Signos Literarios, vol. XV, no. 29, January-June, 2019, 8-29

Hopscotch: *A novel of translation, or how to Champollionize the Rosetta Stone of literature*

Liliana Weinberg
ORCID.ORG/0000-0002-7006-7812
Universidad Nacional Autónoma de México
Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
weinberg@unam.mx

Abstract: *This article reflects on the central role of translation in the novel* Hopscotch *(1963) by Julio Cortázar, and reviews a series of examples of this key aspect. This text considers how the transit of terms and expressions from* Rioplatense *Spanish into French, as well as the effort to contextualize and translate certain habits, rituals, and words in the transition between these two cultural worlds, constitute some of the greatest keys to the novel. Many passages, chapters, and terms in* Hopscotch *conduct to secret spaces and zones of language and experience that are very difficult to translate. An aspect that, at the same time, reminds us of, not only the fact that Cortázar himself was the translator, but that he also reflected on these topics and recommended anyone who began a writer's career to start by learning how to be a translator.*

Keywords: Cortázar; narrative; language; writer; reader

Reception: 31/10/2018 Acceptance: 11/02/2019

Signos Literarios, vol. XV, núm. 29, enero-junio, 2019, 8-29

Rayuela: novela de traducción, o de cómo *champollionizar* la Rosetta de la literatura

Liliana Weinberg
ORCID.ORG/0000-0002-7006-7812
Universidad Nacional Autónoma de México
Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
weinberg@unam.mx

Resumen: Se reflexiona sobre el papel central que tiene la traducción en la novela *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar y se pasa revista a una serie de ejemplos de ello. Se considera que el tránsito de términos y expresiones del español rioplatense al francés, así como el esfuerzo de contextualizar y traducir hábitos, rituales y palabras de pase entre dos mundos culturales constituyen algunas de las grandes claves de dicha novela. Muchos pasajes, capítulos, términos de *Rayuela* conducen a núcleos secretos y zonas del lenguaje y la experiencia vital difíciles de traducir y, a la vez, nos recuerdan no sólo que el propio Cortázar fue traductor, sino que además reflexionó sobre estos temas y recomendó a quien quisiera aprender el oficio de escritor que comenzara por ser traductor.

Palabras clave: Cortázar; narrativa; lengua; escritor; lector

Recepción: 31/10/2018 Aceptación: 11/02/2019

A la memoria de Aralia López González

La vida, como un comentario de otra cosa que no alcanzamos, y
que está ahí al alcance del salto que no damos…

Rayuela, 104: 10

Todo empezó con mi nueva lectura de *Rayuela*, en la edición de Cátedra. Fue a partir de las notas y comentarios elaborados por Andrés Amorós que esta novela, que recordaba espléndida, compleja y coral, se me presentó en una nueva clave.[1] No sólo redescubrí que uno de los grandes personajes de *Rayuela* es la lengua misma, sino que, además, la obra se me apareció como novela de traducción.

No recuerdo cuál fue el momento exacto en el que sucedieron las cosas, pero, ya desde las primeras páginas del libro, ciertos términos, expresiones, guiños, me llevaron a reflexionar no sólo sobre mi competencia lectora, sino también sobre mi complicidad lectora con Cortázar. Tal vez se trató del siguiente pasaje, donde Oliveira reconoce haberse negado "a las mentiras colectivas o a la soledad rencorosa del que se pone a estudiar los isótopos radiactivos o la presidencia de Bartolomé Mitre" (Cortázar, 1983: 3, 140). En este caso, mientras la nota a pie de página indica las señas biográficas de quien fuera presidente de la Argentina entre 1861-1869, aquellos que recordamos el sistema memorístico de la escuela primaria de las décadas de 1950 y 1960 sabemos que la clave no radica en evocar las grandes figuras sino en remitirnos a la consabida práctica según la cual los datos se memorizan por el siemple hecho de memorizarlos... y sólo sirven para aumentar un vacío sentimiento de distinción cultural. El verdadero significado de la presidencia de Bartolomé Mitre radicaba en otra cosa, enviaba a otro lugar.

O tal vez se trató de la expresión "sabía bastante francés (*more* Pitman)" (Cortázar, 1983: 4, 146), que en este caso el anotador dejó pasar sin comentario, pero que actuó sobre mí con la fuerza de la magdalena de Proust: en el Buenos Aires de mi niñez, las señoritas de clase media y de buena familia que aspiraban a convertirse en secretarias bilingües solían tomar sus cursos en las academias Pitman, ligadas por

1 Julio Cortázar, *Rayuela*, edición de Andrés Amorós, Barcelona, Cátedra, 1983. La novela se publicó por primera vez en Buenos Aires, Sudamericana, 1963. Para las citas sigo la edición de Amorós.

ende al complejo imaginario en el que ingresaban las distintas formas del ascenso social: uno de los grandes valores que alimentó durante tantos años a la Argentina.

Varias páginas más adelante, Traveler le dice a Talita: "Dejála que haga la prueba. Si el paquete se escracha en la calle, ojalá le pegue en el melón a la de Gutusso, lechuzón repelente" (Cortázar, 1983: 41, 414). Aclara el anotador que *escrachar* significa *escachar*, *escacharrar*, *romper un cacharro*. Y, sin embargo, cómo no celebrar esta escena donde el *mediopelo* argentino se pinta a través de su peculiar uso del lenguaje, y donde *escrachar* es un modo particular de caída violenta de un objeto hasta romperse o aplastarse. Si a ello añadimos *pegar en el melón*, esto es, en la cabeza, y la referencia coloquial a "la de Gutusso", así como al ritmo de las palabras, vislumbraremos un modo de conducirnos, por medio del lenguaje, a la atmósfera propia de una pelea de vecinos en un barrio porteño…

Es así como algunos términos, prácticas, ritos, escenas, empezando por la propia figura de una rayuela, se me mostraron en una nueva faz, en este caso de complicidad absoluta entre Cortázar y yo: ambos habíamos pasado la niñez en Buenos Aires y en barrios vecinos —Agronomía y Paternal— vinculados por el puente de la Avenida San Martín y las distintas líneas de ómnibus (105, 168, 306…). Y nadie más que nosotros dos, el autor y su lectora, estaríamos ahora en el secreto de todo lo que rodea a los términos de la infancia, revestidos por una pátina de recuerdos en común: algo a la vez entrañable, inenarrable, intraducible.

¿Quién más que él y yo, en una relación mediada por su novela, podría en ese momento saber de las otras dimensiones a que nos hacía asomar al juego de la rayuela en el patio de la escuela primaria del barrio? Ese "mandala criollo" abría la posibilidad de que, en el siempre insuficiente tiempo destinado al recreo, los compañeros participáramos casi sin darnos cuenta en un ritual que nos conducía del mundo de lo cotidiano al mundo de lo desconocido, y atravesáramos un umbral que nos llevaba del *más acá* de una práctica de juego común y corriente acotada al espacio de la escuela al *más allá* de un espacio pleno de sentido. Ese rito de paso que nos conduce de lo propio a lo universal, de lo acostumbrado a lo prodigioso, es, quizá, la literatura.

¿No es acaso un "guiño de buenos entendedores" el que lo lleva a incluir la expresión "Cabral, soldado heroico", que evoca la figura casi mítica del capitán que salvó la vida del general San Martín y que al mismo tiempo nos lleva a recordar la letra de la "Marcha de San Lorenzo", canción patria melodiosa, rítmica, que actuaba también como especie de umbral imprescindible entre el comienzo y el final de los actos cívicos de la escuela primaria, y cuyos primeros versos el propio Cortázar transcribe en la novela? (Cortázar, 1991: 3, 24).

El paso de lo acostumbrado a lo extraño, la pericia cortazariana para manejar lo fantástico en lo cotidiano, se aplica ahora al cruce de lenguas y registros culturales. Leer es mucho más que fijar significados. En efecto, colocar la lectura en clave de traducción la dota de un sentido profundo de extrañeza: leer es ir a la conquista de un nuevo mundo.

Recordemos que Cortázar demanda para su obra la existencia de un "lector cómplice" capaz de "tomar una participación más activa en el proceso mismo del libro" (Cortázar, 2015: 222). A las muchas formas de complicidad a las que nos invita el autor debemos añadir una más, entrañable, dada por el uso de una lengua: una modulación, un registro compartido. Aparecen innumerables menciones que sólo se pueden saborear con la complicidad en el habla: la *fiaca*, el *macramé*, el *pibe*, el *compadrón*, el solitario que *toma mate*, el hambriento que come *papas fritas*, el recuerdo doloroso "que se va con alka seltzer" o la figura del filósofo que medita a partir de la contemplación de un plato de puré: "Entender el puré como una epifanía... Damn the language. *Entender*. No inteligir: entender [...] Qué mamúa padre" (Cortázar, 1983: 18, 208).

En cierto nivel, resulta muy difícil llegar a comprender a fondo los guiños de buenos entendedores que acompañan a ese estado característico de desgano que los porteños llaman *fiaca*; o al *macramé*, una forma de tejido asociado a una legión de Penélopes: mujeres solteras, viudas, aburridas, aisladas, olvidadas, que multiplican al infinito carpetas y manteles para la casa; o el absolutamente característico hábito rioplatense de tomar mate y atar con ello vínculos de sociabilidad. Las palabras incluidas en expresiones, el vocativo *che*, pero también la evocación de gestos, de ritmos, de actitudes, de sabores, de posturas, de personajes que se mueven entre Francia y Argentina, que se puede intentar traducir pero que sólo un lector ideal, puesto al mismo tiempo del lado de acá y del lado de allá de ambas lenguas y culturas, podría entender a cabalidad.

Muchos otros pasajes de *Rayuela*, muchos otros guiños, palabras, expresiones, que remitían a su vez a acentos y gestos cuyos matices escapaban al propio anotador, me conducían a los núcleos secretos, a aquellas zonas del lenguaje y la experiencia duras de roer, difíciles de traducir, y que, a la vez, hacen de un autor nuestro cómplice en una aventura secreta y de la traducción un oficio que se parece mucho a un rito de paso e iniciación. Es así como la mansedumbre de ciertos párrafos que se vierten con mayor facilidad a otra lengua convive con zonas profundas, que nos hacen asomar a lo absolutamente intraducible y convierten al quehacer de un traductor en alegoría del quehacer de un novelista y al quehacer de un novelista en alegoría del quehacer

del traductor, mostrándolo infinita e irreductiblemente otro, y permiten que el oficio de traductor y corrector, tan necesarios como mal pagados y maltratados en el Buenos Aires de las décadas de 1960 y 1970, se conviertan también en la excusa para ejercer un ritual secreto, que nos saca de las miserias cotidianas para llevarnos a un mundo fantástico donde editar y traducir pueden convertirse en ritos de paso. El propio Cortázar recomendaba a quien quisiera ser escritor que comenzara por ser traductor.

Y la lectura del *Cuaderno de Bitácora* de *Rayuela* confirma mi intuición. En él se refiere explícitamente Cortázar a las "frases hechas", al "color y olor de los nombres argentinos", al "nominalismo argentino" y a que "La patria suena a *sh* o *sky* o *sch*". Apunta también el proyecto de "Tomar un vocabulario [...] y usarlo en sentido metafórico" (Cortázar, 1991: *Cuaderno de bitácora*: 478-479). En las "Técnicas: Para una parte del libro" esboza una flecha que parte del nombre de Buenos Aires y apunta al de París, y anota: "el personaje está *en otro tiempo y espacio* y rodeado de otras gentes" (479). Se refiere también al placer de la comunicación, al que entiende como estar con seres afines y poder decir algo que los cercanos entienden (481). Y más adelante, al hablar de distintos personajes que juegan a la rayuela, apela a una voz coloquial del Río de la Plata que se usa para caracterizar el aspecto sucio y desprolijo de alguna persona o cosa: *enchastre* (508).

Tuve hace algún tiempo la oportunidad de revisar los originales de *Rayuela* que se encuentran en la Colección Latinoamericana Nettie Lee Benson de la Universidad de Texas, en Austin, donde descubrí varias correcciones manuscritas sobre el texto mecanografiado, por medio de las cuales Cortázar no hace sino acentuar el empleo de términos y expresiones porteñas: *conventillo*, *fútbol*, *barrio*, *montón*, *rayuela*, *fiaca*...[2]

2 Me refiero a la versión mecanografiada que forma parte de los Julio Cortázar Literary Manuscripts, 1943-1982, s.d., s.f. Box 2, Benson Latin American Collection, General Libraries, University of Texas at Austin. Dado que esta versión no está foliada, en la presente nota remito sólo al número de capítulo. Así, por ejemplo, donde decía "Había dos piezas vacías", tacha y pone "Era un conventillo, no una casa" (15); donde se mencionaban las "carreras" corrige y reemplaza por "fútbol" (15); donde decía "padre" y "madre" sobrepone "papá" y "mamá" (15). En otros pasajes, donde decía "la alfombrilla turca" tacha y anota "el pedazo de alfombra" (16); donde aparecía "tirar de una vez por todas de esas bretelles" cambia a "arrancar esos corpiños" (17); sustituye "cada vez que su desnudez se abría como un alba" por "en esa vertiginosa rayuela, en esa carrera de embolsados" (21); "un pedazo" es sustituido por "un montón" (22); donde decía "¿Te quedaste allá a orillas de Almagro?", tacha y

Es así como la novela de Cortázar se me presentó en clave de traducción. ¿A qué dimensión fantástica nos abrimos cuando tratamos de leer la vida *more* traducción? Yo estaba nada más y nada menos que intentando, como lectora, llevar a cabo lo mismo que Cortázar estaba haciendo en su novela. Porque así como conserva una "cara sudamericana resentida" (Cortázar, 1983: 13, 181), irá aprendiendo a vivir en París al mismo tiempo que aprende el nombre de las cosas que le permiten poblar el nuevo espacio a través del lenguaje: "esto se llama así, eso se pide así…" (Cortázar, 1983: 2, 132) y afrontar el ciclo de encuentros y desencuentros, a la vez que es capaz de decir, como lo hace en *La vuelta al día en ochenta mundos*, "Me queda bastante oreja para nuestro hablar y nuestro escribir" (Cortázar, 1967: 142).

El protagonista de las *Travesuras de la niña mala* de Vargas Llosa (2006) hace de la traducción un oficio alimenticio gracias al que puede sobrevivir el artista que empieza a escribir. Lo alimenticio subordinado a lo ficticio. Pero, ¿qué pasaría si esa tarea alimenticia se apoderara de nosotros, si ese afán de sobrevivir con poco dinero en París se volviera, en un nuevo giro de lo fantástico, una invasión plena de la ficción? Entre las muchas claves de la novela de Cortázar, ¿no sería tal vez el propio ejercicio de traductor, la amplia gama que va de la posibilidad a la imposibilidad de traducir, una clave más? Y dentro de esta dimensión, ¿es posible, además de la escritura, traducir la cultura? ¿Y si lo imprevisto y absolutamente otro de los experimentos de vanguardia que Cortázar integró a su propia narrativa se mostrara, no como un quehacer sublimado sino como la invasión pura del cotidiano que nunca podremos omitir? ¿Qué pasaría si trasladáramos el monólogo de Molly Bloom asomada al abismo del deseo al monólogo del traductor que se asoma al abismo de las palabras?

¿Qué pasa cuando, en un programa de traducción, la lengua cotidiana se convierte en el hueso más duro de roer, en lo totalmente otro, en la herramienta de trabajo y de creación, como lo pone en evidencia el oficio de traducir? ¿Qué pasa cuando el desafío de traducir se convierte en un verdadero viaje fantástico por la lengua? O, para emplear términos del propio escritor en la propia novela, ¿se trata o no se trata finalmente de "*champollionizar las rosettas*"? ¿Cómo encontrar un término equivalente al tan expresivo de *Bildungsroman*, novela de formación, que sirva para designar una novela de traducción?

---

pone "¿Te quedaste allá en tu barrio de Almagro?" (23). En otro lugar suprime un amplio párrafo para reemplazarlo de manera sintética por "esa especie de fiaca sistemática" (3).

En suma, sin olvidar esto que muchos críticos han señalado ya —la importancia del lenguaje y del proceso de lectura en *Rayuela*—, quiero en este trabajo proponer otra posible vía de acercamiento a esta obra: la de la traducción. Considero que en *Rayuela* no sólo se tematiza y se *performa* una y mil veces el ejercicio de la traducción, sino que también se representa el proceso de traducir, al punto de que la actividad traductora misma se convierte en uno de los principios que animan la novela. Incluso el paso del lado de acá al lado de allá, el puente entre los capítulos prescindibles y los imprescindibles, las tensiones comunicativas entre los personajes y, particularmente, las tensiones en la figura del protagonista, pueden ser releídos en cuanto proceso de traducción. En lo que sigue plantearé una serie de reflexiones sobre el tema.

****

Debemos recordar que la traducción constituye una actividad central en Cortázar, cuyo oficio alimenticio durante muchos años fue precisamente ése. El propio autor recuerda, en entrevista con Luis Harss, que él se formó como "traductor público", "con vistas de venirme alguna vez a Francia" (Harss, 1968: 269). La tarea de traductor será así la llave mágica que le permitirá pasar del lado de acá al lado de allá del Atlántico. Se ganará la vida como tal, y su primer trabajo importante al respecto será la traducción del relato completo de *Robinson Crusoe*. Como el protagonista de esta novela, Cortázar también habría dicho: "existía algo de fatal en esa tendencia que me arrastraba directamente hacia un destino miserable": "yo no ansiaba otra cosa que navegar y mi inclinación a los viajes me hizo resistir fuertemente las órdenes de mis padres". Rompe así, como Robinson, con la seguridad de una vida mediana y sin sobresaltos en favor de una vocación de viajero. Seguirán otras grandes versiones al español de obras como las *Memorias de Adriano* de Margarita Yourcenar, en 1955, y los *Cuentos completos* de Poe, en 1956, que, como dice Patricia Wilson, entran en la categoría de grandes traducciones en un sentido extratextual, en cuanto fueron ellas mismas productoras de discursividad (Wilson, 2011: 225).

Vivir de traducir —particularmente como intérprete y encargado de trasladar a distintas lenguas algunos documentos oficiales— convierte a Cortázar en un nuevo tipo de latinoamericano en París, en un perfil inmejorablemente caracterizado por Vargas Llosa a través del personaje que se enamora de la niña mala. Vivir de traducir corresponde a un nuevo estatuto del inmigrante latinoamericano: un personaje diferente de los artistas del hambre de la oleada bohemia y vanguardista, que se gana la vida como traductor y a quien esto le permite insertarse de otro modo en

la cultura francesa. Un término medio inédito entre el vanguardista sin pan y el profesional de la literatura que logra un ingreso seguro en Francia, incorporado a la docencia o al trabajo editorial. La propia inestabilidad de un escritor que vive de ser traductor coloca a Cortázar en un lugar nuevo, de tránsito, incluso de desajuste entre pertenencia y marginalidad. Así, en el capítulo 90 leemos el *to be or not to be* del latinoamericano en París: "Hacía mal en no luchar por la independencia argelina, o contra el antisemitismo o el racismo. Hacía bien en negarse al fácil estupefaciente de la acción colectiva y quedarse otra vez solo frente al mate amargo, pensando en el gran asunto, dándole vueltas como un ovillo donde no se ve la punta o donde hay cuatro o cinco puntas" (Cortázar, 1983: 90, 582).

Por otra parte, toda la etapa de su viaje, llegada a Europa e inserción en el mundo francés está profundamente imbricada con su perfil de traductor, que actuará como carta de presentación y como forma de vida:

> El autor de *Bestiario* llega a Europa con una beca del gobierno francés, con el título de Traductor Público en inglés y con alguna experiencia en traducción (*Robinson Crusoe* para una edición de lujo de Viau; Chesterton para Editorial Nova, entre otras). Variados testimonios (entre ellos, del propio Cortázar) dan cuenta de las dificultades sufridas en los primeros años parisienses [...]. En 1953, Cortázar inicia la traducción al español de las obras en prosa de Edgar Allan Poe; el trabajo le había sido encargado por Francisco Ayala. También en el '53, Cortázar y su esposa Aurora Bernárdez (se había casado ese mismo año con ella) consiguen trabajos temporarios como traductores para la Unesco; ésa será su principal fuente de ingresos a lo largo de veinte años. Mientras tanto, siguen escribiendo. En varias oportunidades, Cortázar se muestra satisfecho con su trabajo en la Unesco, ya que le permite vivir sin ser un trabajo *full-time*; incluso rechaza un empleo de traductor estable para poder conservar el tiempo libre necesario para escribir. (De Diego, 2009: 2-3)

José Luis de Diego ha seguido detalladamente, por medio de la correspondencia de Cortázar, la noticia de su creciente interés por publicar sus obras y encontrar traductores adecuados para las mismas:

> En carta a su amigo Eduardo Castagnino de octubre del '56, Cortázar afirma que el libro "ha quedado muy compadrito" y, pocos renglones más abajo, agrega: "Escribo bastante en estos tiempos, pero otra cosa; cuentos largos —quizá demasiado largos— que ocurren en París" [...]. Pero antes de que estos cuentos "demasiado largos" encontraran

> editor, Cortázar comienza a tejer relaciones con el fin de publicar sus relatos traducidos: la primera traducción de algunos de sus cuentos de *Bestiario* la hizo su amigo Jean Bernabé. En carta a Bernabé de octubre del '56, Cortázar refiere que le llevó los relatos traducidos a Roger Caillois; buscaba que Caillois los publicara en libro, dada su cercanía a Gallimard, o al menos en la mítica *Nouvelle Revue Française*, que había pertenecido a Gallimard antes de la guerra y de la que Caillois era asiduo colaborador [...]. En agosto del '57, Cortázar escribe a Bernabé y le refiere que ha llevado sus traducciones a "Mlle. Laure Guille, traductora profesional y excelente persona" para que las viera; se trata de Laure Guille-Bataillon, quien será su amiga y casi exclusiva traductora de sus libros al francés. (De Diego, 2009: 3)

Es así como propongo leer la novela como la puesta en escena de los avatares del traductor, que es capaz de desplazarse tanto entre lugares como entre lenguas y registros:

> Era un pan diferente de los de aquí, un pan francés como los de Buenos Aires, entendés, que no tienen nada de franceses pero se llaman panes franceses. Date cuenta que es un pan más bien grueso, de color claro, con mucha miga. Un pan para untar con manteca y dulce, comprendés. [...] tiene la forma de un pescado ancho y corto [...]. Es el pan francés de Buenos Aires. (Cortázar, 1983: 100, 625)

Si en este pasaje se trata de jugar con esta paradoja que consiste en explicar a un francés cuál es el pan que lleva ese nombre en Buenos Aires, que tiene mucha miga y sirve para untar con *manteca* (término usual para referirse a aquello que en otros países se denomina *mantequilla*), se da también la posibilidad de traducir el nuevo enamoramiento de un porteño en París a través de la propia versión del nombre de las calles, los rincones, los usos y costumbres franceses al español, así como también de la evocación de la "cara suramericana resentida" (Cortázar, 1983: 13, 181) del que llegó siguiendo a sus connacionales.

Perseguir el recorrido de los personajes y las palabras, de la escritura y la lectura, para asomarnos a "La vida, como un *comentario* de otra cosa que no alcanzamos, y que está ahí al alcance del salto que no damos. La vida, un ballet sobre un tema histórico, una historia sobre un hecho vivido, un hecho vivido sobre un hecho real" (Cortázar, 1983: 104, 10). "Nadie habla [de volver]. Es solamente la conciencia de que todo va como la mona para el que no tiene guita". "París es gratis —citó la Maga—. Vos lo dijiste el día que nos conocimos" (Cortázar, 1983: 108, 640).

Por otra parte, ya en textos como "Teoría del túnel" aparece su preocupación por el papel que tocará a la renovación del lenguaje literario en la renovación de la literatura toda:

> Si hasta este punto no hemos pasado de mostrar cómo nuestro escrito barrena las murallas del idioma literario por una razón de desconfianza, por creer que de no hacerlo se encierra en un vehículo sólo capaz de llevarlo por determinados caminos, importa ya reconocer que esa agresión no responde a una ansiedad de liberación frente a convenciones formales, sino que revela la presencia de dimensiones esencialmente incontenibles en el lenguaje estético, pero que exigen formulación y en algunos casos son formulación. (Cortázar, 1994: 61)

Consigna Cortázar la posibilidad de que un idioma alcance su carácter de hecho estético si no se somete "a situaciones ajenas a su latitud semántica" (Cortázar, 1994: 64). Y en uno de los pasajes más recordados del ensayo dirá: "Esta agresión contra el lenguaje literario, la destrucción de formas tradicionales, tiene la característica propia del túnel; destruye para construir" (Cortázar, 1994: 66). El remate del ensayo nos deja presentir el lugar que ocupará el ejercicio verbal en la renovación de la tarea literaria:

> La Literatura habrá de mantenerse invariable como actividad estética del hombre, custodiada, acrecida por los escritores vocacionales. Seguirá siendo una de las artes, incluso de las bellas artes; adherirá a los impulsos expresivos del hombre en el orden de lo bello, lo bueno y lo verdadero… Dejémosla en su reino bien ganado y mantenido, y apuntemos hacia las nuevas tierras cuya conquista extraliteraria parece ser un fenómeno significativo dentro del siglo. Una forma de manifestación verbal, la novela, nos servirá para examinar el método, el mecanismo por el cual se articula un ejercicio verbal a cierta visión, a cierta re-visión de la realidad. (Cortázar, 1994: 68)

Con el transcurso de los años, el tema de la traducción se irá infiltrando de manera cada vez más pronunciada en distintas esferas y niveles de la obra de Cortázar —pensemos no sólo en sus reflexiones en prosa sino también en obras de creación como "Carta a una señorita en París" o "Diario para un cuento"—, de modo tal que en su propio quehacer empiezan a tocarse los límites entre escribir y traducir. La traducción se convierte en parte de su poética y su estética. Como escribe Ilse

Logie, es notorio el creciente protagonismo que adquiere a partir de mediados del siglo pasado la traducción en la obra de nuestro autor:

> El exilio de Julio Cortázar, que se produjo en 1951, afianzó el cosmopolitismo ya sólidamente arraigado en su obra, al tiempo que le imprimió un carácter distinto: el de una mayor presencia de la traducción. A partir de su instalación en París, el autor, por mucho que lo negara, vivió de hecho en constante tensión entre sus raíces latinoamericanas y su cultura de adopción (estando en un 'acá' —París, Europa— sin dejar de pensar, recordar y actuar por un 'allá' —Buenos Aires, Argentina, América Latina). El creciente protagonismo que la traducción obtiene en sus textos, y que sustituye al plurilingüismo inicial, puede ser interpretado como expresión del afán de Cortázar de resemantizar su desnacionalización, y de reconciliar así posiciones a primera vista incompatibles. (Logie, 2003)

Por su parte, Sylvie Protin muestra la estrecha relación existente entre el perfil de traductor y el perfil de escritor en Cortázar y plantea cómo, por ejemplo, en su traducción de las *Memorias de Adriano* el autor "cincela el ritmo de la frase para dotarlo de un 'swing', para imponerle un *tempo*" que se corresponda con "la impresión y el movimiento que tenía el texto original":

> Puede realmente decirse que no hay diferencia intrínseca entre este swing y el de su escritura: ambos son reflejo de una relación particular con la lengua, con su lengua, que es necesario pulir e incluso 'martirizar' para poder apropiarse de ella. Las estrategias del traductor permiten que el lector se deje llevar por el ritmo y la oralidad de la frase. (Protin, 2003)

Protin plantea así que es posible "evaluar el efecto de la práctica de la traducción literaria por parte de Cortázar sobre la elaboración del papel del lector en *Rayuela*" (2003; la traducción es mía).

En otro lugar, la misma estudiosa recuerda "los numerosos comentarios de Cortázar acerca del español escrito, de la lengua literaria almidonada que se usaba en la Argentina de los años 40", y plantea que "su proyecto poético era claramente violentar esta lengua, hacerla más oral y rítmica [...] hasta alcanzar la 'podredumbre de mi antigua excelente prosa', como dice en *Rayuela.* Entendemos, pues, que la traducción ocupa un lugar central en este ataque amoroso contra la lengua propia".

De este modo, concluye Protin, "podemos afirmar que la poética de la traducción se muestra coherente con la poética global de la obra cortazariana" (2012).

Podemos analizar además el tema de la traducción gracias a las muchas reflexiones de Cortázar. Sus propias teorías sobre el cuento se entrelazan con cuestiones de traducción: "No puedo explicar cómo se consigue esa transmisión de vivencias, pero sé en todo caso que sólo se logra mediante una ejecución despiadada [...], es decir, con un máximo de rigor potenciado por un máximo de libertad" (Cortázar en Harss, 1968: 271). En este sentido, la propia tarea del escritor consiste en "traducir" las vivencias y el "desorden" de la vida, siempre intentando resguardarlas en un orden que a su vez respete la libertad. "Fijar" la realidad, entender el sentido, son todos elementos del traductor. Encontrar la palabra justa, a veces por la vía de la razón cazadora y muchas más por el instinto, la intuición, la iluminación.

En Cortázar la propia novela se plantea como un permanente umbral entre dos mundos (Harss, 1968: 268), y la traducción se convierte también aquí en el ejercicio puente, el ejercicio mediador por excelencia, que permite vincularlos a la vez que ponerlos en contraste, así como obligar al lector a mantener un difícil contrapeso entre la normalidad y la extrañeza. El tránsito entre dos mundos, las posibilidades de umbral y de puente, quedan magníficamente representados, por ejemplo, en la escena de Talita —una escena fundacional, además, como lo reconoció el propio Cortázar, de toda la novela— suspendida en una tabla de madera entre dos edificios, entre "la reconciliación total y la anulación de diferencias" (Harss, 1968: 267). No siempre es posible la absoluta reversibilidad: "Una cosa es la música que puede traducirse en emoción y otra la emoción que pretende pasar por música. Dolor paterno en fa sostenido, carcajada sarcástica en amarillo, violeta y negro. No, hijo, el arte empieza más acá o más allá, pero no es nunca eso" (Cortázar, 1983: 17: 202).

La novela admite una lectura en la cual el paso de la tierra al cielo característico del juego de la rayuela representa también el tránsito entre distintos registros de la lengua y la cultura. Escribir es traducir. *Rayuela* evoca esa posición inestable entre mundos: el que llamamos *real* y el *ficcional*, así como también el umbral que comunica el ámbito del lenguaje literario con el de la lengua cotidiana.

Los críticos han mostrado, además, que con *Rayuela* se inaugura "[u]n nuevo Cortázar" (Harss, 1968: 280), cuya obra representa un giro entre la primera época fantástica y la nueva relación con el quehacer literario, ya presagiada en *Los premios* (1960). Considero que otro ingrediente secreto en este giro es la creciente comprensión de la experiencia traductora. Este nuevo tipo de relación pasa también por la inclusión de asuntos propios de las prácticas de sociabilidad diurnas ligadas al

quehacer editorial y literario, y de las prácticas de sociabilidad nocturnas ligadas a la lectura secreta y la bohemia, así como por una creciente toma de conciencia respecto de la productividad estética de las cuestiones del lenguaje. Estas caras pública y secreta de la lectura, este *Moebius* que puede hacer del personaje-lector que se sienta tranquilamente en su sillón el objeto de su propia toma por lo fantástico. O, para traducirlo en versión argentina: "Entre cebar el mate y que se lo cebara la Maga no había duda posible. Pero todo era escindible y admitía en seguida una interpretación antagónica" (Cortázar, 1983: 90, 582).

Rayuela y *62, modelo para armar* (1968) constituyen novelas de la legibilidad y la inteligibilidad; la posibilidad de representar a la vez que de relatar el acto de representación, que ponen en relación el oficio de escritor y el de traductor. Recordemos que la segunda de estas novelas tiene como detonante un problema de traducción (que nos abre, una vez más, a la posibilidad de la dimensión fantástica en la vida cotidiana, cuando el personaje, por error de traducción, pide "un castillo sangriento" en lugar de un "*chateaubriand saignant*"). El primer Cortázar, ligado a lo fantástico, es en esta nueva etapa, ya marcada por el clima de los años sesenta, la contracultura y la Revolución Cubana, un buscador de nuevas formas de vínculo entre literatura y mundo exterior. Entre la literalidad y la prudencia de la razón, pueden atravesarse el azar, el juego, la sorpresa: "Las cosas más profundas salen a veces de una broma o de una bofetada; no lo parece, pero está tocando el fondo mismo de la cosa. En *Rayuela* hay una gran influencia de esa actitud, incluso digamos de esa técnica" (Harss, 1968: 281). Literalidad y sentido figurado, trabajo de búsqueda y hallazgo azaroso, aproximación y acierto, son sólo algunos de los movimientos a los que asistimos en las escenas de *Rayuela* y que pueden, insisto, ser también decodificados como ejercicios de traducción.

El desajuste entre dos mundos, el argentino y el francés; entre dos modos de acercamiento a la realidad; entre dos lenguas que son a la vez muchas lenguas; entre textualidad y figuratividad: el lunfardo, el cocoliche, los mil registros del habla popular de Buenos Aires, que convive ahora en el mosaico de las clases medias y el *mediopelo* argentinos, la lengua culta, la *Kultur*, hacen que la novela nos ofrezca también la autobiografía de un representante ilustrado de la clase media argentina que vive en París. Protagonista principal es además el léxico: "¿Un ombú?", "Como una especie de baobab —dijo Oliveira— pero te voy a confiar un secreto, si jurás no decírselo a ningún otro francés. El ombú no es un árbol: es un yuyo" (Cortázar, 1983: 155, 745). Una vez más, este "secreto a voces" nos conduce a uno de los lugares comunes del saber de la escuela primaria argentina, repetido por las maestras: el ombú, al que

muchos consideran árbol prototípico de la pampa, infaltable en muchas representaciones de la vida gauchesca, no es en realidad sino un arbusto. La traducción se saborea: "La cloche, le clochard, la clocharde, clocharder. [...] A la Maga le gustó muchísimo el argumento del libro, la idea de que los linyeras criollos estaban en la línea de los clochards" (Cortázar, 1983: 108, 640).

Rayuela toda puede contemplarse como "novela de tránsito" (como lo es el propio juego infantil cuyo nombre evoca), en cuanto a su lugar en el espacio literario latinoamericano. Como dice Patricia Wilson, tocó a *Rayuela* cumplir un papel, él mismo, de tránsito, de umbral hacia el *boom*. Lo hace tanto en lo relativo a cuestiones compositivas, a nuevos planteos de la relación entre realidad y ficción, como a la instauración de un lector activo y una comunidad de lectores cómplices. Es el tránsito entre el original y el libro, entre discursos y modos de expresión; es el rescate ya no sólo del "criollo" sino de la lengua de ciudad, los diversos registros, los vocablos, los ritmos, el *swing*, el núcleo duro de lo que no se puede terminar de trasladar a otra lengua. En rigor, verter un tema en ficción es un modo de traducir. El autor se autofigura mediante el proceso de traducción.

Toca también a la novela en sí misma protagonizar otro de los elementos del *boom*: la asunción de una verdadera "biografía" editorial. *Rayuela*, publicada por primera vez en 1963 en Buenos Aires por Sudamericana, fue integrada posteriormente a las colecciones de Biblioteca Ayacucho y Archivos de la UNESCO y comentada por Lezama Lima, por García Márquez y por Fuentes.[3] La obra de Cortázar ha sido además protagonista de muchos de los más señalados estudios de literatura latinoamericana, recordemos su mención en el libro señero de Luis Harss, *Los nuestros*, y su recepción por parte de algunos de los más grandes críticos literarios de su momento, como Emir Rodríguez Monegal, Julio Ortega, Andrés Amorós, Jaime Alazraki, Saúl Yurkievich, así como vinculada luego genealógicamente por Ana María Barrenechea al *Cuaderno de Bitácora*. De manera paradójica, a pesar de todo ello, la figura de Cortázar, paradigmática del *boom*, había quedado en un segundo plano respecto de otros autores.

3 Precisamente cuando este artículo se encontraba ya en proceso editorial apareció la edición conmemorativa de *Rayuela*, coordinada por José Luis Moure y publicada en Madrid por la Real Academia de la Lengua Española, 2019, que incluye varios ensayos y aportes críticos fundamentales sobre la novela.

Muchos son los pasajes que plantean de manera explícita el tema de la traducción, como éste, tomado del capítulo 86 y en el que se inspira el título del presente trabajo:

> Los del Club, con dos excepciones, sostenían que era más fácil entender a Morelli por sus citas que por sus meandros personales. Wong insistió hasta su partida de Francia (la policía no quiso renovarle *la carte de séjour*) que no valía la pena seguir molestándose en champollionizar las rosettas del viejo... (Cortázar, 1983: 86, 324)

De este modo, si por una parte se encuentra en *Rayuela* la constante tarea del inmigrante: darse a entender, explicarse para otros, traducir las propias palabras y la propia cultura —tales los casos del pan francés y del ombú—, por la otra se abre la permanente preocupación por la traducción misma, por la operación de traducir, tematizada en la novela. La reducción al absurdo de la no menos necesaria expansión al absurdo que implica el comentario infinito a toda decisión traductora.

Por fin, ¿cómo proceder con lo que no se puede traducir sino a precio de ser desvirtuado o domesticado? ¿Cómo traducir, por ejemplo, en palabras, el acto surrealista? ¿Es posible salvar este lado y el otro lado sin que se anulen mutuamente o sin que lleguemos al absoluto cero? Ya Patricia Wilson, en "La crítica y la traducción como versiones de lo foráneo" (2011), ha rescatado el oficio del Cortázar traductor, con particular referencia a su relación con el surrealismo.

El énfasis puesto en toda la novela sobre los procesos y los dispositivos, las aperturas y las combinatorias, hace de *Rayuela* una novela de alta permeabilidad organizada mediante principios narrativos que se corresponden con principios de traducción. Así lo dice Graciela Speranza:

> Cortázar concibe en *Rayuela* un ingenioso dispositivo narrativo (cifrado en el "Tablero de dirección" que abre la novela) y una biblioteca portátil miniaturizada en los "capítulos prescindibles" que permiten desplazarse de París a Buenos Aires en el relato, y de una cita de Musil o Malcom Lowry a otra de Lezama Lima o Eugenio Cambaceres: un principio de *ars combinatoria* con el que el escritor puede conectar los materiales y las tradiciones más diversas, sin anular la tensión de sus polaridades. (Speranza, 2012: 150)

Y continúa Speranza, en un comentario que —propongo— el "lector cómplice" puede también interpretar en clave de traducción: "Eficaz versión performativa del pasaje entre dos culturas, dos espacios y dos tiempos discontinuos, el desplazamiento,

la fragmentación y el azar permiten estar de este lado y también del otro lado" (Speranza, 2012: 150).

Se refiere Speranza a "los efectos liberadores de esa novela-artefacto-portátil, que no hibrida culturas sino que crea formas capaces de mantener en tensión las tradiciones, los materiales y los medios más diversos", y concluye:

> *Rayuela*, la obra narrativa más ambiciosa del surrealismo latinoamericano, amplió definitivamente los límites del género con un relato espacial que transformó las fronteras en pasajes, reavivó la conexión del arte con la intensidad del presente y abrió para el arte de América una vía alternativa a los esencialismos, los nacionalismos y los latinoamericanismos estratégicos. (Speranza, 2012: 150)

Por todo ello, postulo la posibilidad de una nueva lectura de *Rayuela* que persiga en la novela las huellas del quehacer mismo del traductor y del producto de su trabajo, la traducción, lo cual dará como resultado necesariamente una obra de umbral. Me atrevo a decir que la elección azarosa de cualquier pasaje nos puede hacer asomar a un horizonte último donde aparece el problema de la traducción y la nominación. Las cuestiones léxicas, de matiz y de sentido ocupan, sin duda, un lugar importante en la obra y contribuyen a dotarla de esa dinámica singular de reapertura permanente.

****

¿Qué pasaje elegir para terminar este recorrido por *Rayuela*? ¿Tal vez el inolvidable discurso sobre la pureza, en el que se enlazan nuevamente distintos idiomas y registros, donde las palabras recuperan su nivel musical y fonético, se rompen y combinan como piezas de un juego infantil?

> Pureza. Horrible palabra. Puré, y después za. Date un poco cuenta. El jugo que le hubiera sacado Brisset [...] Entender el puré como una epifanía. Damn the language. *Entender*. No inteligir: entender. Una sospecha de paraíso recobrable: No puede ser que estemos aquí para no poder ser. ¿Brisset? El hombre desciende de las ranas… Blind as a bat, drunk as a butterfly, foutu, royalement foutu devant les portes que peut-être… [...] Qué mamúa padre. The doors of perception, by Aldley Huxdous. Get yourself a tiny bit of mescalina, brother, the rest is bliss and diarrhoea [...]. Seamos serios, Horacio, antes de enderezarnos muy de a poco y apuntar hacia la calle, preguntémonos con el

> alma en la punta de la mano (¿la punta de la mano? En la palma de la lengua, che, o algo así. Toponomía, anatología descriptológica, dos tomos i-lus-tra-dos) [...] A es A, a rose is a rose is a rose, April is the cruellest month, cada cosa en su lugar y un lugar para cada rosa es una rosa es una rosa [...] en la mezcla de basura y placas de jade de su lengua donde las palabras se trenzaban noche y día en furiosas batallas de hormigas contra escolopendras, la blasfemia coexistía con la pura mención de las esencias, la clara imagen con el peor lunfardo [...] un tipo al piano y la lluvia sobre la claraboya, en fin, literatura. (Cortázar, 1983: 18, 208-211)

Mezcla de términos y de lenguas (*Blind as a bat, drunk as a butterfly, foutu, royalement foutu devant les portes, que peut-être…*); intercambio de letras (Aldous Huxley pasa a ser llamado *Aldley Huxdous*); juegos de palabras (*la punta de la mano y la palma de la lengua*); menciones cultas y sofisticadas de la gran tradición literaria (las citas de Gertrude Stein en *a rose is a rose is a rose* o de T. S. Eliot en *April is the cruellest month*) alternan con expresiones coloquiales (*che, qué mamúa padre, un tipo al piano*)… Formas todas de burlar las poses y referencias "ampulosas, engoladas", de hacer entrar en colisión niveles y registros y "desenmascarar" todo estilo pretencioso que nos impida ingresar al mundo del lenguaje y permitirle vivir plenamente. Así lo dice el propio Cortázar al referirse a los lectores de *Rayuela*:

> [...] los lectores fueron muy sensibles [...] a ese ataque al lenguaje porque se dieron cuenta de que no había esa trampa demasiado fácil que consiste en proponer modificaciones fundamentales de la naturaleza humana o cuestionamientos importantes, con un repertorio de escritura o de lenguaje completamente convencional y cerrado, con lo cual se le quita fuerza y realidad a lo que se quiere transmitir. (Cortázar, 2015: 220)

Propongo también leer en esta clave el capítulo 93 de *Rayuela*, monólogo interior de un traductor que quiere entrar en diálogo, y en el cual el propio lenguaje se convierte en protagonista fundamental: *Sin verba no hay res... Pero el amor, esa palabra...* (Cortázar, 1983: 93, 593-595). El texto es de Cortázar, el énfasis es mío:

> Moralista Horacio, temeroso de pasiones sin una razón de aguas hondas, desconcertado y arisco en la ciudad donde *el amor se llama con todos los nombres* de todas las calles, de todas las casas, de todos los pisos, de todas las habitaciones, de todas las camas, de todos los sueños, de todos los olvidos o los recuerdos [...].

> ¿Por qué stop? Por miedo de empezar las fabricaciones, son tan fáciles. *Sacás una idea de ahí, un sentimiento del otro estante, los atás con ayuda de palabras, perras negras, y resulta que te quiero* [...]. *De la palabra a los actos, che;* en general sin verba no hay res. Lo que mucha gente llama amar consiste en elegir a una mujer y casarse con ella. La eligen, te lo juro, los he visto [...]. Vos dirás que la eligen porque-la-aman, yo creo que es *al vesre*. A Beatriz no se la elige, a Julieta no se la elige [...]. Pero estoy solo en mi pieza, *caigo en artilugios de escriba, las perras negras se vengan como pueden, me mordisquean desde debajo de la mesa. ¿Se dice abajo o debajo? Lo mismo te muerden ¿Por qué, por qué, pourquoi, why, warum, perchè este horror a las perras negras?* Miralas ahí en ese poema de Nashe, convertidas en abejas. Y ahí, en dos versos de Octavio Paz, muslos de sol, recintos del verano [...]. *En guerra con la palabra, en guerra, todo lo que sea necesario* aunque haya que renunciar a la inteligencia, quedarse en el mero pedido de papas fritas y los telegramas Reuter, en las cartas de mi noble hermano y los diálogos del cine. Curioso, muy curioso que Puttenham sintiera las palabras como si fueran objetos, y hasta criaturas con vida propia. *También a mí, a veces, me parece estar engendrando ríos de hormigas feroces que se comerán el mundo* [...]. Logos, *flaute éclatante*! Concebir una raza que se expresara por el dibujo, la danza, el macramé o una mímica abstracta. *¿Evitarían las connotaciones, raíz del engaño? Honneur des hommes*, etc. Sí, pero un honor que se deshonra a cada frase, como un burdel de vírgenes si la cosa fuera posible [...].
>
> Rajá, jauría, tenemos que pensar, lo que se llama pensar, es decir, sentir, situarse y confrontarse antes de permitir el paso de la más pequeña oración principal o subordinada. París es un centro, entendés, un mandala que hay que recorrer sin dialéctica, un laberinto donde las fórmulas pragmáticas no sirven más que para perderse. (Cortázar, 1983: 93, 595)

El nombre de las cosas: *sin verba no hay res*. ¿Qué fue primero, la palabra o el mundo que ella nombra? Puttenham, autor inglés de un manual de poesía y retórica, sintió las palabras como objetos, como criaturas con vida propia.

¿La palabra abre, conduce, es puente? ¿La palabra cierra, obstruye, es abismo? ¿Es posible llamar a las cosas por su nombre? El amor, *esa palabra*… pero a la vez el amor se llama con todos los nombres de todos los lugares a los que él conduce y conducen a él: calles, habitaciones, camas, y a todos los estados, del sueño a la vigilia. El amor se llama con todos los nombres.

De la palabra a los actos, che. Entonces las palabras no sólo sirven para nombrar, sino también para actuar, para incidir en la realidad. Las palabras, esas perras negras,

esas hormigas, esas alimañas que nos mordisquean: que se nos imponen en el momento mismo de emplearlas *(¿se dice abajo o debajo?).* Esos ríos de palabras, *ríos de hormigas feroces*, que atraviesan el mundo, y obligan al nombrador a ponerse *en guerra con las palabras*.

Este mismo pasaje nos permite ver el sistema de asociaciones y salto de planos al que nos ha acostumbrado toda la obra. Los términos se atraen, se repelen, forman familias, constelaciones, referencias que abren el texto y nos obligan a regresar a él, pero también escuadras guerreras que se vuelven contra quien las pronunció.

Y en esta especie de monólogo de Molly Bloom *al vesre*, todo empieza por el encuentro intelectual del autor con sus palabras, asustado de Babel, y termina en el lado del encuentro erótico con un abrazo azaroso en la Babilonia de la ciudad:

> Argentino compadrón, desembarcando con la suficiencia de una cultura de tres por cinco, entendido en todo, al día en todo, con un buen gusto aceptable, la historia de la raza bien sabida, los períodos artísticos, el románico y el gótico, las corrientes filosóficas, las tensiones políticas [...] Piero della Francesca y Anton Webern, la tecnología bien catalogada, Lettera 22, Fiat 1600, Juan XXIII. Qué bien, qué bien. Era una pequeña librería de la rue du Cherche-Midi, era un aire suave de pausados giros, era la tarde y la hora, era del año la estación florida, era el Verbo (en el principio), era un hombre que se creía un hombre. Qué burrada infinita, madre mía. Y ella salió de la librería (recién ahora me doy cuenta de que era como una metáfora, ella saliendo nada menos que de una librería) y cambiamos dos palabras y nos fuimos a tomar una copa de *pelure d'oignon* a un café de Sèvres-Babylone (hablando de metáforas, yo delicada porcelana recién desembarcada, HANDLE WITH CARE, y ella Babilonia, raíz de tiempo, cosa anterior, primeval being, terror y delicia de los comienzos [...]. (Cortázar, 1983: 93, 596)

En este *collage*, en esta yuxtaposición de elementos procedentes de diversos campos semánticos, conviven el pintor renacentista Piero della Francesca y el compositor contemporáneo Anton Webern, mientras que la librería de la rue du Cherche-Midi se nos presenta acompañada por el ritmo de los versos de Darío y el encuentro se sella con *pelure d'oignon*. En este fragmento se nos aparecen términos inconfundiblemente porteños como "compadrón" o "burrada", así como también conviven el uso apropiado del adverbio en "recién llegado" con el característico uso argentino del mismo en "recién ahora". Él como "delicada porcelana recién desembarcada", a la que hay que manejar con precaución, como la pieza de Sèvres acompañada de

la leyenda *handle with care*. Ella como Babilonia, como comienzo, como primera, como primitiva: *primeval being* que llama a los orígenes.

Necesidad de traducirse para el mundo y de traducir el mundo para sí. Necesidad de traducirse para el otro y aun de traducirse para sí mismo. Necesidad de traducir los términos, así como también sus connotaciones más íntimas y secretas, las expresiones, los acentos, los ritmos, los gritos, las confidencias: el bagaje cultural con el que llega el recién desembarcado a la otra orilla de la realidad. Traslación, movimiento, tránsito, metáfora: quehacer de viajero, quehacer de escritor.

Rayuela: volver a casa después de un largo rodeo, como el hijo pródigo de la palabra.

BIBLIOGRAFÍA

Cortázar, Julio (2015), *Clases de literatura, Berkeley, 1980*, edición de Carles Álvarez Garriga, México, Alfaguara.

Cortázar, Julio (1994), "Teoría del túnel", en *Obra crítica I*, edición crítica de Saúl Yurkievich, Madrid, Alfaguara.

Cortázar, Julio (1991), *Rayuela*, en Julio Ortega y Saúl Yurkievich (coords.), Madrid, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos.

Cortázar, Julio (1983), *Rayuela*, edición de Andrés Amorós, Barcelona, Cátedra.

Cortázar, Julio (1967), *La vuelta al día en ochenta mundos*, México, Siglo XXI.

Cortázar, Julio (1963), *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana.

Defoe, Daniel (2004), *Robinson Crusoe*, traducción de Julio Cortázar, prólogo de John Maxwell Coetzee, Madrid, Mondadori.

De Diego, José Luis (2009), "Cortázar y sus editores", *Orbis Tertius*, vol. 14, núm. 15, La Plata, FAHCE, disponible en [https://www.orbistertius.unlp.edu.ar/issue/view/99], consultado: 8 de febrero de 2019.

Harss, Luis (1968), *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana.

Logie, Ilse (2003), "Plurilingüismo y traducción en la obra de Julio Cortázar", *Ciber Letras*, núm. 10, disponible en [http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/logie.htm#1], consultado: 26 de octubre de 2018.

Protin, Sylvie (2012), "*Del otro lado* o el mirar del traductor", *Escritural. Écritures d'Amérique Latine*, núm. 5, disponible en [http://www.mshs.univ-poitiers.fr/crla/contenidos/ESCRITURAL/ESCRITURAL5/ESCRITURAL_5_SITIO/PAGES/Protin.html], consultado: 11 de septiembre de 2019.

Protin, Sylvie (2003), *Traduire la lecture - Aux sources de* Rayuela*: Julio Cortázar, traducteur*, tesis de doctorado en Estudios Ibéricos, Lyon, Universidad Lumière

Lyon II, disponible en [http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2003/protin_s#p=0&a=top], consultado: 10 de septiembre de 2019.

Speranza, Graciela (2012), *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama.

Vargas Llosa, Mario (2006), *Travesuras de la niña mala*, Madrid, Alfaguara.

Wilson, Patricia (2011), "La crítica y la traducción como versiones de lo foráneo", en Albert Freixa y Juan Gabriel López Guix (eds.), *Actas del II Coloquio Internacional* Escrituras de la Traducción Hispánica, *San Carlos de Bariloche, 5-7 noviembre 2010*, pp. 223-234, disponible en [http://www.traduccionliteraria.org/coloquio2/actas/Willson.pdf], consultado: 26 de octubre de 2018.

Wilson, Patricia (ed.) (2003), *Antología de la literatura fantástica argentina*, Buenos Aires, Kapelusz-Norma.

MANUSCRITOS

Cortázar, Julio (s.d.), *Rayuela*, Julio Cortázar Literary Manuscripts, 1943-1982, caja 2, Benson Latin American Collection, General Libraries, University of Texas at Austin.

Liliana Weinberg: doctora en Letras Hispánicas por el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios (CELL) de El Colegio de México. Investigadora titular del Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe de la UNAM y docente en la Facultad de Filosofía y Letras y en los programas de posgrado en Letras y Estudios Latinoamericanos de la misma universidad. Investigadora nivel III del SNI y miembro de la Academia Mexicana de Ciencias. Integrante de la Cátedra Alfonso Reyes y presidenta del Comité de Historia Cultural del Instituto Panamericano de Geografía e Historia (IPGH). Entre sus libros más recientes se encuentran *El ensayo en busca del sentido* (México/Madrid/Berlín, 2014) y *Seis ensayos en busca de Pedro Henríquez Ureña* (Santo Domingo, 2015), además de numerosos artículos y capítulos en libros de su especialidad. Ha coordinado las obras *Estrategias del pensar* (México, 2010), *Perspectivas de la integración cultural* (México, 2016) y *El ensayo en diálogo* (México, 2017).

D. R. © Liliana Weinberg, Ciudad de México, enero-junio, 2019.