

Hopscotch de Gregory Rabassa, el desafío de traducir *Rayuela*

Hopscotch by Gregory Rabassa: the Challenge of Translating *Rayuela*

Ana Davis González^a  0000-0002-9638-3987

^aUniversidad de Sevilla, España

RESUMEN

En el presente trabajo se lleva a cabo un análisis contrastivo entre la versión original de la novela *Rayuela* de Julio Cortázar y su traducción al inglés, *Hopscotch*, de Gregory Rabassa. Se examina la propia opinión de Julio Cortázar sobre el proceso de la traducción a través de su epistolario, así como el grado de su intervención en ella. Asimismo, se indaga en las modificaciones a las que el traductor se vio obligado a someter el texto, apuntando a cuestiones lingüísticas y estilísticas, con el fin de determinar de qué manera se proyecta la escritura de Cortázar en esta lengua con los rasgos de estilo que le son propios. La metodología adoptada parte de una teoría sistémica, es decir, se busca vincular los cambios operados por Rabassa con la diferencia entre la ideología textual de su original y la de su traducción, a fin de trascender los fines inmanentistas mediante una lectura sociocrítica de la traducción.

Palabras clave: Julio Cortázar, *Rayuela*, traducción, *Hopscotch*, Gregory Rabassa

ABSTRACT

In the following paper a comparative analysis between *Rayuela* and *Hopscotch* is carried out, the translation by Gregory Rabassa into English. The Julio Cortázar's opinion on translation process is also analyzed, through his letters, and also his degree of involvement in the translation. Likewise, the modifications the translator was obligated to make are enquired, pointing to linguistic and stylistic matters, to determine in what way is Julio Cortázar's writing projected in this language whose stylistic features aren't its own. The adopted methodology starts from system theory, that is, it has sought to link the changes operated by Rabassa with the difference between the original novel's ideology textual and that of its translation, in order to transcend immanentist purposes through a translation's socio-critical reading.

Keywords: Julio Cortázar, *Rayuela*, translation, *Hopscotch*, Gregory Rabassa

Información

Correspondencia:
Ana Davis González
adavis@us.es

Fechas:
Recibido: 15.02.2022
Revisado: 11.05.2022
Aceptado: 31.05.2022

Conflicto de intereses:
Ninguno.

Financiación:
Financiado por la Unión Europea - NextGenerationEU.

Cómo citar:
Davis González, A. (2022). *Hopscotch* de Gregory Rabassa, el desafío de traducir *Rayuela*. *Sendebär*, 33, 7-23.
<https://doi.org/10.30827/sendebär.v33.22759>

1. Introducción

Varias son las razones que justifican la necesidad de una investigación sobre las traducciones literarias. Por un lado, porque las mismas forman parte del campo literario y dan cuenta del estado de la recepción de un escritor fuera de su país. Por otra parte, favorecen el acercamiento entre culturas, puesto que la obra pertenece a un contexto determinado que, al trasladarse a uno nuevo, se duplica, de ahí que se considere al traductor como mediador entre el autor y la nueva cultura. Asimismo, la traducción es una parte fundamental del valor histórico de una obra de arte, definido el valor histórico como la suma entre su reconocimiento local y el foráneo—ya sea inmediato o diferido.

A través de este tipo de trabajos, se puede profundizar en las singularidades que caracterizan la escritura de un autor determinado, ya que saltan a la vista las diversas connotaciones que suscita una obra literaria así como los recursos estilísticos utilizados, que son el reto último del traductor. La investigación sobre traducción debe poner de manifiesto la manera en que se ha sabido proyectar el estilo de un autor en una lengua diferente y reconocer mediante qué recursos ha establecido las equivalencias entre ambas lenguas. El fin último es dilucidar cómo repercuten dichas estrategias en lo que denominaremos la «ideología textual» de la obra, esto es, el esquema de codificación de determinados valores que busca ofrecer soluciones a aspectos vitales básicos de toda organización social: poder, economía, política, arte, historia etc., que se materializan en operaciones discursivas, en este caso, literarias.

No hay duda de que existe una distancia difícil de salvar entre leer un original y leer su traducción, distancia que puede llevar a equívocos o ambigüedades. Los estudios comparativos entre traducciones son necesarios pues pueden acortar esa distancia, explicando tanto el porqué de una traducción, el porqué de la ausencia de una traducción en concreto o el motivo de las diferencias entre la traducción y su original. De ahí nuestro interés en la obra de Julio Cortázar ya que es una producción anclada a un contexto sociopolítico argentino en términos de forma y contenido: contenido, porque es sabido que la cultura argentina (y en parte latinoamericana) es el protagonista principal de sus tramas argumentales; formal, porque su experimentación escritural y su lirismo no ocultan su estilo coloquial diatópico (el español de Argentina) sino que ambos convergen en una armonía que le otorga una de las originalidades más destacadas del escritor. De dicha dialéctica se puede deducir, pues, la ideología textual de su obra: una vanguardia experimental, en consonancia con la emergencia de esa nueva vanguardia de los sesenta, junto con una visibilización de lo latinoamericano a través de su internacionalización. El objetivo del siguiente trabajo consiste, por tanto, en analizar determinados aspectos de la traducción de *Rayuela* al inglés, a través de la comparación con su original, centrándonos en cuestiones lingüísticas y estilísticas, con el fin de determinar de qué manera se proyecta la ideología textual y el autor implícito de la novela, con los rasgos de estilo que le son propios, en una lengua distinta¹. Partiremos, claro está, de algunos trabajos previos que compararon, desde distintas ópticas, el original y su traducción (Aebi, 1993; Fogsgaard, 1998; Logie, 2003; Fouces, 2005).

Christiane Nord afirma que si toda obra literaria depende del horizonte de expectativas del lector y, a su vez, del lector ideal que el autor tiene en mente, el traductor debería verbalizar esa intención original pero teniendo en cuenta siempre un nuevo horizonte de expectativas (1993: 100), de lo que resulta una obra necesariamente distinta. Desde este punto de vista, podría

decirse que el lector que el traductor tiene en mente es simétricamente opuesto al lector ideal del autor original porque el traductor no puede dar por hecho que el nuevo lector conoce algo o nada de la cultura del texto, antes al contrario: el traductor opera con el desconocimiento casi total de ese lector y sus decisiones, a la hora de escoger entre una traducción u otra, deben estar dirigidas a colmar dicho vacío. Dicho de otra manera, el lector ideal del texto original deviene lector «inexperto» de la cultura meta. Ello explica por qué, como afirma David Damrosch, «translations never genuinely reflect their original, whether faithfully or not; instead, they refract their original. Every translation is a negotiation between « source » and « target » cultures, and as a result all are evidence for shifting literary values» (2003: 167).

Para matizar mejor ese proceso de «refracción» apuntado por Damrosch, consideraremos la relación entre el texto original y su traducción a través de la metáfora de la quiralidad; en diversas disciplinas (matemáticas, física, química, biología, etc.) se denomina «objeto quiral» a aquel que se distingue de su imagen reflejada. El ejemplo más frecuente para explicarlo son las manos porque, si bien son prácticamente iguales, no son completamente equivalentes y una no puede superponerse a la otra. En cambio, una esfera es un objeto simétrico plenamente equivalente a su imagen reflejada en un espejo, hasta el punto de confundirse con ella. Partiendo de dicha metáfora, podríamos afirmar que la traducción es un objeto quiral porque, incluso la más literal y perfecta, no es totalmente equivalente a su original ni puede reemplazarlo ni confundirse con él. Decimos que es un objeto para aludir al texto traducido en cuestión pero, en el caso de la traducción literaria, debemos añadir que es también un proceso en tanto no existe una traducción definitiva y siempre cabe la posibilidad de proponer un nuevo modo de traducir, debido a que el lenguaje literario posee matices, complejidades, ambigüedades y/o juegos verbales que no están o que no tienen por qué estar en otro tipo de discursos.

Nuestro acercamiento a la traducción de *Rayuela* partirá de la noción de traducción, propuesta por Pascale Casanova (2001), y la vinculación entre ideología y traducción sugerida por Jeremy Munday (2008). La primera define la traducción en términos sistémicos, en relación con la «República Mundial de las Letras como espacio virtual de la literatura Occidental»; así, la autora considera que la traducción es una transferencia lingüística por la cual se materializan las formas de luchas de los «jugadores» participantes de esa República de las Letras. Dicho de otra manera, es un modo de consagración canónica y una vía de los escritores hacia la denominada «literatura mundial». Por ello, Casanova deduce que la traducción de textos que no se hallan en el centro de esa República equivale al proceso de su «literarización», es decir, como el acceso de la literatura a nuevos lectores:

Por eso defino aquí como literarización a toda operación [...] por la cual un texto procedente de una región literariamente desheredada logra imponerse como literario ante las instituciones legitimadoras. Sea cual sea la lengua en que estén escritos, estos textos deben ser traducidos, es decir, obtener un certificado de literariedad destino (2001: 184).

Así, sigue la autora, el boom puede definirse como el primer estadio del proceso de legitimación internacional de la literatura latinoamericana a través de sus traducciones (2001: 408). Esta internacionalización sería un estadio más en el proceso de autonomización de la literatura latinoamericana, proceso iniciado antes con el modernismo, pero que en los sesenta se aleja de los postulados realistas y nacionalistas decimonónicos, para acercarse a la experimentación estética en boga, lo que suscita el gran debate, analizado por Claudia Gilman (2003), entre el

compromiso y la autonomía literaria, y es «[...] la propia emergencia de este debate es un claro indicio del proceso de autonomización que entonces se pone en marcha» (Casanova, 2001: 418). No obstante, cabría preguntarse, como lo hacen Ángel Rama (1981), Pablo Sánchez (2009) y Jorge Locane (2021), si esa autonomía no es sino otro modo de dependencia del mercado y de los criterios estéticos de experimentación imperantes en Europa y/o Estados Unidos. Dicho de otra manera, si el boom no significó, antes que internacionalización, una europeización o norteamericanización de los valores literarios, lo que supondría que las traducciones del boom fueron más bien un desplazamiento del público objetivo: del localismo al mercado europeo/norteamericano.

Al respecto, cabría hacer algunas matizaciones; en primer lugar, Casanova propone razones genéricas asociadas a la noción de autonomía, lo que supone que el realismo sería el menos autónomo de los géneros por su estrecha vinculación a su contexto (nacional). Si bien esto tiene fundamentos justificados, porque la imitación o el intento de imitar la realidad acerca más el contenido novelístico a su contexto, también habría que señalar que la experimentación del boom no desdeñó su anclaje geocultural latinoamericano, como vemos en la obra del propio Cortázar. En *Rayuela*, la desarticulación de la linealidad espacio-temporal, por ejemplo, converge con su descripción del espacio porteño y de cuestiones socio-políticas fundamentales de la idiosincrasia argentina. Por tanto, acierta Lacone cuando sugiere que la operación del Boom fue la *europeización de temas nacionales* porque la experimentación vanguardista se trasplantó al contexto latinoamericano, dando como resultado una autonomía más relativa que la apuntada por Casanova.

Debemos tener en cuenta a este respecto que, como explica Patrick Iber, las traducciones de escritores latinoamericanos en Estados Unidos se inician en los cincuenta, aparejadas de un proceso mayor a partir del Congress for Cultural Freedom (CCF), cuyo fin anticomunista era explícito: «It tried to win intellectuals away from Communism. [...] During the 1950s, it expanded its operations in Latin America, creating national centres and publishing a Spanish-language review, *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*» (Iber, 2015: 265). Consistió, pues, en un proceso de «norteamericanización latinoamericanizada» que impulsó traducciones, eventos culturales y la introducción de la literatura latinoamericana coetánea en los programas universitarios. Ello sumado a que, unos años antes y durante la Revolución Cubana, se operó una emigración de isleños de alto estatus a Estados Unidos que tenía un peso no menor en la mirada del país del Norte hacia los del Sur. Por ello, la cuestión genérica se empleará como estrategia de atracción para los lectores norteamericanos, reduciendo la noción de «literatura latinoamericana» al realismo mágico que, como explica Sylvia Molloy, se convertirá en un modo de representación del subcontinente, no únicamente de producción:

Latin American literature «begins» at another time and in another place, is made to “emerge” [...], an emergence coinciding, roughly, with the Cuban revolution [...] a “new” genre, magic realism, a genre against which *all* Latin American literature would be read in a sort of ahistorical, postcolonial present. This is a literature endowed with a new, snappy genealogy and new interlocutors (2005: 373).

Se debe tener en cuenta que, en los sesenta, los programas de literatura latinoamericana en las universidades incluían desde el Barroco de Sor Juana hasta los cuentos de Cortázar, pasando por el modernismo rubendariano (Everly, 1997: 17-18). Este tema es fundamental

para el tema que nos ocupa porque se supone que la traducción es uno de los procesos de autonomización de toda obra literaria en tanto un texto en una lengua ajena pierde parte de su carácter regional y, de alguna manera, se deslocaliza. Esa reubicación de la obra es lo que lleva a Munday a cuestionarse si la traducción, y todo lo que la rodea, repercuten en su ideología textual. En concreto, el crítico se centra en las traducciones latinoamericanas llevadas a cabo en Estados Unidos porque: «the image of the Exotic, natural Latin America [...] runs through the selection and packaging of texts, the consolidation of certain genres in translation and the reception as seen in the reviews in the press» (2008: 50). El interés de Munday es examinar las decisiones lingüísticas de los distintos traductores con el fin de identificar patrones comunes, y ligarlas a su nuevo contexto y producción cultural (2008: 6). El crítico entiende el término «ideología» en un sentido semiótico amplio, como «system of beliefs that informs the individual's world that is then realized linguistically» (2008: 8), sistema que se revela—o no—en las traducciones del texto.

Partiendo de Malmkjaer (1998), Munday lleva a cabo una metodología de «estilística transnacional» («*transnational stylistics*») que consiste en explicar las razones ideológicas por las cuales una obra determinada fue traducida de una manera u otra (2008: 30-31). Asimismo, Munday distingue entre el macronivel de la traducción—el discurso semántico general del texto en su conjunto—frente al nivel inferior—que incluye el léxico y la morfosintaxis. La suma de ambos daría como resultado el punto de vista textual e ideológico de la traducción que no tiene por qué coincidir con la de su original pues surge un nuevo idiolecto a partir de dos voces, la del autor y la del traductor (2008: 40).

A partir de las ideas de Munday, podríamos aventurar que esa nueva voz se asimila a la figura de «autor implícito» (Booth, 1961), que alude a esa instancia narrativa que se deduce del propio texto y que proyecta una perspectiva ideológica acerca de aquello que relata—y por ello tiende a confundirse con el escritor real. Nuestra sugerencia es que uno de los posibles cambios que puede sufrir una obra literaria, concretamente narrativa, es la atenuación de las huellas textuales del autor implícito original. Dicha hipótesis requiere de dos aclaraciones: la primera es que nos ceñimos a la narrativa porque el autor implícito es una figura específica de este género y, por tanto, el drama y la lírica tendrían sus propias particularidades en este sentido. La segunda es que decimos que la presencia del autor implícito original siempre se verá debilitada por el filtro que supone el cambio de lengua y el nuevo contexto en que se lee la obra. Si, como explica Franco Moretti, el texto pasa por dos cribas en el proceso de traducción, una de contenido y otra lingüística, es esta segunda la que se ve alterada y «el resultado es de hecho el amalgamamiento de diferentes tradiciones [...] [que] abunda en contradicción porque al reemplazar el viejo estilo, el nuevo también actúa como un poderoso contrapunto del original» (2006: 55). Un ejemplo simple de ello son las denominadas «palabras culturales» (Vukadinović, 2017: 54) o «culturemas» (Bracco, 2018: 4), es decir, aquellos términos que pertenecen a una cultura determinada y que carecen de traducción o de conceptos equivalentes en otras lenguas. Como es sabido, estas palabras abren un abanico de posibilidades para el traductor, quien puede mantenerlas en su idioma original; reemplazarlas por un término parecido; omitirlas, si esto no trastoca el contenido general del texto; o, como explica Elvio Bracco, explicar su definición a nota al pie o en el mismo texto (2018: 5). Ese tipo de decisiones condicionan, como veremos, al autor implícito de la obra traducida.

2. De *Rayuela* a *Hopscotch*

El éxito extraordinario de *Rayuela*², se manifestó en sus innumerables traducciones a diversas lenguas, desde *Hopscotch* de Gregory Rabassa de 1966 hasta *Class*, la traducción de *Rayuela* al hebreo, realizada por Ioram Melcer y publicada en 2013. El mismo escritor mostró su interés en el mercado internacional a través de las cartas a sus traductores, en las que hacía alusiones constantes a su triunfo editorial. Esa actitud se manifiesta en la preferencia a la hora de escoger a los traductores de sus libros, a quienes les dio más libertad que la que él mismo practicó como traductor (Protin, 2012: [s.p.]). En efecto, Cortázar, por su profesión de traductor que ejerció, como es sabido, primero en la prensa argentina y luego trabajando para la UNESCO en París, era muy consciente de las complejidades que implicaba la traducción. Este interés del escritor por las traducciones trascendió a la crítica por la importancia que implica la traducción a distintos niveles. Desde un punto de vista literario y lingüístico, hay numerosas razones para afirmar que *Rayuela* es una novela difícil de traducir: la actitud destructora frente al lenguaje convencional, la ambigüedad, el plurilingüismo constante, los juegos lingüísticos de diversa naturaleza e incluso la intertextualidad, dificultan, considerablemente, su traslado a otras lenguas. Toda obra literaria tiene sus complejidades a la hora de ser traducida, sin embargo, en una novela que problematiza el lenguaje literario heredado de la tradición esta complejidad aumenta. Cortázar era muy consciente de ello, como explica en una de sus cartas a Paul Blackburn: «[*Rayuela*] es un libro terrible, y si alguna vez se traduce al francés o al inglés, me moriré de desesperación pensando en la cantidad de problemas que se le plantearán al pobre traductor» (2012: 608). La rebelión contra el lenguaje aparece como trasfondo en *Rayuela*, pero también en toda su obra en general. En una carta a Guille-Bataillon el escritor le explica por qué no le parece conveniente traducir su cuento «Torito» al francés: «en ese cuento el personaje es el lenguaje y solo el lenguaje [...] quería intentar la posibilidad de conmover a fondo a los lectores argentinos más *snobs* y más sofisticados por intermedio de una lengua que fingían despreciar» (2012: 262). El lenguaje aparece pues como tema central de manera directa o implícita en su narrativa. Si no es parte argumental de algunos de sus cuentos, la experimentación lingüística alcanza un grado que aleja al lector de una lectura convencional y lo hace reflexionar sobre su propia lengua. De ahí que, además de examinar pormenorizadamente la experimentación lingüística del glígligo, analizaremos en tres aspectos fundamentales de *Rayuela*: la ambigüedad, el bilingüismo y la intertextualidad. Tales estrategias obedecen, entre otras cuestiones, a la voluntad de conjugar arte y vida a partir de la estrategia del *collage*, cuestionando así el paradigma occidental del acceso a un conocimiento monolítico («el *homo logicus occidentalis*»). O, en términos de Sara Castro-Klarén, forma parte del paradigma lúdico que la novela destila desde su título hasta su estructura («móvil» y «movediza»), una pasión por los juegos que es «pasión del poeta por la metáfora que le permite conjugar su visión y su sentir del mundo» (1991: 639).

La ambigüedad se produce en varios niveles: en la indeterminación al enfrentarse a la realidad, en la técnica compositiva, en los contenidos, en la caracterización de los personajes, etc., de ahí que precise un lector cómplice que sepa colmar esos vacíos que el lenguaje no alcanza, dejando de lado al lector pasivo al que hace referencia el personaje de Morelli. Cortázar logra darle a su novela una capacidad evocadora a través de alusiones estéticas que tienen su punto culminante en el capítulo 68. La vaguedad de su lenguaje se crea a partir de símbolos suges-

tivos, que llevan a la imprecisión, incluso de cosas importantes para la trama (Amorós, 2013: 18), y a través de la fragmentación y de vacíos, lo que enriquece toda obra literaria: «Los lugares vacíos de un texto literario no son de ninguna manera [...] un defecto, sino que constituyen un punto de apoyo básico para su efectividad» (Iser, 1989: 138). El objetivo final del traductor debe ser plasmar esta ambigüedad sin amenizarla ni atenuarla.

Una de las intenciones del escritor en la obra ha sido manifestar «la intuición directa y la asimilación de los objetos poéticos que quieren revelar un sentido artístico innato» (Cortázar, 2012: 45). A lo largo de *Rayuela*, la instancia narrativa proyecta la incapacidad del lenguaje para lograr esta unión palabra- objeto: Oliveira se queja constantemente de las limitaciones de la lengua, Morelli quiere destruirla, La Maga «no era capaz de creer en los nombres, tenía que apoyar el dedo sobre algo y sólo entonces lo admitía» (Cortázar, 2013: 718). El carácter impreciso del lenguaje es inevitable; así lo explica Cortázar en una carta a Paul Blackburn: «en muchos de mis cuentos lo que realmente importa es la “atmósfera”, y eso depende muchas veces de cosas casi imperceptibles, de matices o de meras alusiones» (2012: 111). Para poder revelar ese carácter artístico de los objetos y crear una atmósfera evocadora, Cortázar recurrirá a la inclusión de otras artes, al plurilingüismo y a la intertextualidad. Estos elementos tienen sus propias particularidades al traducirse a otra lengua. Porque esos vacíos que la palabra no puede colmar se complementan con manifestaciones artísticas, como la pintura y la música. Es conocido que en *Rayuela* la música tiene un papel fundamental porque el jazz simboliza el arte no mimético y no aparece solo como trasfondo, puesto que se describe detalladamente y se intercalan letras de las canciones en su narración, logrando una simultaneidad palabra-música, de ahí que la música tenga un papel preponderante desde el momento en que se busque generar un ritmo musical con sus propias palabras. Este ritmo forma parte de una de las alusiones estéticas de las que habla Andrés Amorós (2013) y es otro gran desafío para el traductor, al ser el elemento que sirve de estructura a toda la novela y debe manifestarse de igual manera en otras lenguas.

El plurilingüismo se justifica, por un lado, por la intertextualidad. En *Rayuela* se insertan numerosas voces, unas más explícitas que otras. Hay capítulos completos de otros autores o poemas ajenos; las citas aparecen a veces en boca de los personajes; unas, en su idioma original, otras traducidas; a veces marcadas tipográficamente, otras veces se insertan de manera más implícita. Una de las intenciones de la novela es englobar en la acción narrativa una gran cantidad de referencias de tipo cultural que aumente el potencial sugestivo de su lenguaje. Cabe aclarar que esto no es necesariamente un reto difícil para un traductor, sin embargo, sí se debe tener en cuenta la intertextualidad que «...está en la naturaleza comunicativa de los textos y [que] genera una red de mutua dependencia entre los mismos» (Torralbo Caballero, 2011: 43). El plurilingüismo incluye el empleo del lunfardo, la jerga de Buenos Aires cuya dificultad descansa en cómo reflejar el vocabulario propio de la región en otra lengua. A esto se suma que el lenguaje de *Rayuela* no está caracterizado por el mero uso de este vocabulario porteño, también por un tono lírico que adopta y que, en algunos pasajes, se combina con un perfil extremadamente vulgar. Otro procedimiento que tensiona el lenguaje y que desestabiliza la lectura convencional del relato son los cambios ortográficos constantes, especialmente el uso particular de la *h*, en palabras que según la norma ortográfica no se utiliza, un empleo al cual Oliveira recurre en momentos de crisis en diversos capítulos. Este empleo de la *h* sirve, como explica Amorós, de «vacuna irónica contra la hinchazón» (2013: 61) en aquellos tér-

minos demasiado sublimes a los que quiere despojar de su carga retórica. En el capítulo 69, por ejemplo, la tensión lingüística se lleva al extremo, ya que está escrito en «ispamerikano», una ortografía que refleja de una manera más directa la pronunciación propia del español de América. Todos estos juegos ortográficos tienen sus propias particularidades en cada lengua pero además, y más importante para el tema que nos ocupa, revelan la ideología textual de la novela: la experimentación vanguardista en relación dialéctica con la proyección de la identidad latinoamericana—y argentina en concreto.

3. La traducción de Gregory Rabassa

La traducción de *Rayuela* al inglés por Gregory Rabassa comenzó en 1964 ya que anteriormente el traductor de las obras de Julio Cortázar había sido Paul Blackburn. Según Caitlin Dougherty las traducciones que realizó Blackburn tienen menor valor que las de Rabassa, ya que la condición de poeta del primero influiría negativamente en los textos (2013: 34), mientras que el segundo demuestra su hegemonía en la disciplina a través de sus traducciones difícilmente inmejorables. Sea como fuere, a través del epistolario de Cortázar con ambos traductores se puede seguir la huella de su trabajo, las diferencias con el original y las razones por las cuales Blackburn y Rabassa han tenido que alejarse de este. Cabe decir que Cortázar mostró gran admiración y aceptación por la traducción del segundo y le dio mucha libertad en numerosos pasajes, limitándose a aconsejar u opinar. En una de sus cartas, el escritor lo autoriza incluso a inventarse nombres falsos de mariposas inglesas que aparecen en el capítulo 146 de *Rayuela* (Cortázar, 2012: 139). Lo que sí le preocupaba especialmente al escritor eran «los errores que resultan del diferente valor subjetivo que tienen ciertas formas del lenguaje, especialmente en el lenguaje oral» (2012: 708). De cualquier manera, Rabassa concebía la traducción como un proceso abierto a partir del cual el escritor invita al traductor a completar su obra con elementos de los que carece la lengua original. Para él, una traducción puede incluso llegar a superar a su original:

Translations have the strange progressive literary virtue of never being finished. If we read *Hopscotch* properly we can see that it, too, was never really finished, that Cortázar is inviting us to do what he had not done. [...] The completion of a work is best done in translation, where the translator can work at things denied the author in his own language (Dougherty, 2013: 34).

A continuación, señalaremos numerosos desvíos y/o modificaciones que Rabassa se vio condicionado a realizar en la novela.

3.1. Dialectalismos

Hay diversos pasajes en los que Rabassa se vio forzado a omitir ciertas expresiones. En algunas ocasiones estos cambios no son tan significativos, y traducirlos habría dado como resultado un texto artificioso y poco natural para el lector angloparlante. Se eliminan, por ejemplo, marcadores del discurso propios del habla oral del español de Argentina. Otras omisiones se llevaron a cabo porque Rabassa las consideraría lejanas a la cultura del nuevo lector. Por ejemplo, en el capítulo 3 leemos:

Lo importante para Oliveira era asistir sin desmayo al espectáculo de esa parcelación Tupac-Amarú, no incurrir en el pobre egocentrismo (criollicentrismo, suburcentrismo, cultucentrismo, folklocentrismo) que cotidianamente se proclamaba en torno a él bajo todas las formas posibles (Cortázar, 2013: 141- 142).

En inglés se elimina todo el paréntesis: «(criollicentrismo, suburcentrismo, cultucentrismo, folklocentrismo)», mientras que en francés se traduce fielmente: «(chauvicentrisme, banlieucentrisme, culturcentrisme, folklocentrisme)» (Cortázar, 1967b: 26). Las distintas connotaciones que le sugieren estos neologismos a todo hispanohablante pueden escapar al lector de habla inglesa: esto, sumado a la intención de generar una lectura más fluida, puede estar en la base de la necesidad del traductor de omitir el paréntesis. Hallamos en esta decisión una de las señales que nos indican cómo la ideología textual de la novela se diluye en su traducción debido a las sugerencias políticas de los términos aludidos, en consonancia con el anti-nacionalismo que recorre el discurso del autor implícito de *Rayuela*. Cabe aclarar que este anti-nacionalismo oscila en una paradójica contradicción entre su intención política anti-nacionalista y la reivindicación de las idiosincrasias nacionales argentinas proyectadas en «El lado de acá». Tal paradoja se entiende en que el anti-nacionalismo de Cortázar, y de esta obra en particular, es de carácter coyuntural, contra los movimientos populistas—de ahí que emplee los términos «criollicentrismo, suburcentrismo, cultucentrismo, folklocentrismo» como «egocentrismos»—algo que en toda traducción en ocasiones puede perderse.

Cuando se traduce un texto de carácter dialectal, el traductor puede elegir entre obviar o reflejar el dialecto, dependiendo de su función literaria y del público al cual se dirige. También tiene la posibilidad de sustituir el dialecto de la lengua original por otro de la lengua meta, lo que suele ser arriesgado, ya que nunca serán equivalentes y esto puede confundir al lector. Es difícil encontrar dos dialectos de dos lenguas distintas que sean equivalentes, pero si el traductor se inclina a ello, debe conocer ambos dialectos a la perfección, un procedimiento denominado *trasplatación cultural* (Blomgren, 2011: 11).

Aunque Rabassa no utilizó este procedimiento, sí se vio obligado en ocasiones a alejarse del original sin omisiones, pero llevando a cabo determinados cambios, la mayoría justificados por la distancia entre ambas lenguas y culturas. A nivel léxico, esto ocurre debido al uso de términos que no tienen traducción al inglés por ser parte del vocabulario de la región. Algunas veces, estos se marcan tipográficamente en cursiva como extranjerismos, lo que no conlleva ningún tipo de problema a la hora de traducir; no obstante, Cortázar hizo referencia a este tipo de problemas idiomáticos en sus cartas a Rabassa³.

A nivel fonético, hay expresiones que requieren cambios que son inevitables por las diferencias entre ambas lenguas, pero que cambian el sentido. En el capítulo 9 el personaje de Perico realiza una imitación del acento argentino que el narrador refleja a través de la alteración ortográfica: «Casi prefiero tu yuvia y tu gayina, coño. Cómo yueve en Buenos Aires. El tal Pedro de Mendoza, mira que ir a colonizaros a vosotros» (Cortázar, 2013: 165). En inglés, se traduce literalmente, lo que hace que pierda sentido en su contexto: «I almost like your rain and your chicken better. It sure knows how to rain in Buenos Aires» (Cortázar, 1966: 38) y se omite la afirmación sobre Pedro de Mendoza, porque se consideraría inentendible para el lector. En francés, Bataillon decidió omitir toda la intervención del personaje, ya que su supresión no altera la línea argumental del texto, considerando inútil la traducción literal.

3.2. Plurilingüismo

En relación al plurilingüismo, *Rayuela* se nutre de multitud de palabras, frases y citas en otras lenguas, francés e inglés principalmente, ya que, como afirma Traveler, «las bellas palabras extranjeras son como oasis, como escalas» (Cortázar, 2013: 375). Esto se justifica, por un lado, porque los personajes tienen distintas procedencias y porque la mayoría de ellos se encuentra en un país ajeno, donde se habla una lengua diferente. Sin embargo, el uso del plurilingüismo no se explica así en todos los casos, puesto que es también un procedimiento para destruir el lenguaje e intentar complementar el español con la ayuda de otras lenguas. Cortázar confiesa cómo el bilingüismo le ha sido útil, ya que «...se produjo una especie de ósmosis, el francés se vertió en mi español enriqueciéndolo con todos los matices que le son propios de la lengua francesa y que no se encuentran en el argentino» (Protin, 2005: 33). Los personajes de la novela complementan su vocabulario con extranjerismos. Es un elemento enriquecedor en la obra ya que, si el lenguaje se considera insuficiente, el narrador y los personajes buscan apoyo en otras lenguas para ampliar el sentido de su texto. Tienen la función, a su vez, de eliminar esa lectura pasiva en la que el lector puede llegar a caer pues su aparición desconcierta, incluso para aquellos que conocen el inglés y el francés a la perfección, porque estas frases alteran el ritmo del relato. El lector que desconoce el idioma en cuestión perderá el hilo de la narración y algunas facetas del libro le resultarán inaccesibles. Aun en el caso de un lector bilingüe, la lectura se hará más densa. De ahí que el bilingüismo sea determinante a la hora de traducir *Rayuela*, especialmente al inglés y al francés, puesto que el traductor debe saber mantener ese ritmo que genera la inserción de lenguas extranjeras.

Las frases intercaladas en otras lenguas suelen estar en francés, aunque también hay en inglés, finlandés o japonés, lo que hace de la novela una obra que carece de una lengua original única. Este hecho determina indudablemente la traducción, ya que el lector francés, por ejemplo, no notará estas alteraciones en la lectura de la novela. En la traducción de Rabassa, en cambio, se aclara siempre que los personajes hablan en inglés con el objetivo de trasladar de una manera más fiel el original: «“The rest is silence”, Gregorovius said in English» (Cortázar, 1966: 143). Además, el traductor consiguió el plurilingüismo original para alcanzar esa «lectura trabada» en inglés. Para ello, dejó ciertas expresiones en español, frases intertextuales de poemas o letras de tango, por ejemplo, el verso de Cernuda: «¿De qué te sirvió el verano, oh ruiseñor en la nieve?» (1966: 171). O en el capítulo 29, donde se intercala la letra del tango «Mi noche triste» en español. Y al final del capítulo 49, Talita pregunta «¿Ké bida no es tragedia?» in excellent Ispamerikan» (1966: 296), lo que se mantiene igual en la traducción al inglés. Este plurilingüismo conseguido en la traducción de Rabassa se pierde en francés, ya que todos estos ejemplos fueron traducidos, de ahí que podríamos afirmar que la ideología textual de las traducciones en inglés y la del francés son también distintas entre sí. Porque la primera mantiene el multilingüismo y la multiculturalidad de la novela, proyectando el evidente cosmopolitismo ideológico de la original—en consonancia con el universalismo perseguido por el boom latinoamericano—mientras que la traducción al francés desestima este aspecto.

3.3. Intertextualidad

La intertextualidad en *Rayuela* es muy abundante; en algunas ocasiones, la intercalación de versos o frases de otros autores justifica el plurilingüismo ya mencionado como se observa

en citas que aparecen en inglés en el original, por ejemplo, en el capítulo 155 cuando Oliveira alude a la obra *Enrique V: «We are the makers of manners»* (Cortázar, 2013: 746). Este tipo de intertextualidad no suele tener problemas en la traducción, ya que en inglés se marca tipográficamente y es una alusión como cualquier otra. El problema de la traducción aparece en casos en que la intertextualidad hace referencia a aspectos de la cultura de origen y que son difíciles de trasladar a la cultura meta, una cuestión que inquietó al propio Cortázar, preocupado por el modo en que llegaría su texto a estos nuevos lectores, y así se lo manifestó a Rabassa en una carta. El problema de traducción gira en torno al capítulo 36, en el que se inserta, a modo de frase, el famoso verso de González Martínez «túrcele el cuello al cisne». El escritor duda sobre la conveniencia de omitir la frase en la traducción:

Fíjate especialmente en la página 223, donde se plantea una cuestión complicada para el lector norteamericano, a propósito del verso “túrcele el cuello al cisne”. Yo creo que una nota al pie explicaría todo, pero si no te gusta, habrá que suprimir todas las referencias al cisne, y quitar varias frases, lo cual será complicado (Cortázar, 2012: 49).

Pero su traductor prefirió ser fiel al original, traduciendo la cita al inglés: «wring the neck of the swam», y sin añadir ningún pie de página. Una posibilidad podría haber sido citar en castellano, como hiciera Rabassa en otras ocasiones. Algo parecido ocurre en el capítulo 3, donde se cita un verso de la marcha de San Lorenzo, un himno patriótico desconocido incluso por hispanohablantes ajenos a la cultura argentina: «Cabral soldado heroico cubriéndose de gloria» (Cortázar, 2013: 143). Este tipo de intertextualidad resulta muy familiar para un argentino, pero se pierde en otras lenguas y culturas. En inglés, la frase se traduce literalmente: «Cabral, the heroic soldier covering himself with glory» (Cortázar, 1966: 19), mientras que en francés, Bataillon se decide por traducirlo pero omitiendo el nombre de Cabral, quizás para acercar el texto a la cultura meta: «le brave soldat-tout couvert de gloire» (Cortázar, 1966b: 28). En síntesis, la intertextualidad se complejiza de manera particular en una obra plurilingüe y adquiere nuevos matices según la lengua y la cultura meta: una cita en otra lengua puede resultar ajena a un lector y muy natural a otro. La clave en esta novela es conseguir alterar la lectura de todo lector, independientemente de su origen.

Otra vez, estamos ante dos ejemplos que alteran la ideología textual original; el verso de González Martínez, cuyo objetivo original era rebelarse contra el modernismo rubendariano ya caduco, se traduce en *Rayuela* en un modo en que la experimentación de la novela se asimila a la misma rebelión que el verso, pero contra el realismo de la novela realista anterior. Tal connotación no solo es imposible de trasladar a otras lenguas sin una nota al pie, también apela a un lector experimentado y buen conocedor del campo literario latinoamericano—en parte, este es el lector ideal que Cortázar tendría en mente al escribir una novela de tal calibre. Con respecto al verso del himno patriótico, nos hallamos ante una crítica a las políticas educativas gestionadas sobre todo por gobiernos militares que emplazan el nacionalismo en la figura de los próceres; *Rayuela* construye así una cultura argentina que puede también asimilarse a ciertas miradas alineadas al cosmopolitismo, un matiz que inevitablemente se pierde en sus traducciones.

3.4. Experimentación formal: léxico y ortografía

La experimentación lingüística en *Rayuela* se hace a distintos niveles: ortográfica, fonética y léxica. Estas dos últimas se entremezclan en el gliglico, como veremos⁴. El autor juega con

las palabras, las desgaja y las enfrenta al lector desde un nuevo punto de vista, como hace con la palabra «pureza» con el fin de desacralizarla: «Pureza. Horrible palabra. Puré y después za» (Cortázar: 2013, 208). Rabassa lo traduce de manera muy ingeniosa: «Purenness. Horrible Word. Pea-your, then Ness» (Cortázar, 1966: 73); el traductor quebró el diptongo para extraer dos palabras de «pure»: «pea» («guisante») y «your» («tu») pero la idea de trasfondo se mantiene.

A nivel ortográfico, hay diversos tipos de experimentación. En el capítulo 90 se afirma que Oliveira «usaba las haches como otros la penicilina» (Cortázar, 2013: 581) con el objetivo de burlarse irónicamente acerca de lo que piensa o de sí mismo. Uno de los primeros ejemplos aparece en el capítulo 19: «(y lo importante de este ejemplo es que el hángulo es terriblemente hagudo, hay que tener la nariz casi hadosada a la tela [...] algo hincalificablemente hasombroso)» (Cortázar, 2013: 215). En este caso, Rabassa decidió no trasladar estos cambios al inglés, traduciendo literalmente el texto sin alterarlo ortográficamente. En la mayoría de los siguientes ejemplos que aparecen en la obra el traductor consideró acertado emplear la grafía *wh* como la equivalencia de la *h* en aquellas palabras en las que se pueda llevar a cabo. Un ejemplo aparece en el capítulo 36: «Hojo, Horacio, hanotó Holiveira», y en la versión de Rabassa: «“Whatch whout Whoracio”, Wholiveira whobserved». Este procedimiento fue uno de los aspectos que Cortázar destacó como algo ingenioso en una de sus cartas: «Quiero decirte, además, que el empleo de *wh* para reemplazar las *h* de Oliveira me suena maravillosamente bien, y queda muy cómico y expresivo» (2012: 120).

En el capítulo 69 aparece el «Ispamerikano», cuya escritura revela con más aproximación la pronunciación fonética de gran parte de Hispanoamérica, lo que conlleva todo un desafío para el traductor. Sorprende que la solución de la traducción francesa haya sido la sustitución del capítulo por otro texto que no revela ni el contenido ni la forma del original:

el texto del capítulo 69 en la versión francesa es un nuevo ataque a la compulsión computadora del *homo logicus occidentalis*, cuyo representante es cierto *franc-penseur* belga llamado Thein que se dedica a demostrar la inexistencia del infierno por abstrusos cálculos matemáticos de medidas, peso y número de muertos. (Ilian, 2004: 9)

Otra vez, podemos decir que la traducción francesa se aleja más de la ideología textual de la novela original, atenuándose en este caso la reivindicación de lo latinoamericano como una unidad identitaria, también en consonancia con el espíritu del boom. Esta no fue la decisión tomada por Rabassa, quien tradujo el contenido y la sintaxis de manera fiel al texto de Cortázar pero alterando la ortografía. De esta manera, aunque la traducción no manifiesta el modo de hablar latinoamericano, sí se consiguió desestabilizar la escritura convencional del inglés: «It waz a sad surprize to rede in the “Ortografik” the newz ov the demize in San Luis Potosí on march furst last of lootenant kernel (promoted to kernel on leving the surviss) Adolfo Abila Sanhes» (Cortázar, 1966: 374)⁵. Como puede observarse, el traductor modificó la ortografía, por ejemplo, sustituyendo la /s/ por una /z/ dando como resultado un texto incorrecto desde un punto de vista ortográfico y fonético, puesto que estas alteraciones cambian su pronunciación, pasando de una sibilante sorda a una sonora.

3.5. Experimentación formal: el ritmo

Se ha aludido anteriormente a la importancia de la musicalidad y del ritmo en *Rayuela*; por ejemplo, en el capítulo 99, se afirma que Morelli «desconfía de las palabras que tendían a or-

ganizarse eufónicamente, rítmicamente, con el ronroneo feliz que hipnotiza al lector después de haber hecho su primera víctima con el lector mismo» (Cortázar, 2013: 613). La culminación de esta búsqueda por reflejar un ritmo a través de las palabras es la creación del glíglico, lengua que crea la Maga y que utiliza con Oliveira. En el capítulo 68 el narrador recurre a ella para relatar detalladamente una escena erótica, lo que equivale a considerar al glíglico como la interpretación musical de un acto amoroso (Ilian, 2004: 8). El mecanismo de creación de la lengua se hizo a nivel morfológico mientras que la sintaxis del castellano se respeta para ser guía del lector y la estructura que ayuda a comprender el texto. A nivel fonético, el autor hace uso de aliteraciones para elaborar el ritmo del capítulo, al emplear sonidos propios del castellano y creando términos que podrían existir en español por su sonoridad. La experimentación fonética tiene un papel fundamental porque es lo que le otorga musicalidad al texto y le da un carácter sugerente. Por su parecido a otras palabras, se insinúa lo que se quiere decir, dándole al lector un papel activo, para que complete esos vacíos semánticos.

Los traductores debieron, por tanto, transmitir ese carácter sugerente del capítulo, a través de los mecanismos equivalentes en la lengua correspondiente. El texto debe generar la misma musicalidad que produce en el lector hispanohablante y, al mismo tiempo, insinuar las mismas imágenes. Con respecto a la traducción de Rabassa, Cortázar se mostró conforme con el resultado y sus cartas no revelan problemas en el proceso de traducción. Cabe afirmar, por tanto, que el resultado general logró manifestar las intenciones del texto original. Sin duda, la base de la creación del glíglico son los cambios morfológicos, ya que Cortázar concede nuevos términos al vocabulario relacionado con el erotismo y para ello se hace uso de afijos o raíces léxicas del español y así «el lector difícilmente pasa por alto la semejanza entre palabras del glíglico como *relamar* y el vocablo en español *relamer*, o el poder sugestivo de palabras como *entrepalmarse*» (Fernandes, 2010: 6).

El proceso general de la traducción del capítulo se llevó a cabo a partir de dos procedimientos: la adaptación formal de la palabra, en detrimento de su significado, y la distancia formal a favor del sentido. El término «ordopained» ilustra el primero: se toma como base léxica «pain» (dolor) porque fonéticamente es similar a «ordopenar», aunque su significado («dolor») no es exactamente el mismo. Otro ejemplo que manifiesta el interés por la forma antes que por el significado es el proceso mediante el cual se adapta el término a la gramática inglesa. El ejemplo es «relamate», cuya raíz léxica se relaciona con «relamer» del español, pero no tiene su correspondencia con el inglés. Por el contrario, la traducción de «embocapluvia» por «raimouth» refleja el procedimiento opuesto: la sonoridad de la palabra en castellano se pierde para lograr una traducción acorde al significado del término, a partir de «rain» («lluvia») y «mouth» («boca»).

Se observa, por otro lado, un cambio de significante cuyo significado muchas veces queda abierto para que el lector pueda interpretarlo libremente. Un ejemplo es una de las primeras palabras «amalaba», donde la morfología muestra la categoría verbal de la palabra y cuya raíz puede hacernos pensar que consiste en un término relacionado con los verbos «amar» y «relamer», que se deducen por el contexto. Esta experimentación formal se ha hecho a partir de sufijos derivativos o flexivos del español, lo que obliga al traductor a sustituirlos por sufijos del inglés, como el paso de «amalaba» por «amalate», donde se agrega al verbo el sufijo «_ate» de dicha lengua.

4. Conclusiones

A través de este trabajo, destinado a profundizar en el análisis contrastivo entre *Rayuela* y *Hopscotch*, se ha intentado explicar la traducción como un elemento y proceso quiral, debido a que consiste en un objeto equivalente a su original pero que nunca se puede superponer al mismo. Nuestra hipótesis inicial, a partir de la teoría sistémica, ha sido que la ideología textual y el autor implícito del original se atenúan en las traducciones pero tal atenuación es relativa a cada texto, así como a la distancia entre las lenguas y las culturas en cuestión, y a las decisiones tomadas por cada traductor. En el caso de *Hopscotch*, hemos visto que la ideología anti-nacionalista de *Rayuela* inevitablemente se diluye debido a que las intertextualidades o referencias a la misma no son trasladables al contexto anglosajón; no obstante hemos comprobado cómo la idea panlatinoamericanista del capítulo 69 se mantiene, a diferencia de la traducción francesa donde se pierde completamente. En suma, nuestra intención final no ha sido únicamente una comparación inmanentista entre traducciones, sino también mostrar cómo las modificaciones y decisiones de los traductores pueden cambiar el modo de leer la obra por parte de lectores ajenos a la cultura y lengua originales—de ahí la idea del lector «inexperto» frente al «ideal».

Existe una distancia difícil de salvar entre leer un original y leer su traducción, distancia que puede llevar a equívocos o ambigüedades. Los estudios comparativos entre traducciones son necesarios pues pueden acortar esa distancia, explicando tanto el porqué de una traducción como el porqué de la falta de una traducción en concreto. En este caso, puede observarse que no es posible llevar a cabo una traducción de *Rayuela* al inglés totalmente equivalente a su original. A pesar de ello, Rabassa ha alcanzado una traducción que se aleja en pocos aspectos de su original. El estilo ambiguo y sugerente propio de la escritura de Cortázar tiene ciertas dificultades que el traductor ha sabido plasmar en esta nueva lengua.

El traductor ha sabido resolver el problema del plurilingüismo de manera correcta al conseguir una lectura «trabada» para el lector angloparlante dejando determinados enunciados en español, lo que no se ha llevado a cabo en la traducción al francés. La lectura de la traducción al inglés se ve interceptada por elementos ajenos a esta lengua introducidos con el fin de evitar la pasividad del lector-hembra. No obstante, la intertextualidad es difícil de superar, ya que la problemática no reside en la dificultad de su traducción en sí, sino en las distintas connotaciones que le sugieren a un nuevo lector. De esta manera, hay ciertos enunciados que le pueden resultar ajenos, incluso al lector hispanohablante, pues forman parte de otra cultura. Estimamos que la decisión de Rabassa de traducirlos literalmente puede llevar a ambigüedades debido a que, si no se reconoce un enunciado como cita puede parecer descontextualizado. Dejar estas oraciones intertextuales en su lengua original o marcarlas tipográficamente son dos soluciones que resolverían este tipo de cuestiones.

Con respecto a las omisiones o a los problemas que los dialectalismos conllevan, las soluciones de Rabassa son muy acertadas. El traductor se limitó a suprimir escasos pasajes que perderían sentido para un lector angloparlante, y, en otros casos, las omisiones se llevaron a cabo con el fin de conseguir una lectura más fluida. En relación a los dialectalismos, consideramos que no son una problemática insuperable para la traducción, a excepción de los casos que reflejan una imitación fonética del habla regional. En ocasiones, su traducción literal puede llevar a equívocos, y su omisión puede resultar una solución más acertada, puesto que no son necesarios para seguir la trama argumental de la historia.

Por otra parte, parece haber sido superado el problema que supone la experimentación lingüística en el terreno de la traducción, ya que este tipo de experimentación tiene como fin provocar el extrañamiento del lector con respecto a su propia lengua, y este propósito se alcanza en este caso. Rabassa ha sabido sustituir los mecanismos morfológicos del español por los del inglés, dando como resultado nuevas palabras que tienen connotaciones similares a las de la lengua original, como puede observarse en el caso del glíglico. No obstante, a través de la traducción no es posible transmitir las diferencias regionales que se reflejan en el texto original, como en el capítulo escrito en «ispamerikano», puesto que, a pesar de que el inglés posee numerosas variedades diatópicas, ninguna de ellas puede sustituir este tipo de dialecto. Esto se debe a que ningún dialecto del inglés es equivalente a los dialectos del español por las distintas connotaciones que conllevan. Al margen de estas dificultades, Rabassa sí consiguió desestabilizar la lectura para el lector angloparlante, que es uno de los objetivos de *Rayuela*, mediante la modificación ortográfica.

Bibliografía

- Aebi, M. (1993). «Marelle Hopscotch Coxcoyilla» Julio Cortázar y las lenguas de *Rayuela*, en *Literatura y bilingüismo. Homenaje a Pere Ramírez* (pp. 367-384). Reichenberger.
- Amorós, A. (2013). Introducción. En *Rayuela* de Julio Cortázar (pp. 13-110). Cátedra.
- Blomgren, E. (2011). *La traducción del español argentino en Rayuela de Julio Cortázar*. Universidad de Göteborgs.
- Booth, W. (1961). *The Rethoric of Fiction*. Chicago University Press.
- Borinsky, A. (1991). *Rayuela: avenidas de recepción*. En J. Ortega, & S. Yurkievich (Eds.), *Rayuela* de Julio Cortázar (pp. 651-659). Fondo de Cultura Económica.
- Bracco, E. (2018). Del lado de allá: un estudio sobre cómo *Rayuela* de Cortázar fue traducida al inglés y publicada en los Estados Unidos. *Hyperborea. Revista de ensayo y creación*, 1, 1-9.
- Casanova, P. (2001). *La República mundial de las Letras*. Anagrama.
- Castro-Klarén, S. (1991). *Rayuela: los contextos*. En J. Ortega, & S. Yurkievich (Eds.), *Rayuela* de Julio Cortázar (pp. 639-650). Fondo de Cultura Económica.
- Cortázar, J. (1966). *Hopscotch*, trad. de Gregory Rabassa. Pantheon Books.
- Cortázar, J. (1967b). *Marelle*, trad. de Laure Guille- Bataillon. Gallimard.
- Cortázar, J. (1983). *Cuaderno de bitácora de Rayuela*, ed. de Ana María Barrechenea. Sudamericana.
- Cortázar, J. (2007). Translate, traduire, tradurre, traducir. En S. Yurkievich (Ed.), *Obras Completas*, (vol. VI, pp. 80-82). Galaxia Gutenberg.
- Cortázar, J. (2012). *Cartas*, Alfaguara.
- Cortázar, J. (2013). *Rayuela*. Cátedra.
- Damrosch, D. (2003). *What is World Literature*. Princeton University Press.
- Dougherty, C. (2013). *Posibilidades de la abstracción: la obsesión y la traducción en los cuentos de Julio Cortázar*. Tesis Doctoral, Oberlin College, Ohio: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=oberlin1367956286&disposition=inline
- Everly, K. A. (1997). George D. Schade: una breve historia de nuestros tiempos literarios. *Dactylus*, XVI, 15-24.
- Fernandes, N. (2010). ¿Maler les vinges por amalar el noema? Traducción del glíglico del capítulo 68 de *Rayuela*. *Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, Río de Janeiro, [1-13].
- Fogsgaard, L. (1998). El juego lingüístico de Julio Cortázar. En *Estudios de lingüística textual: homenaje al profesor Muñoz Cortés* (pp. 187-196). Universidad de Murcia.

- Fouces González, C. G. (2005). Estrategias interpretativas en las traducciones italianas de Julio Cortázar e Isabel Allende. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, X, [1-10].
- Gilman, C. (2003). *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Siglo Veintiuno Editores.
- Iber, P. (2015). The Cold War Politics of Literature and the Centro Mexicano de Escritores. *Journal of Latin American Studies*, 48, 247-272.
- Ilian, I. (2004). Puentes entre los puentes de *Rayuela*, *Primer foro internacional sobre traducción especializada "Julio Cortázar y la traducción"*, [1- 14].
- Iser, W. (1989). La estructura apelativa de los textos. En R. Warning (Ed.) *Estética de la recepción* (pp. 133-148). Visor.
- Locane, J. J. (2021). Literatura comunista mundial. En G. Guerrero, B. Loy, & G. Müller (Eds.), *World Editors. Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age* (pp.191 207). De Gruyter.
- Logie, I. (2003). Plurilingüismo y traducción en la obra de Julio Cortázar. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, X, [1-12].
- Malmkjaer, K. (1998). *Translation and Language Teaching. Language Teaching and Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing.
- Molloy, S. (2005). Postcolonial Latin America and the Magic Realist Imperative: A Report to an Academy. En S. Bermann, & M. Wood (Eds.), *Nation, Language, and the Ethics of Translation* (pp. 370-380). Princeton University Press.
- Montaldo, G. (1991). Destinos y recepción. En J. Ortega, & S. Yurkievich (Eds.), *Rayuela* de Julio Cortázar (pp. 597-612). Fondo de Cultura Económica.
- Moretti, F. (2006). Dos textos en torno a la teoría del sistema-mundo. En I. Sánchez Prado (Ed.), *América Latina en la «literatura mundial»* (pp. 47-62). Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Munday, J. (2008). *Style and Ideology in Translation. Latin American Writing in English*. Routledge.
- Nord, C. (1993). La traducción literaria entre la intuición y la investigación. En M. Raders, & J. Sevilla Muñoz (Eds.), *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción* (pp. 99-109). Universidad Complutense de Madrid.
- Protin, S. (2005). Pari(s): la apuesta del Cortázar traductor. *Cuadernos hispanoamericanos*, 658, 33-38.
- Protin, S. (2012). *Del otro lado o el mirar del traductor. Centre de Recherches Latino-Américaines*, 5, [s. p.].
- Rama, Á. (1981). *Más allá del boom. Literatura y mercado*. Marcha.
- Sánchez, P. (2009). *La emancipación engañosa: una crónica transatlántica del boom (1963-1972)*. Universidad de Alicante.
- Torrallbo Caballero, J. (2011). La (in)traducibilidad de un texto literario: nullum est iam dictum quod non dictum sit prius. *Estudios de traducción*, 1, 39 57.
- Vukadinović, U. K. (2017). Las palabras culturales en las traducciones al esloveno de las obras de Juan Rulfo y Carlos Fuentes. *Verba hispánica*, XXIV, 53-69.

Notas

1. Para ello, en algunas ocasiones, haremos breves menciones a la traducción francesa, comparación que puede ser pertinente para arrojar nueva luz sobre las decisiones tomadas por Rabassa en la versión inglesa.
2. Para un análisis detallado del éxito editorial de la novela, consultar «Destinos y recepción» (Montaldo, 1991); para profundizar en su impacto entre la intelectualidad latinoamericana, examinar «*Rayuela*: avenidas de recepción» (Borinsky, 1991).
3. Por ejemplo, al hacer referencia al uso del «che» argentino y su traducción al inglés por considerar que esta palabra no es totalmente equivalente al «hey», que no se usa con la misma frecuencia: «Casi siempre, traduces *che* por *hey*. En algunos casos queda bien, en otros no. Yo creo que puedes suprimir ese *hey* a menos que realmente te guste mucho. Nuestro *che* es absolutamente intraducible, y tal vez sea mejor suprimirlo» (Cortázar 2012: 120).
4. Fuera del glíglico aparece esporádicamente la metátesis, es decir, el procedimiento mediante el cual se forman palabras en una categoría gramatical distinta a la suya: «Sos dostoevskianamente asqueroso y simpático a la vez» (Cortázar, 2013: 324). Este tipo de experimentación es la que supone menos problemas a la hora de traducirse, ya que el inglés utiliza un mecanismo similar para manifestar la misma idea: «You're so damned Dostoevskian [...]» (Cortázar, 1966: 174), que literalmente significa: «sos tan malditamente dostoevskiano». Otro juego que se utiliza y que servirá para la creación de palabras del glíglico es la fusión de palabras (Fernandes, 2010: 7). Un ejemplo es «Mario el Epicúreo, vicio púreo» (Cortázar 2013: 214), que se traduce por «Mario the Epicurean, "pure vice"», respetando la forma del original, pero sin crear una nueva palabra «púreo».
5. El párrafo original es el siguiente: «Ingrata sorpresa fue leer en "Ortográfiko" la noticia de haber fayesido en San Luis Potosí el 1º de marzo último, el teniente koronel (asendido a koronel para retirarlo del serbisio), Adolfo Abila Sanhes» (Cortázar, 2013: 534).