> Remito a Giulia Iannuzzi 2012: 144.





cuando entraron Ugo Malaguti y Luigi Cozzi se pudieron permitir traductores externos (Rambelli 1991).

Respecto a sus ideas sobre la traducción disponemos solo de un breve y divertido artículo escrito en 1963 para el fanzine de Luigi Cozzi, *Futura Fantasia* (Rambelli 1999), donde Rambelli dibuja una amena caricatura del traductor y de su relación con el autor y la obra.

Rambelli disfruta en el empleo abundante de hipérboles e ironía, como cuando divide los textos en dos categorías: «relativamente intraducibles» e «irremediablemente intraducibles»; categorías a las cuales, sin embargo, el traductor sigue sometiéndose con sádica continuidad. Con todo, escarbando la superficie humorística del texto podemos extraer algunas observaciones teóricas interesantes. Por ejemplo, Rambelli compila una entretenida clasificación sobre el éxito de una traducción, que será tanto más alto cuanto más el traductor se aleje de la fidelidad literal y de los diccionarios. Para ello es preciso que el traductor, más que una competencia filológica y lingüística, disponga de amplios conocimientos sobre la materia que se apresta a traducir, junto con cierta afinidad de gustos con el autor.

Il traduttore controlla con cura il contratto relativo alla traduzione. Se la scadenza del termine di consegna è ancora abbastanza remota, il traduttore si dirige verso il cinema più vicino, a costo di dover vedere anche un film di fantascienza. Se la scadenza è prossima, chiude il testo originale e prosegue a orecchio, cercando di ricordare qualcosa del testo che aveva letto, in precedenza, con un occhio solo. Questa è la ragione fondamentale che giustifica l'assioma secondo cui i migliori traduttori di Sf sono gli autori di Sf, in quanto la loro familiarità con la materia consente loro di inventare storie più o meno plausibili, sulla traccia delle prime tre righe tradotte. (Rambelli 1999: 197)

Salvando las distancias y teniendo en cuenta de que se trata solo de un *divertissement*, las posiciones de Rambelli no difieren mucho de las críticas a la «fidelidad» y «exactitud» propuestas por Susan Bassnett (1993) o a las palabras pronunciadas por Italo Calvino en 1982:

tra italiano e inglese la distanza è tale che tradurre vuol dire in qualche misura *ricreare* ed è possibile salvare lo *spirito* d'un testo quanto meno si è esposti alla tentazione di farne un calco letterale. (Calvino 2002: 81, la cursiva es mía)

Para Rambelli, la traducción era una actividad autorial, una condición por la cual los traductores siguen luchando aun hoy en día. De hecho, unos veinticinco años después de haber escrito este artículo, Rambelli tuvo que llevar a juicio una editorial, por vender sus traducciones sin reconocerle los derechos de autor. Entre las excusas que la editorial presentó al tribunal estaba la afirmación de que esas traducciones eran “mecánicas transposiciones literales de textos ingleses literariamente modestos y de limitado vocabulario” (Rambelli 1991: 198), es decir, en la misma línea de manuales técnicos. Entre los autores con escasas capacidades literarias y pobre vocabulario, la



defensa citó, entre otros, a Roger Zelazny, Leigh Brackett, Kurt Vonnegut, Philip K. Dick, A.E. Van Vogt, Poul Anderson, Alfred Bester y a Jack Vance.

Que se tratase solo de una desesperada línea de defensa para no pagar lo evidencia el hecho mismo que la editorial vendía esas traducciones a grandes editoriales, que no las habrían comprado si hubiesen sido tan escasas y que además conocían muy bien a Rambelli quien, justo en esa época, se había consagrado como una de las traductoras más respetadas y solicitadas en toda Italia, por la calidad y eficacia de sus traducciones y la rapidez de la ejecución. Trabajó para las editoriales italianas más importantes y para alguna de ellas sigue generando beneficios. Tradujo “literalmente” centenares de libros, incluyendo prácticamente todas las firmas conocidas y menos conocidas de la ciencia ficción. A partir de los años ochenta Rambelli abandonó paulatinamente la ciencia ficción para dedicarse a la traducción de autores de *best sellers* como Clive Cussler, Ken Follett, Frederick Forsyth, John Grisham, Thomas Harris, Shirley Conran, Judith Krantz, Anne Rice, Wilbur Smith, Barbara Taylor Bradford, Scott Turow, Marion Zimmer Bradley y un sinfín de otros nombres que las grandes editoriales le ofrecían junto a contratos más remunerativos. Ya que la gran parte de estos autores escribían novelas negras, un periodista la apodó *Lady Thriller* (Anselmo 1990).

A pesar del respeto y de la consideración que se ganó como traductora y de los adelantos que se han producido en estos años en los estudios de traductología, esta actividad sigue siendo popularmente invisible. Y es en esta condición de invisibilidad que la *figura* Roberta Rambelli permaneció a pesar de si la *persona* Jole Rambelli estuviese más de acuerdo o menos. Sobre todo en relación a la ciencia ficción, la cual, según podemos deducir por esta confesión de Giuseppe Lippi, permaneció en el centro de sus intereses hasta los últimos años de su vida:

Erano i primi anni in cui mi occupavo di Urania, forse il 1992 o il 93; stavamo trattando l'acquisto di una “partita” di traduzioni rambelliane, come si fa con il pesce azzurro, e non trovavamo un accordo sulla cifra. Roberta non era esosa, era solo una professionista; un giorno mi telefonò in redazione dicendo che avrebbe abbassato la richiesta relativa alle vecchie traduzioni se avessimo accettato di pubblicare qualcuno dei suoi romanzi nei *Classici Urania* [...] mi mostrai chiuso e poco disponibile, rispondendo che in quella collezione non erano previsti autori italiani. Mettemmo giù il telefono e non ci sentimmo più, ma ogni volta che ci penso rimpiango la mia arroganza e la sua delusione, che era palpabile. (Lippi 2007: 263)

Lippi introduce esta anécdota llamándola “pequeño delito” y se tiene la impresión de que estos pequeños delitos, más voluntarios o menos, más conscientes o menos, han ido acosando Rambelli a lo largo de todo su camino y, de alguna manera, siguen haciéndolo.

Al respecto, en 2013 se re-publicó *Fantascienza: Guerra Sociale?* la antología de ciencia ficción europea editada por Roberta Rambelli en 1965. Respecto a la antigua edición, se eliminan algunos relatos, probablemente por cuestiones de extensión, pero se mantienen, intactos, el orden de países, de autores y de relatos seleccionados



por Rambelli. Se mantienen incluso los nombres de los países tal y como se denominaban en 1965, como *Germania Occidentale, Jugoslavia, URSS*, etc. Las 'únicas' diferencias son que en la cubierta del libro el nombre de Roberta Rambelli no aparece y se han eliminado tanto su introducción como la presentación de Harry Harrison que acompañaban a la edición original. En cambio, la antología es atribuida a Antonio Caronia, especialista y crítico de ciencia ficción fallecido en 2013. El nombre de Rambelli se mantiene en la portada de página tres y la autora es mencionada en la, por otra parte, óptima presentación de Domenico Gallo. Intuimos por una pequeña nota editorial al final de la presentación que Caronia quería trabajar en una nueva versión de esta antología antes de fallecer. Sin embargo en el libro, de su trabajo crítico o editorial no hay rastro.

¿Descuido? ¿Pequeño delito? ¿Perpetuación o efectos secundarios de la invisibilidad?

#### 4. UNA PRESENCIA INVISIBLE

Siguiendo la trayectoria de Roberta Rambelli hemos puesto en evidencia el papel crucial que el conjunto de sus actividades profesionales tuvo en el desarrollo y difusión de la ciencia ficción en Italia, así como su 'agencia' en la absorción y trasvase de nuevos *repertoires* desde un sistema literario central a uno periférico, el italiano en los años cincuenta y sesenta, y dentro del más amplio proceso de aculturación conocido como "americanización".

Hemos sugerido también como este papel activo que Rambelli desempeñó, junto con la ocupación de una relativa posición de poder que su actividad de editora le proporcionaba, pudieron haber contribuido a situarla en el centro de numerosos conflictos, polémicas y enfrentamientos, en una época, los primeros años sesenta, fuertemente definida por su politización e ideologización, sin descartar ostracismos relativos a una posible discriminación de género.

La hipótesis que proponemos es la de una figura caracterizada por una tendencia a "ocultarse y ser ocultada", una tendencia imputable a diferentes concausas, fruto de complejas interacciones e interrelaciones que abarcan de lo particular a lo general y de lo individual a lo colectivo, y que hemos tratado de organizar atribuyendo a cada actividad profesional una determinada "etiqueta": el *disfraz*, la *exclusión*, la *invisibilidad*.<sup>31</sup>

Considerando pues las tres actividades asociadas a los tres términos podemos percibir como estas no viven aisladas, sino que se retroalimentan y se combinan, redefiniéndose continuamente. Por ejemplo, la actividad de traducción es propedéutica a la actividad de escritura que a su vez, al generar y definir nuevos

---

<sup>31</sup> Estas etiquetas no quieren ser, ni mucho menos, "exclusivas" de la actividad a las cuales las asigné, ni "excluyentes" de otras características relativas a cada actividad, solo sirven como guía para estructurar el trabajo.



modelos, influencia necesariamente las elecciones editoriales y participa de los conflictos y enfrentamientos que estas elecciones conllevan.

En este trabajo hemos abierto diferentes líneas de investigación para futuros desarrollos y, al mismo tiempo, hemos dejado varios aspectos aún por explorar, como por ejemplo el análisis de su obra narrativa. Rambelli se dedicó a escribir sobre todo aventuras espaciales de clara influencia estadounidense, pero tocó también otras formas del género, como la distopía y la ciencia ficción sociológica. Estas formas sirvieron a Rambelli como medios para explorar las posibilidades de diversos temas y asuntos recurrentes en prácticamente todas sus obras, como el valor de la amistad, la especulación psicológica y la mitología. Un examen de la narrativa rambelliana, que será objeto de una próxima investigación, necesariamente deberá tener en cuenta los préstamos extranjeros adquiridos y sus incorporaciones/interferencias en los textos de la autora. Sin embargo, tendrá también e inevitablemente que considerar cómo los *repertoires* son asimilados y reapropiados por Rambelli para conformar su propia voz.

Finalmente, esperamos que este trabajo fomente el (re)descubrimiento de Roberta Rambelli, esa "presencia invisible" que pide manifestarse y enseñarnos sus formas.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Aldani, L., Lo Jacono M., Raiola G. (a cura di), 1963-1964, *Futuro*, Roma, Futuro.
- Antonello P., 2008. "La nascita della fantascienza in Italia: il caso «Urania»", *Italiamerica, L'editoria*, editado por Emanuela Scarpellini e Jeffrey T. Schnapp, Il Saggiatore, Milano, pp. 99-128.
- Anselmo M., "Le confessioni indiscrete di Lady Thriller" en *La Stampa Sera*, 12 de marzo de 1990.
- Bassnett S., 1993, *Comparative literature: a critical introduction*, Blackwell Publishers, Oxford.
- Calvino I., 2011, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Oscar Milano Mondadori.
- Canclini N. G., 1995, "Narrar la multiculturalidad", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año 21, n. 42, pp. 9-20.
- Canclini N. G., 1998, "Latins or americans: narratives of the border", *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies / Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes*, Vol. 23, n. 46, pp. 117-131.
- Caronia A., 2013, *Fantascienza: guerra sociale?*, Mimesis, Milano.
- Casanova P., 2002, "Consécration et accumulation de capital littéraire. La traduction comme échange inégal", *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 144, n. 4, pp. 7-20.
- Cozzi L., 1967, "Italy", Frederik Pohl (ed.), *International Science Fiction 1 (1)*, New York, Galaxy publishing corporation, pp. 26-29.
- Curtoni V., 1977, *Le frontiere dell'ignoto*, Editrice Nord, Milano.



Diaz J.-L., 2015, "Cuerpo del autor, cuerpo de la obra. Algunos aspectos de su relación en la época romántica", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 24, pp. 31-50.

Even-Zohar I., 1990. "Polysystem studies", *Poetics Today*, v.11, n.1. Durham NC: Duke University Press. Online at: < [http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar\\_1990--Polysystem%20studies.pdf](http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/Even-Zohar_1990--Polysystem%20studies.pdf) > (17 de febrero de 2018).

Fasce, Ferdinando y Elisabetta Bini. 2015. "Irresistible empire or innocents abroad? American advertising agencies in postwar Italy, 1950s-1970s", *Journal of Historical Research in Marketing*, vol. 7, issue: 1, pp. 7-30, <<https://doi.org/10.1108/JHRM-08-2013-0050>> (19 de febrero de 2018).

Foucault M., 1998, "¿Qué Es Un Autor?" *Litoral*, abril (25/26), Paris, pp. 51-82.

Iannuzzi G., 2012, *Letteratura Fantascientifica Italiana. Un percorso tra Istituzioni e testi dagli Anni Cinquanta agli Anni Settanta*, Università degli Studi di Trieste.

Iannuzzi G., 2014, *Fantascienza italiana. Riviste, autori, dibattiti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta*, Mimesis, Milano.

Latychev J., 1962, *Le tre città di Hagen*, Minerva editrice, Milano.

Lippi G., 2007. "Presentazione", in Roberta Rambelli, *I Creatori Di Mostri*, Urania. Milano Mondadori.

Malaguti U., 1977, "Roberta Rambelli e la fantascienza", *Nova Sf\**, n. 36, Libra editrice, Bologna, pp. 133-34.

Malaguti U., 1980, "Introduzione" in Roberta Rambelli, *Profilo in Lineare B*, Bologna, Libra editrice.

Moretti F., 2000, "Conjectures in World Literature" *New Left Review*, enero-febrero, nº, pp. 54-68.

Pagetti C., 1979, "Twenty-Five Years of Science Fiction Criticism in Italy (1953-1978)", *Science Fiction Studies*, v. 6, n. 3, pp. 320-326.

Rambelli R. e Canal A. (a cura di), 1962, *Fantascienza terrore o verità?*, Silva Editore, Parma.

Rambelli R., 1963, "Sf & Mythology." en Carnell J.(edited by), *New Worlds* nº46 (137), Nova Publications Ltd, Londres, pp. 2-3, 123-26.

Rambelli R., 1965, *Fantascienza della crudeltà*, Lerici Editori, Firenze.

Rambelli R., 1965, *Fantascienza: guerra sociale*, Silva Editore, Parma.

Rambelli R., 1966, *La pietra de Gaunar*, Casa Editrice la Tribuna, Piacenza.

Rambelli R., 1970, 1970: "Science fiction mia droga: la Sf come malattia mortale o quasi", *Il Bollettino dello Science Fiction Book Club*, a.v., n. 22/23, Piacenza.

Rambelli R., 1972, *Il ministero della Felicità*, Casa Editrice la Tribuna, Piacenza.

Rambelli R., 1977. "Un Disintegratore per Dzanghar.", *Nova Sf\**, n. 36, Libra editrice, Bologna, pp. 135-47.

Rambelli R., 1991. "Autori Hamburger, Traduttori MacDonald Ed Editor-Pensiero", *Nova Sf\**, n. 21, Perseo Libri, Bologna, pp. 194-205.

Rambelli R., 1998. "Galassia E Io." *Nova Sf\**, no. 32, Perseo Libri, Bologna, pp. 205-35.

Rambelli R., 1999 (1963), "Dei Traduttori Di Fantascienza." *Nova Sf\**, n. 37, Perseo Libri, Bologna, pp. 195-200.



Rambelli R., 2006, "Come Eravamo, l'Italia Nei Primi Anni Cinquanta" en Cozzi L. (a cura di), 2006 vol.1, *La Storia Di Urania E Della Fantascienza in Italia: L'era Di Giorgio Monicelli*, Profondo Rosso, Roma.

Rossi U. (ed. e intro.), Saiber A., (ed. e intro.), Proietti S. (ed.), 2015. "Italian Science Fiction [Special Issue]", *Science Fiction Studies*, v.42 (2 [126]), pp. 209-412.

Saiber A., 2011, "Flying Saucers Would Never Land in Lucca: The Fiction of Italian Science Fiction", *California Italian Studies*, vol. 2 (1).

Scerbanenco G., 1963, *Il cavallo venduto*, Rizzoli, Roma.

Segrave K., 1997, *American Films Abroad: Hollywood's Domination of the World's Movie Screens from the 1890s to the Present*, Jefferson, McFarland.

Shih S.-M., 2002, "Towards an Ethics of Transnational Encounter, or 'When' Does a 'Chinese' Woman Become a 'Feminist'?", en *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, v. 13, n. 2, pp. 90-126.

Solmi S., 1953, "Divagazioni sulla 'science fiction', l'utopia, il tempo" in *Nuovi Argomenti*, n.5, pp. 1-28.

Solmi S. e Fruttero C. (a cura di), 1959, *Le meraviglie del possibile*, Einaudi, Torino.

Tasca L., 2004, "The 'Average Housewife' in Post-World War II Italy", en *Journal of women's history*, v. 16, n. 2, pp. 92-115.

Vacca R., 1963, *Il robot e il minotauro*, Rizzoli, Roma.

<http://www.isfdb.org/cgi-bin/ea.cgi?75561> (17 de febrero de 2018).

<http://www.fantascienza.com/catalogo/autori/NILF14382/roberta-rambelli/> (17 de febrero de 2018).

<http://www.jessesword.com/sf/view/328/> (17 de febrero de 2018).

<http://scifiportal.eu/trieste-international-film-festival/> (17 de febrero de 2018).

<http://www.catalogovegetti.com/catalogo/index.htm> (19 de febrero de 2018).

<http://www.fantascienza.com/catalogo> (19 de febrero de 2018).

<http://www.fantabancarella.com/pseudo.html> (19 de febrero de 2018).

---

**Raul Ciannella** es doctorando en teoría de la literatura y literatura comparada en la Universitat Autònoma de Barcelona. En la misma universidad ha completado el grado en Humanidades (premio extraordinario fin de carrera) con un trabajo final dedicado a lo fantástico italiano en el siglo XIX y un máster en Literatura Comparada y Estudios Culturales con una tesis sobre Roberta Rambelli y las relaciones entre ciencia ficción y mitología. Desde 2015 es coeditor de la Revista de fantástico y ciencia ficción, Mamut.

[raul.ciannella@gmail.com](mailto:raul.ciannella@gmail.com)