



DEL LADO DE ALLÁ: UN ESTUDIO SOBRE CÓMO *RAYUELA* FUE TRADUCIDA AL INGLÉS Y PUBLICADA EN LOS ESTADOS UNIDOS

Elvio Bracco
Universidad Nacional de La Plata

Resumen || Los estudios del lingüista estonio Peeter Torop (2002) destacan la estrecha relación entre la actividad de traducir, la traducción como resultado de esta actividad y el concepto de cultura. Torop sostiene que «la frontera entre estudios culturales y traductológicos se ha vuelto aún más borrosa, y aun al mismo tiempo ha surgido una complementariedad visible entre ambas». En este contexto analizaremos la traducción al inglés de la novela de Julio Cortázar, *Rayuela*, realizada por Gregory Rabassa. Esta relación entre traducción literaria y cultura y el rol resultante del traductor como mediador entre lenguas y culturas será revisada a través de conceptos propios de la teoría de la traductología, como la invisibilidad del traductor de Venuti y las estrategias de traducción de culturemas de Aixela, como así también el contexto de publicación de la novela en los Estados Unidos y su recepción por parte de la crítica literaria estadounidense. Por otra parte, el proceso de traducción se revisará a través de la correspondencia entre Cortázar y Rabassa publicada en las *Cartas* de Cortázar (2012), en la cual, en una tarea de traducción conjunta, el escritor argentino revisa el trabajo del traductor y sugiere correcciones y reescrituras donde fuera necesario. Las dificultades en la traducción presentadas en ese proceso se analizarán en relación a la clasificación de desafíos de la traducción que propone Amparo Hurtado Albir (2004).

Palabras Clave || Cortázar – *Rayuela* – traducción literaria – Boom latinoamericano.

Title || *From the Other Side: A Study of How Cortazar's Rayuela [Hopscotch] was translated and published in the United States.*

Abstract || *The studies of Estonian semiotic Peeter Torop (2002) have stated the close relationship between translating as an activity, translation as a result of this activity, and culture. Torop posits that «the borderline between culture studies and translation studies has become fuzzier, yet at the same time, there has emerged a visible complementarity». Within this context, we will analyse Rabassa translation into English of Cortazar's Rayuela [Hopscotch]. This relationship between literary translation and culture and the resulting role of the translator as a mediator between languages and cultures will be revised through key concepts belonging to the field of translation studies, such as Venuti's invisibility and Aixela's analysis of the translation strategies of culture-specific items (CSIs), as well as the context in which the novel was published and its critical literary reception in the United States. In addition, the translation process will also be approached through Cortázar's letters written to Rabassa published in Cartas (2012), in which, in the spirit of a teamwork translation, the Argentinean writer reads the translator's work and corrects and rewrites it when necessary. Translation difficulties presented in that process will be analyzed by means of Amparo Hurtado Albir's theory of translation problems (2004).*

Key words || Cortázar – Hopscotch – Literary translation – Latin-American Boom.

Tres años después de ser publicada en nuestro país en el año 1963, a través de la editorial Sudamericana, *Rayuela* fue publicada en los Estados Unidos en 1966 con el título *Hopscotch*, en traducción de Gregory Rabassa. La publicación estuvo a cargo de la editorial Pantheon Books, fundada por Kurt Wolff en la ciudad de Nueva York en 1942; esta casa editorial tuvo un rol destacado en la traducción al inglés y publicación de autores franceses que habían sido parte de las nuevas corrientes de pensamiento instauradas en la Francia de la década del 60.

Hopscotch se consideró como la obra encargada de atraer la atención de los lectores norteamericanos hacia el *Boom*, los escritores y la cultura latinoamericanos, acción que se cimentaría tres años más tarde ante el éxito de *One Hundred Years of Solitude*, la gran novela de Gabriel García Márquez —*Cien años de soledad*—, también traducida por Rabassa.

Peeter Torop (593), en su artículo «*Translation as Translating as Culture*», aborda la estrecha relación entre los estudios traductológicos y culturales y advierte que «la cultura opera en gran medida a través de la actividad de traducir, ya que sólo a través de la inclusión de textos nuevos una cultura puede innovar y a la vez percibir su especificidad». Es en este

contexto que, previamente al análisis de la traducción de la novela, revisaremos la caracterización de la cultura latinoamericana realizada por los lectores estadounidenses a partir de la selección y traducción de escritores latinoamericanos anteriores a *Rayuela*.

Hopscotch: *contexto de publicación*

El interés de las editoriales norteamericanas por publicar autores latinoamericanos fue desarrollándose paulatinamente durante el siglo XX. En su artículo «The translation of Spanish American Literature: An Inevitable Cultural Distortion?», Jeremy Munday (3) destaca que sólo un puñado de obras se tradujeron en la primera mitad del siglo veinte, textos a los cuales refiere como libros «exóticos» o de «color local»: sería el caso de *Los cuentos de la selva* de Horacio Quiroga (traducido por Arthur Livingston en 1922) y *Don Segundo Sombra* de Güiraldes (traducido por Harriet de Onis en 1935).

Debora Cohn, en el capítulo primero de su libro *The Latin American Literary Boom and U.S. Nationalism during the Cold War*, se enfoca en el período inmediatamente anterior al *Boom* y los cambios que surgieron en la traducción y publicación de autores latinoamericanos en los Estados Unidos durante las décadas de 1950 y 1960:

Durante los años cincuenta, en los Estados Unidos generalmente se publicaban de cuatro a seis traducciones de literatura latinoamericana por año; en su mayoría obras del período colonial y del siglo XIX, pero también algunas novelas del siglo XX como *The Lost Steps* y *The Kingdom of this World* [*Los pasos perdidos* y *El reino de este mundo*] de Carpentier, publicados por Editorial Knopf en 1956 y 1957 respectivamente, y Pedro Páramo de Juan Rulfo, publicado en editorial Grove en 1959. Después de la Revolución Cubana, además de Knopf y Grove, editoriales como Dutton, Harper and Row, Pantheon y Farrar comenzaron a publicar literatura latinoamericana, y el número de obras publicadas por año comenzó a aumentar ininterrumpidamente (15).

Y, más adelante, en el capítulo tercero destacará el rol que tuvieron las universidades norteamericanas en el crecimiento de un lectorado interesado en la literatura latinoamericana. En esta línea, fue la Universidad de Columbia, en la cual Gregory Rabassa junto con Federico de Onís se desempeñaban como profesores en el Departamento de Lengua Española y Portuguesa, al mismo tiempo que traducían al inglés a diversos autores, la cual «logró transformar la historia de la traducción de la literatura latinoamericana» (10), destacando como una de sus iniciativas principales la revista *Odyssey Review*.

En efecto, fue gracias a esta revista que la editorial Pantheon se contactó con Gregory Rabassa, quien llegaría a ser conocido como «el

traductor del *Boom*», para encargarle la traducción de *Rayuela*. Pantheon fue la editorial de Nueva York responsable de editar a Cortázar en los Estados Unidos a través de un esfuerzo conjunto del matrimonio Blackburn: Paul Blackburn, el poeta y traductor quien oficiaba de agente literario de Cortázar en los Estados Unidos y su esposa Sarah, quien trabajaba en Pantheon. En esta editorial ya se había traducido en 1963 la novela de Cortázar *Los Premios* bajo el título de *The Winners* con traducción de Elaine Kerrigan.

Si bien la novela tuvo una modesta aunque favorable recepción, con muchos ejemplares vendidos, a Cortázar no le gustó la traducción de *Los Premios*. Fue así que, a la hora de traducir *Rayuela*, Sarah Blackburn optó por contactar a Rabassa quien, pese a no tener formación académica en traducción literaria (de hecho, *Rayuela* fue el primer libro que Rabassa tradujo en su totalidad), poseía un estilo de traducción destacado por su fluidez y su naturalidad.

Sobre la traducción de Hopscotch

Para realizar el trabajo encomendado, Rabassa realizó un intercambio epistolar con Cortázar donde el escritor oficiaba de corrector de las traducciones. Si bien Cortázar se mostraba usualmente complacido por la vivacidad y simpleza de la traducción de Rabassa, ocasionalmente sugería reescrituras y cambios donde fuera necesario.¹

«Espléndido» es el adjetivo que Cortázar utiliza con más frecuencia al calificar los avances de la traducción. A lo largo de los intercambios epistolares se aprecian los halagos que el escritor le dirige al traductor norteamericano del *Boom* por su trabajo: «versión fidelísima y llena de swing» (Cortázar, *Cartas* 3: 23), «traducción fiel y libre a la vez» (48-49), «trabajo inteligente y sensible» (78-79), «magnífica la forma en que resolviste...» (94), «A beauty! No toques nada» (105).

De las complejidades que acarrea la traducción de la novela, el glíglico es seguramente la más interesante de todas. Se trata de un lenguaje inventado para describir los encuentros íntimos entre Lucía y Horacio. Se menciona por primera vez en el capítulo 20 y, más adelante, todo el capítulo 68 está escrito en glíglico. El lenguaje, que consiste en la creación de palabras nuevas a partir de la fusión entre palabras ya existentes, haciendo foco en la sonoridad de las mismas, es un recurso que está íntimamente ligado a la estética del nonsense que había popularizado Lewis Carroll en su famoso poema del Jabberwocky de su libro *Alicia a través del espejo*. En el capítulo 18, Cortázar introduce una cita textual de este poema, más precisamente el comienzo del mismo: «Beware of the

¹ Particularmente en los tomos 2 y 3 de *Cartas de Cortázar* publicados por editorial Alfaguara se encuentran las cartas que Cortázar le envía a Rabassa con correcciones, modificaciones y sugerencias acerca de la traducción de *Rayuela*.

Jabberwocky my son», acción que no sólo evidencia el interés particular del autor hacia la estética del poema, sino que también sugiere una pista al lector, una clave de lectura para el glíglico. A continuación, la primera oración del capítulo de la novela en el idioma original y su traducción:

«Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes.»

«*As soon as he began to amalate the noeme, the clemise began to smother her and they fell into hidromuries, into savage ambonies, into exasperating sustales.*»

La traducción del glíglico puede considerarse, citando la clasificación de tipos de problemas de la traducción de Amparo Hurtado Albir (2004), como uno de traducción estilística debido a su caracterización léxica y morfosintáctica. Dentro de esta clasificación puede citarse también la traducción del capítulo 90, en el cual Cortázar incluye deliberadamente la letra *h* al comienzo de algunas palabras. A diferencia del castellano, la *h* inicial en inglés no siempre es muda, es por esto que Rabassa utiliza la inclusión de las letras *wh* en las palabras de su traducción. A continuación una línea del texto original y su respectiva traducción:

«“La hunidad”, hescribía Holiveira, “el hego y el hotro”. Usaba las haches como otros la penicilina.»

«“*whunity*” *whrote Wholivera. The whego and the whother. He used this wh the way other people used peniciline.*»

Tanto el capítulo 68 como el 90 plantean un serio desafío para el traductor, quien debe encontrar la manera libre y fiel de resolver estas dificultades. En una carta de enero de 1965, Cortázar felicita a Rabassa por la manera en que resolvió la traducción tanto del capítulo 68 como del 90 (Cortázar, *Cartas* 3: 23): «En especial me ha gustado mucho cómo resolvió usted dos cosas que eran bastante espinosas, las deliberadas faltas ortográficas de Oliveira cuando se burla irónicamente de sí mismo (agregando *h* a las palabras), y luego la forma en que ha recreado usted el glíglico. Las dos cosas suenan estupendamente bien, y tienen ese aire lleno de segundas intenciones que los lectores sensibles advertirán de inmediato.»

Culturemas

Los culturemas son elementos propios de una cultura que incluyen a personas (y personajes), eventos, lugares, objetos y hasta marcas de

productos.² Estos culturemas, que generalmente se expresan con sustantivos comunes y propios, resultan de interés en los estudios traductológicos, ya que un elemento de la cultura origen puede ser desconocido y/o no tener un equivalente en la cultura meta, motivo por el cual el traductor debe apelar (si fuera necesario) a estrategias de compensación en el texto meta, como por ejemplo una nota explicativa. Sin embargo, Rabassa se negó terminantemente a utilizar la estrategia de la nota al pie. Es por esto que la palabra «mate», el culturema más nombrado durante la novela no es explicado por el traductor, quien se limitó a mantener la palabra original en la traducción destacada en cursiva.

Sin embargo, las palabras pertenecientes al campo semántico del mate, como «yerba», «cebar», «mate amargo», etcétera, representaron un mayor desafío para Rabassa, al punto tal de que el traductor comete un error en el capítulo 19 al traducir la oración «Oliveira cebó despacito el mate» como «Oliveira sucked slowly on his *mate*» [Oliveira *chupó* despacito el mate].

Javier Franco Aixelà (1996) se refiere a la estrategia de traducción de culturemas a través de notas explicatorias al pie como glosa extratextual, la cual como ya hemos dicho fue desestimada por Rabassa en su traducción. Sin embargo, también presenta una estrategia llamada glosa intertextual, en la cual la explicación del culturema se realiza dentro del mismo texto, que sí fue utilizada por el traductor de *Rayuela*. Un ejemplo de esto es la traducción del culturema «Vieytes» un famoso manicomio de Buenos Aires. A continuación, la oración original y su traducción:

«La luna? –dijo Traveler, mirando hacia arriba-. Lo que voy a tener que llevar es toallas mojadas a Vieytes.»

«*The moon? Traveler said, looking up. I'll be bringing you wet towels in Vieytes, the booby hatch.*»

Como podemos ver, en una oración entre comas subsiguiente al culturema (*the booby hatch*: el manicomio) se explica su significado.

Acaso uno de los conceptos más destacados en los estudios traductológicos es el de Lawrence Venuti acerca de la *invisibilidad* del traductor. Venuti plantea esta invisibilidad a través de dos estrategias de traducción posibles. Una es la domesticación, la cual comprende la acción de minimizar el carácter foráneo del texto meta, a riesgo de que en la operación se «pierda» información del texto fuente; una traducción que mueve al autor hacia el lector; mientras que la extranjerización es la estrategia opuesta, una traducción libre en la cual deben registrarse las

² Franco Aixelà (58) define a los culturemas como «Unidades que se materializan textualmente y cuya función y connotaciones en un texto origen implican un problema de traducción en la transferencia al texto meta, ya sea que el problema se deba a la inexistencia del elemento referido o a una situación intertextual diferente en el sistema cultural de los lectores del texto meta.» (nuestra traducción).

diferencias lingüísticas y culturales, de manera tal que el traductor mueve al lector hacia el autor.³ En el caso de *Hopscotch*, la extranjerización ha sido la estrategia principal de Rabassa, ya que, como hemos visto anteriormente, el lectorado norteamericano esperaba encontrar el exotismo latinoamericano como una representación cultural de América Latina en las novelas traducidas.

Hopscotch vio la luz en la editorial Pantheon en el año 1966, Rabassa fue distinguido por su traducción con el *National Book Award*. Su publicación profundizó la presencia de una figura como Cortázar en los Estados Unidos y ofició como punta de lanza del *Boom* ya que, a partir de este trabajo de traducción, Cortázar le recomendaría a García Márquez que dejara su traducción al inglés de *Cien años de soledad* en manos de Rabassa. Márquez acató la sugerencia e incluso aceptó la espera requerida por Rabassa quien se encontraba abocado a otros proyectos, entre ellos la traducción de *Viento Fuerte* [*Strong Wind*] de Asturias para editorial Delacorte y *La Casa Verde* [*The Green House*] de Vargas Llosa para Harper & Row (ambas traducciones verían la luz en 1968). Finalmente, *One Hundred Years of Solitude* fue publicado en 1970, también por la editorial neoyorquina Harper & Row. La espera valió la pena ya que, según Munday (6), este libro «creó una fiebre de traducciones en Estados Unidos», y agrega que las traducciones de Rabassa de ambas novelas «han sido descritas como dos publicaciones fundacionales que permitieron el avance de la literatura latinoamericana en el mundo de habla inglesa».

Sobre la recepción

Consultado acerca de la recepción de *Hopscotch*, el Rabassa considera que a diferencia de *Cien años de soledad*, que fue muy popular en los Estados Unidos, el impacto de *Rayuela* fue limitado al público literario. «No era un libro para el público en general, pero los lectores lo conocen y les gustó.

³ Como ejemplo de estrategia de domesticación en otro texto de Cortázar, en relación con las referencias culturales del texto fuente, podemos considerar la traducción de Paul Blackburn del cuento *El otro cielo*, donde un partido de fútbol se convierte en un partido de fútbol americano.

Tuvo una influencia; su estilo, y aun más la estructura de la novela, fue imitada por muchos escritores estadounidenses».⁴

Lo cierto es que la publicación de *Hopscotch* en los Estados Unidos encontró un escenario muy diferente, en cuanto al conocimiento que se tenía del autor y su obra, del que tuvo en nuestro país. En el primer ensayo crítico sobre la novela aparecido en los Estados Unidos, escrito en 1967 por James Irby y titulado «Cortázar's *Hopscotch* and other games», Irby destaca que no hubo un consenso general en la recepción de *Rayuela* al momento de su publicación en inglés: algunos sectores de la crítica se maravillaron con la novela (C. D. B. Bryan en *The New Republic* la llamó «la enciclopedia de emociones y visiones más poderosa que haya emergido de la generación de escritores internacionales de posguerra»), mientras que otros, como John Wain de *The New York Review of Books* consideraron el libro como «un intento de anti-novela extremadamente aburrido», que «no logra captar el interés de un lector de novelas».⁵ Irby señala que, más allá de las críticas dispares, ninguno de estos críticos dedicó a la novela ni al autor el análisis detallado que merecían, omitiendo el análisis de la novela en el contexto del resto de los trabajos del autor. Irby propone llenar ese vacío con su propio ensayo, donde analiza *Hopscotch* en consideración de otros trabajos de Cortázar que el mismo Irby lee en castellano (*Bestiario*, *Las babas del diablo*, *El perseguidor*). Esto le permite encontrar y analizar temáticas recurrentes en la obra de Cortázar también presentes en *Rayuela*, como el concepto de «figura» y la idea del doble, entre otras. En consecuencia, el autor del ensayo logra arribar a conclusiones más profundas acerca del autor y la obra en cuestión.

⁴ También desde el punto de vista de la recepción de la obra, el propio Cortázar le hace notar a Rabassa su desencanto con la opinión de la crítica norteamericana en una de las cartas al traductor: «No sé si habrás advertido que las muchísimas críticas negativas de *Hopscotch* coinciden todas en una cosa: en que el reviewer se equivocó y creyó (...) que había que leer dos veces el libro. O sea que mi teoría sobre los lectores-hembra, ¿te acuerdas?, es más verdadera de lo que parece. Si un señor crítico se equivoca de entrada en esa forma, ¿qué se puede esperar del common reader? (...) A los críticos americanos les molesta que un argentino o un mexicano tenga espíritu universal, europeo, en vez de escribir sobre ranchitos, capulín, tequila o gauchos tristes; hay varios que lo dan a entender claramente. O sea que un argentino no tiene derecho a ser cosmopolita. (...) En fin, que se vayan al carajo, no es para ellos que yo escribo.» (Cartas 3: 316-317)

⁵ El escritor mexicano Carlos Fuentes también escribió una reseña positiva de la novela para la revista estadounidense *Commentary Magazine* a mediados de los 60, en la cual ensayó una defensa sobre algunos puntos de vista de la crítica que Wain realizó de *Hopscotch*, particularmente la idea de Wain de que Cortázar escribió *Rayuela* pensando en la vanguardia literaria francesa como su verdadero lectorado. Fuentes (1966) afirma que el lectorado es indudablemente latinoamericano y que «la estructura fragmentaria de la novela es un esfuerzo de Cortázar para consagrar el presente, el instante que los latinoamericanos se niegan a reconocer y en el cual se niegan a vivir, al estar atrapados entre el presente y el futuro del Edén».

A propósito de la recepción, el crítico norteamericano argumenta en su ensayo que: «A pesar de la fidelidad de la traducción ingeniosa que realiza G. Rabassa, las licencias que Cortázar se toma en su idioma original, novedosas para el lector en castellano, pierden gran parte de su impacto en el inglés, ya que este es un idioma más libre, y disfruta los beneficios de esa libertad en su propia literatura desde ya hace mucho tiempo» (Irby 8).

Es decir que esa búsqueda dialéctica que se realiza en la novela, esa retórica de estilo libre que trata de desmarcarse de la herencia del castellano español y buscar así una voz propia a través de la lengua rioplatense no tiene, según Irby, un impacto similar en el lector norteamericano, el cual lee la novela enmarcado en su propio contexto literario, es decir, la antiquísima y abundante tradición literaria del idioma inglés, en la cual los experimentos con el lenguaje (y con la estructura secuencial de lectura) ya no resultan novedosos. De esto se desprende que, más allá de que una traducción sea buena o mala (y en el caso de Rabassa su traducción de *Rayuela* es muy buena), al reescribirse un texto en otra lengua y ser leído por otra cultura surgen nuevas reinterpretaciones de este lectorado a base de su propio marco socio-cultural.⁶

Aún después de finalizado el *Boom*, el interés del lectorado norteamericano por los escritores latinoamericanos continuó por décadas hasta el presente. Basta con mencionar que, tal como se lee en el artículo «The Peculiar Art of Cultural Formations: Roberto Bolaño and the Translation of Latin American Literature in The United States» de Sarah Pollack, en el año 2007, la novela *The Savage Detectives*, versión traducida al inglés por Natasha Wimmer, de *Los detectives salvajes* (1998) del escritor chileno Roberto Bolaño, fue elegida entre «Los 10 mejores libros del 2007» del *New York Times*. Es necesario tener presente que Gregory Rabassa, quien falleció en el año 2016, realizó un gran aporte en la difusión de la escena literaria al «sur de la frontera» estadounidense, traduciendo al inglés durante casi cuatro décadas a escritores latinoamericanos de poesía y prosa en castellano y portugués. Su traducción de *Rayuela* fue sin lugar a duda la piedra angular que atrajo al lectorado estadounidense hacia esta «nueva» literatura latinoamericana, dando así comienzo a su carrera como traductor «oficial» del *Boom*.

⁶ Al referirnos a la recepción de la obra, es inevitable pensar en la teoría llamada estética de la recepción de Hans Robert Jauss, en donde se destaca el «horizonte de expectativa» que lleva a cada lector a aplicar su propia experiencia y valores a un texto. Toda vez que un texto se traduce de un idioma fuente a un idioma meta, al publicarse el texto traducido se «inserta» en el sistema literario del idioma fuente. Los lectores de ese idioma aplican su propio «horizonte de expectativa» delineado a través de sus propias experiencias culturales y literarias, diferentes de las del lectorado del idioma fuente.

Bibliografía

- Cohn, Debora. *The Latin American Literary Boom and U.S. Nationalism during the Cold War*, Nashville: Vanderbilt Press, 2012.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1963.
- ___ ; *Hopscotch*, Trad. Gregory Rabassa. Nueva York: Pantheon Books, 1966.
- End of Game and other Stories*. Trad. Paul Blackburn, Pantheon Books, Nueva York: 1967.
- ___ ; *Cartas*. Vol. 2. Buenos Aires: Alfaguara 2012.
- ___ ; *Cartas*. Vol. 3. Buenos Aires: Alfaguara, 2012.
- Franco Aixelà, Javier. «Culture-specific ítems in Translation». Eds. Román Álvarez y Carmen A. Vidal. *Translation, Power, Subversion*. Clevedon: Multilingual Matters, 1996. 52-78.
- Fuentes, Carlos. «Hopscotch by Julio Cortázar». *Commentary Magazine*. 1 (1966).
- Hurtado Albir, Amparo *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra, 2004
- Irby, John. «Cortazar's <Hopscotch> and other games». *Novel: A Forum on Fiction* 1. 1 (Otoño, 1967): 64-70
- Jauss, Hans. «Estética de la recepción y comunicación literaria». Trad. Beatriz Sarlo. *Punto de Vista*. 12 (1981): 34-40.
- Munday, Jeremy. «The translation of Spanish American Literature: An Inevitable Cultural Distortion?» *Livius*. 8 (1996): 155-164.
- Munday, Jeremy. *Introducing Translation Studies Theory and Applications*. Londres, Nueva York: Routledge, 2001.
- Sarah Pollack. «The Peculiar Art of Cultural Formations: Roberto Bolaño and the Translation of Latin American Literature in The United States». *TRANS- Revue de littérature générale et comparée*. 5 (2008). En línea <http://journals.openedition.org/trans/235> (20/07/17).
- Rabassa, Gregory. *If this be Treason: Translation and its Discontents*. Nueva York: New Directions, 2005.
- Torop, Peeter. «Translating as Translation as Culture». *Sign Systems Studies* 30.2 (2002). http://semiotics.nured.uowm.gr/pdfs/TRANSLATION_TOROP.pdf (20/07/17).
- Venuti, Lawrence. *Translator's Invisibility*. Londres, Nueva York: Routledge, 1995.

Referencia electrónica || Bracco, Elvio, «Del lado de allá: un estudio sobre cómo *Rayuela* fue traducida al inglés y publicada en los Estados Unidos». *Hyperborea*. 1 (2018): 207-217. <https://www.hyperborea-labtis.org/es/paper/un-estudio-sobre-rayuela-107>

Fecha de recepción: 19.02.18

Fecha de evaluación: 09.04.18

Fecha de publicación: 06.10.18