



Universitat
Pompeu Fabra
Barcelona

Traducciones al ruso de *Rayuela* de Julio Cortázar en la época soviética y postsoviética

Ekaterina Eremina

Traduccions al rus de *Rayuela* de Julio
Cortázar en la época soviética y postsoviética

Ekaterina Eremina

TESI DOCTORAL UPF / 2017

DIRECTOR DE LA TESI

Dra. Diana Roig Sanz, (Universitat Oberta de Catalunya - Investigadora
Ramón y Cajal)

Dra. Tamara Djermanovic, (UPF, Departament d'Humanitats)

DEPARTAMENT DE TRADUCCIÓ I CIÈNCIES DEL LLINGUATGE



A todos los cronopios que andan por allí

Agradecimientos

En primer lugar, quisiera dar las gracias a mis directoras de tesis, las doctoras Diana Roig Sanz y Tamara Djermanovic, por sus consejos y apoyo que hicieron posible esta tesis.

Asimismo, agradezco a la Universidad Pompeu Fabra, la Universidad de Barcelona, el INALCO (Institut National des Langues et Civilisations Orientales), la EHESS (École des Hautes Études en Sciences Sociales), el Colegio de España en París, la Escuela Superior de Economía en Moscú por los seminarios y conferencias que han hecho avanzar esta tesis. Gracias también a los programas de movilidad de la UPF y Alianza 4 Universidades que me permitieron hacer estancias de investigación enriquecedoras.

Estoy muy agradecida a Natalia Jaritónova por haber dirigido mi estancia de investigación en la Escuela Superior de Economía en Moscú. Fue gracias a su ayuda, consejos y recomendaciones que pude recopilar el material de archivo y entrevistas imprescindible para esta investigación.

Agradezco a Marie Vrinat-Nikolov por haberme acogido durante mi estancia en el INALCO y por haber sabido proponer unas preguntas esenciales para el desarrollo de la tesis. Gracias también a otros profesores del INALCO y la EHESS: Alexandre Prstojevic, Larissa Zakharova, Gisèle Sapiro, Françoise Daucé.

Esta investigación habría sido incompleta sin la colaboración de los traductores y editores que me concedieron entrevistas, proporcionando datos reveladores: Daria Sinitsyna, Max Nemtsov, Alla Borísova, Tatiana Iliinskaya, equipo de la editorial Ázbuka, Michael Khmelnitsky.

Asimismo, me gustaría dar las gracias al personal del Archivo Estatal Ruso de Arte y Literatura, Archivo Estatal de la Federación Rusa, Biblioteca Nacional de Rusia y Biblioteca Estatal de Rusia, por su paciencia.

Gracias también a mis compañeros de doctorado y amigos por unos diálogos preciosos e inspiradores, a Arnaud Guillemin por escuchar y animarme, así como por su asesoría lingüística con el francés, a Elena Tsyganok por las interminables conversaciones sobre la historia, a mis padres por alentarme durante todos estos años.

Notas sobre la transliteración y la traducción

Para la transliteración al español de las fuentes bibliográficas en ruso y de los términos rusos desconocidos utilizamos las normas de transliteración fonética establecidas por la Asociación Española de Profesores de Lengua Rusa. Sin embargo, para una lectura más amena del texto mantenemos las versiones castellanas establecidas para los apellidos de escritores y personalidades políticas. Por tanto, escribimos Ilyá Ehrenburg en vez de Iliá Erenburg o Jrushchov en vez de Jruschov. Para la romanización del ruso en la parte de la tesis redactada en francés (10.Conclusion), recurrimos al sistema de transcripción empírica que utiliza el alfabeto fonético internacional (API).

Todas las citas de las fuentes inglesas, francesas, catalanas o rusas aparecen en el cuerpo del texto en su versión original con una traducción al castellano (salvo el caso de los epígrafes) en una nota a pie de página. Todas las traducciones, salvo indicación contraria, son nuestras.

Los nombres de las organizaciones, los términos, las revistas y las editoriales rusas se traducen sólo la primera vez que aparecen en el texto.

Resum

Aquesta tesi es proposa estudiar la repercussió dels condicionants sociopolítics en les reescriptures que va experimentar *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar en els espais socials soviètic i postsoviètic a partir de la seva traducció, edició i recepció crítica. La circulació i recepció crítica de les traduccions russes d'aquesta novel·la va coincidir en el temps amb una època de canvis polítics dràstics que van marcar per al país el període de transició entre els segles XX i XXI. La tesi pretén combinar un enfocament sociològic, que permeti observar el subcamp de la traducció on es van gestar i es van publicar les traduccions soviètica (1986) i postsoviètica (2004) de *Rayuela*, amb una anàlisi comparativa-descriptiu, que se centra en l'impacte que va tenir aquest espai social en el text, paratext i metatext de les traduccions russes de *Rayuela*.

Resumen

Esta tesis se propone estudiar el impacto de los condicionantes sociopolíticos en las reescrituras que experimentó *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar en los espacios sociales soviético y postsoviético a partir de su traducción, edición y recepción crítica. La circulación y recepción crítica de las traducciones rusas de esta novela coincidió en el tiempo con una época de cambios políticos drásticos que marcaron para el país el período de transición entre los siglos XX y XXI. La tesis pretende combinar un enfoque sociológico, que permita observar el subcampo de la traducción donde se gestaron y se publicaron las traducciones soviética (1986) y postsoviética (2004) de *Rayuela*, y un análisis comparativo-descriptivo, que se centra en la repercusión que tuvo dicho espacio social en el texto, paratexto y metatexto de las traducciones rusas de *Rayuela*.

Abstract

This thesis discusses the impact of sociopolitical constraints on the rewriting of *Hopscotch* (1963) by Julio Cortázar in Soviet and post-Soviet social space based on its translation, editing and critical reception. The circulation and critical reception of Russian translations of this novel concurred with drastic political changes that marked for the country the turn of the twenty-first century. This study aims to combine a sociological approach, that allows to observe the translation subfield inside of which were engendered and published the Soviet (1986) and post-Soviet (2004) translations of *Hopscotch*, with a comparative-descriptive analysis, that focuses on the impact that this social space had on the text, paratext and metatext of Russian translations of *Hopscotch*.

Résumé

Cette thèse porte sur l'impact des conditionnements sociopolitiques sur les réécritures qu'a expérimenté la *Marelle* (1963) de Julio Cortázar dans l'espace social soviétique et postsoviétique à partir de la traduction, de l'édition et de la réception critique. La période de traduction et de circulation de ce roman dans le champ littéraire russe a commencé en 1986 et s'est déroulée parallèlement aux changements radicaux qui ont transformé le pays au tournant du XXI siècle. La thèse vise à combiner un approche sociologique, qui permet d'étudier le sous-champ de la traduction qu'a engendré les traductions soviétique (1986) et postsoviétique (2004) de la *Marelle*, avec une analyse comparative-descriptive, qui se centre sur l'effet que ledit espace social a eu sur le texte, le paratext et le métatexte des traductions russes de la *Marelle*.

Índice

1. Introducción	1
1.1. Objeto de estudio	4
1.2. Hipótesis de partida y preguntas de investigación	6
1.3. Objetivos generales y específicos	7
1.4. Estructura de la tesis	8
2. Estado de la cuestión	13
2.1. Estudios de recepción de los autores occidentales en Rusia	15
2.2. Retrospectivas de la traducción literaria en Rusia	17
2.3. Estudios sobre de la censura en la URSS	26
2.4. Estudios de caso con análisis textual	28
2.5. Traducción y recepción de literatura hispanoamericana en Rusia y en los países del Bloque del Este	33
2.6. Recapitulación y conclusiones	39
3. Marco teórico	41
3.1. Justificación del Marco teórico	41
3.2. La teoría de Bourdieu y el subcampo de la traducción en Rusia	43
3.2.1. Un equilibrio entre las dicotomías clásicas	43
3.2.2. Principales nociones de la teoría de los campos	45
3.2.3. Teoría de los campos aplicada al espacio social soviético y postsoviético	50
3.3. Lefevere: la reescritura como manipulación	54
3.4. Genette: metatexto, paratexto e hipertextualidad	60
3.4.1. El paratexto	61
3.4.1.1. El peritexto	63
a) <i>Prière d'insérer</i>	64
b) Prefacio	65
c) Notas	68
3.4.1.2. El epitexto	70

a) Epitexto autoral.....	71
b) Epitexto alógrafo oficioso.....	76
3.4.2. El metatexto.....	78
3.4.3. La hipertextualidad.....	79
3.5. <i>Recapitulación y conclusiones</i>	82
4. Metodología.....	85
4.1. <i>Análisis del subcampo de la traducción en la Rusia soviética y postsoviética</i>	86
4.2. <i>Estudio de caso: la edición de Rayuela en ruso</i>	93
4.2.1. Análisis del paratexto.....	93
4.2.2. Análisis del texto.....	95
4.3. <i>Recapitulación y conclusiones</i>	97
5. El subcampo de la traducción en la Rusia soviética y postsoviética	99
5.1. <i>Autonomización del subcampo de la traducción</i>	101
5.2. <i>El subcampo de la traducción. El período soviético</i>	111
5.2.1. Mecanismos de control en la Rusia soviética: la política cultural del Partido Comunista, los institutos estatales y la censura.....	111
5.2.1.1. Política cultural del Partido Comunista.....	111
5.2.1.2. Institutos de control estatal.....	114
5.2.1.3. La censura como institución.....	116
5.2.1.4. La censura y la circulación de literatura extranjera en la URSS.....	121
5.2.2. El campo editorial soviético.....	126
5.2.2.1. Centralización y control estatal del campo editorial.....	126
5.2.2.2. Editores como “agentes dobles”.....	134
5.2.2.3. Principales editoriales de literatura traducida.....	136
a) <i>Inostrannaya literatura</i>	137
b) <i>Judózhestvennaya literatura</i>	141
5.2.3. El canon de literatura extranjera en el espacio social soviético.....	145
5.2.4. La crítica literaria como institución.....	155

5.2.5. Los traductores y la teoría de la traducción en la URSS.....	160
5.2.5.1. Traductores en el espacio social soviético.....	160
5.2.5.2. Consolidación de las normas de traducción.....	162
5.3. <i>El subcampo de la traducción. El período postsoviético.....</i>	176
5.3.1. La abolición de la censura y del control estatal después de la perestroika	176
5.3.2. El campo editorial postsoviético.....	177
5.3.3. La transformación del canon de literatura extranjera después de la perestroika.....	180
5.3.4. Traductores en el cambiante mundo de la Rusia postsoviética.....	187
5.3.4.1. Traductores en el espacio social postsoviético.....	187
5.3.4.2. Búsqueda de nuevas aproximaciones a la teoría de la traducción.....	190
5.4. <i>La política cultural en la Rusia de Putin.....</i>	194
5.4.1. Las nuevas leyes e instituciones de control estatal.....	195
5.4.2. La monopolización en el campo editorial.....	199
5.5. <i>Recapitulación y conclusiones.....</i>	201
6. Traducción y edición en ruso de la literatura hispanoamericana a caballo de los siglos XX y XXI.....	205
6.1. <i>Traducción y recepción crítica de la literatura hispanoamericana. El período soviético.....</i>	208
6.1.1. El fundamento político del interés de la URSS en la literatura hispanoamericana.....	208
6.1.2. Diferencias entre el canon soviético y occidental de la literatura hispanoamericana.....	212
6.1.3. Literatura hispanoamericana en la crítica y la prensa periódica soviética	240
6.2. <i>Traducción y recepción crítica de la literatura hispanoamericana. El período postsoviético.....</i>	251
6.2.1. Transformaciones del canon literario después de la perestroika.....	251
6.2.2. Retraducciones en la época postsoviética.....	264

6.2.3. Literatura hispanoamericana en la crítica y la prensa periódica postsoviética.....	267
6.3. <i>Recapitulación y conclusiones</i>	272
7. La traducción y recepción crítica de la obra cortazariana en Rusia ...	279
7.1. <i>La recepción de Cortázar en Rusia</i>	279
7.1.1. El público-lector.....	279
7.1.2. Presencia de Cortázar en la producción literaria y artística rusa.....	281
7.1.3. Una recepción mediatizada: Cortázar y su compromiso político, mito o realidad.....	285
7.2. <i>Traducción y recepción crítica de la obra de Cortázar. El período soviético</i>	289
7.2.1. La traducción y circulación de las obras de Cortázar.....	289
7.2.2. La crítica literaria y la prensa periódica.....	307
7.2.2.1. La prensa periódica.....	307
7.2.2.2. Las revistas y los prefacios.....	310
7.3. <i>Traducción y recepción crítica de la obra de Cortázar. El período postsoviético</i>	322
7.3.1. La traducción y circulación de las obras de Cortázar.....	322
7.3.2. La crítica literaria y la prensa periódica.....	340
7.3.2.1. La prensa periódica.....	340
7.3.2.2. Las revistas y los prefacios.....	343
7.4. <i>Recapitulación y conclusiones</i>	351
8. Rayuela y las metamorfosis de su paratexto y metatexto.....	357
8.1. <i>El paratexto y el metatexto de Rayuela en español</i>	361
8.1.1. El peritexto de las ediciones ántumas.....	361
8.1.1.1. El peritexto editorial.....	362
8.1.1.2. El peritexto autoral.....	366
a) Tablero de dirección.....	368
b) Morelliana.....	369

8.1.2. El epitexto autoral	372
8.1.2.1. Epitexto autoral público anterior	372
8.1.2.2. Epitexto autoral original, ulterior y tardío	373
8.1.3. Tres niveles de <i>Rayuela</i>	374
8.1.3.1. Nivel metafísico	375
8.1.3.2. Nivel idiomático	378
8.1.3.3. Nivel del lector cómplice	382
8.1.4. Los primeros lectores de <i>Rayuela</i>	384
8.1.5. Metatexto, peritexto póstumo y epitexto alógrafo	386
8.1.5.1. <i>Rayuela</i> como obra abierta que requiere a un lector cómplice	388
a) Epitexto alógrafo	388
b) Peritexto póstumo	389
c) Metatexto	391
8.1.5.2. Lo lúdico y lo erótico en <i>Rayuela</i>	393
a) Epitexto alógrafo	393
b) Peritexto póstumo	394
c) Metatexto	394
8.1.5.3. El protagonista, su <i>doppelgänger</i> y la búsqueda metafísica	395
a) Epitexto alógrafo	395
b) Peritexto póstumo	397
c) Metatexto	398
8.1.5.4. Destrucción lingüística y novelesca	398
a) Epitexto alógrafo	399
b) Peritexto póstumo	401
c) Metatexto	403
8.1.5.5. Metatexto socialista de <i>Rayuela</i>	406
8.2. <i>Rayuela en Rusia</i>	408
8.2.1. Las metamorfosis del metatexto ruso de <i>Rayuela</i>	409
8.2.2. El peritexto de las traducciones rusas de <i>Rayuela</i>	421
8.2.2.1. El título	421
8.2.2.2. La tirada	421
8.2.2.3. La portada	422

8.2.2.4. El <i>prière d'insérer</i>	423
8.2.2.5. Los prefacios y postfacios	425
a) Prefacio de Inna Terterián.....	425
b) Prefacios de Víktor Andréev y Vsévolod Bagnó	433
8.2.2.6. Las notas	439
a) <i>Realia</i>	441
i. Geografía.....	441
ii. <i>Realia</i> tradicionales y urbanos.....	444
iii. Deporte.....	447
b) Literatura y Teatro.....	448
i. Teatro	448
ii. Literatura “clásica”	449
iii. Literatura surrealista, modernista y postmodernista	454
c) Arte.....	458
i. Artes plásticas	458
ii. Cine	462
iii. Música.....	463
d) Filosofía y ciencia	465
i. Ciencia.....	465
ii. Filosofía occidental	467
iii. Filosofía oriental.....	469
e) Creencias.....	469
i. Religión.....	469
ii. Mitología.....	471
iii. Magia	472
f) Ciencias sociales	473
i. Política.....	473
ii. Sociedad.....	474
iii. Historia.....	474
g) Interpretación.....	479
8.3. <i>Recapitulación y conclusiones</i>	481

9. Dos reescrituras de <i>Rayuela</i> en ruso.....	487
9.1. <i>La Ideología</i>	490
9.1.1. La política	491
9.1.2. Lo erótico.....	505
9.1.3. La búsqueda metafísica.....	524
9.2. <i>La Poética</i>	547
9.2.1. El uso de los improprios.....	547
9.2.2. El estilo y el uso de la desviación ortográfica	557
9.2.3. La tipografía.....	578
9.3. <i>El Universo del discurso</i>	584
9.3.1. El comportamiento social	584
9.3.2. Los <i>realia</i>	603
9.3.3. El imaginario de Occidente	607
9.4. <i>Dos reescrituras del capítulo 75</i>	609
9.5. <i>Recapitulación y conclusiones</i>	627
10. Conclusion	633
11. Bibliografía.....	667
11.1. <i>Fuentes primarias</i>	667
11.1.1. <i>Rayuela</i> y sus traducciones al ruso.....	667
i. Ediciones de la obra original.....	667
ii. Traducciones.....	667
11.1.2. Documentos de archivo	667
11.1.3. Entrevistas a los traductores y a los editores	672
i. Entrevistas personales	672
ii. Entrevistas y conversaciones publicadas	672
11.1.4. Autobiografías y ensayos de los traductores y editores	674
11.1.5. La prensa periódica	675
i. La prensa periódica soviética.....	675
ii. La prensa periódica postsoviética.....	676

11.2. Fuentes secundarias.....	680
11.2.1. Paratexto y metatexto de la obra cortazariana.....	680
i. Epitexto autoral de la obra cortazariana.....	680
ii. Paratexto alógrafo y el metatexto de la obra cortazariana en Occidente	681
iii. Paratexto alógrafo y el metatexto de la obra cortazariana en la URSS	685
iv. Paratexto alógrafo y el metatexto de la obra cortazariana en la Rusia postsoviética.....	687
11.2.2. Estudios latinoamericanos en la URSS.....	689
11.2.3. Estudios de la traducción en Rusia.....	691
i. El período soviético.....	691
ii. El período postsoviético.....	692
11.2.4. Estudios literarios.....	693
11.2.5. Historia cultural y estudios de la traducción.....	695
11.2.6. Sociología y sociología de la traducción.....	704
11.2.7. Narratología y análisis del discurso.....	709
11.2.8. Diccionarios.....	709
11.2.9. Miscellanea.....	710
Anexos	711
<i>Anexo 1. Traducción al castellano del capítulo 10.</i>	<i>711</i>
<i>Anexo 2. Tabla con las ediciones de Julio Cortázar en ruso (1970-2017).....</i>	<i>745</i>
<i>Anexo 3. Tabla con los textos de Julio Cortázar incluidos en antologías rusas (1981-2017).....</i>	<i>753</i>
<i>Anexo 4: Los textos rusos de crítica literaria sobre Cortázar analizados en la tesis</i>	<i>755</i>
<i>Anexo 5: Fotos de las portadas de Rayuela (1963) y sus traducciones al ruso (1986, 2004 y 2005).....</i>	<i>757</i>
<i>Anexo 6: Tabla de los estímulos del texto de partida (Rayuela, 1963).....</i>	<i>761</i>
<i>Anexo 7: Texto del capítulo 75 de Rayuela y de sus dos traducciones al ruso</i>	<i>763</i>

1. INTRODUCCIÓN

La traducción al ruso y recepción crítica de *Rayuela* (1963), del escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), coincidió en el tiempo con una época de cambios políticos drásticos que marcaron en Rusia el período de transición entre los siglos XX y XXI. La primera traducción rusa de *Rayuela*, a la que nos referimos en esta tesis como la soviética, fue realizada entre 1984 y 1986 por Liudmila Sinianskaya para ser publicada en mayo de 1986 en la editorial estatal Judózhestvennaya literatura¹ [Literatura de ficción]. La segunda traducción, a la que nos referimos como la postsoviética, fue efectuada en 2003 por Alla Borísova (2016)² y apareció en julio de 2004 en la editorial privada Ázbuka³ [ABC].

Entre los años que corresponden a las primeras ediciones de estas dos traducciones tuvo lugar la perestroika⁴, y en un período de tiempo muy corto, la URSS, gobernada hasta entonces por un régimen dictatorial centralizado de carácter unipartidista, donde la ideología comunista condicionaba muchos aspectos de la vida social y cultural, pasó a ser una república presidencial donde se intentó poner las bases de la economía de mercado y la libertad de expresión. Las transformaciones que experimentó el campo de poder (Bourdieu 1971; 1992) a finales de los 1980 – principios de los 1990 no sólo tuvieron un fuerte impacto económico y diplomático, sino repercutieron también en la producción cultural y, en particular, en la traducción literaria, que según Maurice Friedberg (1997, 16), siempre fue un buen indicador de

¹ “Художественная литература”

² Entrevistamos a Alla Borísova por teléfono el 19/11/2016.

³ “Азбука”

⁴ Perestroika [перестройка] fue una política de reformas estructurales que empezó a implementarse paulatinamente en la URSS tras la llegada al poder de Mijaíl Gorbachov (1985-1991) y que implicaba la liberalización del mercado, el pluralismo político y la transparencia informativa.

los cambios políticos en Rusia. De hecho, a partir del siglo XVIII, la traducción literaria desempeñó un papel particularmente importante en la construcción de la identidad y de la literatura nacional en Rusia (Burnett y Lygo 2013; Baer 2016).

En el período soviético, la traducción literaria formaba parte de la política cultural y exterior del Estado y estaba fuertemente condicionada por cuestiones de índole ideológico. Esto se manifestaba tanto en la restricción de publicación de determinados libros mediante la censura y su retirada de las librerías y bibliotecas, como en la manipulación del canon literario (Lefevere 1992c) a través de la edición, las antologías, la historiografía, la crítica literaria y la traducción *per se*.

Sin embargo, la perestroika implementada por Mijaíl Gorbachov a finales de los años 1980 puso en tela de juicio las reglas de juego propias de los campos de producción cultural del espacio soviético. Aunque la perestroika fue un proceso que se desarrolló progresivamente durante toda la segunda mitad de la década de 1980, esta tesis asume la fecha de 1986 como el año que delimita los períodos soviético y postsoviético. De hecho, fue en febrero-marzo de aquel año que Gorbachov acuñó de manera oficial el término de la *glásnost*⁵ como parte de su política de transparencia informativa en el contexto de la perestroika. El mismo año observamos la asignación de nuevos agentes en los puestos de Ministro de la Cultura y Jefe del Departamento de la Cultura del Comité Central⁶: “the officials most directly responsible for what happens

⁵ *Glásnost* [гласность] fue una política de transparencia informativa que implicaba la libertad de expresión. Gorbachov empieza a evocar este término en el contexto de la perestroika en febrero-marzo de 1986.

⁶ Отдел культуры ЦК КПСС

in Soviet cultural life”⁷ (Brown 2007, 94). Con las reformas económicas y políticas de la perestroika, la introducción de la *glasnost* y el desplome de la URSS (1991), el sector editorial y el mundo de la traducción literaria quedaron claramente afectados. Las editoriales fueron ganando mayor libertad e independencia en su relación con el Estado. Desde el ámbito administrativo, la “Ley sobre la prensa y otros medios de comunicación”⁸ de 1990 abolió la censura y en 1991 fue disuelto su órgano oficial, la Glavlit⁹. Desde el ámbito económico, la edición dejó de formar parte de la política cultural de la URSS y ser financiada según la economía de planificación centralizada.

Como consecuencia de la abolición de la censura, en las primeras décadas después de la perestroika surgieron muchas traducciones de obras anteriormente consideradas como impublicables debido a su carácter controvertido. Así fue el caso de *Trópico de Cáncer* de Henry Miller, *Lolita* de Vladímir Nabókov, *El túnel* de Ernesto Sábato, *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *Libro de Manuel* o *La vuelta al día en ochenta mundos* de Julio Cortázar. Asimismo, empezaron a aparecer retraducciones de libros traducidos en la época soviética, pero afectados por la censura ideológica o manipulación de índole poética. Este fue el caso de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *El guardián entre el centeno* de Jerome David Salinger, así como de *Rayuela* de Julio Cortázar.

⁷ “Los oficiales directamente responsables por lo que pasaba en la vida cultural soviética”.

⁸ Закон № 1552-1 “О печати и других средствах массовой информации”

⁹ Glavlit [Главлит] es el órgano oficial de la censura cuya abreviatura entre los años 1966 y 1991 se descifraba como Dirección general de la protección de secretos estatales en la imprenta [Главное управление по охране государственных тайн в печати].

En este sentido, resulta interesante analizar el impacto de las condiciones sociopolíticas tanto en la primera traducción de *Rayuela* de 1986 como en su retraducción de 2004. Observar la historia de la publicación de esta obra postmodernista en el espacio soviético —que tendía hacia una poética conservadora y promovió durante años el realismo socialista¹⁰— implica estudiar no sólo las razones de su publicación, sino también cómo se tradujo y se presentó la novela al lector soviético. El análisis de la retraducción de *Rayuela* de 2004, a su vez, permite estudiar la repercusión que tuvieron en la traducción y presentación de la obra las nuevas condiciones sociopolíticas del espacio social postsoviético.

1.1. Objeto de estudio

Esta tesis se propone estudiar el impacto de los condicionantes sociopolíticos en la traducción al ruso de *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. El presente estudio se inscribe en una línea de investigación de plena vigencia que se desarrolla a partir de la segunda década del siglo XXI y analiza la censura soviética no sólo como medio restrictivo sino como una fuerza productiva que condiciona la reescritura del texto y la manipulación del canon literario. Sin embargo, la mayoría de estos trabajos (Petrenko 2009; Semenenko 2011; 2013; Bullock 2013; Sherry 2010; 2012; Khmelnsky 2015; Baer 2016) se dedican a analizar la traducción y recepción crítica de autores estadounidenses o ingleses. En este sentido, la obra del escritor argentino tomada como objeto de estudio desplaza el foco de interés hacia la literatura hispanoamericana, cuya recepción en Rusia representa un tema poco explorado hasta el momento.

¹⁰ Realismo socialista fue la poética oficial de la URSS y otros países socialistas, inspirada en el realismo y orientada hacia la representación de los ideales comunistas.

Desde el punto de vista metodológico, la novedad del enfoque propuesto consiste en la intención de combinar una aproximación sociológica que busca observar el espacio social donde se gestaron y llegaron a publicarse las traducciones al ruso de *Rayuela*, y un análisis comparativo-descriptivo, que permita estudiar el impacto que tuvo este espacio social en el texto de las traducciones y en los paratextos que presentaron la obra al lector y condicionaron también su recepción. La conjugación del enfoque sociológico y narratológico, en nuestra opinión complementarios, nos ha permitido familiarizarnos con distintos marcos teóricos: por un lado, la teoría de los campos de Pierre Bourdieu (1966, 1971, 1979, 1992) y la teoría de la manipulación del canon literario de André Lefevere (1992a, 1992b, 1992c) y, por otro, la narratología, sobre todo en lo que se refiere a la transtextualidad de Gérard Genette (1972; 1976; 1982; 1987).

La teoría de los campos de Bourdieu, aplicada al presente estudio, permite observar el impacto del poder estatal en los campos de producción cultural no como la acción de una fuerza simplemente represiva que impone una censura restrictiva, sino nos lleva a explorar el lado productivo del poder teorizado por Michel Foucault (1980), viéndolo como una fuerza que produce el saber y el discurso. En la URSS, esta fuerza no se limitaba a restringir la importación de literatura extranjera, sino que aspiraba a determinar el imaginario de la literatura importada y de la realidad representada por ella. Este condicionamiento se imponía a través de la estructura del subcampo de la traducción que definía las disposiciones de los agentes y las reglas de juego dentro del subcampo, incluidos los mecanismos de manipulación del canon literario. Con el fin de analizar el mecanismo de creación del imaginario de la literatura hispanoamericana en los espacios soviético y postsoviético recurrimos a la teoría de manipulación del canon literario de André Lefevere (1992a; 1992b; 1992c). En la mayoría de los casos, los traductores, críticos y

editores no reprimen las obras controvertidas, sino que las adaptan a la ideología y poética dominantes en la cultura meta (Lefevere 1992c, 14). Suponemos que así fue el caso de la consagración de *Rayuela* de Julio Cortázar en el campo literario soviético y postsoviético. El estudio de caso de la manipulación de la imagen del escritor argentino y de su obra maestra, a su vez, se nutre no sólo de la teoría de Lefevere, sino también de las premisas de la narratología de Gérard Genette (1972; 1976; 1982; 1987), en las que se basa el análisis comparativo-descriptivo de los textos, paratextos y metatextos de *Rayuela* y de sus dos traducciones al ruso.

1.2. Hipótesis de partida y preguntas de investigación

Esta tesis parte de la hipótesis de que la traducción de las obras extranjeras y su circulación en el campo literario de la URSS estuvo fuertemente determinada por el campo de poder. Suponemos que la ideología y la poética impuestas por la *violencia simbólica*¹¹ del Estado soviético determinaron tanto la selección de las obras importadas como la manipulación del imaginario de los escritores y del canon literario a través de traducciones domesticadoras y una crítica literaria ideológicamente condicionada.

Según esta hipótesis, los cambios políticos y económicos de la perestroika afectaron la estructura de los campos literario y editorial, repercutiendo en la traducción y circulación de las obras extranjeras. Suponemos que estas transformaciones favorecieron una mayor diversidad de las obras y géneros traducidos, un giro hacia una traducción menos domesticadora y cambios significativos en la crítica literaria publicada en torno a la literatura traducida. A este respecto, las dos traducciones de *Rayuela* son un caso paradigmático

¹¹ *Violencia simbólica* es un término de Bourdieu que remite al hecho de instaurar e imponer como universales y universalmente aplicables a escala de una nación un conjunto común de normas coercitivas.

de este proceso, tal y como constatamos del análisis de su texto, paratexto y metatexto.

Partiendo de esta hipótesis nos parece interesante buscar respuestas a las siguientes preguntas de investigación. 1) ¿El canon de las literaturas de Hispanoamérica del espacio social soviético y postsoviético correspondía al canon universal? 2) ¿Cuál fue el mecanismo de introducción y consagración de autores hispanoamericanos en el campo literario soviético; cómo se modificó este mecanismo después de las reformas de la perestroika? 3) ¿Cómo difiere el imaginario de Julio Cortázar y de su obra creado en el espacio soviético de la representación y recepción crítica de este autor en la época postsoviética? 4) ¿Cómo fue presentada *Rayuela* al lector ruso en 1986 y en 2004; qué aspectos de esta obra abierta (Eco 1962) resultaron sensibles a la reescritura a través de la traducción y del paratexto en los períodos soviético y postsoviético?

1.3. Objetivos generales y específicos

En relación con la hipótesis de partida, las preguntas de investigación y la doble perspectiva de esta tesis (sociológica y narratológica) este estudio se propone los siguientes objetivos generales: 1) el análisis del contexto, la génesis y la circulación de las traducciones rusas de *Rayuela*, y 2) el estudio de sus respectivos textos, metatextos y paratextos como producto final.

Los objetivos específicos que se derivan son los siguientes:

1) observar el subcampo de la traducción en la URSS y sus transformaciones después de la perestroika;

- 2) analizar los mecanismos de introducción y consagración de los autores del *boom* latinoamericano en los espacios soviético y postsoviético;
- 3) estudiar la historia de la traducción al ruso de la obra de Julio Cortázar, así como la historia de su recepción crítica;
- 4) analizar el metatexto y el paratexto de las ediciones rusas de *Rayuela*;
- 5) realizar un análisis comparativo-descriptivo del texto de *Rayuela* (1963) y sus dos traducciones al ruso (1986, 2004).

A cada objetivo corresponde un capítulo aparte.

1.4. Estructura de la tesis

El presente capítulo ofrece una breve presentación del objeto de estudio, la hipótesis de partida y las preguntas de investigación que están en el fundamento de esta tesis, sus objetivos generales y específicos, así como su estructura. El capítulo ‘2. Estado de la cuestión’ contiene un recorrido de los antecedentes y los principales aportes realizados al tema hasta el momento. El capítulo ‘3. Marco teórico’ ofrece una justificación de la selección de las teorías que nutren esta tesis, seguida de su breve descripción y contextualización respecto a nuestro objeto de estudio. El capítulo ‘4. Metodología’ detalla el marco metodológico que se aplicará al análisis planteado en esta tesis.

El capítulo ‘5. El subcampo de la traducción en la Rusia soviética y postsoviética’ se propone estudiar el proceso de autonomización y la estructura del subcampo de la traducción. Aunque la obra cortazariana empezó a publicarse en ruso a partir de 1970, este capítulo aborda una

cronología más amplia para observar la formación del subcampo de la traducción en Rusia y la consolidación de sus reglas de juego. Nos parece imprescindible analizar el subcampo de la traducción que generó las dos traducciones de *Rayuela* porque para determinar la estructura de un discurso, no basta con hacer un análisis del mismo, sino es necesario, además, llevar a cabo un análisis del campo dentro del cual se produce el discurso, porque es allí donde se encuentra la clave de lo que podía o no podía ser dicho (Bourdieu 1980, 141).

El capítulo '6. La traducción y edición en ruso de la literatura hispanoamericana a caballo de los siglos XX y XXI' se centra en los mecanismos de selección y consagración de los autores hispanoamericanos dentro del campo literario soviético y postsoviético entre 1959 y 2017. El año inicial se corresponde a la Revolución cubana, que despertó el vívido interés de la URSS por los países de América Latina, sirviendo de punto de arranque para los estudios latinoamericanos soviéticos y la edición de la literatura hispanoamericana en ruso. Los últimos datos de los que disponemos se corresponden a marzo de 2017, momento de redacción de la presente tesis. Debido al grupo numeroso de los autores hispanoamericanos que fueron introducidos en ruso en este período, nos centramos en la historia de la publicación en ruso de nueve autores del *boom* latinoamericano, fenómeno al que pertenece Julio Cortázar. El corpus de los autores se basa en el libro de Luis Harss sobre los primeros autores del *boom*, *Los nuestros* (1967), e incluye a Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes y Julio Cortázar. El objetivo de este capítulo es contextualizar mejor la traducción y recepción de la obra de Julio Cortázar en la Rusia soviética y postsoviética, que abordaremos en el capítulo siguiente.

El capítulo '7. La traducción y recepción crítica de la obra cortazariana en Rusia' se propone analizar las transformaciones que experimentó la edición de Cortázar y su presentación en la prensa cultural y literaria entre la primera mención del autor en la prensa soviética en 1969 y el año 2017, con una atención especial a los años que preceden la primera (1986) y segunda (2004) traducción de *Rayuela* al ruso.

El capítulo '8. *Rayuela* y las metamorfosis de su paratexto y metatexto' está dedicado al análisis del paratexto y metatexto de las ediciones rusas de *Rayuela*. Sobre todo, nos centramos en la comparación de los elementos paratextuales de las traducciones de Liudmila Sinianskaya (1986) y Alla Borísova (2004). Dicha comparación permite revelar el impacto que tuvo la ideología y poética dominantes en la cultura meta en el paratexto de la traducción y en la manipulación del imaginario de la obra y su autor.

El capítulo '9. Dos reescrituras de *Rayuela* en ruso' se centra en el análisis textual de *Rayuela* y de sus dos traducciones al ruso. El análisis comparativo-descriptivo de los tres textos permite revelar los *estímulos* del texto de partida que resultaron sensibles a la manipulación traductora y observar las regularidades propias a la reescritura determinada por los condicionantes de la época soviética y postsoviética respectivamente.

El capítulo '10. Conclusion' ofrece las conclusiones de la tesis en francés y presenta una posible línea de futura investigación.

La tesis tiene varios anexos:

Anexo 1: Versión española del capítulo de las conclusiones.

Anexo 2: Tabla con las ediciones de la obra de Julio Cortázar en ruso (1970-2017) con indicación del año de publicación, la editorial, el formato, la tirada, el nombre del traductor y autores del peritexto, ISBN o ISSN si es aplicable.

Anexo 3: Tabla con los textos de Julio Cortázar incluidos en las antologías rusas (1981-2017) con indicación del año de publicación, la editorial, títulos de los textos de Cortázar incluidos, nombre de la antología, la tirada, el nombre del traductor, ISBN si es aplicable.

Anexo 4: Los artículos y textos de crítica literaria rusos que mencionan a Julio Cortázar y su obra, analizados en la tesis.

Anexo 5: Fotos de las portadas de la primera edición de *Rayuela* publicada por la Sudamericana en 1963; de la primera edición de la traducción de Liudmila Sinianskaya publicada por Judózhestvennaya literatura en 1986; primera edición en tapa dura (2004) y en formato libro de bolsillo (2004) de la traducción de Alla Borísova publicadas por Ázbuka.

Anexo 6: Tabla con los estímulos del texto de partida (*Rayuela*, 1963) que provocaron reescrituras distintas del texto meta 1 (Sinianskaya, 1986) y texto meta 2 (Borísova, 2004).

Anexo 7: Texto del capítulo 75 de *Rayuela* y de sus dos traducciones al ruso.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

No comprehensive study of Russia can afford to ignore the contribution made by translators and translation in the development of its literature, and concomitantly in the evolution of its cultural and social identity.

Leo Burnett and Emily Lugo (2013, 1)

A pesar del gran potencial de la investigación que presenta la traducción literaria en la Rusia soviética y postsoviética desde los ámbitos de la historia cultural y la sociología de la traducción, se puede afirmar que los estudios sobre la traducción y la censura no son numerosos. En plan más general existen varios trabajos sobre la historia de la cultura rusa que tratan distintos aspectos de la Rusia soviética y/o postsoviética, y que integran estudios de la lingüística y la sociología, entre los que se pueden citar: *The Icon and the axe: an interpretive history of Russian culture* de James Billington (1970), “Soviet Culture of the Mid-1980s: A New Thaw?” de Alexander Gershkovich (1989), “Les nouveaux éditeurs russes” de Anne-Marie Thiesse y Natalia Chmatko (1999), “Pouvoir symbolique et position des traducteurs dans la société russe en mutation” de Natalia Chmatko (2005), etc. No obstante, todos ellos dejan al margen el tema de la traducción literaria.

En cuanto a los trabajos que estudian la traducción en el período de recepción de *Rayuela* en Rusia (a partir del año 1986), la mayoría tratan las traducciones del inglés. Entre ellos podemos destacar *La novela de J.D. Salinger ‘El guardián entre el centeno’ y sus traducciones al ruso*¹² de Denis Petrenko (2009), “No text is an island: Translating Hamlet in twenty-first-century Russia” de Alexei Semenenko (2011), “Técnicas de adaptación ideológica

¹² “Роман Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи» и его переводы на русский язык”

del texto traducido: sobre la traducción de la novela de E. Hemingway “Por quién doblan las campanas”¹³ de Ekaterina Kuznetsova (2012), *Sex, Lies, and Red Tape: Ideological and Political Barriers in Soviet Translation of Cold War American Satire, 1964-1988* de Michael Khmel'nitsky (2015), “Reading Wilde in Moscow, or *le plus ça change*: Translations of Western Gay Literature in Post-Soviet Russia” de James Brian Baer (2016). Cabe subrayar la escasez de los estudios que tratan la traducción, publicación o recepción de los autores hispanoamericanos en la Rusia soviética y postsoviética. Aparte de los trabajos escritos en la URSS (Shur 1960; Stólbov 1980; Volski, Glinkin, y Dabaguián 1981; Kononuchenco y Tabunov 1986) y, por ende, condicionados ideológicamente, hallamos “El fenómeno de popularidad de Julio Cortázar en Rusia”¹⁴ de Ekaterina Románova (2007), “Latin American Literature in Russian Book Publishing” de Anastasia Krasilnikova (2012), *Russian-Argentine Literary Exchanges* (2012) y “La literatura latinoamericana en Rusia: La anticipada recepción de *El invierno de Gunter*” (2013) de Dina Odnopozova.

En este contexto, hemos decidido incluir en el ‘Estado de la cuestión’ referencias a algunos trabajos que traten más ampliamente el tema de la censura, recepción y traducción literarias en Rusia y la Unión Soviética, o hasta el bloque del Este, aunque su enfoque o período estudiado no incluyan los años de la edición de la primera (1986) ni la segunda (2004) traducción de *Rayuela* al ruso. Cabe mencionar que la mayoría de dichos estudios, aunque pertenezcan a la pluma de los investigadores de orígenes rusos, fueron publicados fuera de Rusia, donde la cuestión de la manipulación del canon literario está muy escasamente presentada. En términos generales, los

¹³ “Способы идеологической адаптации переводного текста: о переводе романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол»”

¹⁴ “Феномен популярности Хулио Кортасара в России”

estudios que se ocupan directa o indirectamente de la traducción de autores hispanoamericanos en los períodos soviético y postsoviético se dividen en cinco grupos: 1) estudios sobre la recepción literaria de autores occidentales en Rusia; 2) retrospectivas generales de la traducción literaria en Rusia; 3) trabajos dedicados a la censura soviética en el ámbito de la traducción literaria 4) escritos que analicen las transferencias textuales antes y/o después del desplome de la URSS; 5) trabajos sobre la traducción y recepción literaria de los autores hispanoamericanos —y en particular de Julio Cortázar— en Rusia.

2.1. Estudios de recepción de los autores occidentales en Rusia

La importancia del papel que ha tenido la traducción literaria en la formación del paisaje cultural ruso a lo largo de los siglos es indiscutible (Friedberg 1997, Lijachov 1999, Lotman 1992). Es en la época de Catalina II (1762-1796), el período de la Ilustración en Rusia, cuando la traducción literaria se instaaura como tradición, aunque las premisas de este proceso se observan ya en la primera mitad del siglo XVIII. Históricamente, a partir de la época de Pedro I, el espacio cultural ruso fue fuertemente influido por la importación de bienes culturales e ideas occidentales. Según señalaba Dostoyevski en *Diario de un escritor*¹⁵ (1876), “los rusos, tenemos dos patrias: nuestra Rus y Europa”¹⁶. El carácter de la relación cultural entre Rusia y Occidente fomentó la famosa polémica entre los occidentalistas y eslavófilos, cuyo ardor prueba una vez más la importancia de ese “otro” en el desarrollo de la cultura rusa. Esta relación fue estudiada en varios trabajos, entre los que para este trabajo son relevantes: *English literature and the Russian aesthetic*

¹⁵ “Дневник писателя”

¹⁶ “У нас — русских — две родины: наша Русь и Европа”.

Renaissance de Rachel Polonsky (1998), *Dostoyevski entre Rusia y Occidente* de Tamara Djermanovic (2006), “El Odiseo y las sirenas: la poesía estadounidense en la Rusia de la segunda mitad del siglo XX”¹⁷ de Antón Nésterov (2007), *How the Russians read the French: Lermontov, Dostoevsky, Tolstoy* de Priscilla Meyer (2008), “Not One of Us? The Paradoxes of Translating Oscar Wilde in the Soviet Union” (2013) de Philip Ross Bullock.

Polonsky en su estudio *English literature and the Russian aesthetic Renaissance* se inspira en la tradición intelectual de la estética de la recepción de Hans Robert Jauss y en las observaciones de Yuri Lotman sobre la recepción cultural. Muestra cómo las obras extranjeras se leen a través de Rusia y Rusia a su vez se lee a través de ellas. La investigadora destaca el papel de los mediadores culturales. Asimismo, según Polonsky, los escritores extranjeros participaban en los diálogos estéticos rusos y la importación de la literatura inglesa impactó en la formación del simbolismo ruso de la Edad de Plata. Para esta tesis es relevante la afirmación de la investigadora de que la imagen de Occidente se forma como constructo mental dentro de la cultura rusa. Este constructo no es estático sino culturalmente activo y cambiante en función de su interacción con el Occidente real (Polonsky 1998, 5).

En la misma línea investigadora, que ve la recepción cultural en Rusia como una apropiación subjetiva que lleva a la creación del imaginario de Occidente, se inscribe el trabajo *How the Russians Read the French: Lermontov, Dostoevsky, Tolstoy* de Meyer (2008). Igualmente partiendo de la premisa de Lotman (1992, 117), que plantea que los rusos crean el constructo de Occidente de acuerdo a sus propios códigos, Meyer examina el diálogo entre

¹⁷ “Одиссей и сирены: американская поэзия в России второй половины XX века”

los escritores de Francia y sus colegas rusos, que leyeron las obras francesas según su propia auto-percepción cultural. Aunque estos trabajos presentan un enfoque muy interesante, ambos tratan un período histórico anterior a la creación de la URSS.

En cuanto a la recepción de la literatura occidental en el espacio social soviético, podemos destacar los artículos “Ulises y las sirenas: poesía estadounidense en la Rusia de la segunda mitad del siglo XX” de Antón Nésterov (2007) y “Not One of Us? The Paradoxes of Translating Oscar Wilde in the Soviet Union”, de Philip Ross Bullock (2013). Nésterov observa la influencia de la poesía extranjera en la poesía rusa de la segunda mitad del siglo XX. Una gran parte del estudio está dedicada a la censura y la historia de la traducción y publicación en la URSS de los autores norteamericanos. En “Not One of Us? The Paradoxes of Translating Oscar Wilde in the Soviet Union” Bullock explora la historia de la recepción de Oscar Wilde en la URSS. La paradoja de la amplia recepción de este autor esteta, decadente y homosexual (un obstáculo importante en la Unión Soviética a partir de 1933) se explica por la manipulación de su imagen. La crítica literaria, la historiográfica y la traducción soviéticas le presentaron como víctima de la sociedad capitalista, opositor a la hipocresía burguesa, un moralista encubierto a pesar del contenido amoral de sus obras (*Ibid.*, 258), promoviendo así una versión más aceptable de Wilde (*Ibid.*, 260). Aunque estos artículos no tratan el tema de la traducción de los autores hispanoamericanos, revelan interesantes aspectos de la manipulación del canon literario en la URSS con respecto a la literatura importada en general.

2.2. Retrospectivas de la traducción literaria en Rusia

La autoría de los estudios probablemente más citados sobre la traducción literaria en Rusia y la URSS corresponde a Maurice Friedberg. En su libro *A*

Decade of Euphoria: Western Literature in Post-Stalin Russia, 1954-64 (1977) Friedberg se centra en la publicación y recepción oficial de los autores occidentales en la Rusia postestalinista durante el decenio de los 1954-1964, que el investigador define como el *decenio de la euforia* provocada por el deshielo de Jrushchov. Friedberg examina la traducción al ruso de las obras extranjeras y la edición de los libros de Europa Occidental y América del Norte impresos directamente en la URSS. El primer capítulo representa un detallado estudio de la censura y de la publicación de diferentes géneros (tipos de prosa, poesía y drama occidentales) en la Rusia de aquel período. En el siguiente capítulo el investigador se propuso reunir y analizar los datos sobre la reacción de los lectores soviéticos ante la difusión de la literatura occidental. Sin embargo, cabe mencionar que estos datos no son exhaustivos y su fiabilidad es limitada debido a su carácter oficial y dependencia del discurso ideológico oficial. En otros capítulos Friedberg examina la publicación de los libros apolíticos, dirigidos en su mayoría al lector adolescente; obras didácticas que mantenían la imagen de los países no-soviéticos creada por los medios de comunicación y las escuelas de la URSS; autores no publicados en la Unión Soviética por razones políticas. En el último capítulo, el investigador destaca los “peligros” y las “consecuencias indeseables” de la importación de la literatura occidental en la URSS. El estudio resulta limitado tanto por lo que respecta a su cronología que no coincide con la nuestra, como en lo que refiere al material analizado. Friedberg opta por centrarse en las obras publicadas en forma de libro, excluyendo por completo las publicaciones en revistas que jugaron un papel primordial en la introducción de la literatura extranjera en el campo literario soviético.

En 1997 fue publicado su libro *Literary Translation in Russia: A Cultural History* (Friedberg 1997). El estudio traza la historia de la traducción en

Rusia desde sus orígenes, centrándose en el período que oscila entre principios del siglo XIX y la disolución de la URSS en 1991. Los cuatro capítulos de la monografía (“Historical Background”, “Theoretical Controversies”, “Plying the Translator’s Trade”, “Translators and the Literary Process”) enfatizan la dimensión ideológica de la traducción literaria en la Rusia zarista y soviética. En el apartado dedicado al contexto histórico, Friedberg señala la ambivalencia de la actitud de las autoridades y sus oponentes a la importación en el contexto de monarquía absolutista o dictadura comunista aislacionistas de libros portadores de valores occidentales ajenos. El investigador afirma que esta ambivalencia convierte la actividad traductora en “a reliable barometer of the country’s political moods”¹⁸ (*Ibid.*, 16). En la parte dedicada a las controversias teóricas, el traductólogo se centra en la discusión sobre la dicotomía entre la traducción libre y literal, apoyando la traducción literal anunciada en el ensayo “Briusov y la traducción literal (*bukvalism*)” de Mijaíl Gaspárov (1971). En los dos últimos capítulos el investigador se centra en la figura del traductor, la censura y el impacto de las traducciones en la literatura nacional. Aunque Friedberg presenta un panorama muy completo hasta principios de los años 80 del siglo XX, lamentablemente el período que corresponde a la recepción de *Rayuela* de Cortázar queda al margen de su monografía. Además, mientras que para el período comprendido entre los años 1970 y principios de los años 1980 el traductólogo proporciona unas estadísticas muy detalladas de las traducciones y las tiradas, para el período de la perestroika no se facilita ninguna cifra concreta. Como indica el propio autor, para los años del gobierno de Gorbachov (1985-1991) no hay datos fiables debido a la descentralización del campo editorial y a la emergencia de edición cooperativa cuasi privada (*Ibid.*, 5).

¹⁸ “un barómetro fiable de la situación política en el país”

El artículo “La traduction au pays des Tsars et des Soviets” de Henri Van Hoof (1990) está centrado en la historia de la traducción literaria en los territorios que entraban en la URSS. El autor cita una larga lista de los autores traducidos al ruso, indicando los nombres de los traductores implicados. Sin embargo, mientras las listas de los autores de los países de habla inglesa, escritores germánicos y francófonos son bastante extensas —con diecinueve, veintisiete y veintiún nombres respectivamente— la lista de los autores hispánicos se reduce a los escritores del Siglo de Oro español como Miguel de Cervantes, Tirso de Molina y Calderón de la Barca. En ningún momento se mencionan obras de autores latinoamericanos.

En 1991 fue publicada la monografía de Lauren G. Leighton *Two Worlds, One Art: Literary Translation in Russia and America* (1991). Este escrito suele citarse como uno de los trabajos de referencia en el ámbito de la historia de la traducción literaria en la URSS. Leighton lleva a cabo un estudio comparativo de la teoría y práctica de traducción literaria en la URSS y los EE. UU, destacando los problemas comunes con los que se encuentran los traductores soviéticos y estadounidenses, así como sus soluciones. En uno de los apartados del primer capítulo Leighton describe detallada y fielmente el sistema de la censura en la URSS, evocando no sólo el órgano oficial de la censura, sino también el papel de las comisiones de la Unión de Escritores, las sesiones de crítica y autocrítica, los editores y consejos editoriales, cuenta sobre los métodos de selección, revisión y aprobación de los textos y destaca la autocensura de los autores (*Ibid.*, 36). Leighton cita algunos ejemplos de manipulación ideológica del texto original en las traducciones soviéticas y llega a la conclusión de que la traducción en la Unión Soviética estuvo orientada ideológicamente. Sin embargo, para Leighton el carácter ideológico de la traducción no es otra cosa que referencia a una cultura que

históricamente tiende hacia el autoritarismo y, por ende, es receptiva a la suposición optimista de que todos los problemas tienen solución única, una de cada dos opiniones es errónea, y de que la teoría ligada a la práctica conlleva estabilidad intelectual (*Ibid.*, XIV). Comparando las aproximaciones traductológicas en los dos países, el investigador elogia la escuela soviética de traducción, considerada por él superior a la tradición traductológica de los países occidentales: “Until they [Soviet translators] recently (and apparently unknowingly) lagged, they were far ahead of the world in theory of translation”¹⁹ (*Ibid.*, XV), “Soviet translators excel at solving problems of translation. This is one reason for their high standards”²⁰ (*Ibid.*, 120). Cabe señalar que, a pesar de su interesante enfoque y abundante material analizado, este estudio resulta parcial e inconsistente desde el punto de vista del análisis. Los traductores con aproximaciones traductológicas opuestas como Kornei Chukovski, Mijaíl Lozinski, Iván Kashkín y Nicolái Gumilióv están citados como los principales teóricos de la nueva *escuela soviética* (*Ibid.*, 7). En cuanto al análisis de las traducciones, a pesar de detectar múltiples ejemplos de manipulación en las traducciones soviéticas de Joseph Heller y Kurt Vonnegut, Leighton concluye que “Rayt’s translations are indicative of the highest standards. <...> She substitutes, sacrifices, and replaces with professional care”²¹ (*Ibid.*, 107).

En el año 2000 se publica la monografía *Traducción en el sistema de la literatura comparada*²² de Pável Tóper, quien se centra en el papel de la

¹⁹ “Hasta que ellos [los traductores soviéticos] se retrasaron recientemente (y aparentemente sin darse cuenta), estaban muy delante de todo el mundo en teoría de la traducción”.

²⁰ “Los traductores soviéticos sobresalen en la solución de los problemas traductológicos. Es una de las razones de sus altos estándares”.

²¹ “Las traducciones de Rayt muestran los estándares más altos <...> Sustituye, sacrifica y reemplaza con cuidado profesional”.

²² “Перевод в системе сравнительного литературоведения”

traducción en la historia de la cultura, El estudio contiene una retrospectiva de la historia de la traducción en la Rusia desde el siglo XVI hasta el año de la publicación de la monografía. El filólogo hace una descripción detallada de las teorías y aproximaciones traductológicas a lo largo de la historia de la traducción en Rusia. Con este propósito destaca el impacto que tiene la traducción en el lector en el sistema literario meta. Asimismo, Tóper subraya la importancia de la poética que predomina en la cultura meta en el momento de la traducción y de la personalidad del traductor que reescribe la obra en su idioma. Para ilustrar la importancia de la personalidad del traductor en la interpretación y la recreación de la obra, el autor alude a las palabras del teórico Chukovski y a la paradoja citada por el poeta Gumiliov (1919) — “para entender completamente a un poeta hace falta leer sus poemas traducidos a todos los idiomas”²³. Consciente o inconscientemente, Tóper alude al lema del método de la *traducción realista* que dominaba en la URSS en la segunda mitad del siglo XX, sosteniendo que la traducción es un arte que crea un segundo original.

La historia del desarrollo de la traductología soviética está tratada también en el artículo de Christian Balliu “Clefs pour une histoire de la traductologie soviétique” (2005). Balliu describe la aparición de obras teóricas en la URSS en paralelismo con Occidente y subraya el avance cronológico de los estudios de traducción soviéticos. Balliu dedica mucha atención al análisis de la aproximación lingüística de Andréi Fiódorov y destaca la importancia del debate entre los enfoques literario y lingüístico. Al mismo tiempo, al caracterizar a Kashkín —teórico del método realista en traducción que “laissera son empreinte sur la traductologie russe jusqu’à notre

²³ “Для того, чтобы вполне понять какого-либо поэта, надо его прочесть переведенным на все языки”.

época”²⁴ (*Ibid.*, 938)— afirma que Kashkín logró combinar las aproximaciones literaria y lingüística, introduciendo la traducción dentro de la filología en un sentido amplio (*Ibid.*, 939). Cabe destacar que los escritos de Kashkín tienen una clara orientación hacia los estudios literarios y los investigadores (Azov 2012b; Khmelnsky 2015) suelen incluirlo en el grupo de los traductólogos de aproximación literaria. Aunque el autor del artículo menciona la imposición al ámbito traductológico de las reglas provenientes de altas jerarquías del Estado (Balliu 2005, 946), no explicita el tema del condicionante ideológico en la teoría de la traducción en la URSS.

El trabajo de Iván García Sala “Edén, Babel, Averno: traducir en los primeros años de la URSS” (2007), a su vez, trata la historia y la evolución de los planteamientos teóricos de la traducción literaria en la Rusia zarista y soviética. Este investigador hace una retrospectiva de la evolución de la teoría y práctica de la traducción hasta la época estalinista. García Sala menciona su función ideológica dentro del marco de la construcción del comunismo. Sin embargo, esta función se explica principalmente en relación con las traducciones entre las lenguas de las repúblicas de la URSS. Fuera del ámbito del artículo quedan el tema de la distinción que se hacía en el tratamiento de las traducciones al ruso y las traducciones hechas a lenguas minoritarias de la URSS (Friedberg 1997; Witt 2011), así como las controversias teóricas entre diferentes agentes, la mayoría de las cuales se desarrollaron fuera del período anunciado en el título de este artículo.

En 2011 la editorial John Benjamins publicó en su colección de estudios sobre la traducción el compendio de artículos *Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia*, donde la

²⁴ “Dejará su huella en la traductología rusa hasta hoy en día”.

Europa del Este y Rusia se estudian como una zona de traducción específica. Varios artículos del libro tratan el tema de la traducción literaria en la URSS y la Rusia postsoviética. Por ejemplo, en su estudio “Totalitarianism and translation in the USSR” (2011), la investigadora sueca Susanna Witt aborda el tema de la interacción de la traducción y el poder, la palabra propia y la palabra ajena. Witt define la traducción literaria en la Unión Soviética como el mayor proyecto coherente de traducción que el mundo ha visto hasta el momento. Su gran escala se explica por el hecho de abarcar muchos territorios, lenguas y años y la coherencia se debe al marco ideológico y la planificación centralizada. Witt destaca las funciones heterogéneas de la traducción en el contexto totalitario y enmarca esta práctica en el concepto de planificación cultural tanto por parte del Estado como por parte de los agentes traductores, ya que ambos se sirven del carácter polifónico de la traducción. Según la traductóloga, este aspecto polifónico permite a los traductores reacentuar la palabra ajena (Bakhtin 1986, 89) desde un punto de vista específico. A pesar de ocuparse exclusivamente la época estalinista y de las versiones basadas en traducción interlineal, este estudio contribuye a un mejor entendimiento del subcampo de la traducción y su relación con el campo de poder.

Otro estudio de Witt fue publicado en el compendio de artículos *The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia*. La amplia introducción de los editores Leon Burnett y Emily Lygo (2013) representa una detallada retrospectiva de la traducción literaria en Rusia y la URSS desde el punto de vista de la asimilación de literatura extranjera y su impacto en la literatura nacional. Los autores trazan la historia de la traducción literaria en Rusia, siguiendo la actividad traductora de escritores como Vasili Zhukovski, Aleksandr Pushkin, Fiódor Dostoyevski, Dmitri Merezhkovski, Konstantin Bálmont, Osip Mandelshtam, Nikolái Gumiliiov, Boris Pasternak, Vladímir

Nabókov, Joseph Brodsky, etc. En línea con esta introducción están los artículos del compendio que también se centran en los traductores como agentes. El artículo “Translators in the Soviet Writers’ Union: Pasternak’s Translations from Georgian Poets and the Literary Process of the Mid-1930s” de Elena Zemskova (2013) presenta un análisis social del funcionamiento del gremio de los traductores en la URSS de los años 1930. Los materiales archivísticos clasificados, que examina Zemskova, revelan las controversias entre las actitudes de los traductores y el discurso oficial, ignorados en muchos estudios. El estudio “Arts of Accommodation: The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936, and the Ideologization of Norms” de Witt (2013a) aporta valiosa información sobre la formación de la ideología traductológica soviética en base a los documentos de prensa y de archivo, relacionados con la primera Conferencia Nacional de los Traductores de la URSS²⁵ de 1936. Aunque la conferencia y, por consiguiente, el artículo también, trataron principalmente el tema de la traducción de las lenguas de la Unión Soviética, denominadas *orientales*, la descripción del proceso de la ideologización de las normas y de la lucha entre los adeptos de traducción domesticadora y extranjerizante puede ser aplicada al ámbito de la traducción de las lenguas occidentales.

Un año antes había aparecido otro estudio que aclara la historia de la lucha entre los defensores de traducción literal extranjerizante y los adeptos de traducción libre domesticadora. Andréi Azov, en su estudio *Los ‘bukvalisty’ derrotados: de la historia de traducción literaria en la URSS de los años 1920-1960*²⁶ (2012b), cuenta la historia del establecimiento —a través del análisis de las luchas entre diferentes agentes— del método realista y de lo

²⁵ Первая всесоюзная конференция переводчиков 1936 года

²⁶ “Поверженные буквалисты. Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы”

que llegó a llamarse la “escuela soviética de traducción”. El investigador subraya el importante papel que jugó la ideología y el discurso oficial soviético en la derrota de los defensores de traducción extranjerizante. Esta monografía nos permite entender mejor el proceso de la formación de la estructura del subcampo de la traducción en el período soviético.

Este tema es también abordado en el artículo “Byron’s *Don Juan* in Russian and the ‘Soviet school of translation’ de Witt (2016). La investigadora pone en tela de juicio la noción clásica de la escuela soviética de traducción, examinada en la mayoría de los casos en base al discurso oficial y la autodefinición de la escuela misma. Utilizando los materiales de los archivos y ponderando el papel de los traductores como agentes, Witt se centra en la compleja historia del desarrollo de la escuela soviética de traducción y de la formación del canon traductológico soviético.

Baer en su libro *Translation and the Making of Modern Russian Literature* (2016) explora el importante papel que jugó la traducción en la formación de la cultura y literatura rusa. El investigador aborda diferentes aspectos y períodos de traducción: de las traducciones poéticas de los decembristas rusos del primer tercio del siglo XIX, pasando por las traducciones como recurso o tema en las novelas de los escritores rusos, el papel del traductor en la URSS hasta la manipulación del canon literario, ejemplificada en la recepción de Wilde en la Rusia postsoviética. Para nuestro estudio resultó especialmente curioso este último estudio de caso que tratamos con más detalle en el apartado 2.4.

2.3. Estudios sobre de la censura en la URSS

En la URSS no sólo el método de traducción sino también la circulación de literatura traducida fue determinada por la política cultural del régimen. En

concreto, esto se manifestó en el papel fundamental de la censura como institución. Después de la caída del sistema totalitario, y una vez abierto el acceso a los archivos relacionados con la publicación de literatura extranjera, aparecieron múltiples trabajos dedicados al tema. En 1989, en plena perestroika, Marianna Tax Choldin y Maurice Friedberg organizaron una conferencia dedicada al tema de la censura en la URSS, publicando luego sus actas en el volumen *The Red Pencil: Artists, Scholars, and Censors in the USSR*. En este compendio encontramos contribuciones de los investigadores, pero también de escritores y editores rusos exiliados. El complejo y omnipresente mecanismo de la censura soviética de los años 1970-80 se revela en los artículos “Soviet Censorship: A View from the Inside” de Leonid Vladímirov (1989), “Censoring the Journalist” de Iliá Súslov (1989), “Censorship at the Editorial Desk” de Boris Zaks (1989) basados en la experiencia personal de los autores dentro del campo literario y editorial ruso, así como en “Soviet Censorship: A View from the Outside” de Friedberg (1989), escrito desde cierta distancia en base a su experiencia como investigador.

A la pluma del investigador ruso Arlen Blium pertenecen varios volúmenes de estudios sobre la censura. Entre sus numerosos escritos cabe destacar *La censura soviética en la época de terror total: 1929-1953*²⁷ (2000), *Como eso se hacía en Leningrado. Censura en los años de deshielo de Jrushchov, estancamiento brezhneviano y la perestroika, 1953-1991*²⁸ (2005) y su escrito “Index Librorum Prohibitorum de los escritores rusos”²⁹ (2008) originalmente publicado por entregas entre 2002 y 2003 con una lista de

²⁷ “Советская цензура в эпоху тотального террора 1929-1953”

²⁸ “Как это делалось в Ленинграде: цензура в годы оттепели, застоя и перестройки, 1953-1991”

²⁹ “Index Librorum Prohibitorum русских писателей”

libros extranjeros prohibidos en la URSS. Lamentablemente, sólo una ínfima parte de sus estudios está dedicada a la literatura extranjera.

2.4. Estudios de caso con análisis textual

A partir de los años 1970 en Europa y Norteamérica, y a partir de la segunda década del siglo XXI también en Rusia, se publicaron varios estudios de caso sobre la censura de las obras importadas en la URSS (Vinograde 1972; Telesin 1976; Cherfas 1986; Choldin 1986; Kuznetsova 2012; Sherry 2012; Khmelnitsky 2015). Todos estos textos se centraron sobre todo en los textos estadounidenses. Este interés se explica, en parte, por el lugar especial que ocupaba en la Unión Soviética la traducción de la literatura de los EE. UU. durante la Guerra Fría. En su artículo “A Soviet Translation of *Slaughterhouse-Five*”, Ann C. Vinograde (1972) compara el texto original de la obra de Vonnegut con su traducción soviética y determina varias distorsiones motivadas por la censura política o moral. El artículo de Julius Telesin “How to Improve Hemingway (Moscow Style)” (1976) presenta una lista comentada de diecisiete cortes de censura en la traducción soviética de la novela de Hemingway *Por quién doblan las campanas*.

El artículo “Waugh and Peace Revisited: Russian Readers, Western Writers” de Teresa Cherfas (1986) trata la cuestión de la distorsión del canon literario en la Unión Soviética por motivos ideológicos. La investigadora se centra en los criterios de selección de las obras traducidas y menciona el papel de los prefacios. En sus artículos de 1986, “The New Censorship: Censorship by Translation in the Soviet Union”, y de 1989, “Censorship via Translation: Soviet Treatment of Western Political Writing”, Choldin analiza la censura en las traducciones soviéticas. La estudiosa destaca el papel de los prefacios y de la manipulación estructural y semántica del texto en las traducciones. Como resultado de la reescritura, las imágenes de la Unión Soviética y de

Occidente se alteran: “the Soviet Union appears in a more positive light, while the West looks worse”³⁰ (Choldin 1989, 48). A pesar del interesante material analizado, estos artículos se centran en la censura como acto deliberado y consciente, haciendo hincapié en sus técnicas. Mientras que esta aproximación permite hablar de reescritura motivada por la política o inclusión de los improperios, deja de lado tales estímulos para la reescritura como la poética y el universo del discurso.

El artículo “Técnicas de adaptación ideológica del texto traducido: sobre la traducción de la novela de E. Hemingway *Por quién doblan las campanas*” de Ekaterina Kuznetsova (2012) propone un enfoque combinado. Por un lado, la investigadora examina detalladamente la influencia de la censura en la publicación y circulación de la obra en el espacio soviético y elabora una lista de los recortes de censura. Por otro lado, Kuznetsova afirma que la adaptación ideológica implica la manipulación no sólo de fragmentos sueltos sino de todo el texto en su integridad. Técnicas como la suavización de elementos no acordes al canon del realismo socialista o la explicitación vía la explicación ideológica están presentes también en otras traducciones de la época, incluyendo la primera traducción de *Rayuela*. No obstante, a pesar de que la investigadora menciona el tema de la homogeneización del estilo en la traducción de 1968, este aspecto no fue analizado en su trabajo.

En el ámbito de la censura son especialmente interesantes los estudios de la investigadora británica Samantha Sherry “*Censorship in Translation in the Soviet Union: The Manipulative Rewriting of Howard Fast's Novel The Passion of Sacco and Vanzetti*” (2010) y *Censorship in translation in the Soviet Union in the Stalin and Khrushchev eras* (2012). Sherry no limita la

³⁰ “La Unión Soviética aparece de forma más positiva, mientras que el Occidente se ve peor”.

noción de la censura a un acto consciente y deliberado. Inspirándose en la teoría del poder de Michel Foucault y la censura estructural de Pierre Bourdieu, la investigadora no sólo examina las prácticas y las funciones de los agentes de la censura, sino también su impacto en el discurso soviético y en el constructo de Occidente en el imaginario del lector. Sherry interpreta la censura como un acto constructivo, donde “the counterpart of the erasure of heretical uses of Soviet ideologemes is the imposition of a normative Soviet meaning upon the text”³¹ (*Ibid.*, 253). Según la estudiosa, el acto de la censura no se limita a excluir cierto contenido nocivo del texto, sino implica también modificarlo mediante la traducción y el paratexto, asimilándolo al canon de la cultura meta, eliminando los tabúes y creando una intertextualidad con el discurso oficial soviético. Aunque Sherry trata el período anterior a nuestra cronología, su análisis de censura estructural resultó enriquecedor para esta tesis.

En 2014, fue publicada la tesis de Khmel'nitsky *Sex, Lies, and Red Tape: Ideological and Political Barriers in Soviet Translation of Cold War American Satire, 1964-1988*. El estudio abarca temas diversos como la consolidación del *método de la traducción realista* y el debate eterno sobre la traducción extranjerizante y domesticadora en la Rusia soviética y postsoviética, el funcionamiento de la censura como institución y las formas de resistencia. En su análisis textual de las traducciones de Vonnegut y Heller entre los años 1964 y 1988 el investigador observa los traductores como agentes y explora su nivel de autocensura y de incorporación del discurso oficial.

³¹ “La contraparte de la supresión de los usos heréticos de los ideologemas soviéticos es la imposición al texto del significado soviético normativo”.

En los últimos años, en los estudios dedicados a la traducción en la época soviética y postsoviética, aparte del análisis de la censura, aparecen enfoques discursivos aplicados al tema de la reescritura del texto traducido según el canon literario soviético o postsoviético (Petrenko 2009; Semenenko 2011; 2013; Kuznetsova 2012; Baer 2016). Este aspecto suele surgir en los estudios que se enfocan en la reescritura del texto traducido según la poética dominante de la cultura meta. Así, Petrenko en su tesis *La novela de J.D. Salinger ‘El guardián entre el centeno’ y sus traducciones al ruso* (2009), compara dos traducciones al ruso de la novela del escritor estadounidense. El investigador observa el fenómeno de la traducción y retraducción como la realización en el texto meta de *estímulos* del texto original. La realización misma varía en función de la personalidad lingüística del traductor, enmarcada en el contexto sociocultural de su época. Según Petrenko, la paradoja de tales fenómenos consiste en el hecho de que la manera de escribir del creador o traductor deviene la manera de describir su tiempo. La escritura misma transmite la información social, política e ideológica de una manera indirecta y a veces independientemente del sujeto de la acción. A la hora de analizar las traducciones, el investigador adopta el método discursivo que consiste en observar la interacción del texto con varios fenómenos discursivos: discurso de la ideología estatal de la URSS, o discurso postmodernista de las últimas décadas del siglo XX. Según Petrenko,

Реалистические тенденции в литературе, материалистические идеи своего времени отображает перевод Р.Я. Райт-Ковалевой. Перевод С.А. Махова – явление культуры постмодерна с ее вниманием к языковой маргинальности, переакцентуации “верха” и “низа” в искусстве³² (*Ibid.*, 10).

³² La tendencia realista en la literatura y las ideas materialistas de la época soviética se reflejaron en la traducción de R.Y. Rait-Kovaleva. La traducción de S.A. Májov es un fenómeno de la cultura postmodernista, con su énfasis en la marginalidad lingüística y reacentuación de lo “alto” y “bajo” en el arte.

El tema del carácter postmodernista de las traducciones de la época postsoviética fue explorado también por Semenenko (2011; 2013). En su artículo “No text is an island: Translating *Hamlet* in twenty-first-century Russia” el investigador analiza las traducciones de *Hamlet* que aparecieron en el período entre 1999 y 2008. El artículo explora el problema del canon en traducción y las relaciones intertextuales e intersemióticas entre las traducciones. Según Semenenko, las nuevas traducciones dependen más de las complejas relaciones intertextuales e intersemióticas —en primer lugar, con otras traducciones de la misma cultura meta— que del texto de partida. Las traducciones de *Hamlet* en la época soviética de opresión y control estatal tendían a interpretaciones sociopolíticas donde el personaje se veía como símbolo del inconformismo y la disidencia. Después del desplome del sistema totalitario, el enfoque interpretativo cambió de las lecturas sociopolíticas a conceptualizaciones estéticas con un aparente toque postmodernista. Todas las traducciones analizadas por Semenenko tienen rasgos postmodernistas (énfasis en la intertextualidad, ironía y combinación de diferentes géneros) y están estrechamente ligadas al diálogo con las traducciones canónicas precedentes.

A una conclusión muy diferente llega Baer en su artículo “Reading Wilde in Moscow, or *le plus ça change*: Translations of Western Gay Literature in Post-Soviet Russia” (2016). El investigador se centra en la homosexualidad del escritor irlandés y su recepción en Rusia. Baer afirma que mientras que el número de las ediciones de Wilde creció con la liberación, fruto de la perestroika, un estudio detallado de las traducciones, su paratexto y la crítica literaria revelan que el imagen de Wilde en Rusia es muy distinto de su imagen en Occidente (*Ibid.*, 140). El traductólogo subraya que las estrategias heredadas por la Rusia postsoviética de la Edad de Plata y del período

soviético, deshabilitan las lecturas de las obras de Wilde “that would affirm the specificity of the gay experience and the centrality of sexuality, or the libido, to the individual happiness”³³ (*Ibid.*, 142). Cabe mencionar que, aunque Baer anuncia el estudio de las traducciones y en las conclusiones destaca la estrategia domesticadora característica de las versiones postsoviéticas, en el texto del artículo no hallamos ejemplos de su análisis textual. El estudio se nutre sobre todo de numerosos ejemplos del paratexto y metatexto de las ediciones de Wilde en ruso.

Aunque todos los estudios mencionados en este apartado tratan la traducción de literatura anglófona, sus observaciones y conclusiones permiten hacer un paralelismo con la traducción al ruso de las obras hispanoamericanas, tema prácticamente inexplorado hasta el presente.

2.5. Traducción y recepción de literatura hispanoamericana en Rusia y en los países del Bloque del Este

Los estudios que contribuyen al tema de la traducción y recepción literaria de literatura hispanoamericana en Rusia no son numerosos y tratan temas bastante diversos como la historia de los estudios latinoamericanos en Rusia (Shelchkov 2002), la edición de los autores latinoamericanos en la URSS y Rusia (Krasilnikova 2012), la recepción de autores hispanoamericanos determinados (Románova 2007; Odnopozova 2012; 2013), o la traducción de las obras del *boom* latinoamericano en el espacio social comunista, como se pone de manifiesto en el caso de Hungría (Scholz 2011).

³³ “[Q]ue afirmarían el carácter específico de la experiencia gay y la centralidad de la sexualidad, o la libido, en la felicidad individual”.

En su artículo “Los estudios latinoamericanos en Rusia (y en la URSS)” Andréi Shelchkov (2002) no se ocupa estrictamente del tema de la traducción, pero su estudio contribuye a entender mejor la crítica literaria como institución en el período soviético. El investigador cuenta la historia de la aparición de los institutos —como el Instituto de América Latina³⁴ y las revistas —como *Latinskaya América*³⁵ [*América Latina*]— dedicados a los estudios latinoamericanos y hace un recorrido por las líneas y enfoques de investigación en los estudios históricos, sociopolíticos, culturales, filosóficos y antropológicos. El fin de la retrospectiva coincide con los cambios experimentados a finales de la década de 1980. Según señala Shelchkov, fue entonces cuando con la perestroika y la caída del comunismo “la ciencia social se libera lentamente tanto de las restricciones ideológicas como de la relativa prosperidad material de la época anterior” (*Ibid.*, 206).

Los cambios provocados por la introducción de la economía de mercado se mencionan también en el artículo de Krasilnikova “Latin American Literature in Russian Book Publishing” (2012). La autora observa la historia de la publicación de las primeras obras, los cambios en la selección de los autores, en las tiradas y en la preparación del aparato crítico en la Rusia soviética y postsoviética. Según Krasilnikova, las mejores traducciones y paratextos fueron hechos durante la época soviética, mientras que después de la perestroika las editoriales tuvieron que bajar el nivel de preparación de las publicaciones debido a las cuestiones económicas. La autora del artículo menciona los condicionantes ideológicos como la justificación de la introducción de los autores latinoamericanos de izquierdas y hace hincapié en la calidad y grandes tiradas de las ediciones soviéticas. Afirmando que en la época soviética se hicieron las mejores traducciones y notas (*Ibid.*, 118),

³⁴ Институт Латинской Америки

³⁵ “Латинская Америка”

Krasilnikova no menciona la función ideológica de este tipo de escritura, obviando el carácter políticamente comprometido del aparato crítico de la época soviética. A pesar de interesantes observaciones sobre los cambios en el volumen de las tiradas y el aparato crítico de las ediciones, la información sobre las tiradas es general y no se corresponde con ediciones concretas, mientras que los datos estadísticos sobre los títulos publicados son escasos y parecen incompletos. La investigadora afirma que entre 1991 y 1998 se publicaron sólo diecinueve libros de autores latinoamericanos, mientras que según los datos que hemos recopilado para nuestro corpus (recogidos en los catálogos de las Bibliotecas Nacional y Estatal de Rusia, las bases de datos Index Translationum y Fanlab) este número asciende a unas cuarenta ediciones si contamos sólo las obras de los nueve escritores mencionados en el libro *Los nuestros* de Luis Harss (1966) y excluimos las publicaciones en revistas. Cabe subrayar, que la exclusión de las estadísticas de las publicaciones en revistas cambia significativamente las fechas de las primeras publicaciones, por ejemplo, 1965 contra 1974 en el caso de Carlos Fuentes.

La recepción de la obra de Cortázar es objeto de estudio en el artículo “Fenómeno de popularidad de Julio Cortázar en Rusia” de la hispanista Ekaterina Románova (2007). La investigadora traza la historia de la traducción y publicación de sus obras al ruso, indicando las tiradas para cada edición o reedición. Constatando cierta discordancia cronológica entre las traducciones soviética y a otras lenguas europeas, Románova señala que Cortázar no fue traducido al ruso hasta que no se definió su postura política. Románova propone una visión general de la recepción, indicando los espectáculos basados en sus obras, las páginas web y conferencias dedicadas al escritor. Aunque la investigadora menciona la crítica literaria dedicada a Cortázar, no la examina en profundidad. El artículo inscribe la recepción de

la obra del escritor argentino en el contexto del interés general por la cultura hispana, ya que Románova observa que las ediciones de Cortázar están relacionadas no tanto con el interés hacia el escritor mismo como con el interés creciente hacia la literatura latinoamericana en general (*Ibid.*, 313). La investigadora llega a la conclusión de que el interés del público pasa de la literatura y nombres concretos de escritores latinoamericanos —a través de la cultura y las tradiciones del continente— a nivel de afición de las masas, a la denominada cultura pop (*Ibid.*, 315).

En su tesis *Russian-Argentine Literary Exchanges* la traductora e investigadora de la Universidad Yale Dina Odnopozova (2012) examina el diálogo literario entre Rusia y Argentina en el siglo XX, poniendo en tela de juicio el modelo eurocéntrico de formación del canon literario. En concreto, explora varios casos de recepción literaria: la influencia de Dostoyevski en Roberto Arlt; alusiones a la literatura y la política rusa en los escritos de Jorge Luis Borges; la creación de la imagen oficial de Argentina en el campo ruso de producción cultural; impacto de Borges en los autores rusos postsoviéticos, y en particular en Víktor Pelevin. La parte dedicada a la recepción de literatura argentina en Rusia resultó especialmente enriquecedora para nuestro estudio, aunque las referencias a Cortázar en este trabajo son esporádicas.

Otro estudio de Odnopozova (2013) está dedicado a la recepción anticipada de la novela *El invierno de Gunter*. Con el fin de pronosticar el significado que va a tener la obra del autor paraguayo Juan Manuel Marco para el lector ruso contemporáneo, la investigadora hace una breve exposición de la historia de la recepción de la literatura latinoamericana en Rusia y describe el lugar que ocupa Paraguay en el imaginario del lector ruso. En conclusión, Odnopozova, traductora de la obra, espera que el lector actual sepa cambiar

el método de lectura característico de la época soviética, cuando las obras latinoamericanas se leían como una alegoría nacional y un “retrato de lo exótico y mágico” (*Ibid.*, 6).

El tema del condicionamiento de la poética de las traducción por la ideología fue abarcado en el artículo “Squandered opportunities: On the uniformity of literary translations in post-war Hungary” de Scholz (2011). Aunque no se analiza la traducción al ruso, este estudio aporta un enfoque interesante a la ideología, teoría y práctica de la traducción de las obras de los autores del *boom* latinoamericano bajo el comunismo. Tal como veremos más adelante en el caso de la URSS, las primeras traducciones húngaras de los escritores latinoamericanos fueron justificadas por razones políticas. Entre los años 1948 y 1956 se tradujeron sólo seis autores, todos de inclinación izquierdista y algunos poco conocidos hoy en día, con excepción de Pablo Neruda y Nicolás Guillén: José Revueltas, Jorge Icaza, Alfredo Varela y Carlos Luis Fallas. Luego la traducción fue condicionada por la política expansionista de la URSS y la Revolución cubana de 1959. Cabe destacar el paralelismo de las tendencias de traducción y circulación de las traducciones, expuestas por Scholz (2011) con las que observamos en la Rusia soviética. En particular, se observa la proliferación de las traducciones de autores cubanos como Nicolás Guillén, Alejo Carpentier, Edmundo Desnoes, Lisandro Otero, Onelio Jorge Cardoso, César López, Fayad Jamís, Antón Arrufat, Eliseo Diego y una destacable ausencia de las traducciones de escritores estéticamente innovadores como Cabrera Infante o Lezama Lima. Por otro lado, en húngaro se publicaron autores cubanos que ya cayeron en el olvido en América Latina. En la selección dominaba el principio político. Las vacas sagradas se definieron muy pronto y coincidieron con el canon que estaba cuajando en la URSS: Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa, mientras que otros autores como Julio Cortázar, Juan

Carlos Onetti, Bioy Casares, Ernesto Sábato y Jorge Luis Borges tardaron más en aparecer. Así, la propuesta de traducción de la novela de Cortázar *62/ Modelo para armar* fue denegada por el censor, que interpretó la reflexión estética sobre la asociación libre y la búsqueda de libertad como una muestra de la simpatía del autor por las guerrillas y los terroristas. Las mismas razones basadas en el rechazo del vanguardismo literario condicionaron la no traducción de las obras de Felisberto Hernández, Macedonio Fernández y Pablo Palacio. Igual que ocurrió en la URSS (Odnopozova 2012), en los principios de selección y en los títulos de los libros traducidos, se ponía énfasis en lo exótico y en las afinidades políticas.

A pesar del importante papel que jugó la censura y las directivas oficiales, aún más interesante es el efecto sutil de la autocensura: “Directors, organizers, publishers, editors and even translators knew the boundaries they were working within; they wrote their reports, proposals, prologues, and reviews according to these expectations”³⁶ (Scholz 2011, 208). Así, como resultado de la asimilación al paradigma estético de la cultura meta, las traducciones hechas en Hungría en el período en cuestión destacan por una sorprendente homogeneidad en el estilo. Tras haber analizado un corpus de textos y traducciones de los autores del *boom* latinoamericano Scholz llega a la conclusión de que los traductores húngaros tendían a hacer caso omiso de la inclusión de lenguas indígenas, la heterogeneidad y la asimetría del relato, el discurso introspectivo y cualquier innovación artística. El investigador resume sus observaciones destacando la tendencia a la homogeneización de los géneros, períodos y autores en unidad supuestamente armoniosa (*Ibid.*, 213). Esta tendencia funcionó como una máquina del tiempo y la vigencia

³⁶ “Los directores, los organizadores, los editores y hasta los traductores conocían los límites dentro de los cuales estaban trabajando; escribían sus informes, propuestas, prefacios y reseñas acorde a estas expectativas”.

del paradigma estético de la primera mitad del siglo XX en Hungría se extendió medio siglo más. Suponemos que la manipulación del canon literario en la Unión Soviética mostró tendencias similares.

2.6. Recapitulación y conclusiones

Dada la escasez de los estudios que traten específicamente la traducción y recepción literaria de los autores hispanoamericanos en Rusia a caballo de los siglos XX y XXI, para esta tesis resultaron enriquecedores trabajos más generales que estudian el campo literario y la traducción en Rusia desde los ámbitos de la historia cultural y la sociología. En concreto, se trata de los estudios dedicados a la recepción de la cultura occidental en Rusia y su impacto en la literatura nacional, la historiografía de la traducción literaria en Rusia, la censura en la época soviética, la manipulación del canon literario por vía de la edición, traducción y crítica literaria en la época comunista o postcomunista.

3. MARCO TEORICO

Je n'ai pas besoin de dire que la perception d'une œuvre dépend de la tradition intellectuelle et même du contexte politique dans lequel se situent les lecteurs. En fait, c'est toute la structure du champ de réception qui, par l'intermédiaire des structures mentales qu'elle impose à ceux qui s'y trouvent insérés <...> s'interpose entre l'auteur (ou son œuvre) et le lecteur. Il en résulte toutes sortes de distorsions, souvent très surprenantes, et parfois un peu douloureuses.

Pierre Bourdieu y Loïc Wacquant (1992a, 133-34)

3.1. Justificación del Marco teórico

Esta tesis se propone estudiar las implicaciones sociales en la traducción de *Rayuela* de Julio Cortázar al ruso. Esto implica analizar a la vez el espacio social donde se generaron y llegaron a publicarse las traducciones, y el impacto que tuvo este espacio social en la materia textual de las traducciones. Aunque existen numerosos estudios dedicados al análisis textual de las traducciones y otros que se ocupan del contexto, la circulación y la recepción de las obras traducidas, la conjugación de estos dos enfoques parece menos habitual. Nos parece que es precisamente esta combinación de enfoques que nos permitirá analizar con más profundidad las implicaciones sociales en la traducción y recepción de *Rayuela* en la Rusia soviética y postsoviética. La mejor manera de resumir el carácter de nuestro propósito sería citar la reflexión de Gisèle Sapiro (2014, 5) sobre la doble interrogación que supone el planteamiento de un estudio desde el ámbito de la sociología de la literatura (que también puede aplicarse a la traducción):

Cela implique une double interrogation : sur la littérature comme phénomène social, dont participent nombre d'institutions et d'individus qui produisent, consomment, jugent les œuvres ; sur

l'inscription des représentations d'une époque et des enjeux sociaux dans les textes littéraires.³⁷

El planteamiento de dos interrogantes supone la división de los objetivos de la tesis en dos grupos. Mientras que el primer grupo está enfocado en analizar el contexto, la génesis y la circulación de las traducciones, el segundo consiste en examinar sus respectivos textos y paratextos como producto final. La conjugación de estos objetivos, en nuestra opinión complementarios, favorece el uso de varias teorías: la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, la teoría de la manipulación del canon literario de André Lefevere y la narratología, sobre todo en lo que se refiere a la transtextualidad, de Gérard Genette.

En primer lugar, para analizar el contexto, la génesis y el lugar que ocuparon las traducciones de *Rayuela* (1986, 2004) en el campo literario de la Rusia soviética y postsoviética, esta tesis se nutre de los principios que plantea el filósofo y sociólogo francés Pierre Bourdieu en su teoría de los campos (1966; 1971; 1979). En concreto, nos parece relevante para el primer objeto de nuestro estudio la teoría de campo literario (Bourdieu 1991 (escrito en 1982); 1992) y su aplicación a los estudios de traducción. La teoría de los campos y conceptos asociados como *habitus*, *heteronomía*, capital social, capital económico o capital simbólico tienen una relativamente reciente historia de aplicación al ámbito de la traducción, que se ha definido sobre todo a través de la denominada sociología de la traducción.

³⁷ Esto implica una doble interrogación: sobre la literatura como un hecho social, en el que participa cierto número de instituciones e individuos que producen y consumen las obras; sobre la inscripción de las representaciones de una época y de su problemática social en los textos literarios.

Podríamos citar aquí los trabajos de Jean-Marc Gouanvic (1999; 2005; 2007b; 2007a), Gisèle Sapiro (2002; 2007; 2008; 2014; 2015), Johan Heilbron (2002; 2007; 2008), Michaela Wolf (2002; 2007a; 2007b), Pascale Casanova (2002; 2014), Moira Inghilleri (Inghilleri 2005), Magda Jeanrenaud (2005), Reine Meylaerts (2005), Denise Merkle (2006), Elżbieta Skibińska (2006), Anthony Pym (2007), Yves Gambier (2007), Ioana Popa (2010), Esperança Bielsa (2010), Fruela Fernández (2011), Diana Sanz Roig (2014), Rakefet Sela-Sheffy (2011), Miren Ibarluzea y Mari Jose Olaziregi (2016) para mencionar sólo unos pocos.

En segundo lugar, para llevar a cabo un análisis comparativo-descriptivo de *Rayuela* y sus traducciones rusas desde el punto de vista textual, esta tesis utiliza también como marco teórico las teorías de Gérard Genette (1972; 1976; 1982; 1987). En concreto, utilizamos su teorización de la transtextualidad para analizar las metamorfosis del paratexto y metatexto de las traducciones rusas y contrastarlo con su contraparte en los países de habla hispana, preferiblemente poco alejada temporalmente de la primera edición de *Rayuela*. El análisis textual de las traducciones se sirve de la narratología de Genette y de las reflexiones planteadas por André Lefevere (1992a; 1992b; 1992c) en su teoría de la manipulación del canon literario.

3.2. La teoría de Bourdieu y el subcampo de la traducción en Rusia

3.2.1. Un equilibrio entre las dicotomías clásicas

El examen del campo literario en el que se gestaron y circularon las traducciones de *Rayuela* en la Rusia soviética y postsoviética y de su grado de autonomía supone el reto epistemológico de estudiar las relaciones de poder, que se dan en cualquier campo, sin reducir su explicación ni a los

efectos de la censura y del telón de acero, ni a la subjetividad pura del traductor según la tradición fenomenológica. La subjetividad del traductor no explicaría la estrecha relación de las regularidades y reglas vigentes en el ámbito de traducción en la época soviética con el poder estatal, ni su rápida modificación en la época postsoviética. El *horizonte* del intérprete en la tradición fenomenológica es poco dinámico y no supone una rápida modificación una vez cambiadas las reglas dentro del espacio social. Al mismo tiempo, aunque la publicación de libros y revistas fue centralizada y sometida al control de la censura, cuyo órgano oficial, la Glavlit, fue instituido en 1922, y sobrevivió hasta los años 1990, la interacción de la ideología y la traducción nos parece un mecanismo más bien sutil. Como en las últimas décadas de la URSS el funcionamiento de este mecanismo se apoyaba mayormente en la autocensura de los agentes, no podemos reducir su observación al análisis puramente externo. Lo que nos obliga a aplicar un marco teórico que supere las dicotomías clásicas de la filosofía postcartesiana de sujeto y objeto, individual y social, exterior e interior, tal como lo hace la teoría de los campos de Pierre Bourdieu.

La teoría de Bourdieu permite matizar las oposiciones clásicas de consciente e inconsciente, individuo y sociedad, interesado y desinteresado que estructuran la mayoría de las reflexiones sobre la acción. Según señalan Christiane Chauviré y Sébastien Chevalier (2010, 13-15), Bourdieu intenta trascender la reducción mutiladora de la sociología ya sea a la física objetivista de las estructuras materiales por un lado, ya sea a la fenomenología constructivista de las formas cognitivas por el otro, y llega al estructuralismo genético capaz de englobar los dos.

Bourdieu evita la simplificación debida al uso de nociones dualistas, introduciendo una serie de conceptos que implican la interacción de

diferentes niveles de análisis: campo, *habitus*, capital, *illusio*, *violencia simbólica* e *hysteresis*.

3.2.2. Principales nociones de la teoría de los campos

La teoría de los campos maneja dos nociones principales que acabamos de evocar: el campo, un espacio social de acción y de influencia, y el *habitus*, la estructura mental de los agentes implicados. El foco de interés de la teoría es la relación opaca entre estas dos estructuras —el campo y el *habitus*— y todo lo que surge de esta relación, es decir las prácticas, las relaciones de poder entre los agentes, el grado de autonomía del campo, las representaciones sociales o los campos que se presentan en forma de realidades percibidas y apreciadas.

El campo puede ser también definido como una configuración de relaciones objetivas entre las posiciones. Los campos de producción cultural ofrecen a sus agentes un espacio de posibles que orienta su creación al definir el conjunto de los problemas, referencias, referentes culturales y conceptos, es decir un sistema de coordenadas propio del campo (Bourdieu 1996, 63). Las elecciones hechas por los agentes dentro de los límites del espacio de posibles se definen por su posición en el campo.

En *Raisons pratiques*, Bourdieu (1996, 68) observa que el microcosmos social, o el campo, en el que se producen las obras culturales es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones, y sólo se puede entender lo que ocurre en dicho espacio si situamos a cada agente y a cada institución en relación con los demás. Dichas posiciones, como, por ejemplo, la del artista consagrado y la del artista maldito, ocupadas por los agentes y las instituciones, están definidas por sus relaciones de dominación, subordinación u homología con respecto a otras posiciones, así como por su

situación actual o potencial en la estructura de la distribución de diferentes tipos de capital. Dentro de los recursos repartidos dentro del campo, Bourdieu diferencia el capital económico, social, y cultural, cada uno de los cuales puede ser percibido dentro de un campo concreto como capital simbólico. El capital simbólico es una señal de prestigio, crédito, autoridad o fama otorgadas al agente mediante el reconocimiento de su capital cultural o económico según el sistema de clasificación y evaluación propios de un campo determinado.

Como la posesión de diferentes tipos de capital condiciona acceso a los beneficios específicos que están en juego en el campo, su reparto desigual lo convierte en un espacio de confrontación entre los agentes que aspiran a cambiar su posición alterando la distribución actual del capital. Las relaciones de fuerzas, que resultan de las luchas internas entre los agentes-portadores de diferentes estrategias —defender el orden ortodoxo del campo o modificar la distribución del capital específico del campo y de las posiciones, — caracterizan y forman su estructura. Por ende, salvo el caso del aparato³⁸, los campos no son estructuras fijas ni estáticas, ya que los agentes y las instituciones definen su dinámica, luchando según las reglas de juego, propias del campo. La estructura del campo cambia con más facilidad una vez cambiadas las reglas de juego que definen las luchas y la distribución de posiciones. Basta entrar en detalle de una coyuntura histórica específica para ver cómo las luchas, que pueden ser reveladas sólo a través del análisis de las posiciones dentro de la estructura, determinan la transformación de esta estructura (Bourdieu y Wacquant 1992a, 67).

³⁸ La reflexión teórica sobre los aparatos ideológicos pertenece al filósofo marxista Louis Althusser. Según el teórico, en el caso de aparato represivo del Estado, varias instituciones como la iglesia, la cultura, la escuela, etc. pueden ser considerados como aparatos ideológicos del Estado y legitimar su monopolio al poder.

Sin embargo, para que un campo funcione, los agentes deben estar dispuestos a participar en el juego, conocer y reconocer sus reglas inmanentes: “il faut qu’il y ait des enjeux et des gens prêts à jouer le jeu, dotés de l’*habitus* impliquant la connaissance et la reconnaissance des lois immanents du jeu, des enjeux, etc.”³⁹ (Bourdieu 1980, 114). La implicación de los agentes y su fe en que esta confrontación y sus posibles beneficios merecen el esfuerzo se explica por la *illusio*, o sea la adhesión del agente a las reglas de juego vigentes en el campo. La *illusio*, que presenta como un hecho natural algo que en realidad fue socialmente construido en el curso del tiempo, aporta a la personalidad social del agente.

La personalidad social del agente ocupa un lugar primordial en la teoría de los campos. Bourdieu replantea el concepto filosófico de *habitude* (Aristote 2008 (escrito en 349 a.C.) que él rebautiza como *habitus*. Mientras que el campo es un espacio estructurado por el sistema de relaciones objetivas que son el resultado de la institución de lo social en las cosas y los mecanismos, el *habitus* es un sistema duradero y extrapolable de esquemas de percepción, apreciación y acción que resulta de la incorporación de lo social en el cuerpo. Tal enfoque permite observar cómo lo social se plasma tanto en la realidad material como en las mentes: “la réalité sociale existe pour ainsi dire deux fois, dans les choses et dans les cerveaux, dans les champs et dans les *habitus*, à l’extérieur et à l’intérieur des agents”⁴⁰ (Bourdieu y Wacquant 1992a, 103).

³⁹ “Hace falta que haya objetos en juego y personas dispuestas a participar en el juego y dotados del *habitus* que implica el conocimiento y el reconocimiento de las reglas inmanentes del juego, de los objetos en juego, etc.”

⁴⁰ “La realidad social existe, por así decirlo, dos veces, en las cosas y en las mentes, en los campos y en los *habitus*, al exterior y al interior de los agentes”.

El *habitus*, estructurado por el campo, se convierte en el principal móvil de la actividad humana. Los *habitus* de los agentes sociales están inscritos en los cuerpos por sus experiencias pasadas. Estos sistemas de esquemas de percepción, apreciación y acción permiten efectuar actos de conocimiento a partir de los *estímulos* condicionales a los que ellos están dispuestos a reaccionar. Además, permiten engendrar sin cálculo racional ni finalidad explícitos estrategias adaptadas y continuamente renovadas, pero siempre dentro de los límites definidos por la estructura que los produjo y los define (Bourdieu 2003, 2000).

Cabe matizar que el *habitus* no se entiende como un hábito repetitivo sino como una relación creativa y activa con el mundo. Este concepto rehabilita la capacidad de los agentes de crear la realidad social. *Habitus* es una estructura profunda que sin embargo está lejos de ser una invariante antropológica. Es una estructura generativa históricamente constituida y enraizada institucionalmente y, por ende, socialmente variable (Bourdieu y Wacquant 1992a, 26).

Recurriendo a la noción del *habitus* asumimos que lo individual, hasta lo personal y subjetivo es social. El agente nunca es completamente sujeto de sus acciones, ya que las predisposiciones que constituyen la axiomática práctica del campo (como, por ejemplo, la *doxa* epistemológica) se introducen hasta en sus intenciones más lúcidas (Bourdieu 2003, 201). Sea la que sea la actividad efectuada por los agentes —percibir, reconocer, imaginar, recordar, concebir o razonar— su determinación se basa sobre las disposiciones incorporadas en el *habitus* en forma de intereses, actitudes, gustos, deseos, expectativas, conocimientos prácticos, etc. Bourdieu insiste en el carácter incorporado y no consciente de los *habitus* que inscriben en los cuerpos los gestos, posturas y algunos aspectos de condicionamiento social,

que parecen “naturales” a los agentes. El mundo social parece evidente y natural al agente que se siente como pez en el agua en este mundo al que él aplica las categorías construidas por el mundo social mismo:

Et quand l'*habitus* entre en relation avec un monde social dont il est le produit, il est comme un poisson dans l'eau et le monde lui apparaît comme allant de soi <...> c'est parce qu'il m'a produit, parce qu'il a produit les catégories que je lui applique, qu'il m'apparaît comme allant de soi, *évident*⁴¹ (Bourdieu y Wacquant 1992a, 103).

La formación del *habitus* está relacionada con la *violencia simbólica*, ejercida por medio del poder ya sea en su forma de capital simbólico, ya sea en su forma de poder estatal. Bourdieu (1992a, 87) define el Estado como un conjunto de los campos de fuerza donde tienen lugar las luchas cuyo objetivo es el monopolio de la *violencia simbólica* legítima, es decir el poder de instaurar e imponer (particularmente a través del derecho, escuela, impuestos, burocracia) como universales y universalmente aplicables a escala de una nación un conjunto común de normas coercitivas. Según el sociólogo, la dominación, aún si ella se basa en la fuerza bruta de las armas o el dinero, siempre tiene una dimensión simbólica, y los actos de sumisión y obediencia son actos cognitivos. La evidencia de los imperativos del Estado se percibe como tal debido al hecho de que el Estado mismo impuso las estructuras cognitivas que se le aplican.

⁴¹ Y cuando el *habitus* entra en relación con el mundo social que le ha producido, se encuentra como pez en el agua, y el mundo le parece dado por sentado. <...> es porque me ha producido, porque ha producido las categorías que le estoy aplicando que él me parece obvio, *evidente*.

3.2.3. Teoría de los campos aplicada al espacio social soviético y postsoviético

En el caso de la Unión Soviética veremos cómo el Estado intentó imponer su dominación simbólica en los objetos, en los cuerpos y en el pensamiento. Fue sobre todo a través de la política cultural del Estado que la URSS trataba de implantar los esquemas de percepción y valoración que permitieran que los agentes percibieran como natural y obedecieran el orden inscrito en la situación o discurso.

A pesar de la fuerte presencia de la *violencia simbólica* estatal en todos los ámbitos del espacio social soviético, creemos que su campo literario no puede ser reducido a la noción del aparato ideológico del Estado. El aparato se diferencia del campo por la ausencia total de luchas y por consiguiente de cualquier dialéctica. En condiciones históricas hipotéticas, cuando el dominante (en la URSS sería la nomenclatura) consigue superar y anular la resistencia y las reacciones del dominado, logrando que todos los movimientos sean dirigidos sólo desde arriba hacia abajo, el campo puede empezar a funcionar como un aparato. En la Unión Soviética hubo la intención de reducir el campo literario al aparato y en una entrevista a France Culture Bourdieu (1988) afirma que “l’État soviétique réduit les champs à l’appareil”⁴². Sin embargo, es difícil hablar del aparato con respecto al período tratado en la presente tesis (los años 1959-1986), donde a pesar del fuerte control ideológico, los campos mostraban cierta plasticidad. Por lo cual, nos guiamos por la afirmación más tardía de Bourdieu (1992a, 78-79), quien en *Réponses. Pour une anthropologie réflexive* describe el aparato como un caso extremo patológico del campo que, sin embargo, no se alcanza nunca, ni siquiera en los regímenes llamados totalitarios.

⁴² “El Estado soviético reduce los campos al aparato”.

Las transformaciones experimentadas en la traducción y edición de los autores hispanoamericanos en la Rusia postsoviética se analizarán como consecuencia de la modificación del campo literario y su subcampo de la traducción y no como efecto inmediato del cambio del régimen político y abolición del aparato represivo del Estado. Los condicionantes externos como una crisis política o económica no influyen en la producción de las obras culturales directamente, sino a través de la transformación de la estructura del campo que, como un prisma, ejerce un efecto de refracción.

Aunque hasta ahora hablábamos del campo literario en general, para los fines del presente estudio nos enfocaremos en la literatura traducida. Partimos de la premisa de que en el caso de la URSS y de la Rusia postsoviética dentro del campo literario se puede hablar del subcampo de la traducción, tal y como ha planteado, por ejemplo, Miren Ibarluzea (2016). En esta reflexión nos basamos sobre todo en los principios propuestos por la discípula de Bourdieu, Gisèle Sapiro, y Johan Heilbron:

Il semble que sous des conditions qui restent à préciser, la traduction pourrait en effet constituer un sous-champ, c'est-à-dire un espace ayant un enjeu propre et connaissant un certain degré d'autonomie par rapport à d'autres champs : c'est le cas, par exemple, de la traduction littéraire dans des contextes nationaux où elle est très valorisée <...> mais même dans un tel cas de figure la traduction littéraire reste dominée par des enjeux et des critères proprement littéraires, c'est-à-dire par ce qui constitue l'enjeu du champ littéraire lui-même⁴³ (Heilbron y Sapiro 2008, 40).

⁴³ Parece que bajo las condiciones que todavía hay que precisar, la traducción podría efectivamente constituir un subcampo, es decir un espacio que tiene sus propios objetos en juego y dotado de cierto grado de autonomía con respecto a otros campos: es el caso, por ejemplo, de la traducción literaria en los contextos nacionales donde ella está altamente valorizada <...> pero aun en este caso en concreto la traducción literaria queda dominada por los objetos en juego y los criterios propiamente literarios, es decir, por los que están en juego en el campo literario mismo.

Efectivamente, la traducción literaria en Rusia tiene una larga tradición de valorización. El importante papel que juega la traducción en la cultura rusa se manifestó en la creación de talleres de traductores literarios que podían evolucionar en las así llamadas escuelas de traducción soviética o de Leningrado; proliferación de la crítica de las traducciones que hoy en día alimenta discusiones acaloradas sobre diferentes traducciones de la misma obra; institución de los premios para los traductores literarios, la mediatización de la figura del traductor debida a su participación en las entrevistas, programas y coloquios, la existencia en las revistas especializadas como *Inostrannaya literatura*⁴⁴ [*Literatura Extranjera*] de las rúbricas que contrasten diferentes traducciones del mismo texto, publicación de diferentes traducciones de la misma obra en un solo volumen, etc.

Para los fines de esta tesis cabe recordar la afirmación de Bourdieu (1992a, 80) de que los campos no tienen componentes o partes integrantes y que cada subcampo tiene su propia lógica, reglas y regularidades específicas, por lo cual cada etapa en la división del campo supone un salto cualitativo. En el espacio soviético y luego postsoviético el subcampo de la traducción cumple con los requisitos de la autonomización: dispone de un grupo de agentes especializados y unas barreras de entrada en el subcampo, ya sea tácitas o institucionalizadas; tiene agencias de consagración propias al subcampo; sus prácticas y hechos no pueden ser explicados que por las reglas y la estructura del subcampo mismo.

En la URSS, las instituciones y los agentes ocupaban posiciones bien delimitadas. En el período soviético que coincide con la traducción y

⁴⁴ “Иностранная литература”

recepción de Cortázar (1970-1986) sólo unas cuantas editoriales estatales especializadas tenían derecho a publicar las obras importadas. Las obras para la publicación se seleccionaban por un complejo dispositivo institucional. La actividad traductora estaba en gran parte reglamentada por las normas de la denominada escuela soviética de traducción. Además, aunque las tendencias de publicación y recepción literaria eran parecidas para la literatura nacional y extranjera, el sector de traducción tenía sus propias reglas de juego y peculiaridades (por ejemplo, una censura menos estricta) con respecto al campo de la literatura nacional. Sin embargo, tampoco se puede hablar de un campo *sui generis*, ya que el ámbito de la traducción siempre estaba fuertemente determinado por los criterios del campo literario, “prestando” sus agentes y estilos literarios.

Tanto el campo como el *habitus* están sujetos a cambios. En el caso de Rusia, fue la actividad política la que intentó reabrir el espacio de posibles en el campo literario. La reforma reestructuradora de finales de los años 1980 intentó cambiar la configuración de la estructura del espacio social. Sin embargo, el *habitus* no responde momentáneamente a los cambios de la estructura del campo. Los *habitus* tienen cierta inercia o *hysteresis*, que se explica por la tendencia inscrita en su biología de perpetuar las estructuras que corresponden a sus condiciones de producción (Bourdieu 2003, 231). Esta inercia provoca un desfase de las disposiciones con respecto a la situación. Aunque el *habitus* tiene cierta inercia y es difícil hablar de su transformación completa en unos años, Bourdieu destacaba su capacidad de reaccionar de manera prácticamente opuesta una vez modificada la estructura del campo.

3.3. Lefevere: la reescritura como manipulación

Para el estudio de la traducción y recepción de *Rayuela* en Rusia, recurrimos a la teoría de la manipulación del canon literario del traductólogo André Lefevere. Este estudioso coincide con Bourdieu en la visión del espacio literario de una cultura como una estructura. Sin embargo, no emplea el término de campo, sino que, siguiendo la tradición del formalismo ruso, lo define como un sistema estructurado que interactúa con los fenómenos extraliterarios según la lógica del sistema de los sistemas, o sea la cultura (Lefevere 1992c, 11).

Según Lefevere, el sistema literario está controlado desde dentro por los críticos, traductores, profesores que actúan como guardianes de su poética e ideología. Son los que en términos de Bourdieu llamaríamos agentes. Dichos agentes pueden escoger adaptarse al sistema y respetar sus límites, u oponerse al orden establecido. El autor observa que, en la mayoría de los casos, estos profesionales no reprimen las obras de arte controvertidas, sino que las adaptan a la ideología y poética para que sean aceptables para el lugar y tiempo determinados (*Ibid.*, 14). La imposición de una ideología y poética dominantes tiene que ver con el poder y la autoridad, que definen los límites de lo que es aceptable ideológicamente, sobre todo en traducción. La autoridad determina los parámetros ideológicos de lo aceptable y condiciona, y a veces impone, la selección de los textos a traducir, así como la manera en la que estos textos deben ser traducidos (Lefevere 1992a, 116).

Lefevere define la fuerza que puede influir en la escritura, lectura o reescritura de la literatura como mecenazgo. El mecenazgo puede ser ejercido por personas, como los Medici o Luis XIV, pero también por grupos de personas: una institución religiosa, un partido político, una clase social, la

corte real, las editoriales, los periódicos, las revistas o las cadenas de televisión. El mecenazgo suele funcionar por medio de las instituciones organizadas para regular, si no la escritura, por lo menos la distribución de la literatura: las academias, la institución educativa, los órganos de censura, las revistas de crítica literaria (Lefevre 1992c, 15). Sin embargo, estas instituciones están consideradas como externas al sistema literario, lo que complica el análisis de su impacto en el proceso de reescritura. Como la noción de mecenazgo resulta muy amplia y heterogénea, para los fines de nuestro estudio optamos por la noción de campo de poder, propuesta por Bourdieu.

Dadas las diferencias entre la aproximación sistémica de Lefevre y la teoría de campo de Bourdieu en cuanto a la génesis y dinámica de la estructura⁴⁵, para el análisis del subcampo de la traducción, optamos por recurrir a la teoría de campo de Bourdieu. Al mismo tiempo, cabe destacar que estas diferencias no nos impiden aplicar la teoría de manipulación del canon literario de Lefevre al análisis de los productos de dicho campo. Utilizaremos su tipología de reescritura —edición, antología, historiografía, crítica literaria y traducción— al análisis de la manipulación de la imagen de Cortázar y *Rayuela* en la Rusia soviética y postsoviética. Igualmente optamos por recurrir a sus nociones de ideología, poética y universo del discurso para crear nuestro modelo de análisis comparativo del texto de partida y de sus dos traducciones.

Según Lefevre (1992c, 6), la recepción de una obra significa la creación de un cierto constructo o imaginario de este libro en las mentes de los lectores no profesionales. Cuando los lectores no profesionales dicen que han “leído”

⁴⁵ Para una comparación más detallada véase *Réponses. Pour une anthropologie réflexive* (Bourdieu y Wacquant 1992a, 73-74).

un libro, muchas veces implican que tienen una cierta imagen o constructo de aquel libro en su cabeza. Este constructo suele estar basado en algunos párrafos sueltos del libro en cuestión, incluidos en alguna antología, complementados por otros textos que reescriben la obra: los sinopsis o resúmenes, los artículos críticos, las puestas en escena o adaptaciones al cine, y, por último, y no por ello menos importante — las traducciones (Lefevere 1992c, 6-7).

Este constructo se crea en parte debido a la labor de los reescritores (traductores, editores, filólogos, críticos literarios), profesionales del sistema literario que presentan la obra al lector no profesional y la inscriben en la cultura meta. De allí surge la necesidad de los lectores de confiar en los traductores. Como en el caso de la traducción del Antiguo testamento al griego antiguo, la Septuaginta, ejemplo citado por Lefevere, la confianza puede ser más importante que la calidad. Las traducciones en las que los miembros de la sociedad llegaron a confiar pueden tener más peso que los textos que pretenden representar mejor el original. Entre paréntesis podemos citar aquí el caso de las traducciones de la escuela soviética que tradicionalmente se consideran canónicas y mejores que las traducciones posteriores, sea cuál sea su calidad. Este ejemplo ilustra la observación de Lefevere (1992a, 121) de que los lectores suelen ser reacios a leer una traducción más reciente, aunque los expertos la hayan declarado superior con respecto a la anterior.

En su introducción al volumen *Translation, History and Culture* André Lefevere y Susan Bassnett (1992b, xi) definen la traducción e interpretación de una obra como reescritura del texto original: “rewriting is manipulation,

undertaken in the service of power”⁴⁶. Según observan los autores (*Ibid.*), cualquier reescritura, sea cuál sea su intención, refleja una ideología y una poética determinadas. Esta reescritura manipula el canon literario, haciéndolo funcionar en la sociedad meta de una manera determinada. Por un lado, puede ayudar a la evolución de la literatura y de la sociedad, introduciendo nuevos conceptos, géneros y procedimientos. En este sentido, la historia de la traducción es también la historia de la innovación literaria y del poder modelador de una cultura sobre otra. Por otro lado, la reescritura puede también reprimir la innovación, distorsionar y contener la evolución cuando la obra se reescribe para adaptarse a la poética dominante en la cultura meta⁴⁷.

Lefevere determina cinco tipos de manipulación que condicionan la recepción de una obra o de un autor en la cultura meta: la antología, la edición, la traducción, la historiografía y la crítica. Los traductores, críticos, historiadores y antólogos son creadores de imagen, que ejercen “the power of subversion under the guise of objectivity”⁴⁸ (Lefevere 1992a, 7). Los reescritores del mismo momento histórico, obran bajo restricciones parecidas. Esta similitud de restricciones condicionó, por ejemplo, el paralelismo y carácter complementario de la crítica literaria de Inna Terterían, manipulación del texto en la traducción de Liudmila Sinianskaya y las notas de Borís Dubin publicadas en la edición de 1986.

La presentación de un autor o un grupo de autores por medio de una antología permite seleccionar las obras o incluso fragmentos de estas obras para que encajen en la poética e ideología dominantes en la cultura meta. En el caso

⁴⁶ “Reescritura es manipulación, llevada a cabo al servicio del poder”.

⁴⁷ Así fue el caso de las traducciones húngaras de los escritores latinoamericanos en el período comunista, analizado por László Scholz (2011).

⁴⁸ “el poder de subversión bajo la apariencia de objetividad”

de la URSS, podríamos citar el caso de la publicación de los poetas latinoamericanos en la revista *Inostrannaya literatura* (1955- hasta el presente): la mayoría de los poemas trataban el tema de la lucha social o glorificaban el comunismo. Un criterio parecido se aplicaba a la selección de los poemas estadounidenses, publicados en *Inostrannaya literatura* en los años 1960-1980: el foco estaba en la crítica social del sistema americano y de su participación en las guerras periféricas de la Guerra Fría.

El segundo tipo de manipulación según Lefevere es la edición. En los casos más extremos podría darse la no publicación de una obra como fue el caso de *Paradiso* de José Lezama Lima, *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, *El túnel* de Ernesto Sábato, *Un mundo para Julius* de Bryce Echenique, *Un tal Lucas*, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round* de Julio Cortázar, etc. La crítica y la historiografía, a su vez, también contribuyen a la construcción del imaginario del lector, manipulando el canon literario a nivel de recepción. Así, la crítica literaria soviética solía destacar la lucha social y crítica del mundo capitalista como principales temas de las obras importadas.

El último tipo de reescritura es la traducción propiamente dicha. Lefevere subraya el poder moldeador y subversivo de la traducción, por un lado, así como su relación con el poder, por el otro. Como cualquier reescritura, la traducción tiene que ver con la autoridad y legitimidad, y finalmente con el poder (Lefevere 1992b, 2). Contribuyendo a la evolución poética de la literatura meta, la traducción, al mismo tiempo, queda condicionada por la ideología y poética de la cultura en la que se inscribe.

Lefevere distingue dos principales factores que determinan la traducción: la ideología del traductor, ya sea adoptada voluntariamente o impuesta por

algún tipo de mecenazgo, y la poética dominante de la cultura meta en el momento de la traducción. Ambos factores pueden acarrear serias distorsiones en la traducción, cuando palabras o fragmentos enteros quedan manipulados o suprimidos en la traducción. Así, por ejemplo, las consideraciones ideológicas instigan a la traductora Sinianskaya a suprimir la mención del “comunismo” en el capítulo 3 de *Rayuela* (Cortázar 1963, 32), sustituyéndolo con una expresión más ambigua —“историко-социальные идеи”⁴⁹ (Cortázar 1986, 44-45). Las consideraciones poéticas, a su vez, provocan dos traducciones muy diferentes de la frase de Oliveira “En fin, no exageremos” (Cortázar 1963, 108). En la versión soviética vemos dos expresiones fijas más bien características del estilo realista, que recargan la frase: “В конце концов, не будем делать из мухи слона”⁵⁰ (Cortázar 1986, 113). La traducción de la época postsoviética, en cambio, tiende a simplificación y concisión: “Давай не будем преувеличивать”⁵¹ (Cortázar 2005, 104).

La ideología define la estrategia general del traductor y dicta soluciones a problemas traductológicos relacionados con el universo del discurso y el lenguaje. Lefevere repiensa el término de universo del discurso, prestándolo de la lógica simbólica (Carroll 1896). Lefevere (1992a, 86) lo define como un conjunto de objetos, conceptos, estándares y costumbres propios de una cultura (microondas y las ideas de Sigmund Freud en la cultura norteamericana del siglo XX; orinales e ideas de Ilustración en la Inglaterra del siglo XVIII). La política aislacionista de la URSS limitó el acceso de los traductores a los *realia* extranjeros, provocando traducciones ingeniosas

⁴⁹ “consideraciones histórico-sociales”

⁵⁰ “Al fin y al cabo, no convirtamos una mosca en elefante”.

⁵¹ “No exageremos”.

como: “рубленные бифштексы”⁵² en vez de “hamburguesas” en *Rayuela* de Liudmila Sinianskaya y “сырник”⁵³ en vez de “cheeseburger” en la traducción de *Franny and Zooey* de Salinger hecha por la traductora de renombre, Rita Rait-Kovaleva.

3.4. Genette: metatexto, paratexto e hipertextualidad

Para analizar *Rayuela* y sus traducciones al ruso nos hemos basado en las premisas de la narratología de Gérard Genette. En su libro *Palimpsestos*, Genette (1982) trata el tema de la *transtextualidad* o trascendencia textual, y la define como todo lo que pone al texto en relación, ya sea implícita o explícita, con otros textos. El teórico francés distingue cinco tipos de relaciones transtextuales: la intertextualidad, la metatextualidad, la architextualidad, el paratexto y la hipertextualidad.

La intertextualidad, tanto en su forma más explícita y literal de la cita como en su modo implícito de alusión, está muy presente en *Rayuela* de Cortázar. Genette define esta noción, ampliamente teorizada por Julia Kristeva (1969), como la co-presencia de dos o varios textos que en su forma más habitual se plasman en la presencia real de un texto dentro del otro. La architextualidad es la tipología más abstracta, que revela la relación taxonómica del texto. Esta noción incluye un conjunto de categorías generales o trascendentes como los tipos de discurso, modos del enunciado, géneros literarios, etc. El concepto de architextualidad resulta funcional para analizar la transferencia de la obra de un campo literario al otro, sobre todo cuando los tipos de discurso vigentes en los dos campos entran en colisión. Sin embargo, las categorías que más

⁵² “bistec picado”

⁵³ “pastel de queso fresco”

nos interesan para el objeto de nuestro estudio son meta-, para- e hipertextualidad.

3.4.1. El paratexto

Originalmente Genette introduce la noción de paratexto como sinónimo de transtextualidad, pero a partir de *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982) y con más precisión en *Los Umbrales* (1987), el paratexto se define como las producciones verbales o no verbales que acompañan al texto literario. Este concepto nos interesa particularmente para analizar la manipulación de la imagen de *Rayuela* en Rusia porque son precisamente los elementos paratextuales los que presentan el libro al lector. El paratexto funciona como una especie de umbral del texto “pour le *présenter*, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le *rendre présent* pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation”⁵⁴ (Genette 1987, 7). Y cualquier presentación del texto supone lo que Lefevre llama reescritura cuando se refiere a la manipulación del canon literario con el uso de la edición (peritexto), historiografía (metatexto) o crítica literaria (meta o epitexto). Según destaca Genette, la acción de paratexto suele ser de orden de influencia, incluso de manipulación, que el lector sufre de manera inconsciente (*Ibid.*, 376).

Genette destaca que el paratexto como tal no existe y la decisión de definir en estos términos a una serie de prácticas o efectos está dictada por las razones de método y eficacia, ya que la noción misma de paratexto surge más bien de una decisión metodológica que de constatación de un hecho (*Ibid.*, 320). Entonces la cuestión no consiste en saber si un elemento

⁵⁴ “Por *presentarlo*, en el sentido habitual de este verbo, pero también en su sentido más fuerte: por *hacerlo presente*, asegurar su presencia en el mundo, su “recepción” y consumición”.

pertenece al paratexto o no, sino si es pertinente contemplarlo como tal en el contexto de un análisis dado.

El paratexto se divide en dos grandes categorías: el *peritexto* y el *epitexto* (Genette 1987, 10-11). La primera categoría incluye los elementos paratextuales más cercanos al texto en términos espaciales: el título, el prefacio, los títulos de capítulos, las notas, etc. A una distancia más prudente del texto se sitúan los elementos del *epitexto*, que siguen en la órbita de la obra, pero ya no forman parte del libro físico. El epitexto incluye todos los mensajes que se sitúan (por lo menos originalmente) al exterior del libro: entrevistas, conversaciones, correspondencia, diarios íntimos, etc. A esta división espacial se añade la clasificación temporal según el momento de la producción del paratexto: los elementos *anteriores*, que preceden la publicación del texto; los paratextos *originales*, que salen a la luz al mismo tiempo que la obra, y las producciones posteriores a la aparición del libro original que se subdividen en paratextos *ulteriores* y *tardíos*.

Aunque la mayoría de los paratextos tienen carácter verbal, el valor paratextual puede ser encarnado también de otra forma: *icónica* en caso de las ilustraciones, *material* cuando se trata de todo lo que procede, por ejemplo, de la elección tipográfica, o puramente *factual* (*Ibid.*, 12). Esta última tipología reúne cualquier hecho o dato que afecte la lectura y recepción de un texto, como, por ejemplo, la postura política de Cortázar como un elemento que pudo facilitar su publicación en la Rusia soviética. La tipología *material* incluiría las portadas de las traducciones de *Rayuela*. La significativa conversación que tuvo al respecto la segunda traductora de la novela, Alla Borísova (2016), con el editor revela el importante papel que jugaba el condicionante económico en las decisiones editoriales en la época postsoviética.

Los paratextos se subdividen en *autorales*, o sea los que pertenecen al autor, *alógrafos*, o sea escritos por otras personas, y *ficcionales*, en el caso si el elemento paratextual se atribuye al personaje de la obra. En cuanto a su función pragmática, los paratextos pueden estar dotados de fuerza ilocutoria, ya sea de pura *información* como en el caso del nombre del autor o la fecha de publicación, ya sea de *interpretación*, que constituye la principal función de los prefacios.

Según sus características espaciotemporales y pragmáticas, Genette distingue y teoriza varios tipos de elementos paratextuales que vamos a observar con más detalle más adelante.

3.4.1.1. *El peritexto*

Dentro de la categoría del paratexto más cercano al texto en términos espaciales, cabe destacar el peritexto editorial, que incluye el formato, la colección, la portada y los anexos, la composición y la tirada. La descripción de estos elementos puede proporcionar valiosa información sobre la recepción de un libro original o, como en nuestro caso, de una traducción. Así, la evolución de las tiradas puede revelar el pico de la popularidad de una obra o indicar el momento de la su consagración (por ejemplo, mediados de los años 1960 para *Rayuela*). La colección proporciona información sobre el lector meta, mientras que la selección del formato puede indicar el nivel de consagración de un autor. Según subraya Genette (1987, 25), como la edición de bolsillo en cierto modo es un sinónimo de consagración, representa un formidable (aunque ambiguo) mensaje paratextual. La portada, formando parte del paratexto material del libro, proporciona información sobre el editor y el público meta al que éste último apunta. Tan sólo la selección del color de la portada puede indicar un tipo de libro (*Ibid.*, 28).

El nombre del autor, el título, los intertítulos, las dedicatorias y los epígrafes también forman parte del peritexto. Tanto para la obra original, como para la traducción, la información sobre la selección del título es un importante aspecto interpretativo. Diferentes versiones del título revelan los temas y enfoque finalmente sacrificados en el título definitivo (*Ibid.*, 64). Así, Cortázar tenía varias opciones de título para su obra, mientras que en las primeras reseñas de su novela en ruso aparecen varias opciones de su traducción al ruso.

Igualmente, incluimos en el peritexto los capítulos de *Rayuela* juntados bajo el nombre de la *Morelliana*. Comentan la obra de forma implícita pero no la mencionan por formar parte de ella. Por su contenido *Morelliana* tiene una relación metatextual con la obra, pero al mismo tiempo forma parte del volumen físico de la novela. Debido a su vínculo físico con el texto la clasificamos como peritexto.

a) *Prière d'insérer*

Uno de los elementos más característicos del paratexto moderno es el *prière d'insérer*⁵⁵. Este elemento tiene una larga historia. Nació como epitexto extratextual, en forma de un comunicado de prensa. Luego paso por el estado de peritexto precario presentado como encartado para la crítica. Siguió mutando hasta convertirse en peritexto durable situado en la cuarta de cubierta. Hoy en día, sigue teniendo carácter transitorio, ya que puede ser reemplazado por otro *prière d'insérer* en la reimpresión o simplemente desaparecer en una nueva edición o con el paso al formato de bolsillo. Según

⁵⁵ Dejamos el término francés utilizado también en su traducción al español hecha por Susana Lage y publicada en 2001 por la editorial Siglo XXI.

señala Genette (*Ibid.*, 106): “La quatrième de couverture est somme toute un lieu fort approprié, et stratégiquement fort efficace, pour une sorte de préface brève, de lecture”⁵⁶. Su estatus cuasi prefacial y su volatilidad lo convierten en un buen indicador para observar la evolución de la recepción de una obra, o de las modificaciones dentro del campo editorial. En Rusia observamos el paso de los *prière d’insérer* discretos y cortos en las guardas interiores de las ediciones a *prière d’insérer* vistosos en las cuartas de portada de la época posterior.

b) Prefacio

La mención del carácter prefacial de la *prière d’insérer* nos lleva a definir la noción del prefacio como el elemento paratextual por excelencia. Genette incluye dentro del concepto de prefacio cualquier texto pre- o postliminar autoral o alógrafo que represente un discurso a propósito de la obra que le precede o sucede. La elección entre el emplazamiento antes y después del texto no es neutra. Por un lado, si el prefacio se sitúa al final del libro, se dirige a un lector efectivo y no potencial, lo que hace su lectura más pertinente y lógica. Por otro lado, desde el punto de vista pragmático, un postfacio tiene una eficacia mucho más débil porque ya no puede desempeñar las dos funciones cardinales del prefacio: retener y guiar al lector, explicándole por qué y cómo debe leer el texto (*Ibid.*, 220). En este sentido es significativo el lugar fijo de los prefacios en la época soviética y la preferencia por postfacios en los años 1990 o a principios de 2000.

Genette destaca tres posibles variantes de autoría de un prefacio. Si el autor pretendido del prefacio coincide con el autor del texto, se trata de un prefacio

⁵⁶ “La cuarta de cubierta es un lugar apropiado y estratégicamente muy eficaz para una especie de prefacio breve, de lectura”.

autoral o *autógrafo*; de prefacio *actoral* si dicho elemento está escrito por uno de los personajes de la acción; y de prefacio *alógrafo* si éste fue escrito por un tercero. Según su atribución, un prefacio puede ser *auténtico*, *ficticio* o —si la autenticidad de su atribución a un personaje real está anulada por algún índice— *apócrifo*. Diversas combinaciones de estas características dan nueve tipos de prefacios. No obstante, para los fines del presente estudio nos interesan sólo dos: prefacio *autoral auténtico* y prefacio *alógrafo auténtico* —los únicos que encontramos en caso de *Rayuela* y sus traducciones rusas.

Los prefacios autorales auténticos tienen varias funciones, como, por ejemplo, aserción o denegación de la autoría del texto, información sobre la génesis del texto y sus fuentes o guía de lectura. Así, el autor puede advertir al lector del orden adoptado por el libro: indicar qué capítulos puede saltarse un lector apresurado, exigir una lectura integral y en orden como Max Frisch, o proponer opciones alternativas como Aragón en *Henri Matisse, novela* o Cortázar en *Rayuela*. Curiosamente, el título del prefacio autoral de *Rayuela* en su traducción francesa (Cortázar 1966) « mode d'emploi » hace pensar en la frase de Novalis citada por Genette (1987, 194), y según la cual el prefacio nutre el modo de empleo del libro. El teórico francés califica esta fórmula de justa, pero brutal, ya que no son exclusivamente las instrucciones explícitas que guían al lector y llevan a una buena lectura, sino también toda la información considerada por el autor necesaria para una buena lectura (*Ibid.*, 194).

En cuanto a los prefacios alógrafos, Genette los divide en tres tipos según su aspecto temporal: prefacios alógrafos originales, escritos para una primera edición, prefacios ulteriores —para una reedición ántuma o para una traducción— y prefacios tardíos, en su mayoría póstumos. Dado que la traducción de *Rayuela* al ruso se hizo con un desfase temporal de veintitrés

años con respecto a la publicación del texto original, todos los prefacios rusos pueden ser calificados de póstumos tardíos. Genette distingue un caso aparte cuando el prefacio escrito para acompañar una traducción no sería alógrafo. Si el traductor no escribe crítica literaria de la obra, sino comenta su propia traducción, su prefacio se considera como autoral.

En lo esencial, las funciones del prefacio autoral y alógrafo coinciden. Sin embargo, existe una cierta diferencia de matices debida al cambio del destinador. La valoración característica del prefacio autoral se vuelve recomendación bajo la pluma de un prefacista alógrafo, mientras que la información sobre la génesis y las fuentes de la obra se convierte en presentación (*Ibid.*, 244).

Las funciones informativas del prefacio alógrafo póstumo son múltiples y heterogéneas. Tal prefacio facilita información sobre la génesis de la obra, los datos biográficos del escritor, mientras que el hecho de situar el texto en el conjunto de la obra de su autor lo acerca a la interpretación crítica. La segunda función clave del prefacio alógrafo es la recomendación, que suele quedar implícita. La existencia misma de tal prefacio es por sí misma una recomendación, ya que suele ser escrita por un escritor más consagrado: “Flaubert pour Bouilhet, France pour Proust, Borges pour Bioy Casares, Sartre pour Nathalie Sarraute”⁵⁷ (*Ibid.*, 247). O, en caso de una traducción, un autor o mediador cultural conocido en el país de importación que escribe el prefacio como lo hicieron Baudelaire para Poe, Malraux o Larbaud para Faulkner, Larbaud para Joyce, Aragón para Kundera, Terterrián para Cortázar.

⁵⁷ “Flaubert para Bouilhet, France para Proust, Borges para Bioy Casares, Sartre para Nathalie Sarraute”.

Debido a su dimensión crítica y teórica, los prefacios alógrafos se acercan a los ensayos críticos. De allí la borrosidad si no ausencia de una frontera que separe el paratexto del metatexto, o más concretamente el prefacio del ensayo crítico (*Ibid.*, 249). Cabe destacar que la pertenencia al peritexto puede resultar de un cambio posterior. Así, las ediciones críticas de las obras consagradas suelen integrar en el peritexto lo que originalmente era epitexto autoral o alógrafo, o metatexto. Así fue el caso de la edición crítica de *Rayuela* hecha por la UNESCO en 1991. Preparada por los catedráticos Saúl Yurkievich y Julio Ortega, la publicación incorporó varios artículos críticos. Algunos trabajos ya constituían el epitexto de la obra o su metatexto y simplemente fueron reimpresos en esta edición. Otros fueron escritos especialmente para la edición y constituyeron lo que analizamos como su peritexto póstumo.

c) Notas

Las notas forman un conjunto heterogéneo. Bajo esta categoría observamos las definiciones o explicaciones de términos empleados en el texto, los comentarios que indican sentido específico o figurado de un elemento del texto, las traducciones de citas que aparecen en el texto en lengua original, las referencias de las citas, la información sobre las fuentes, la exhibición de autoridades de apoyo, las informaciones confirmativas o complementarias, las precisiones sobre un hecho mencionado de una manera vaga.

En el caso de las notas autorales, la principal función es de complemento, a veces de digresión, y raramente de comentario. Por ende, este tipo de nota pertenece más bien al texto que al paratexto. Además, algunos autores como, por ejemplo, Cortázar se abstienen del uso de las notas por rechazo al aire de pedantería y academismo. Como la primera edición de *Rayuela* supervisada por él, así como todas las impresiones ántumas, quedan desprovistas de notas,

en el análisis nos centraremos en las notas tardías que acompañan las traducciones rusas. Este tipo de notas tiene muy marcada su relación de continuidad y homogeneidad con el prefacio de la misma época. Mientras que las notas originales prolongan y modulan el texto de la obra, las notas tardías o ulteriores prolongan el prefacio ulterior o tardío que acompañan. En este caso el prefacio da un comentario global del texto en forma de consideraciones generales, y las notas comentan unos detalles específicos, pormenorizando el prefacio. Las notas alógrafas se acercan al metatexto crítico de la obra, ya que no son otra cosa que una especie de su anexo peritextual, y finalmente siempre pueden ser reconvertidas en comentario autónomo (*Ibid.*, 314-15). La fragilidad de la frontera entre el paratexto y el metatexto se hace aún más manifiesto en las traducciones rusas de *Rayuela* donde se nota cierta continuidad entre las notas y los artículos críticos de misma época.

Nada impide la coexistencia en la obra de varios tipos de notas. Así el lector suele encontrar en el mismo volumen notas del autor a pie de página y notas del editor al final del libro. Veremos los dos tipos de notas en las traducciones rusas de *Rayuela*. Ambas versiones están dotadas de notas a pie de página con la traducción de las inserciones en francés, italiano, latín o inglés redactadas por el traductor y de notas del editor con un comentario crítico al final del volumen.

También pueden existir notas que se refieran a toda la obra. Así, Genette califica la última nota de la *Nouvelle Héloïse* de breve postfacio disfrazado de nota (*Ibid.*, 295). Lo mismo podríamos decir de la nota general que precede a las notas del editor en la traducción de *Rayuela* de 2004. En este caso queda incierta su clasificación ya sea como prefacio breve, ya sea como nota general.

Genette menciona la función interpretativa de las notas alógrafas y ficcionales, destacando su carácter manipulador y hermenéuticamente abusivo:

[C]et *apparatus* est aussi une exemplaire mise en scène de ce qu'il y a toujours d'abusif et de paranoïaque dans tout commentaire interprétatif, appuyé sur l'infinie docilité de tout texte à toute herméneutique, si dénuée de scrupules qu'elle puisse être⁵⁸ (*Ibid.*, 314).

Lo que nos lleva a considerar las notas alógrafas, igual que todo el aparato crítico, como una herramienta de reescritura o manipulación del canon literario.

3.4.1.2. *El epitexto*

La segunda categoría se llama epitexto e incluye todos los elementos paratextuales que no están físicamente anexados al volumen de la obra. Los elementos del epitexto pueden circular en cualquier lugar fuera del libro en un espacio físico y social ilimitado, tomando forma de diarios íntimos o de a bordo como, por ejemplo, el *Cuaderno de bitácora de Rayuela*; artículos y ensayos en las revistas, grabaciones o transcripciones de las emisiones de radio y televisión, entrevistas y conversaciones, conferencias y coloquios, etc.

El aspecto temporal del epitexto es igual de variable que el del peritexto: puede ser *anterior* como, por ejemplo, los testimonios privados o públicos de

⁵⁸ Este *apparatus* es también una puesta en escena ejemplar de lo abusivo y paranoico que siempre hay en cualquier comentario interpretativo, basado en la infinita docilidad de todo texto a toda hermenéutica, tan desprovista de escrúpulos como puede ser ella.

un autor sobre el proyecto y la génesis de su obra, *original* si se trata de las entrevistas, conferencias o conversaciones que datan del momento de la publicación del libro, *ulterior* o *tardío* en el caso de algunas conversaciones, coloquios o comentarios posteriores.

El destinatario del epitexto no se reduce a los lectores del texto, sino incluye también el público, que puede no ser lector: público de un diario o de un medio electrónico, auditorio de una conferencia, participantes de un coloquio, destinatario de una carta, e incluso —en el caso del diario íntimo— el autor mismo. Por lo cual la esfera de influencia del epitexto es bastante amplia, lo que le permite participar en la construcción de la imagen de un autor o de una obra en las mentes de sus lectores y no lectores.

En función del destinador (término que el teórico utiliza para referirse al autor del elemento paratextual), Genette (*Ibid.*, 316-317) distingue fundamentalmente los epitextos editorial, alógrafo oficioso, autoral público y autoral privado. El epitexto editorial tiene una función esencialmente publicitaria o de promoción de la obra.

a) Epitexto autoral

Todo lo que el autor escribe sobre su vida, el mundo que lo rodea o la obras de los demás puede tener una pertinencia paratextual fundamental. Sin embargo, este tipo de paratexto plantea dos problemas. Por un lado, tenemos un gran volumen de material heterogéneo donde hace falta buscar con lupa pequeños fragmentos de información relevante. Por otro lado, el comentario paratextual se diluye en el discurso crítico o biográfico cuya relación con la obra suele ser indirecto y a veces imperceptible.

El paratexto autoral se subdivide en privado y público. Cabe matizar que el epitexto autoral privado no supone obligatoriamente ausencia de intención de su publicación (*Ibid.*, 341). En el epitexto público, el mediador a través del cual el autor transfiere su mensaje al público es funcionalmente transparente; en el epitexto privado, en cambio, se trata de un confidente real cuya personalidad influye en la forma y el contenido de la comunicación. El epitexto privado incluye la correspondencia del autor, que puede ser publicada póstumamente como fue el caso de Cortázar (2000; 2012; 2013b); confidencias orales transcritas luego en forma de biografías; diarios íntimos, y los ante-textos. El dossier de los ante-textos puede contener elementos más diversos como las fuentes hipotextuales, documentos preparatorios (como, por ejemplo, el *Cuaderno de bitácora de Rayuela* (Cortázar 1983), bocetos de programa creativo, borradores, manuscritos, y las galeradas que podrían ser consideradas ya como postextos. Aunque estos elementos se acercan por su naturaleza a los documentos, su carácter objetivo es discutible, ya que según Genette (1987, 363), aún sin tener público meta, el mensaje del diario íntimo es como todos los mensajes paratextuales un mensaje intencionado y persuasivo.

Esta función de mensaje intencionado y persuasivo, que manipula la recepción de la obra, se presenta como la característica más constante del paratexto en general. Sin embargo, es más evidente en sus formas públicas.

El epitexto público autoral se subdivide en varias categorías: autónomo o mediatizado según su carácter; anterior, original, ulterior o tardío según su aspecto temporal. Los casos de epitexto autoral autónomo original son raros, ya que supondrían un resumen de la obra realizado por el autor en forma de artículo o ensayo simultáneamente con la publicación de la misma. El epitexto autónomo tardío equivale a una respuesta a la recepción y crítica de

la obra. Su forma pública no está muy difundida y se limita a raros casos de contestación ante las críticas juzgadas difamatorias o basadas en lectura errónea.

El epitexto público mediatizado supone la participación de un mediador que hace las preguntas al escritor con el fin de recopilar y transmitir luego las respuestas. En esta categoría Genette distingue entre entrevista, conversación y coloquio o debate. La entrevista es breve y normalmente se lleva a cabo por un periodista profesional con el motivo de la aparición del libro. La conversación, en cambio, representa un diálogo más bien extenso que abarca diversos temas. Generalmente, los mediadores de una conversación tienen un enfoque más personalizado, debido a su interés específico en la obra, o a su relación de amistad con el autor. El último tipo incluye todo tipo de coloquios, conferencias o debates públicos cuando el autor tiene por interlocutor a una serie de personas. El epitexto autoral tardío, o el autocomentario, no suele contener la interpretación de la obra por su autor sino más bien la historia de su génesis.

En el caso de *Rayuela* consultamos varios tipos de epitexto autoral. Podemos destacar el escrito teórico de Cortázar *Teoría del túnel* (1947) como epitexto autoral autónomo anterior que resultó revelador para el entendimiento de las premisas teóricas de *Rayuela*.

En cuanto al epitexto autoral privado original, actualmente el lector tiene acceso al diario del proceso de escritura de *Rayuela*, *Cuaderno de bitácora*. En agosto de 1963 estos apuntes fueron confiados por Cortázar a Ana María Barrenechea (Cortázar 2012, vol. 2, 424), quien los publicó en 1983 en la editorial Sudamericana. En 1991 el cuaderno fue reimpresso como peritexto en la edición crítica de *Rayuela* (Cortázar 1991) y actualmente se conserva

en la Colección del Tesoro de la Biblioteca Nacional de la República Argentina. Se trata del *log-book* de una novela que todavía se llamaba *Mandala*. Los esquemas, enumeraciones, observaciones, ideas y bosquejos de fragmentos de este pre-texto dejan entrever el laboratorio del escritor, sus decisiones que cambiaban progresivamente el proyecto de la novela.

También podemos clasificar como epitexto privado original el manuscrito original que se encuentra actualmente en la Benson Latin American Collection de la Universidad de Texas, en Austin. Fue utilizado por el equipo que coordinó la edición crítica de la UNESCO para resaltar los cambios que introdujo Cortázar justo antes de la publicación. Igual que el cambio del título de la obra deja comprender mejor qué aspectos de la obra el escritor quería poner de relieve.

La categoría del epitexto autoral privado original, ulterior y tardío incluye la amplia correspondencia de Cortázar que se hizo pública al ser publicada en varias ocasiones. En nuestro estudio citamos la correspondencia de la edición de tres tomos (Cortázar 2000), de la edición de cinco tomos (Cortázar 2012) y las cartas incluidas como peritexto de la edición conmemorativa de *Rayuela* impresa en 2013 por Alfaguara (Cortázar 2013b). Las cartas que Cortázar enviaba, entre otros, a su editor Francisco Porrúa, críticos Ana María Barrenechea, Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki, Lida Aronne Amestoy, Fernando Alegría, Margery Arent Safir, traductores Gregory Rabassa y Laure Bataillon revelan tanto su preocupación por la edición y traducción del libro como su reacción ante diferentes lecturas.

En cuanto al epitexto mediatizado, en el curso de los primeros años después de la publicación de la obra, Cortázar comentó el génesis y las lecturas de *Rayuela* en varias entrevistas y conversaciones públicas. Todas las ediciones

y emisiones creadas con base en estas entrevistas y conversaciones pueden ser clasificadas como epitexto público mediatizado. Aunque pudimos contar una treintena de entrevistas, nos enfocamos en unas cuantas que nos revelan la visión de *Rayuela* por el propio Cortázar. En 1964 Cortázar fue entrevistado por Luis Harss que luego publicó en colaboración con Barbara Dohmann el resultado de sus entrevistas con diez autores del *boom* latinoamericano en forma del libro *Los nuestros* (1967). Durante la visita de Cortázar a La Habana, cuatro años después de la aparición de *Rayuela*, le entrevistó Margarita García Flores (1967) quien publicó la transcripción de la conversación en la *Revista Iberoamericana*. En 1972 Ana María Hernández viajó a Saignon para entrevistar al escritor, publicando luego su transcripción en forma del artículo “Conversación con Julio Cortázar” (1973). En 1973 Evelyn Picón Garfield (1981), que había escrito una tesis doctoral sobre la influencia del surrealismo en la obra de Cortázar, entrevistó al escritor en su casa en Saignon, Francia. Entre los años 1970 y 1977 Ernesto González Bermejo entrevistó a Cortázar cuatro o cinco veces y publicó las transcripciones revisadas por el propio escritor en forma de libro *Conversaciones con Cortázar* (1978). En 1977 Cortázar salió en el programa *A fondo*, entrevistado por Joaquín Soler Serrano (1977). En 1979 *El País* publicó una entrevista de dos folios concedida por Cortázar a Osvaldo Soriano y Norberto Colominas (1979). Entre 1982 y 1984 Julio Cortázar y Omar Prego trabajaron en un libro de entrevistas escrito a cuatro manos y publicado póstumamente en 1985 bajo el título *La fascinación de las palabras* (1985). En 1994 el cineasta porteño Tristán Bauer (1994) creó un documental sobre la vida y biografía literaria de Cortázar sobre la base de material variado, incluyendo las entrevistas y textos de Cortázar, así como material de archivo.

Como epitexto mediatizado tardío podríamos citar la transcripción de una serie de conferencias pronunciadas por el escritor en Berkeley en 1980. Se publicaron en 2013 en forma del libro *Clases de literatura* (Cortázar 2013a). En el curso de dichas conferencias el *gran cronopio* trató los temas de la musicalidad, lo lúdico y el erotismo en literatura, así como el génesis y principales temas de *Rayuela*.

b) Epitexto alógrafo oficioso

Otro tipo de epitexto público —alógrafo oficioso— representa una categoría ambigua y difícilmente definida. Se acerca tanto a la categoría del metatexto que la frontera entre las dos categorías parece borrosa si no quimérica. Genette tiende a distinguir el epitexto alógrafo como la crítica literaria “autorizada”, directa o indirectamente guiada por el autor o publicada bajo la égida de la editorial que presentó la obra al lector. Por ende, entendemos por epitexto alógrafo oficioso un tipo de metatexto que adopta la forma de un artículo crítico de alguna manera guiado por las indicaciones del autor, aunque el público no tiene que saberlo si no es por algún tipo de revelación póstuma (Genette 1987, 320).

Así, en la categoría de epitexto alógrafo oficioso de *Rayuela* entran los trabajos del amigo íntimo de Julio Cortázar, Saúl Yurkievich (1987; 1994; 1991a). No sólo encontramos cartas que intercambiaron a lo largo de los años sino también múltiples menciones de su nombre de pila en la correspondencia de Cortázar (2012, vol. 2,3,4,5). Como lo puso Yurkievich (1994, 10) en el prefacio a su libro *Julio Cortázar: mundos y modos*:

En esta reunión de ensayos me ocupo casi exclusivamente de Cortázar escritor, a pesar de que no sé a cuál de ambos, al hombre en el mundo o al hombre de letras, conocí mejor. <...> Mi crítica es siempre cómplice y a menudo mimética. No se quiere requisa distante sino

solidario sondeo, discurso transubstanciado por esa otra prosa, la de Julio.

Para este estudio, analizamos como epitexto alógrafo oficioso de *Rayuela* los artículos críticos de los investigadores que ya sea tuvieron con Cortázar un vínculo de amistad como Ana María Barrenechea⁵⁹ (1964; 1983; 1979), Fernando Alegría⁶⁰ (1967), Lida Aronne Amestoy⁶¹ (1972), José Lezama Lima⁶² (1977)⁶³, Carlos Fuentes⁶⁴ (1967), Margery Arent Safir⁶⁵ (1976), Jaime Alazraki⁶⁶ (1994; 1999), o la oportunidad de entrevistarlo como Margarita García Flores (1967), Luis Harss (1967), Evelyn Picón Garfield (1975; 1981), Ernesto González Bermejo (1978) o Sara Castro-Klarén (1980). Aunque una parte de estos epitextos se convirtieron luego en

⁵⁹ La relación de amistad con Barrenechea puede ser atestada por múltiples cartas de Cortázar (2012, vol. 1,2,4) donde el escritor se refiere a la crítica como “Anita” y discute con ella sus trabajos. En 1963 le transmite su *Cuaderno de bitácora* que Barrenechea publicó en 1983.

⁶⁰ Clasificamos sus escritos como epitextos, basándonos en la correspondencia de Cortázar (2012, vol. 5). En una de las cartas el escritor comenta la interpretación de Alegría como “visión tan justa como reveladora” (Cortázar 2012, vol. 5, 501).

⁶¹ En la recopilación de correspondencia de Cortázar (2012, vol. 4,5) encontramos varias cartas a Lida Aronne Amestoy. En una de las cartas observa que “su versión de *Rayuela* es la justa, es lo que yo hubiera podido decir si fuera capaz de ese sentido sintético y a la vez tan abierto y poroso que usted posee (Cortázar 2012, vol. 4, 150).

⁶² Fue Lezama Lima quien escribió el prólogo a la edición cubana de *Rayuela*. Además, en la correspondencia de Cortázar (2012, vol. 2,3,4,5) aparecen múltiples cartas a Lezama Lima que atestiguan sus encuentros y dónde el escritor cubano aparece como “inmenso cronopio”, “Gran Shaman”, “Gran Gordo Cósmico”.

⁶³ Este texto es el prólogo de la primera edición cubana de *Rayuela*, publicada por Casa de las Américas en 1968. Aquí y en adelante lo citamos según su publicación póstuma en *Obras Completas II* de 1977.

⁶⁴ El encuentro de dos escritores fue narrado luego por Fuentes en su nota “Julio Cortázar” en el Suplemento Cultura del diario *La Nación* de Argentina (2004a). Además, encontramos una amplia correspondencia entre los dos escritores (Cortázar 2012, vol. 2,3,4,5).

⁶⁵ Encontramos cartas de Cortázar (2012, vol. 4, 5) a Safir, así como la mención de sus encuentros en Nueva York y París (Cortázar 2012, vol. 4, 404).

⁶⁶ En la correspondencia de Cortázar (2012, vol.4, 5) aparecen varias cartas a Jaime Alazraki; en una de ellas el escritor destaca que “tener lectores como vos” le trae una profunda recompensa por haber escrito los textos (Cortázar 2012, vol. 4, 564).

peritexto al ser recopilados y publicados en la edición crítica coordinada por Yurkievich y publicada en 1991 por la UNESCO, los clasificamos como epitexto debido a su estatus inicial.

3.4.2. *El metatexto*

El metatexto *a priori* es una noción amplia que incluye cualquier hipertexto que comenta o alude a otro texto. La metatextualidad es la relación crítica por excelencia que une un texto con otro texto, objeto de su comentario o análisis. Este tipo de relación puede existir aunque el hipotexto no cite ni mencione el texto comentado (Genette 1982, 10).

Debido a su amplitud, el metatexto no tiene una delimitación nítida que la separe del paratexto o del texto mismo. Tanto el peritexto como el epitexto tienen una frontera frágil y permeable con el metatexto. Por ende, la categorización ulterior varía según cada caso y depende del tipo del elemento y sus características funcionales. Para los fines del presente estudio limitamos la categoría del metatexto a los elementos que no pueden entrar en la categoría del paratexto. Así, la *Morelliana* cae en la categoría del peritexto debido a su vínculo físico con el libro, así como los peritextos póstumos, escritos especialmente para la edición de 1991. En caso de *Rayuela* como obra original podemos distinguir entre el epitexto alógrafo oficioso y el metatexto en base del vínculo de su autor con Cortázar. Toda la crítica literaria que no deja entrever ningún vínculo con el autor que pudiera legitimarla como epitexto cae en la categoría de metatexto. En el caso de las traducciones sólo distinguimos entre peritexto y metatexto de la obra, ya que siendo póstumas no podían haber generado epitexto oficioso “legitimado” por Cortázar.

3.4.3. *La hipertextualidad*

En *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Genette (1982, 11) define la hipertextualidad como cualquier relación que une un texto, o más concretamente un hipertexto, con un texto anterior, o sea su hipotexto del que ya hablamos en el apartado anterior. El hipertexto puede derivar del hipotexto por dos vías. Si se trata de derivación del orden descriptivo e intelectual, obtenemos un metatexto, que habla del hipotexto. El segundo tipo de derivación se produce cuando el hipertexto no menciona necesariamente su fuente hipotextual y se produce por transformación. Un hipertexto derivado por transformación, a diferencia del metatexto, sigue siendo una obra de ficción. Por ejemplo, *Ulises* de Joyce es una transposición directa de la acción de *La Odisea* a Dublín del siglo XX, y *La Eneida* de Virgilio, quien cuenta otra historia inspirándose en el modelo propuesto por Homero, es su transformación por vía de imitación. Para los fines de nuestro estudio nos interesa sólo la transformación directa, o su versión seria — la transposición. La transposición, a su vez, abarca una multitud de procedimientos y se subdivide en dos principales categorías: formal y temática. Según observa Genette (*Ibid.*, 238), las transposiciones formales no buscan cambiar el sentido y si lo hacen es por accidente o consecuencia perversa y no buscada como en el caso de las traducciones. En las transformaciones temáticas, en cambio, la transformación del sentido es deliberada y forma parte del propósito. Las transposiciones formales incluyen la traducción, la versificación, la prosificación, transmodalización (por ejemplo, la dramatización de un texto narrativo) y la transestilización, que tiene por fin el cambio de estilo. La transestilización no lúdica raras veces se observa en estado libre, ya que suele acompañar a otras prácticas como la traducción (caso que observaremos en las traducciones rusas de *Rayuela*).

En las transposiciones que tienen intención puramente formal las modificaciones semánticas son por lo general involuntarias e inevitables. Al mismo tiempo, cabe destacar que la frontera que separa las transposiciones formales de las temáticas es muy frágil y porosa y no existe transposición *inocente* que no modifique de alguna manera la significación del hipotexto. Así, ninguna traducción no puede ser absolutamente fiel y cualquier acto de traducir afecta el sentido del texto traducido (*Ibid.*, 239). Asimismo, una transposición puramente cuantitativa y por ende formal como la translogación, que supone reducción o aumento, no puede evitar conllevar también un cambio semántico. Según señala Genette,

Un texte <...> ne peut être ni réduit ni agrandi sans subir d'autres modifications plus essentielles à sa textualité propre ; et ce, pour des raisons qui tiennent évidemment à son essence non-spatiale et immatérielle, c'est-à-dire à son idéalité spécifique⁶⁷ (*Ibid.*, 263).

La translogación incluye escisión por motivos editoriales, auto-escisión (por ejemplo, en casos de puesta en escena), expurgación, o sea escisión con función moralizante en los libros de niños o la censura en la versión para los adultos, auto-expurgación (cuando el autor mismo produce una versión censurada de su propia obra); concisión, o sea reescritura del texto de una manera abreviada, dilatación estilística, amplificación, etc. En caso de las traducciones de *Rayuela*, la translogación se manifestó en la expurgación, concisión y dilatación estilística.

La transformación semántica puede plasmarse en transmotivación, transfocalización, transvocalización o transvaloración. En el marco del

⁶⁷ Un texto <...> no puede ser ni reducido ni ampliado sin sufrir otras modificaciones esenciales con respecto a su propia textualidad; y esto, por razones que provienen evidentemente de su naturaleza no-espacial e inmaterial, es decir, de su idealidad específica.

análisis de las traducciones rusas de *Rayuela* observaremos el último tipo de transformación semántica. Genette (*Ibid.*, 393) define la transvaloración como una operación de orden axiológico que afecta al valor explícita o implícitamente atribuido a la serie de acciones, de actitudes y de sentimientos que caracterizan a un personaje. Según su efecto, este procedimiento puede tomar forma de valorización, desvalorización o transvaloración. Por ejemplo, en caso de valorización al personaje por vía de transformación pragmática o psicológica se le atribuye un papel más importante o más positivo en el sistema de valores del hipertexto. La desvalorización consiste en un procedimiento opuesto, donde al personaje y sus acciones se les da una valorización negativa. Muchas veces se produce en los hipotextos que ya desvalorizan su historia o personajes. Entonces el hipertexto sólo agrava la evaluación negativa. El complejo caso de transvaloración supone un doble movimiento de desvalorización y de (contra) valorización aplicado a los mismos personajes, unido a la sustitución de valores (*Ibid.*, 418).

Sólo un estudio inmanente de la obra puede dar respuestas concretas sobre los casos de manipulación y transformación semántica del hipotexto. Para definir, o más bien evitar una definición simplificadora del tipo de análisis que nos planteamos, citemos a Genette (1976, 156):

D'une certaine manière, la notion d'analyse structurale peut être considérée comme un simple équivalent de ce que les Américains nomment *close reading* et qu'on appellerait en Europe, à l'exemple de Spitzer, étude immanente des œuvres.⁶⁸

⁶⁸ De cierto modo, la noción del análisis estructural puede ser considerada como un simple equivalente de lo que los americanos llaman *close reading* y que en Europa se llamaría, siguiendo el ejemplo de Spitzer, estudio inmanente de las obras.

Este análisis o estudio inmanente parte del modelo triádico de los niveles narrativos de Genette (1972, 72): *historia (histoire)*, *relato (récit)* y *narración (narration)*. El nivel de *narration* incluye el contexto del acto narrativo y en nuestro estudio corresponde al campo literario y subcampo de la traducción en la Rusia soviética y postsoviética. El nivel de *historia* corresponde al nivel macroestructural del argumento y de los personajes y el *relatot* a su plasmación a nivel microestructural del texto de la obra. Observaremos diferentes hipertextos, generados en Rusia a partir del hipotexto *Rayuela*, ya que su meta y paratexto, así como la traducción pueden ser vistos como textos derivados.

3.5. Recapitulación y conclusiones

Esta tesis se propone estudiar las implicaciones sociales en la traducción al ruso de *Rayuela* (1963) combinando dos enfoques: el estudio del campo literario donde se engendraron y llegaron a publicarse las dos traducciones (1986, 2004) y el análisis del material textual y paratextual de las traducciones que permitirá observar el impacto que tuvo el espacio social en la manipulación del canon literario en este caso. Aunque existen numerosos trabajos dedicados al estudio del contexto, la circulación y la recepción de las obras traducidas, por un lado, y múltiples trabajos que se ocupan del análisis textual, por el otro, la conjugación de los dos enfoques parece menos habitual. No obstante, nos parece que es precisamente esta combinación de enfoques que permite una mayor profundidad de análisis de las implicaciones sociales en la traducción y recepción literaria de *Rayuela* en la Rusia soviética y postsoviética.

Para este fin vamos a recurrir a varios modelos teóricos: teoría de los campos de Pierre Bourdieu, teoría de la manipulación del canon literario de André Lefevere y las teorías del narratólogo Gérard Genette. Cada uno de los

modelos permite abordar una parte del estudio. La teoría de los campos de Bourdieu servirá de base teórica para el análisis del subcampo de la traducción en el capítulo ‘5. El subcampo de la traducción en la Rusia soviética y postsoviética’, así como para la observación de la circulación de las obras hispanoamericanas en el capítulo ‘6. La traducción y edición en ruso de la literatura hispanoamericana a caballo de los siglos XX y XXI’ y la descripción de la historia de edición y recepción crítica de la obra cortazariana en el capítulo ‘7. La traducción y recepción crítica de la obra cortazariana en Rusia’. El estudio de los elementos para- y metatextuales de las diferentes ediciones, descrito en el capítulo ‘8. *Rayuela* y las metamorfosis de su paratexto y metatexto’, se nutre de las premisas de la teoría de la transtextualidad de Genette y sobre todo de su reflexión teórica sobre los paratextos. El análisis textual comparativo-descriptivo de la obra y de sus dos traducciones, expuesto en el capítulo ‘9. Dos reescrituras de *Rayuela* en ruso’, parte de las nociones de la teoría de la manipulación del canon literario de Lefevre y opera nociones de la narratología de Genette.

4. METODOLOGIA

L'analyse des œuvres culturelles a pour objet la *correspondance entre deux structures homologues*, la structure des œuvres <...> et la structure du champ littéraire.

Pierre Bourdieu (1996, 69-70)

El estudio de la traducción de *Rayuela* al ruso como una práctica social requiere observar tanto la estructura del subcampo de la traducción que generó las reescrituras de la obra como la estructura de las traducciones en sí. Mientras que el primer objetivo de esta tesis implica analizar el espacio social y las características del campo literario en el que se gestaron, llegaron a publicarse y circularon las traducciones rusas de *Rayuela*, el segundo foco de nuestro interés consiste en examinar su texto, paratexto y metatexto como producto final.

La intención que subyace nuestro estudio puede ser expresada por la descripción que da el traductólogo francés Antoine Berman a los análisis descriptivos de orientación sociocrítica

[C]ette étude, menée rigoureusement, avec toutes les ressources de la linguistique et de l'analyse textuelle (de la sémiotique, dit Toury), devra recourir à un examen des conditions sociocritiques, culturelles, idéologiques, qui ont fait de telle traduction ce qu'elle est"⁶⁹. (Berman 1995, 51)

Para lograr estos dos objetivos, nos proponemos combinar los marcos teóricos expuestos en el capítulo '3. Marco teórico' y la metodología que se

⁶⁹ [E]ste estudio, llevado a cabo de manera rigurosa con todos los recursos de la lingüística y del análisis textual (de la semiótica, en términos de Toury), debería recurrir al examen de las condiciones socio-críticas, culturales, ideológicas, que hicieron de esta traducción lo que es.

describe a continuación. Con el fin de analizar el subcampo de la traducción y las peculiaridades de la circulación de las obras de autores hispanoamericanos, y en concreto de Julio Cortázar, en la Rusia soviética y postsoviética, recurrimos a la teoría de los campos del sociólogo Pierre Bourdieu. En plano práctico, la aplicación de esta teoría implica estudio empírico sobre la base de los documentos de archivo, estadísticas y entrevistas con los traductores y los editores. Para analizar la manipulación del canon literario en las traducciones rusas de *Rayuela*, nos servimos de las teorías de André Lefevere y Gérard Genette. A nivel metodológico nos basamos en sus conceptos y premisas teóricas para elaborar dos modelos de análisis comparativo-descriptivo: uno para estudiar reescritura del texto de la obra por medio de la traducción y otro para examinar la manipulación de su interpretación por medio del aparato crítico, o más específicamente, las notas.

4.1. Análisis del subcampo de la traducción en la Rusia soviética y postsoviética

En primer lugar, en el capítulo ‘5. El subcampo de la traducción en la Rusia soviética y postsoviética’ procedemos a la descripción del espacio social en el que se gestaron y circularon las traducciones de *Rayuela* de 1986 y de 2004. Recurrimos a las nociones como el *habitus* y campo teorizadas por el sociólogo Pierre Bourdieu para analizar el subcampo de la traducción y los agentes que se posicionan en él.

El análisis del campo literario o subcampo de la traducción implica tres etapas necesarias e interconectadas. En primer lugar, determinamos la posición del subcampo de la traducción con respecto al campo de poder. En segundo lugar, establecemos la estructura objetiva de las relaciones entre las posiciones ocupadas por los agentes y las instituciones que concurren en el campo (en particular, Glavlit, Instituto de América Latina, las editoriales y

revistas). En tercer lugar, analizamos los *habitus* de los agentes, o sea sus sistemas de predisposiciones interiorizadas. En este punto nos centramos en los *habitus* de los editores y traductores. Prestamos una especial atención a algunas figuras clave para la formación del canon de la traducción (Iván Kashkín, Nora Gal) e introducción de la literatura hispanoamericana en Rusia (Margarita Bylínkina, Ella Braguinskaya, Natalia Tráuberg, Pável Grushkó); traductores destacados de los últimos años (Max Nemtsov y Daria Sinitsyna), y sobre todo a las traductoras de *Rayuela*, Liudmila Sinianskaya y Alla Borísova, así como a los autores de las notas del aparato crítico de las traducciones de 1986 y 2004, Borís Dubin y Víktor Andréev.

El campo literario forma parte del campo de poder donde ocupa una posición dominada (Bourdieu y Wacquant 1992a, 80). Sostenemos que es aplicable también al caso del subcampo de la traducción en la Rusia soviética y postsoviética. Cabe destacar que a caballo de los siglos XX y XXI en Rusia se produjo cambio en el campo de poder mismo, que por consiguiente impactó en la modificación de la estructura del subcampo de la traducción. Por lo cual, a fin de entender el mecanismo de su funcionamiento y sus reglas de juego tanto en la época soviética como postsoviética, empezamos por observar el lugar que ocupaba la literatura y la traducción en la política cultural soviética y postsoviética. Para este fin recurrimos al material bibliográfico histórico (Service 2000; Shentalinski 2005; Brown 2007; Zúbov 2009; Nemirovski 2010; Yurchak 2014), estudios sobre la censura (Choldin y Friedberg 1989; Blium 2005; 2008; 2011; Gorjaeva 2009; 2010; Sherry 2012; Khmel'nitsky 2015), testimonios de los editores y traductores (Gal 1987; Sinianskaya 2002; Braguinskaya 2002; Bylínkina 2005; Dubin 2006a; Kaláshnikova 2008; Tráuberg 2010; Grushkó 2015a) y un extenso material de archivo.

El material de archivo utilizado para la descripción de las instituciones y el rol de los agentes proviene en su mayor parte de los archivos ubicados en Moscú. En el GARF (Archivo Estatal de la Federación Rusa)⁷⁰ pudimos acceder a los documentos de instituciones oficiales como el Comité de las relaciones culturales con los países extranjeros⁷¹, Glavlit (Dirección general para la protección de secretos de Estado en la prensa)⁷², Comité de control nacional⁷³, Consejo de Ministros de la URSS. En su mayoría se trata de los informes oficiales sobre las relaciones culturales con otros países y las estadísticas de edición. Los documentos de las editoriales *Inostrannaya literatura*⁷⁴ [*Literatura extranjera*] y *Judózhestvennaya literatura*⁷⁵ [*Literatura de ficción*] están en RGALI (Archivo Estatal Ruso de Arte y Literatura)⁷⁶ — un archivo especializado donde encontramos la mayor parte del material factual sobre la edición de los escritores hispanoamericanos en Rusia. Se trata de dossiers personales de los autores publicados, fichas de lectura internas, correspondencia de los editores con los autores hispanoamericanos, galeradas de las traducciones, borradores de artículos críticos, actas de reuniones del equipo editorial. Desgraciadamente, una buena parte de los documentos fue destruida antes de llegar a los archivos⁷⁷. Los dossiers de las instituciones oficiales son fragmentarios, mientras que los documentos de las editoriales se remontan sólo a finales de los años 1970.

⁷⁰ GARF (Государственный архив Российской Федерации)

⁷¹ Комитет по культурным связям с зарубежными странами

⁷² Главлит (Главное управление по охране государственных тайн в печати)

⁷³ Комитет народного контроля

⁷⁴ “Иностранная литература”

⁷⁵ “Художественная литература”

⁷⁶ РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства)

⁷⁷ Para más referencias a la destrucción de los documentos relacionados con la edición y la censura véase los trabajos de Arlen Blium (2000; 2005) y Vitali Shentalinski (2005).

Con la esperanza de encontrar documentos sobre la publicación de la primera traducción rusa de *Rayuela* más tardíos contactamos con la editorial Judózhestvennaya literatura. Sin embargo, Nina Bazanova —una de las empleadas más antiguas que había empezado a trabajar en la editorial en la época soviética— nos informó en una conversación telefónica que todos los archivos relacionados con la publicación de Cortázar fueron recientemente destruidos por innecesarios.

Después del trabajo de campo realizado en Rusia en junio-octubre 2016, debemos destacar las dificultades encontradas con respecto a la organización de entrevistas. La conversación telefónica a la que aludimos en el párrafo anterior se produjo, por ejemplo, a través de un teléfono interno instalado en el punto de control, ya que el régimen de seguridad de la editorial no permite el acceso sin una autorización especial. Algunos de los entrevistados pidieron no grabar la conversación o no citar algunos datos revelados en el curso de la entrevista.

Al mismo tiempo, las entrevistas que nos concedieron amablemente los traductores y editores en San Petersburgo y Moscú nos facilitaron datos imprescindibles para la reconstrucción del subcampo de la traducción. La entrevista a Tatiana Iliinskaya, responsable de la sección de literatura hispana en la revista *Inostrannaya literatura* resultó ser una importante fuente de información. La revista jugó un papel clave en la introducción de nuevos autores en el campo literario ruso y hasta hoy en día sigue teniendo un estatus particular. Asimismo, pudimos conversar con el equipo de *Ázbuka*, la editorial petersburguense que publicó la segunda traducción de *Rayuela*. Fue a través de esta editorial que obtuvimos el contacto de la segunda traductora de la novela, Alla Borísova. La conversación con Borísova (2016) nos facilitó información imprescindible tanto para la descripción del *habitus* de la

traductora como para un mejor entendimiento general de la estructura del subcampo de la traducción y del efecto de los cambios legislativos y políticos en sus reglas de juego. Además, entrevistamos a otros traductores que llevaron a cabo traducciones o retraducciones de resonancia en las últimas décadas: Daria Sinitsyna y Max Nemtsov; así como al traductor y traductólogo que trata el tema de la censura en las traducciones soviéticas de las obras estadounidenses, Michael Khmelnsky. La visión del subcampo de la traducción por la hispanista y ganadora del premio 2016 a la mejor traducción literaria del español al ruso (Boronat 2017), Daria Sinitsyna, nos permitió entender mejor la relación entre las editoriales y los traductores y lo que está en juego actualmente en el subcampo de la traducción. Las entrevistas a Max Nemtsov dieron una visión más amplia de las luchas dentro del subcampo de la traducción y del campo de edición. Lamentablemente, ya no era posible entrevistar ni a la primera traductora de la novela, Liudmila Sinianskaya, ni a su marido, el periodista Juan Cobo, fallecidos en 2013 y 2012, respectivamente.

Como la mayoría de los traductores de la época objeto de esta tesis han emigrado o ya han fallecido, tuvimos que recurrir a sus autobiografías, artículos, ensayos, o entrevistas transcritas por periodistas o investigadores entre los años 2000 y 2015. Así, pudimos consultar la autobiografía de Margarita Bylínkina (2005) titulada *Tan solo un siglo*⁷⁸ y el libro *Palabra viva y muerta*⁷⁹ de Nora Gal (1987). Los escritos de los traductores: ensayos “Palabra del traductor”⁸⁰, “Vestidura de las sombras (apuntes sobre traducción)”⁸¹, “Traducción como mediación espiritual”⁸², “Salvación en el

⁷⁸ “Всего один век”

⁷⁹ “Слово живое и мёртвое”

⁸⁰ “От переводчика”

⁸¹ “Облачение теней: кое-что о переводе”

⁸² “Перевод как духовное посредничество”

pasadero”⁸³ de Pável Grushkó (2015a), relatos “En sueños y realidad entre los témpanos”⁸⁴, “Apuntes para recordar”⁸⁵, “Así fue la época”⁸⁶ de Liudmila Sinianskaya (2002; 2003; 2005), artículos de Borís Dubin “La cultura literaria hoy en día”⁸⁷ (2002a), “Cómo me hice traductor”⁸⁸ (2006a), “El campo literario y lo que se queda en sus márgenes”⁸⁹ (2014), “Traducción como estrategia de innovación literaria”⁹⁰ (2015); artículo “¿Y qué teníamos con Borges?”⁹¹ de Ella Braguinskaya (2002) y el libro *La vida misma*⁹² de Natalia Tráuberg (2010) también aportaron datos y matices importantes a la imagen general del subcampo de la traducción soviético y postsoviético. Además, encontramos respuestas que nos permitieron entender mejor las reglas del juego del subcampo de la traducción en las transcripciones de entrevistas con los traductores (Fanailova et al. 2005) y en el libro *En ruso con amor*⁹³ de la periodista y filóloga Elena Kalashnikova (2008). Esta publicación contiene la transcripción de 88 entrevistas a traductores literarios realizadas entre los años 2001 y 2004.

Los testimonios de los traductores y el material de los archivos han nutrido también los capítulos ‘6. La traducción y edición de los autores hispanoamericanos en Rusia a caballo de los siglos XX y XXI’ y ‘7. La traducción y recepción crítica de la obra cortazariana en Rusia’. Después de haber trazado un panorama general de la traducción de los autores

⁸³ “Спасение на переправе”

⁸⁴ “Во сне и наяву среди глыб”

⁸⁵ “Записки на память”

⁸⁶ “Время было такое”

⁸⁷ “Литературная культура сегодня”

⁸⁸ “Как я стал переводчиком”

⁸⁹ “Поле литературы и оставшееся на его полях”

⁹⁰ “Перевод как стратегия литературной инновации”

⁹¹ “А что у нас было с Борхесом?”

⁹² “Сама жизнь”

⁹³ “По-русски с любовью”

hispanoamericanos en la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI, nos hemos centrado en la circulación y recepción crítica de las obras de Julio Cortázar. Ambos capítulos tratan las tendencias de la traducción y edición de la literatura hispanoamericana en Rusia en los años 1970-2010. Sin embargo, aunque el foco está en el período de publicación en ruso de la obra cortazariana (a partir de 1970), empezamos la perspectiva del capítulo 6 con el año de la Revolución cubana (1959). Esta revolución socialista despertó el interés político de la URSS hacia América Latina y resultó ser un verdadero punto de arranque para los estudios latinoamericanos y la edición de la literatura hispanoamericana. La fecha final del período analizado corresponde al año de redacción de la presente tesis. Asimismo, hemos destacado los años 1986, 1991 y 2008. El 25 de febrero 1986 marcó un inicio de la política de *glásnost* que conllevó significativas modificaciones en el sector editorial. En 1991 fue abolido el órgano oficial de la censura, Glavlit, y la URSS oficialmente dejó de existir. En 2008 coinciden varios eventos importantes desde el punto de vista de distribución de los productos culturales. Aquel año fue aprobada la nueva legislación relativa a los derechos de autor y se fundó el Roskomnadzor (Servicio federal de supervisión de las telecomunicaciones, tecnologías de la información y medios de comunicación)⁹⁴.

Aparte de los materiales de archivo y los testimonios de los traductores y editores, hemos creado las estadísticas de los libros traducidos y publicados, utilizando varias fuentes complementarias. Para mayor cobertura, hemos contrastado los datos de los catálogos de la Biblioteca Nacional de Rusia y la Biblioteca Estatal de Rusia, la base de datos Index Translationum y Anuario Estadístico de la UNESCO, los datos estadísticos de la Cámara del Libro (a

⁹⁴ Роскомнадзор (Федеральная служба по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций)

partir del año 2008), la herramienta de búsqueda del proyecto Fantlab y los archivos de la revista *Inostrannaya literatura y Latinskaya América*⁹⁵ [*América Latina*]. La consulta bibliográfica de los fondos de las bibliotecas rusas y de la base de datos Eastview nos permitió hacer aunque no exhaustiva, representativa descripción de la crítica literaria soviética y postsoviética dedicada a la literatura hispanoamericana y, en particular, a Cortázar y su novela *Rayuela*.

4.2. Estudio de caso: la edición de *Rayuela* en ruso

4.2.1. Análisis del paratexto

El capítulo 8 de esta tesis (*'Rayuela y las metamorfosis de su paratexto y metatexto'*) está dedicado a la recepción crítica de *Rayuela* en la Rusia soviética y postsoviética a través de su paratexto y metatexto. El capítulo se centra en las metamorfosis de la crítica literaria y del paratexto de la obra. En primer lugar, hemos estudiado la evolución del metatexto de *Rayuela* en Rusia, contrastándolo con los ejemplos más significativos de su metatexto, peritexto póstumo y epitexto en los países de habla hispana. Con este fin, hemos consultado los artículos críticos, libros, manuales y ensayos donde se menciona la obra, los testimonios y la correspondencia del autor, así como la prensa rusa representada en la base de datos Eastview: *Literaturnaya gazeta*⁹⁶ [*El periódico literario*], *Izvestia*⁹⁷ [*La noticias*], *Pravda*⁹⁸ [*La verdad*], *Ex libris NG*, etc.

⁹⁵ “Латинская Америка”

⁹⁶ “Литературная газета”

⁹⁷ “Известия”

⁹⁸ “Правда”

Una vez analizado el epitexto, nos centramos en su peritexto: las portadas, las tiradas, las presentaciones, los prólogos, los epílogos y las notas que acompañan la obra y sus traducciones. Para los prólogos, la presentación y los epílogos hemos optado por el análisis discursivo, mientras que para las notas hemos llevado a cabo un análisis comparativo, contrastando las versiones de 1986 y de 2004. Hacemos distinción entre las notas del traductor y del editor. Las notas del traductor en su mayoría tienen forma de notas a pie de página y contienen la traducción de las frases francesas, inglesas, italianas o latinas incorporadas en el texto de *Rayuela*. Las notas del editor, a su vez, suelen dar información adicional factual o explicación de las alusiones encontradas en el texto. En el análisis del paratexto nos centramos en las notas del editor, ya que las notas del traductor pertenecen más bien al cuerpo del texto, analizado en el capítulo 9. Tras haber recopilado en una tabla y contrastado las notas de ambas traducciones, pudimos clasificarlas según temática:

- ✓ *Realia*
 - Geografía
 - *Realia* tradicionales y urbanos
 - Deporte
- ✓ Literatura y teatro
 - Teatro
 - Literatura “clásica”
 - Literatura surrealista, modernista, postmodernista
- ✓ Arte
 - Artes plásticas
 - Cine
 - Música
- ✓ Filosofía y ciencia
 - Ciencia

- Filosofía occidental
- Filosofía oriental
- ✓ Creencias
 - Religión
 - Mitología
 - Magia
- ✓ Ciencias sociales
 - Política
 - Sociedad
 - Historia
- ✓ Interpretación

Dicha clasificación temática nos permite discernir los ámbitos que obtienen tratamiento diferente según el período y suponer qué causas y estímulos provocan esta fluctuación. La última categoría, ‘Interpretación’, difiere del resto, ya que incluye todas las temáticas, pero las trata desde una perspectiva interpretativa. Es precisamente esta última categoría que explota plenamente el poder manipulador de las notas.

4.2.2. Análisis del texto

El capítulo 9 contiene el análisis textual de la obra y sus traducciones rusas. Optamos por examinar todo el texto en su integridad, ya que el análisis de la totalidad del texto permite proceder de manera inductiva, evitando las preconcepciones debidas a clasificación deductiva. Contrastando los tres textos, detectamos los elementos manipulados en cada traducción, tomando en cuenta no sólo expurgación por motivos de censura, sino también la manipulación a nivel de sintaxis, selección léxica, figuras estilísticas, irregularidades ortográficas y tipográficas. Luego, ya con base en el material empírico obtenido creamos la clasificación de los casos de manipulación.

Para definir las categorías utilizadas en la clasificación, prestamos los conceptos de la teoría de manipulación del canon literario, elaborada por André Lefevere (1992c). Originalmente el investigador destaca 4 aspectos: la ideología, la poética, el universo del discurso y el lenguaje. Según Lefevere, la creación de la imagen de la obra en la cultura meta depende principalmente de la ideología del traductor (ya sea adoptada de forma voluntaria o impuesta) y de la poética dominante en la literatura meta en el momento de la traducción (*Ibid.*, 41). La ideología, además, impone la estrategia del traductor que define sus soluciones a nivel del universo del discurso (objetos, conceptos, costumbres, propios del mundo descrito en el texto de partida) y del lenguaje (*Ibid.*).

Para esta tesis hemos optado por fusionar las categorías de poética y lenguaje por dos razones. En un texto literario como *Rayuela*, la poética y el lenguaje, por medio del cual la obra cobra vida, aparecen indivisos. Además, en el espacio soviético ambos aspectos —la poética y el lenguaje— fueron dictados por el realismo socialista como método único. Como resultado de esta fusión de categorías, obtenemos una categoría de primer rango —la Ideología— y dos categorías independientes, pero genéticamente relacionadas con ella: la Poética y el Universo del discurso. Al mismo tiempo, dividimos cada una de las categorías restantes en tres subcategorías. La Ideología incluye la manipulación a nivel de los referentes políticos (La política), de las escenas o alusiones sexuales (Lo erótico) y de los cuestionamientos de carácter metafísico y ontológico (La búsqueda metafísica). La categoría de la Poética incluye la manipulación del lenguaje considerado obsceno o vulgar (El uso de los improperios), la modificación a nivel del estilo (El estilo y el uso de la desviación ortográfica) y del uso de los recursos tipográficos (La tipografía). La última categoría —el Universo

del discurso— incluye los casos de manipulación relacionada con la característica de los personajes o del aspecto moral de sus acciones y afirmaciones (El comportamiento social), con la percepción de la alteridad (El imaginario de Occidente) y los ejemplos de tratamiento traductológico de los objetos, conceptos y fenómenos que no forman parte de la cultura meta (*Los realia*).

4.3. Recapitulación y conclusiones

Como el estudio propuesto implica analizar a la vez el subcampo de la traducción donde se generaron y llegaron a publicarse las traducciones, y el impacto que tuvo dicho espacio social en su materia textual, la metodología utilizada se divide en dos partes. Por un lado, recurrimos a los documentos de archivo, material bibliográfico, datos estadísticos, entrevistas con los editores y traductores para analizar el subcampo de la traducción donde se gestaron y circularon las traducciones de *Rayuela* de 1986 y de 2004. Por otro lado, llevamos a cabo análisis comparativo-descriptivo del texto de las dos traducciones y de su paratexto y metatexto. Estudiamos el metatexto y los prefacios alógrafos rusos y los contrastamos con las lecturas de la obra propuestas en el epitexto autoral, epitexto alógrafo, peritexto póstumo y metatexto de *Rayuela* en los países de habla hispana. Luego, a partir de las características del material empírico analizado, elaboramos un modelo para describir los conjuntos de notas que constituyeron el peritexto de las traducciones de 1986 y de 2004 y las causas de sus discrepancias. Al análisis de la materia textual de las reescrituras de *Rayuela* por Liudmila Sinianskaya y Alla Borísova se aplica otro modelo, inspirado en las nociones —ideología, poética y universo del discurso— de la teoría de la manipulación del canon literario de André Lefevere.

5. EL SUBCAMPO DE LA TRADUCCIÓN EN LA RUSIA SOVIÉTICA Y POSTSOVIÉTICA

Perhaps in no other culture was translation provided as much material (and moral) support as in modern Russia while at the same time being subjected to often severe censorship restrictions.

Brian James Baer (2016, 20)

Explicar la manipulación del canon literario que se manifestó en las reescrituras de *Rayuela* en la Rusia soviética y postsoviética⁹⁹ solamente por los condicionantes externos, puede resultar simplista. Al mismo tiempo, uno de los objetivos de esta investigación es, precisamente, señalar que tampoco podemos limitarla al estudio de discurso. Según observa Bourdieu (1980, 141), para determinar la estructura de un discurso, no basta con hacer un análisis del mismo. Es necesario, además, llevar a cabo un análisis de las condiciones sociales de la constitución del campo dentro del cual se produce el discurso, porque es allí donde se encuentra la clave de lo que podría o no podría ser dicho. En línea con este razonamiento, antes de proceder al análisis de las traducciones rusas de *Rayuela*, nos proponemos observar la génesis y estructura del subcampo de la traducción en Rusia dentro del cual estas traducciones se gestaron.

La situación social, económica y cultural en Rusia a lo largo del siglo XX fue fuertemente determinada por la situación política del país. En este sentido, no es de extrañar que una parte considerable de este capítulo gire en torno a cuestiones que tienen que ver con las relaciones entre literatura, traducción e ideología. En el caso de nuestro objeto de estudio, el lapso temporal en el que

⁹⁹ Utilizamos el término reescritura en su sentido amplio (Lefevere 1992c) que incluye no sólo las traducciones de *Rayuela* al ruso de 1986 y 2004, sino también su imagen creada en la crítica literaria y la prensa.

se traduce y circula la obra de Cortázar en Rusia coincide con una época de cambios políticos drásticos que marcaron la transición entre los siglos XX y XXI. En un período de tiempo muy corto, un régimen dictatorial centralizado, de carácter unipartidista y donde la ideología comunista condicionaba muchos aspectos de la vida social y cultural cedió lugar a una república presidencial donde se intentó poner las bases de la economía de mercado y la libertad de expresión. Este proceso de descentralización y de movimiento del campo de producción cultural de *heteronomía* hacia autonomía se vio entorpecido en la Rusia de Putin, que volvió a incrementar el control estatal sobre la producción cultural del país.

Las transformaciones políticas no sólo tuvieron un fuerte impacto económico y diplomático, sino que repercutieron también en la estructura de los campos de producción cultural y, en particular, en el subcampo de la traducción. Desde la lógica de la teoría de campo, la estructura de un campo es el resultado de la historia del mismo. No se puede entender esta estructura sin un análisis de su constitución y de las relaciones de fuerza entre los agentes que ocupan posiciones dentro de este campo o entre este campo y otros campos, en particular el campo de poder (Bourdieu y Wacquant 1992a, 72-73). Todos los apartados que siguen se encargan de analizar las cuestiones del subcampo de la traducción relevantes para la traducción literaria en la Rusia a caballo de los siglos XX y XXI, objeto de estudio de esta tesis: la constitución del subcampo de la traducción, la consolidación y transformación de sus reglas de juego, su relación con el campo de poder y campo editorial.

A pesar del número elevado de libros traducidos dentro de la producción editorial rusa y la evidente autonomización del subcampo de la traducción, la traducción mantiene un estrecho vínculo con el campo literario,

compartiendo a sus agentes, poética y relación con el campo de poder. Por lo cual, con el fin de observar la estructura del subcampo de la traducción propiamente dicho, nos parece lógico inscribirlo en el contexto del campo literario soviético y postsoviético y la historia de su transformación.

El campo literario entra dentro del campo de poder (Bourdieu 1991). Sus prácticas y representaciones, “ne se laissent expliquer que par référence au champ de pouvoir, à l’intérieur duquel le champ littéraire occupe lui-même une position dominée”¹⁰⁰ (*Ibid.*, 5). En la URSS el poder se concentraba en manos del Estado. Según señala el historiador Robert Service (2000, 12), el sistema totalitario impregnó todos los ámbitos de la vida del país en el período soviético y el comunismo “no fue solamente una ideología, un partido y un Estado, sino que se convirtió en un orden entero de la sociedad”. Efectivamente, entre los condicionantes que se mantuvieron a lo largo de la historia de la URSS cabe subrayar la importancia del componente ideológico, que por supuesto impactó también en la estructura de los campos de producción cultural. Después de la perestroika toda la estructura del campo de producción cultural fue transformada: si, en la época soviética, en el fundamento del poder simbólico estaba el poder estatal, en los años 1990 éste fue reemplazado por el poder económico (Chmatko 2005, 191).

5.1. Autonomización del subcampo de la traducción

Históricamente, a partir del reinado de Pedro I (1682-1725), la traducción — con enfoque inicial en los textos científicos y técnicos— ocupaba un lugar importante en la cultura rusa y en la época de Catalina II (1762-1796) la traducción literaria se instauró firmemente como tradición. Según señalan

¹⁰⁰ “Se dejan explicar solamente por referencia al campo de poder, dentro del cual el campo literario mismo ocupa una posición dominada”.

Leon Burnett y Emily Lygo (2013, 1), la asimilación de las obras literarias de otras naciones ha sido y sigue siendo un elemento esencial en la construcción de la identidad de Rusia en los planos político, social y cultural. La traducción sirvió de taller poético a escritores de la literatura rusa clásica, como Aleksandr Pushkin, Piotr Viazemski, Mijaíl Lérmontov o Fiódor Dostoyevski. Durante la época comunista, por un lado, la traducción fue una herramienta de la política cultural del gobierno soviético. Por otro, medio legal de la autoexpresión y supervivencia para algunos poetas en la URSS, como Borís Pasternak, Anna Ajmátova, o Gustav Shpet, entre muchos. La estrecha relación entre la traducción y la literatura nacional no permite hablar del campo de la traducción *sui generis*, sino de un subcampo dentro del campo literario¹⁰¹.

El subcampo de la traducción representa una estructura de relaciones objetivas entre los agentes que contribuyen a la traducción, edición, distribución y consagración de la literatura extranjera en el espacio social soviético y luego postsoviético: los traductores, los autores de reseñas para las editoriales, los editores, los críticos literarios.

En este sentido, las bases de la autonomización del subcampo de la traducción en Rusia se establecen ya en la época de Pedro I (1682-1725). Bajo su reinado, el número de libros traducidos aumenta considerablemente: el 30% de los libros sobre las materias técnicas eran traducidos. En 1724, el emperador, que controlaba personalmente la selección y edición de los libros traducidos emitió el “Decreto para los que trabajan en la traducción de libros

¹⁰¹ En esta reflexión nos basamos en el criterio propuesto por la discípula de Bourdieu, Gisèle Sapiro (2008), quien observa que la traducción podría constituir un subcampo dotado de cierto grado de autonomía con respecto a otros campos. Destaca especialmente el caso de la traducción literaria en contextos donde esta actividad es altamente valorada (*Ibid.*, 40), como es el caso de Rusia.

económicos”¹⁰². El mismo año se fundó la Academia que, en 1735 (durante el reinado de Anna Ioánnovna), albergará la Asamblea Rusa¹⁰³—la primera organización profesional de traductores. Los traductores miembros de la asamblea no solo traducían sino también discutían y revisaban las traducciones de sus colegas. Según señala Dmitri Lijachov (1999), a partir del segundo tercio del siglo XVIII la apropiación de la experiencia de las literaturas de Europa occidental se intensifica, marcando una nueva etapa en la literatura rusa. En 1758 en la época de Isabel I (1741-1761) en el seno de la Academia se fundó la segunda tipografía enteramente dedicada a la impresión de traducciones de obras de ficción.

Sin embargo, fue bajo el reinado de Catalina II (1762-1796) —durante el periodo considerado como la Ilustración rusa— que la labor de traducir grandes textos de humanistas, escritores y científicos extranjeros se convierte en una actividad prestigiosa bien remunerada. Asimismo, la edición de libros empieza a autonomizarse del Estado. En 1768 la emperatriz fundó la asociación de traductores, Asamblea que se ocupa de la traducción de los libros extranjeros¹⁰⁴, que entre 1768 y 1783 publicó 112 obras traducidas en un total de 173 tomos (Semennikov 1913). En 1783 fue pronunciado un decreto¹⁰⁵ que permitía la constitución de tipografías independientes (Nemirovski 2010, 540). Uno de los primeros en aprovecharse de este cambio legislativo fue el famoso editor Nikolái Novikov (1744–1818), quien fundó en 1784 la Compañía Tipográfica¹⁰⁶ en Moscú. Para entonces Novikov ya había fundado en 1773 una asociación editora y publicaba anualmente 70-80

¹⁰² “Указ труждающимся в переводе экономических книг”

¹⁰³ “Российское Собрание”

¹⁰⁴ “Собрание, старающееся о переводе иностранных книг”

¹⁰⁵ El decreto sobre las tipografías independientes [“Указ о вольных типографиях”] fue abolido en 1796 por la propia Catalina II, espantada por la revolución francesa de 1789.

¹⁰⁶ “Типографская компания”

libros, editaba el periódico *Moskovskie nóvosti*¹⁰⁷ [*Noticias de Moscú*] y 11 revistas. El editor controlaba aproximadamente una tercera parte de la producción editorial de Rusia (*Ibid.*). Fomentó la creación de las relaciones entre diferentes agentes del campo literario, y contribuyó a la ampliación de la red de librerías y editoriales. En particular, fue bajo la influencia de Novikov que los Glazunov¹⁰⁸ abrieron nuevas librerías en San Petersburgo. Estos dos hermanos establecieron diez nuevas librerías en la capital rusa de entonces, entre los años 1783 y 1811) y en 1890 Iván P. Glazunov fundó una editorial que existió hasta la revolución de 1917 (Barenbaum y Kostyleva 1986b, 90). Según señala Nakoriakova (2004), fue gracias a Novikov que el libro se hizo accesible en la provincia y el círculo de lectores aumentó significativamente. Además, el editor jefe forjó relaciones de negocio con los autores, traductores y redactores. Asimismo, buscaba traductores entre profesores y estudiantes universitarios, como también entre escritores consagrados o novatos. Prestando una atención especial a la calidad, a veces encargaba la traducción de la misma obra a varios agentes, escogiendo luego para la publicación la mejor versión. Se suele subrayar su generosidad a la hora de pagar a los traductores y fomentar su formación. Según señala Levin (1985, 134), la aportación más importante de Novikov a la traducción en Rusia consistía en el hecho de haber atraído como traductores a una enorme cantidad de literatos.

Durante todo el siglo XIX y principios del siglo XX la traducción literaria sigue floreciendo, alimentada por los trabajos de grandes escritores como Pushkin, Zhukovski, Lérmontov, Turguéniev, Fet, Tolstói, Dostoyevski, Blok, Bálmont, Annenski. Este trabajo es acompañado por los debates críticos

¹⁰⁷ “МОСКОВСКИЕ НОВОСТИ”

¹⁰⁸ Los Glazunov es una antigua familia de comerciantes rusos famosos por su actividad de venta y edición de libros. La primera librería data de 1781 (Moscú).

sobre las traducciones. Por ejemplo, el siglo XIX fue marcado por un interés inusual hacia los aspectos teóricos de la traducción. Asimismo, se crean talleres de traductores. En los años 1863-1879, en San Petersburgo llegó a funcionar una asociación femenina de traducción y edición¹⁰⁹ que contaba con treinta y seis traductoras (Barenbaum y Kostyleva 1986c, 247-49).

La importancia de la traducción literaria para la vida cultural y social rusa se mantuvo también en la época soviética. Sin embargo, el Estado soviético se propone normalizar y controlar la traducción, utilizándola como una herramienta de la política cultural. “Переводчики — почтовые лошади просвещения”¹¹⁰, esta frase del poeta nacional Aleksandr Pushkin fue vivamente adoptada en la Unión Soviética donde la traducción se veía como una herramienta de apropiación cultural e instrucción pública.

Ya a partir de los años 1930, el grupo de traductores profesionales se delimita, y las vías de acceso al subcampo de la traducción se restringen. Según señala Elena Zemskova (2013, 209),

In the 1930s, literary translation in the USSR was established as an independent intellectual profession, a process that was closely connected with the ideologization and bureaucratization of literary life and the creation of the Writers' Union. <...> The social status of translators was constructed through the bureaucratic activity of the Writer's Union and through publishing houses.¹¹¹

¹⁰⁹ Durante los primeros años de su existencia la asociación femenina de edición [Женская издательская артель] publicaba bajo el nombre “Izdanie perevodchiz” [“Издание переводчиц”] (1963-1968), pero luego en el contexto de presión por parte del Estado las fundadoras asumieron toda la responsabilidad y empiezan a publicar bajo el nombre “Trúbnikova i Stásova” [“Трубникова и Стасова”] (1968-1879).

¹¹⁰ “Los traductores son los caballos de posta de la ilustración”.

¹¹¹ En los años 1930 la traducción literaria se establece en la URSS como una profesión intelectual independiente, proceso que estaba estrechamente ligado a la ideologización y burocratización de la vida literaria y la creación de la Unión de

Igualmente, en la década de 1930, la traducción se convierte en una disciplina sujeta a formación especializada a nivel universitario (Balliu 2005). Las cuestiones de la traducción se discutían en Congresos de Traductores de toda la URSS¹¹² (1936, 1951, 1970); además, entre los años 1959 y 1985 se editaba anualmente la revista *Masterstvó perevoda*¹¹³ [*Excelencia en traducción*] y entre 1963 y 2007 la revista *Tetradi perevódochika*¹¹⁴ [*Cuadernos del traductor*].

En general, en este período soviético la labor de traducción literaria está muy bien considerada, alcanzando carácter casi elitista. Según señala Aleksandra Borisenko (2012, 181), fue uno de los pocos períodos de la historia rusa en el que las traducciones se pagaban muy bien. Dadas las enormes tiradas y limitada cantidad de títulos publicados, obtener un encargo no era fácil, lo que llevaba a serias luchas dentro del campo. En la segunda mitad del siglo XX, la vía de acceso al subcampo de la traducción pasaba por los talleres de traducción y las editoriales especializadas en literatura extranjera. Según nos contó la segunda traductora de *Rayuela*, Alla Borísova (2016), su entrada al subcampo de la traducción fue estimulada por la publicación de su traducción en la revista *Inostrannaya literatura*.

Todo esto permite afirmar que para el año 1959, cuando la Unión Soviética empezó a traducir extensamente la literatura hispanoamericana, y Cortázar ya había publicado sus primeras obras, podemos hablar de un subcampo de la traducción autonomizado con sus agentes y reglas internas específicas del

Escritores. <...> El estatus social de los traductores fue construido a través de la actividad burocrática de la Unión de Escritores y las editoriales.

¹¹² Всесоюзные совещания переводчиков

¹¹³ “Мастерство перевода”

¹¹⁴ “Тетради переводчика”

campo. Además, en términos estadísticos, la traducción ocupaba un lugar importante dentro del campo literario tanto soviético como postsoviético.

La URSS se consideraba el país que ocupaba el primer lugar en el mundo en materia de la edición de obras traducidas (Mandel 2014, 324; Nemirovski 2010, 952). Esta afirmación se reiteró en la prensa y en artículos científicos hasta finales de la década de 1980 (Nemirovski 1985).

Sin embargo, cabe matizar que los datos obtenidos eran el resultado de cierta hipocresía, ya que la mayoría de las traducciones tenían como lengua de origen y/o llegada idiomas de la URSS y las repúblicas socialistas. Según la estadística nacional citada por Nemirovski (2010, 952), de 8.654 textos de todo género traducidos y publicados en 1985, 6.595 tenían como lengua de partida idiomas de los pueblos de la URSS y sólo 2.059 eran traducciones de lenguas de países extranjeros, o sea sólo el 2,45% de toda la producción impresa del país.

Cabe matizar también que la diversidad de los títulos no era grande. El número de títulos publicados se acercaba a 49.563 unidades anuales para todos los libros y folletos impresos en la URSS en los años 1980. Las tiradas, en cambio, sí que eran impresionantes. La tirada media era de 28.100 ejemplares, pero este indicador variaba según la utilidad ideológica del título publicado. En este sentido destacaban las traducciones de los clásicos del marxismo Carl Marx y Friedrich Engels, y las traducciones del ruso de Lenin, Gorki, etc.

Por supuesto, el número elevado de traducciones del ruso o entre las lenguas de las repúblicas soviéticas era el resultado de la política de propaganda del marxismo-leninismo. Así, en el marco de su política exterior, la URSS

traducía y enviaba al extranjero múltiples obras de Lenin y otros teóricos comunistas, manuales y obras rusas. A partir de 1963 la editorial Progress¹¹⁵ [El progreso] publicó 50 tomos de obras de Carl Marx y Friedrich Engels en inglés, 55 tomos de obras de Vladímir Lenin en español y polaco, 45 tomos en vietnamita, finés y francés. En total, entre los años 1918 y 1988 en la URSS se publicaron 7.102 ediciones de Lenin en las lenguas de la URSS con una tirada de 81,1 millones de ejemplares y en las lenguas de los países extranjeros —5.630 ediciones con una tirada general de 68,2 millones de ejemplares (Nemirovski y Platonova 1987, 226-27). Así, de todas las traducciones del ruso que se publicaron en el mundo en 1986, el 56,4% fueron realizadas en la URSS con fines de propaganda ideológica.

Si hablamos sólo de las obras de ficción, según los datos de la UNESCO, el porcentaje de los textos traducidos aumenta en comparación con otros ámbitos. De 10.371 ediciones de obras de ficción publicadas en 1985 el 31,9% eran traducciones y el 14,7% traducciones que tenían como lengua de llegada el ruso. Cabe matizar que los mismos libros solían traducirse a múltiples idiomas de la URSS, lo que aumentaba los datos estadísticos sin incrementar la variedad de literatura traducida. Según subraya Hoof (1990, 292-93), las obras de Víktor Hugo se tradujeron a 40 lenguas de la URSS, las de Shakespeare a 20, las de Maupassant a 20.

La selección de las lenguas de partida también fue significativa. En 1986, de todos los libros de ficción traducidos al ruso, el 14,4% tenían como lengua de partida el inglés y el 7,3% el francés, mientras que el alemán con un 4% se acercaba a las traducciones del kazajo, ucraniano, georgiano, bielorruso o uzbeko, que oscilaban entre el 3% y el 4%. El número de las traducciones del

¹¹⁵ “Ипорецк”

español (1,9%) estaba por debajo del volumen de las traducciones del azerbaiyano (2,6%), moldavo (2,5%), estonio (2,4%), tártaro (2,1%), letonio (2%), armenio (2%).

Con las reformas de la perestroika y la liberalización del sector de la edición y venta de libros, la diversidad de los títulos publicados aumentó. Mientras que en la década de los años 1980 anualmente se imprimían cerca de 49.563 títulos con una tirada media de 28.100 ejemplares, en 2004 ya se trata de 89.066 títulos con una tirada media de 7.700 ejemplares. La disminución de la tirada se explica por la adaptación de las tiradas —que antes se fijaban en función de la importancia ideológica del libro— a la demanda real de los lectores. La oferta editorial se diversifica y también se adapta a la demanda de los lectores.

En la época postsoviética, el porcentaje de las traducciones con respecto a toda la producción editorial aumenta y constituye, según los títulos publicados, el 15% en 1990, el 16,96% en 1992 y el 17,89% en 1993. En cuanto a las traducciones de literatura de ficción, su porcentaje en los años 90 fue aún mayor. En 1993 la literatura traducida representaba el 77% dentro del ámbito de la literatura de ficción. Pero según señalan Thiesse y Chmatko (1999, 82), para el año 1994 este porcentaje bajó al 60% y para el 1996 al 47%. El mercado iba saturándose y empezaban a surgir nuevas obras de literatura nacional.

La distribución de las lenguas de partida también cambia. El porcentaje de los libros traducidos del ruso —que en la URSS se veían como herramienta de propaganda ideológica, baja drásticamente: en 1992 ya se trata del 4,3%, en 1999 del 3%, en 2004 del 1% y en 2007 del 0,07%. De todas las obras literarias traducidas y publicadas en Rusia en 2004 (año de aparición de la

segunda traducción de *Rayuela*), el 72% correspondía al inglés, el 9% al francés, el 5,7% al alemán, el 3,3% a las lenguas escandinavas, el 1,3% al polaco, el 1% al italiano y el 1% al español. Curiosamente, mientras que la cuota de las traducciones del inglés crece considerablemente, las que tienen como lengua de partida el español bajan en títulos publicados en comparación con la época soviética (el 1,9% en 1986 frente al 1% en 2004). A la luz de estos datos estadísticos se vuelve aún más pertinente la pregunta de cómo se seleccionaba, se presentaba y se traducía la literatura hispánica en los dos períodos que corresponden a la primera y segunda traducción de *Rayuela*.

En lo que se refiere a la segunda década del siglo XXI, el porcentaje de las traducciones dentro de toda la producción impresa ronda el 10% pero sigue disminuyendo. Según los datos de la Cámara del Libro de Rusia¹¹⁶, en 2008 la literatura traducida constituyó el 11,5% de los títulos y el 12,2% de la tirada general, en 2014 el 10,4% de los títulos y el 12,7% de la tirada y en 2015 el 10,3% de los títulos y el 12,9 de la tirada. Podemos observar que mientras las tiradas de los libros traducidos crecen en proporción con la literatura nacional, el abanico de títulos tiende a homogenizarse. Es una tendencia opuesta a la de los primeros años de la época postsoviética cuando las tiradas disminuían, pero el número de los títulos traducidos crecía. Tomando en cuenta el movimiento hacia la monopolización en el campo editorial, que examinaremos con más detalle más adelante, se puede hablar de cierta involución en el sentido de la centralización del campo literario y subcampo de la traducción.

¹¹⁶ Российская книжная палата

5.2. El subcampo de la traducción. El período soviético.

5.2.1. Mecanismos de control en la Rusia soviética: la política cultural del Partido Comunista, los institutos estatales y la censura

5.2.1.1. Política cultural del Partido Comunista

La *violencia simbólica*¹¹⁷ del Estado soviético se manifestaba especialmente en la denominada revolución cultural. Dentro del marco de la revolución cultural, la educación, la ciencia y la cultura se veían como herramientas para la construcción del nuevo mundo y del nuevo hombre según los ideales marxistas. La política cultural soviética con respecto a la literatura fue vivamente expresada en la resolución del Comité Central del Partido Comunista de la Unión Soviética “Sobre la política del partido en el ámbito de las bellas letras”¹¹⁸ de 1925. La resolución planteaba objetivos sobre la erradicación de la ideología burguesa en el ámbito literario y la creación de obras destinadas a un lector de masas. Se proponía crear a un nuevo hombre con nuevos valores y fomentar una nueva manera de pensar.

La realización de este objetivo se planteaba mediante la centralización y el control estatal. Una vez instaurado el poder de los bolcheviques, se manifestó la implementación de las ideas expresadas por Lenin en su artículo de 1905 “Organización del partido y literatura del partido”¹¹⁹. Los escritores debían obligatoriamente formar parte de las organizaciones de partido; las editoriales, los almacenes, las librerías, las salas de lectura y las bibliotecas y

¹¹⁷ *Violencia simbólica* es un término de Pierre Bourdieu que remite al hecho de instaurar e imponer como universales y universalmente aplicables a escala de una nación un conjunto común de normas coercitivas.

¹¹⁸ “О политике партии в области художественной литературы”

¹¹⁹ “Партийная организация и партийная литература”

demás establecimientos debían ser empresas del Partido, sometidas a su control (Lenin 1905, 100-101). Los ideólogos comunistas veían la literatura desde el punto de vista utilitarista, contemplándola como una herramienta que contribuía a sus objetivos. La política del partido estaba enfocada en la creación y desarrollo de la nueva capa de la *intelligentsia*. Bujarin destacaba la necesidad de “adiestrar” ideológicamente a los trabajadores de la *intelligentsia*. Decía en 1925: “Да, мы будем штамповать интеллигентов, будем вырабатывать их, как на фабрике”¹²⁰ (Bujarin 1925, 27).

En línea con este objetivo, se llevaron a cabo la campaña de alfabetización, publicación de grandes tiradas de los clásicos como Alexandr Pushkin, Mijaíl Lérmontov, Lev Tolstói, Johann Wolfgang von Goethe y William Shakespeare, la inauguración de nuevos centros culturales, clubs, bibliotecas, museos y teatros. En 1921 fue anulada la autonomía de los centros de educación superior que pasaron a estar sometidos bajo la vigilancia del gobierno. A comienzos de 1920 se llevó a cabo la nacionalización de las colecciones de libros que pasaron a formar parte de las bibliotecas públicas. En 1923 tuvo lugar la *limpieza* de las bibliotecas de los libros antisoviéticos y “antiartísticos” entre los cuales figuraban libros de ilustres escritores, filósofos, historiadores y economistas, tanto nacionales como extranjeros. De hecho, prácticamente no se podía acceder a las obras de principios de la década de 1920: los libros de los filósofos-idealistas rusos y de los escritores emigrantes fueron suprimidos de las bibliotecas, y tampoco se pudieron divulgar ciertas obras creadas por Mijaíl Bulgákov, Serguéi Yesenin, Andréi Platónov, o Osip Mandelshtam. Este cambio del panorama cultural impactó también en la recepción de la literatura importada, ya que, según señala Alekséi Semenenko (2013, 215), cualquier nuevo producto cultural, se tratara

¹²⁰ “Sí, vamos a fabricar a los intelectuales, vamos a producirlos como en una fábrica”.

de una traducción o de un texto original, inevitablemente se percibía a través del trasfondo de todos los demás textos guardados en la memoria colectiva.

Aseverando el control estatal, unos días después de la revolución, el Consejo de Comisarios del Pueblo¹²¹ aprobó el Decreto sobre la Prensa¹²², en virtud del cual fueron cerrados unos 470 periódicos opositores. A continuación, los órganos de poder ejecutivo como el Consejo de Comisarios del Pueblo (1917-1946) o el Consejo de los Ministros de la URSS (1946-1991) y los órganos de control ideológico como el Comité Central del Partido Comunista (1917-1991) emitieron una serie de disposiciones¹²³ que regulaban el funcionamiento de los campos de producción cultural.

Aunque con la muerte de Stalin en 1953 se produjo cierta relajación y apertura, el *deshielo* no acabó con el control ideológico estatal de los campos de producción cultural. Fue un período de relativa liberalización que Maurice

¹²¹ Совет народных комиссаров

¹²² Декрет о печати 27 октября (9 ноября) 1917 г.

¹²³ Las disposiciones de las autoridades trataban tanto los temas generales —“Sobre la protección de las bibliotecas y almacenes de libros” [“Об охране библиотек и книгохранилищ”] (1918), “Sobre el procedimiento para la requisición de las bibliotecas, almacenes de libros y libros en general” [“О порядке реквизиции библиотек, книжных магазинов, складов книг и книг вообще”] (1918), “Sobre el trabajo editorial” [“Об издательской работе”] (1931), “Sobre la reestructuración de las organizaciones artístico-literarias” [“О перестройке литературно-художественных организаций”] (1932), “Sobre la edición de la literatura infantil” [“Об издательстве детской литературы”] (1933), “Sobre la crítica literaria y la bibliografía” [“О литературной критике и библиографии”] (1940), “Sobre el control de las revistas artístico-literarias” [“О контроле над литературно-художественными журналами”] (1943)— como cuestiones más específicas: “La novela de Marietta Shaguinian *Pregunta sobre la historia*, 1ra parte —*La familia de los Uliánov*” [“О романе Мариэтты Шагинян ‘Билет по истории’, часть 1-я — ‘Семья Ульяновых’”] (1938), “Sobre las revistas *Zvezda* y *Leningrad*” [“О журналах ‘Звезда’ и ‘Ленинград’”] (1946), “Los defectos de la revista *Krokodil* y las maneras de mejorarla” [“О недостатках журнала ‘Крокодил’ и мерах его улучшения”] (1951), “Las graves tergiversaciones políticas en las obras de Demián Bedni” [“О фактических грубейших политических искажениях текстов произведений Демьяна Бедного”] (1952), etc.

Friedberg (1977) llama *el decenio de euforia* cuando se publicaron y se tradujeron una serie de libros, cuya aparición fue impensable durante la época de Stalin. Sin embargo, esta liberalización, con todas sus contradicciones, se acabó cuando Nikita Jrushchov fue sucedido por Leonid Brézhnev, que intentó dar marcha atrás y restablecer el orden anterior. A partir de 1964 se establecieron una serie de disposiciones¹²⁴ del Comité Central del Partido Comunista que se referían al control del sector editorial.

5.2.1.2. *Institutos de control estatal*

A lo largo del período soviético el sistema de institutos de control estatal en el ámbito de la producción cultural se reestructuró en numerosas ocasiones. El 9 de noviembre de 1917, unos pocos días después del golpe de Estado bolchevique, fue fundado el Narkompros (Comisariado Popular para la Instrucción Pública)¹²⁵. La competencia del Comisariado, que existió hasta 1935, abarcaba todas las esferas de la vida cultural de la sociedad y suponía el control de todos los centros culturales. A mediados del año 1918 la institución ya se encargaba de la gestión de los colegios, editoriales, teatros, museos, bibliotecas, clubs, etc. Según observan Levandovski y Shetínov (1999, 235), la creación de este mecanismo fue condicionada por el objetivo de los bolcheviques de politizar la cultura a fuerza del poder estatal. Los

¹²⁴ “Sobre las medidas de mejora de la actividad editorial y eliminación de los defectos en la venta de libros” [“О мерах улучшения издательского дела и устранения недостатков в книжной торговле”] (1964), “Sobre serios defectos en la organización de la venta de libros en el medio rural” [“О серьезных недостатках в организации книжной торговли в сельской местности”] (1967), “Sobre las medidas del futuro desarrollo de la literatura infantil soviética” [“О мерах по дальнейшему развитию советской детской литературы”] (1969), “Sobre el aumento de la importancia del papel de las bibliotecas en la educación comunista de los trabajadores y en el progreso científico-técnico” [“О повышении роли библиотек в коммунистическом воспитании трудящихся и научно-техническом прогрессе”] (1974), etc.

¹²⁵ Наркомпрос (Народный комиссариат просвещения)

bolcheviques se propusieron convertir el sistema educativo, las ciencias humanas, la literatura, el arte, el teatro y distintos institutos públicos en herramienta de *violencia simbólica*.

En 1935 fue fundado el Comité para los Asuntos de las Artes¹²⁶ (1935-1953) que, según señala Witt (2013b, 142), aseguró el control estatal total sobre el campo cultural. En 1953 este comité se incorporó al Ministerio de Cultura. Creado el mismo 1953, el Ministerio de Cultura fue el primer ejemplo mundial de la centralización de la gestión cultural y asimiló al Ministerio de Educación Superior, al Ministerio de Cine, al Ministerio de Recursos Laborales, al Comité para los Asuntos de las Artes, al Comité de Información Radiofónica y al Glavpoligrafizdat (*Pravda* 1953, 2). El Ministerio de Cultura tenía el control ilimitado en el ámbito de la gestión de la cultura y la ciencia, tanto administrativo como financiero. En este sentido, hasta 1963 controlaba la producción cultural con medidas indirectas: distribuía el financiamiento para la producción cultural, repartía los pedidos del Estado, definía los volúmenes de papel que recibía cada editorial, fijaba las listas temáticas de los libros que debían ser editados. En cambio, a partir de 1963, el Ministerio de Cultura sólo mantuvo las funciones que tenía el Comité para las Artes y realizó la supervisión de la actividad de las instituciones de cultura y arte.

En materia de la importación de literatura extranjera, sólo la traducción y puesta en escena de obras teatrales siguió bajo control del Ministerio donde trabajó en los años 1960 la primera traductora de *Rayuela* Liudmila Sinianskaya. En la publicación de literatura extranjera tuvo también cierta importancia la Comisión Extranjera de la Unión de Escritores (donde esta

¹²⁶ Комитет по делам искусств

traductora trabajó más tarde). La edición en general pasaba bajo el control del Comité Estatal para la Imprenta y la Edición o Goskomizdat¹²⁷ (1963-1991). Goskomizdat fundamentalmente ejercía control sobre los aspectos comercial y técnico, mientras que el control ideológico (aunque indirecto) estaba en manos del Departamento Ideológico del Comité Central del Partido Comunista (Friedberg 1977, 18). A lo largo de la existencia de la URSS las funciones del Departamento Ideológico fueron desempeñadas por diferentes departamentos y comisiones del Comité Central del Partido Comunista: Departamento de Cultura (1955-1962), Departamento Ideológico (1962-1965, 1988-1991), Departamento de Propaganda y Agitación (1965-1988)¹²⁸. En realidad, el control ideológico definitivo estaba en manos de estos departamentos y comisiones. Aunque muchas veces la decisión sobre la publicación, traducción, puesta en escena de una obra en concreto pertenecía al editor o funcionario del Ministerio de Cultura, los límites de lo permitido se definían a nivel más alto.

5.2.1.3. *La censura como institución*

La censura existió durante todo el período de la Unión Soviética. Atacada en múltiples artículos y discursos de Lenin durante la época zarista, la censura (abolida por el Gobierno Provisional en marzo de 1917) fue reintroducida por el Decreto sobre la Prensa dos días después de la toma de poder por parte de los bolcheviques. Lo que fue originalmente presentado como una medida

¹²⁷ Госкомиздат [Государственный комитет по делам издательств, полиграфии и книжной торговли]

¹²⁸ Anteriormente el Departamento de la Imprenta y Edición (1935-1938), el Departamento de la Imprenta de la Dirección de Propaganda y Agitación (1939-1947), el Departamento de Literatura de la Dirección, a partir de 1948 Departamento de Propaganda y Agitación (1947-1948, 1948-1950), Sección de Literatura de Ficción y Arte (1950-1953), Departamento de Ciencia y Cultura (1953-1955).

temporal, se solidificó después de las sublevaciones en Petrogrado y Kronstadt en 1921 (Vladímirov 1989).

En 1922 el Consejo de Comisarios del Pueblo fundó un órgano especial de la censura, la Glavlit¹²⁹, destinado a controlar la producción impresa y prohibir cualquier publicación indeseada. Durante los 70 años de su existencia, la Glavlit cambió cinco veces de nombre completo, conservando la misma abreviatura. En poco tiempo después de su creación, la Glavlit ya tenía el control absoluto sobre todos los tipos de material impreso: libros, periódicos, revistas, posters, postales, etc. A mediados de los años 1930, se creó un riguroso sistema jerárquico con el aparato central de la Glavlit en cabeza, glavlits locales en las repúblicas, regiones, ciudades y distritos; representantes en grandes editoriales, periódicos y estudios de radio y más tarde en la televisión (Blium 2011).

Con el tiempo, el funcionamiento de la censura se hizo muy sofisticado y sutil, convirtiéndose en un complejo mecanismo de varias etapas y reglas inciertas. A partir de los años 1930 se puede hablar de cinco tipologías de censura: autocensura, censura del editor, censura de la Glavlit, censura represiva de los órganos de control ideológico (KGB), censura del Comité Central del Partido Comunista (Blium 2000, 14-25). Sin embargo, estos cinco niveles podían subdividirse, fusionarse o incluir otros niveles de censura por parte de informantes voluntarios o críticos literarios. El periodista Iliá Súslov (1989, 150-53), que trabajó en *Literaturnaya gazeta*¹³⁰ [Periódico literario] en los años 1960-1970, destacaba ocho niveles de censura: la autocensura, la

¹²⁹ Glavlit [Г лавлит], originalmente fundada como Dirección General en los Asuntos de Literatura y Edición, en los años 1966-1991 lleva el nombre de Dirección General de Protección de los Secretos de Estado en la Imprenta [Главное управление по охране государственных тайн в печати].

¹³⁰ “Литературная газета”

censura del corrector literario, la del supervisor del departamento, la del asistente editorial directivo, la del redactor jefe adjunto, la del redactor jefe (que solía llamar al Comité Central del Partido Comunista en caso de duda), la del miembro del consejo editorial llamado *svezhaia golová*¹³¹ [cabeza despejada], y la de la Glavlit.

Aparte de los casos de no publicación, o sea el silencio como “limite du discours censuré”¹³² (Bourdieu 1980, 138), la circulación de algunos libros traducidos fue restringida por las estampillas que limitaban su distribución. Así, en los años 1920 empiezan a aparecer estampillas como “Sólo para los miembros del Partido Comunista”¹³³, “Sólo para los oficiales del Komsomol”¹³⁴, “No sujeto a venta”¹³⁵, “Para uso oficial”¹³⁶. En los años 1950 a estas estampillas se añade otra, que limitaba específicamente la circulación de obras traducidas: “Para las bibliotecas académicas”¹³⁷. Según observa Blium (2011, 4), tales libros —exclusivamente traducidos y publicados prioritariamente por Izdatelstvo inostranoi literatury¹³⁸ [Editorial de literatura extranjera] (renombrada en 1964 en Progress)— no aparecían a la venta, y su recepción y conservación sólo era posible en las principales bibliotecas del país, sin derecho a préstamo. Además, acceder a estas bibliotecas no era fácil: sólo eran accesibles a personas con educación superior y en algunas bibliotecas departamentales era necesario, además, un certificado del lugar de trabajo.

¹³¹ “свежая голова”

¹³² “extremo del discurso censurado”

¹³³ “Только для членов РКП(б)”

¹³⁴ “Только для комсомольского актива”

¹³⁵ “Продаже не подлежит”

¹³⁶ “Для служебного пользования”

¹³⁷ “Для научных библиотек”

¹³⁸ “Издательство иностранной литературы”

A pesar del complejo mecanismo de la censura en la URSS, su existencia misma se negaba (Goriaeva 2009; Vladímirov 1989). La censura se hizo omnipresente en el país, donde, paradójicamente (o no) la mención de la censura fue prohibida. Tatiana Goriaeva (2009, 146) destaca “размытость допустимых норм, таинственность и полная безнаказанность”¹³⁹ como principales aspectos de la censura soviética. La misma característica de la censura soviética llamó la atención de Friedberg (1989), quien destaca la ausencia de la expresión “цензура в советский период”¹⁴⁰ en los libros de consulta soviéticos. Por ejemplo, observa que en la Enciclopedia Literaria el artículo se acaba con la abolición de la censura en 1917, y además “in a censored manner, because the implication is that censorship was abolished under the Soviets. The reverse is, of course, the case”¹⁴¹ (*Ibid.*)

Según recuerda Boris Zaks (1989, 156), antiguo miembro del consejo editorial de la revista *Novi mir*¹⁴² [*Mundo nuevo*], en los años 1950-1970 los editores no tenían derecho a informar al autor sobre los comentarios del censor y debían actuar como si la censura no existiera. Dado el carácter sigiloso de la censura, sus reglas no eran evidentes. Además, las reglas de juego podían cambiar de un día para el otro. Cualquier libro podía ser prohibido como antisoviético o ideológicamente nocivo (Goriaeva 2009, 146). Al mismo tiempo, los mediadores culturales —traductores, autores de prefacios, editores— intentaban presentar a los autores lejanos de los valores socialistas o el estilo realista como escritores realistas preocupados por los temas sociales y llenos de pathos anticapitalista (Friedberg 1997; Sinianskaya 2002).

¹³⁹ “las normas difuminadas, carácter sigiloso y completa impunidad”

¹⁴⁰ “censura durante el período soviético”

¹⁴¹ “De manera censurada, ya que implica que la censura fue abolida bajo los Soviets. Obviamente, en realidad fue lo contrario”.

¹⁴² “Новый мир”

Los censores y los editores —al menos algunos— tenían un libro que contenía la lista de los temas, nombres y hechos que no debían aparecer en la imprenta. Este libro, que recibió el nombre no oficial de “talmud”, fue uno de los volúmenes más celosamente guardados por la Unión Soviética (Coetzee 1996, 128), y se fue ampliando a lo largo de los años. Nació como una circular secreta de la Glavlit en 1925 y entonces consistía de 16 páginas (Blium 2005, 34). Según el testimonio del periodista y disidente Vladímirov (1989, 18), en 1966 ya contenía unas 400 páginas en letra compacta.

Sin embargo, la parte más importante de la censura consistía en el control ideológico. El carácter ideológico de la actividad editorial se subrayaba hasta en los escritos soviéticos oficiales sobre la imprenta. En su monografía *Libro en la sociedad soviética*¹⁴³, publicado en 1964, A.I. Nazarov (1964, 79) afirmaba que

Советское издательство <...> выступает перед общественностью прежде всего, как предприятие идеологическое, деятельность которого строится на незыблемой основе глубокой партийности, народности, строгой научности и плановости. В повседневной своей жизни оно руководствуется политикой Коммунистической партии. Его идеологическим знаменем является бессмертная теория марксизма-ленинизма, указывающая единственно верный путь изменения мира.¹⁴⁴

Cabe destacar también que para los años 1970, cuando Cortázar empieza a traducirse en la URSS, la censura no necesitaba disposiciones oficiales para

¹⁴³ “Книга в советском обществе”

¹⁴⁴ La actividad editorial soviética <...> se presenta al público ante todo como una empresa ideológica, cuya actividad se construye sobre el sólido fundamento de profundo partidismo, nacionalismo, estricta científicidad y carácter planificado. En su vida diaria la actividad editora se guía por la política del Partido Comunista. Su bandera ideológica es la teoría inmortal del marxismo-leninismo, que indica la única vía correcta de modificación del mundo.

controlar el material que se publicaba, ya que las reglas de censura ideológica estaban incorporadas en los *habitus* de los agentes. Según observa el periodista Leonid Vladímirov (1989, 19), todos los editores conocían bien el aspecto ideológico de la censura. Este conocimiento de las reglas implícitas, de lo publicable y no publicable, llevaba a una minuciosa revisión de todo el material antes de su presentación en la Glavlit. En caso de duda, el redactor jefe llamaba o enviaba el texto al Comité Central del Partido Comunista para pedir recomendaciones. A menudo para ir sobre seguro, los editores de revistas literarias antes de publicar un material lo enviaban al Departamento de Cultura del Comité Central del Partido Comunista (Zaks 1989, 160). Sinianskaya (2002) recuerda en sus apuntes autobiográficos que el director de la Dirección de los Teatros del Ministerio de Cultura empezaba su día con una consulta sobre las instrucciones ideológicas. Según señala el periodista Súslov (1989, 152), en caso de duda el editor jefe llamaba al Comité Central, usando *vertushka*¹⁴⁵ —línea directa instalada especialmente para estos casos. Este medio de comunicación hacía innecesarias las comunicaciones o recomendaciones dadas por el Comité por escrito, ya que las simples palabras “No lo recomiendo” daban fin al asunto, imposibilitando la publicación del material. Súslov llama la *vertushka* “the ultimate level of censorship and there is no appeal”¹⁴⁶ (*Ibid.*).

5.2.1.4. *La censura y la circulación de literatura extranjera en la URSS*

En el caso de la literatura extranjera las reglas aplicadas no eran del todo iguales que en el caso de las obras nacionales. Por un lado, la importación de los libros en otros idiomas fue estrictamente controlada (Choldin 1989, 29).

¹⁴⁵ “вертушка”

¹⁴⁶ “Es el nivel definitivo de la censura que no admite apelación”.

Sólo un número restringido de instituciones tenían derecho al intercambio libresco con países extranjeros. Esta lista incluía las bibliotecas, que teóricamente permitían el acceso a esta literatura a un público amplio. Sin embargo, sólo unos cuantos libros eran sujetos a préstamo, mientras que la lectura y posibilidad de copia de la mayoría de obras era muy limitada. Así, incluso los traductores profesionales, para poder fotocopiar el texto de la obra, tenían que presentar el contrato firmado con el editor para la traducción de la misma (Friedberg 1989). La importación de libros por parte de personas físicas se sometía en las aduanas al control riguroso que Friedberg describe de una manera humorística en su artículo “Soviet Censorship: A View from the Outside”:

A third way to see Soviet censorship in action is to pay attention the moment you enter the Soviet Union. Your luggage is going to be searched, and you will see that what they are looking for is not a bottle of whisky for which no customs duty is being paid, nor is it an extra pair of silk stockings. They will be looking for journals and books, and they will search for them with the thoroughness that is normally reserved in the West for people suspected of trying to smuggle cocaine.¹⁴⁷ (*Ibid.*)

Por otro lado, aunque la importación de literatura extranjera era restringida y controlada en las aduanas, la censura *vis-à-vis* la publicación de literatura traducida era menos estricta que *vis-à-vis* la literatura nacional (Blium 2000; Baer 2011; Sherry 2012). Gracias a este privilegio, en la época soviética la traducción se convirtió en una especie de lenguaje esópico permitiendo a los escritores expresarse más libremente bajo la máscara de traductores. Menor presión de la censura con respecto a la literatura traducida, entre otras cosas,

¹⁴⁷ La tercera manera de observar la censura soviética en acción es prestar atención a la hora de entrar en la Unión Soviética. Su equipaje será revisado, y usted verá que lo que están buscando no es una botella de whisky no declarada ni un par de medias de seda. Buscarán revistas y libros, y lo harán con el esmero que en Occidente normalmente está reservado para la gente sospechada de traficar cocaína.

llevó a florecimiento de la pseudo-traducción, un fenómeno muy difundido en la URSS. Los poemas solían publicarse como traducciones del francés, alemán o persa sin mención del autor. Se pueden observar incluso algunos casos de mistificación completa cuando se creaba también la personalidad del autor imaginario.¹⁴⁸

Según afirman Blium (2000) y Sherry (2012), la menor presión de la censura en la traducción de literatura extranjera se explica por la tentativa del gobierno soviético de atraer a su lado a los intelectuales extranjeros y crear una imagen más positiva de la Unión Soviética. Baer (2016, 61) define la traducción como parte de la política exterior de la URSS, que aspiraba a convertir Moscú en la capital del comunismo mundial. Efectivamente, la preocupación de la Unión Soviética por su imagen internacional fue grande. Principalmente por esta razón fue fundado el Comité de Relaciones Culturales con los Países Extranjeros¹⁴⁹ (1957-1967) que dependía del Consejo de Ministros. El Comité constaba de varios departamentos, incluido el Departamento de los países latinoamericanos. Según su informe de 1963¹⁵⁰ (GARF 1963, 222), el intercambio en el ámbito de literatura se manifestaba

¹⁴⁸ Así, después de la Segunda Guerra Mundial, el poeta soviético Vladímir Lifchiz creó a su alter ego, poeta inglés James Clifford para liberarse de las limitaciones editoriales y de la censura, así como de las limitaciones comunes de tipo estilístico (Lósev 2001). Este *alter ego* permitió a Lifchiz publicar poemas anti militares que habrían sido censuradas en tanto que obras originales inspiradas en la realidad soviética. Igualmente, el poeta A.I. Guitóvich creó la imagen del poeta francés Henri Lacoste, y los presos del GULAG U.I. Veinert y Y.E. Jarón publicaron sus poemas como pseudo-traducción bajo el título *Canciones malvadas de Guillaume du Ventré*. En 1983 Víctor Shenderóvich buscó publicar su relato anti militar “Las ratas” y la única editorial que lo aceptaba fue la revista *Inostrannaya literatura* donde el cuento debía aparecer en forma de pseudo-traducción del relato “La zarigüeya” del escritor hondureño Julio Sacramentes.

¹⁴⁹ Комитет по культурным связям с зарубежными странами

¹⁵⁰ Todos los documentos de archivo del Comité de Relaciones Culturales con los Países Extranjeros que citamos en esta tesis provienen de sus fondos en el Archivo Estatal de la Federación Rusa (GARF), fondo nº9518.

principalmente en la edición en la URSS de la literatura soviética en español y su exportación a los países de América Latina. Si en cuatro años entre el 1957 y 1960 la URSS tradujo al ruso sólo 20 libros con una tirada promedio de 100-150 mil ejemplares, en el mismo período los países de América Latina recibieron 237 títulos (Marx y Engels, Lenin, Jrushchov, Stalin, Gorki, Shólojov, etc.) con una tirada total de 1.470 mil ejemplares (GARF 1963, 222). Además, la aspiración de la URSS a mejorar su imagen internacional se manifestaba en su extensa correspondencia con los escritores izquierdistas. Sin embargo, cabe mencionar que hasta unirse a La Convención Universal sobre Derecho de Autor (1952) en 1973¹⁵¹ la Unión Soviética no admitía los derechos de autor y publicaba las traducciones de manera pirata.

Dada cierta ambivalencia de la postura de la URSS en sus relaciones internacionales, suponemos que la política cultural también jugó un papel importante en la disminución de la censura hacia la literatura traducida. En el marco de la ideología comunista, la traducción era una especie de toma de poder simbólico. Según señala Efim Etkind (1997, 32), los nombres de los autores traducidos permitían una legitimización ideológica del régimen, que desde el principio se anunció heredero de toda la cultura universal¹⁵². Además, la literatura extranjera —manipulada por la crítica literaria, la traducción, etc.— contribuía a la creación de un imaginario de Occidente que se inscribía en la *metanarrativa* comunista.

Prácticamente toda la literatura extranjera traducida fue manipulada y aparecía sólo en forma de reescritura. El censor soviético debía no sólo eliminar el material pernicioso omitiendo expresiones, fragmentos y

¹⁵¹ Rusia se unió a la Convención de Berna (1886) sólo en 1995 y aún entonces con ciertas condiciones que limitaban la aplicación de la convención.

¹⁵² Fue en base a estas premisas que se creó en 1918 la editorial Vsemirnaya literatura.

capítulos enteros, sino también reescribir la obra extranjera según la ideología y poética dominantes en la cultura meta. La traducción daba posibilidades casi ilimitadas para la reescritura del texto original y su inscripción en el discurso oficial soviético. Aunque el lector podía sospechar la manipulación del texto de partida, no podía comprobarlo contrastando la traducción con el original. Las obras originales no se vendían en las librerías y se controlaban en las aduanas. Aunque en la URSS circulaban algunas obras en su lengua original (en su mayoría guardadas en las bibliotecas), éstas normalmente se imprimían en la Unión Soviética y solían ser manipuladas a nivel de paratexto, selección de fragmentos y texto mismo. Este hecho llamó la atención de Friedberg (1989) quien comparó los textos de algunas publicaciones soviéticas con sus contrapartes originales, constatando su distorsión.

En 1966 el privilegio de la literatura traducida se fija en la disposición de la Glavlit, según la cual las traducciones se eximían de control previo (GLAVLIT 1966). Aunque a partir de los años 1970 se hacían y se publicaban listas temáticas que permitían controlar de forma centralizada los títulos publicados antes de su aparición, la censura previa real estaba en manos de los editores, traductores y correctores y bajo la responsabilidad de los redactores jefe. Según señala Sinianskaya (2002, 156), en su relato autobiográfico “Notas para recordar”¹⁵³, las piezas teatrales extranjeras no se enviaban a la Glavlit —la censura oficial dónde se mandaba toda la dramaturgia rusa—, y quien representaba o publicaba textos dramáticos extranjeros se convertía en una especie de censor. El mismo principio se aplicaba a otro tipo de material. En su artículo “Censoring the Journalist” el periodista y editor de la columna humorística en *Literaturnaya gazeta*, Iliá

¹⁵³ “Записки на память”

Súslov (1989: 149), cuenta que los editores, asociados y empleados de todo tipo desempeñaban funciones de censor.

En este sentido, en materia de literatura traducida, a partir del año 1966 la censura del Estado ya no consistía tanto en un control previo de obras puntuales como en una política de asignación de puestos clave a personas de confianza en el plano ideológico y en su formación. Por lo tanto, la selección de las obras o fragmentos a traducir y la redacción de paratextos durante el período de la publicación de las obras de Julio Cortázar dependía más de la autocensura del equipo editorial, que conocía las reglas de juego, y de las directivas de las instituciones de control ideológico, que del órgano de la censura oficial.

5.2.2. El campo editorial soviético

5.2.2.1. Centralización y control estatal del campo editorial

Una de las maneras más irrefutables de silenciar a los individuos es desplazarles de las posiciones desde donde pueden expresarse o actuar (Bourdieu 1980, 141). Este es el funcionamiento que podemos observar en la política cultural de la Unión Soviética con su centralización de las editoriales y la supervisión de los editores que debían conocer las reglas de juego para conservar su puesto.

La política cultural del Estado estaba enfocada en la centralización máxima y en el control del sector editorial. Así, en los documentos de la Glavlit de los años 1953-1966 encontramos una circular con los objetivos de este órgano de censura:

Опыт цензурного воздействия выдвигает два основных пути цензурной политики: первый путь — административное и

судебное преследование, которое выражается в закрытии издательств или отдельных изданий, сокращении тарифа, наложении штрафа и предании суду ответственных лиц. Второй путь — путь умелого идеологического давления, воздействия на редакцию — путем переговоров, вводе подходящих лиц, изъятия наиболее неприемлемых и т. д.¹⁵⁴ (RGANI; citado según Gorjaeva 2009, 150)

La vía administrativa se manifestó en la centralización de las tipografías y editoriales. En el curso de los primeros años después de la revolución se nacionalizaron más de mil tipografías y fábricas de papel, dejando todo el sector bajo el control absoluto del Estado. Asimismo, la política cultural tomó rumbo hacia la sustitución de las editoriales privadas por las estatales que luego se fusionaban con un propósito de mayor centralización. Ya en 1919 fue creada la Editorial Estatal (Gosizdat)¹⁵⁵ que nació de la fusión de varias editoriales pertenecientes a los órganos administrativos con las editoriales privadas nacionalizadas.

Sin embargo, Gosizdat no controlaba que una ínfima parte de la producción impresa del país. Su existencia en los años 1920 coincidió con el período de relativa liberalización de la época de la NEP (Nueva política económica)¹⁵⁶ que alimentaba ciertas esperanzas en cuanto al renacimiento cultural y económico de Rusia. En aquel período se crean centenas de casas editoriales privadas y cooperativas, “revistas, sociedades científicas y artísticas brotan como setas” (Shentalinski 2005, 225).

¹⁵⁴ La experiencia de la aplicación de la censura supone dos principales vías de política de censura: primera vía — persecución administrativa y judicial que se manifiesta en cierre de las editoriales o sustracción puntual de las publicaciones, disminución de tarifa, aplicación de multas y entrega a los tribunales de las personas responsables. La segunda vía es vía de presión ideológica moderada, influencia en la edición por vía de negociación, introducción de personas convenientes, extracción de las personas más inconvenientes, etc.

¹⁵⁵ Государственное издательство (Госиздат)

¹⁵⁶ НЭП (Новая экономическая политика) (1921-1928).

A este período corresponde también la existencia de dos editoriales emblemáticas que marcaron la evolución de la traducción en la URSS: Vsemirnaya literatura¹⁵⁷ [Literatura Universal] (1918-1924) y Academia (1921-1934). La editorial Vsemirnaya literatura fue creada por iniciativa de Maxim Gorki, Andréi N. Tíjonov, Iván P. Ladýzhnikov y Zinovi I. Grzhebin con el apoyo de Anatoli Lunacharski que encabezaba el Narkompros (Comisariado Popular para la Instrucción Pública)¹⁵⁸. Según el contrato firmado entre Gorki y Narkompros, que se comprometía a financiar el proyecto, la editorial gozaba de autonomía con respecto a Narkompros y Gorki tenía pleno derecho a seleccionar las obras y definir su tirada, tomar decisiones sobre los prefacios y notas, contratar a los editores, correctores y traductores. La editorial se comprometía a publicar en los primeros 3 años 200 folletos y 800 libros. Luego el número de volúmenes fue ampliado: unos 1.500 libros en la colección *general* (para un lector preparado), 2.500 libros en la colección *popular* (para el lector de masas), sin contar libros en otras series como *noticias de literatura extranjera*. Todas las ediciones debían acompañarse de un elaborado aparato crítico. La biblioteca de la editorial llegó a contener 70.000 volúmenes, lo que coincide con el número mencionado por Friedberg (1977) como plan de publicación acordado *a posteriori* entre Gorki y Lunacharski. Este ambicioso proyecto de apropiación cultural fue una extensión de la política de internacionalismo y apertura que correspondía a los primeros años del nuevo régimen. Según la política cultural de aquel entonces la traducción permitía el acceso de las masas al

¹⁵⁷ “Всемирная литература”

¹⁵⁸ Наркомпрос (Народный комиссариат просвещения).

El Comisariado tenía su propia editorial LITO que en dos años de su existencia publicó 155 obras de los clásicos rusos como Pushkin, Chernyshevski, Belinski, Herzen, Tolstói, etc.

patrimonio de todas las naciones y contribuía a fortalecer la solidaridad entre los trabajadores de todo el mundo.

Sin embargo, según señala Witt (2011, 155), la editorial Vsemirnaya literatura proporcionaba un interesante caso de potencial conflicto entre la planificación cultural desde “arriba” y desde “abajo”. Aunque la misma investigadora matizó en la conferencia de 2016 que este enfrentamiento no estuvo exento de ambigüedad, esta definición refleja bien la lucha dentro del campo. Por un lado, el proyecto se fundó como un intento de las autoridades de implementar el control y la planificación cultural desde arriba (asegurada por la figura de Gorki), y podemos constatar una cuidadosa selección de las obras y un acompañamiento crítico, que eran herramientas de este control. Por otro lado, no se puede olvidar el hecho de que entre los editores y traductores que participaban en la realización de este proyecto había muchos escritores e intelectuales petersburguenses de la época prerrevolucionaria que tenían su propia agenda como, por ejemplo, Aleksandr Blok, Nicolái Gumiliov, Borís Pasternak, Evgueni Zamiatin, Víktor Zhirmundski, Zinaida Guippius, Dmitri Merezhkovski, Mijaíl Lozínski, Fiódor Batiushkov entre otros. Sin embargo, el trabajo de las mentes más brillantes del país no dio los resultados que se podía esperar: la falta de papel y recursos tipográficos impedía la publicación del material preparado: En los 6 años de su existencia la editorial publicó unos 200 volúmenes y dejó de existir como entidad autónoma en 1924.

Una parte de su plan para la literatura extranjera fue publicada más tarde por la editorial Academia. Fundada en Petrogrado por Aleksandr A. Krolenko en diciembre 1921 (Barenbaum y Kostyleva 1986a, 336), justo después de la autorización de las editoriales privadas en el marco de la NEP, Academia tenía como objetivo inicial la publicación de las obras de la Sociedad

filosófica. Sin embargo, la disolución de la Sociedad filosófica en 1922¹⁵⁹ y la incorporación de los antiguos colaboradores de la editorial Vsemirnaya literatura Mijaíl L. Lozinski, Víktor M. Zhirmundski, Anatoli V. Efros impuso ciertas modificaciones en el enfoque de la editorial que empezó a publicar traducciones de obras de ficción. El perfil de la editorial Academia se caracterizaba por ediciones de alta calidad entre las que se encontraban traducciones de obras occidentales sobre la estética e historia del arte, clásicos de literatura universal; todas las traducciones incluían prefacios académicos y notas (Witt 2013b, 159). Sin embargo, ya en 1928 empezó una campaña contra su director. En 1929 la editorial se convirtió en una asociación anónima con participación de Narkompros y la Glavlit y se trasladó a Moscú. A partir de entonces, según la directiva de la Glavlit de Leningrado, que prescribía “поставить вопрос об изменении руководящего состава редакции с тем, чтобы обеспечить хозяйственное и идеологическое руководство”¹⁶⁰ (ZGALI 1928, citado según Blium 1994), los directores de la editorial eran asignados por el Comité Central del Partido Comunista. Así fueron denominados el antiguo editor de *Krasnaya gazeta*¹⁶¹ [*Periódico Rojo*] Piotr I. Chaguin o ideólogo bolchevique Lev B. Kámenev, lejano de los asuntos literarios.

¹⁵⁹ En otoño de 1922 por su oposición al nuevo régimen fueron exiliados unos 200 científicos e intelectuales. Entre ellos destacaban los filósofos Nikolái Berdiáyev, Sergéi Bulgákov, Nikolái Loski, Semión Frank, Iván Ilyín, Fiodor Stepún, Lev Krasavin (miembro del consejo editorial de *Academia*), los escritores Mijaíl Osorguín y Valentín Bulgákov, los historiadores Alexander Kiseveter, Antoni Florovski, Venedict Miakotin, Sergéi Melgunov, el sociólogo Pitirim Sorokin, etc. Las deportaciones, que se denominaron el *barco de los filósofos*, pusieron fin a la existencia de la Sociedad filosófica y comprometieron la actividad de la editorial Academia.

¹⁶⁰ “Plantear la cuestión del cambio de la parte directiva de la editorial con el fin de asegurar su gestión económica e ideológica”.

¹⁶¹ “Красная газета”

Academia fue una de las pocas editoriales no estatales que sobrevivieron a finales de los años 1920, cuando la NEP cayó en el olvido y fue sustituida por el primer plan quinquenal que marcó el endurecimiento de la política cultural. El nuevo gobierno mantenía el rumbo hacia la centralización y fortalecimiento del control sobre la gestión cultural, artística y científica. A finales de los años 1920 desaparecieron casi todas las editoriales que habían surgido con la introducción de la NEP, fueron cerradas las revistas científicas y literarias independientes. La actividad traductora que empezó a florecer en las editoriales privadas pronto fue centralizada y pasó a manos de las organizaciones estatales, que trabajaban según un programa y unos objetivos definidos y muy precisos (Van Hoof 1990, 288).

Las editoriales privadas no podían competir con las estatales a causa del monopolio estatal sobre los medios tipográficos y el papel, la planificación centralizada que definía los tipos de libros que podían publicar ciertas editoriales, sin mencionar la presión de la censura. Las editoriales estatales publicaban a grandes tiradas, pero la lista de los autores publicados era limitada. Por ejemplo, en el lapso de tiempo de 1929 a 1933 se publicaron 244 millones de libros de ficción, entre ellos 19 millones de Maxim Gorki (Blium 2000, 77), futuro creador del *realismo socialista*. Como consecuencia de las medidas económicas y políticas, en 1931 las editoriales privadas publicaron sólo el 0,1% de los títulos y las cooperativas el 2,3% (Blium 2000, 60). Sólo cuatro editoriales privadas pasaron la renovación del registro anual de 1929. Estas editoriales existieron hasta mediados de los años 1930. Academia, una de las últimas, perdió su independencia en 1934 y fue absorbida por Goslitizdat¹⁶² (luego renombrada en Judózhestvennaya

¹⁶² Goslitizdat [Гослитиздат] —Editorial estatal de literatura de ficción [Государственное издательство художественной литературы]

literatura¹⁶³ [Literatura de ficción]) que formaba parte de OGIZ¹⁶⁴. Creada en 1930, OGIZ, asumió el monopolio de la publicación de una gran parte de la producción impresa del país. A lo largo del siglo XX el órgano centralizador estatal cambió varias veces de nombre y estructura, cada vez logrando una mayor centralización. Durante el período de la traducción de Cortázar, fue el Goskomizdat, o el Comité Estatal para la imprenta, la edición y la venta de libros¹⁶⁵ (1963-1991). Goskomizdat ejercía el control sobre las tipografías, editoriales y distribución de libros: distribuía el papel, supervisaba la conformidad del material publicado con el perfil de la editorial, el cumplimiento de las listas temáticas y las tiradas, la distribución de las tiradas en las librerías y bibliotecas.

En los años 1960-1980 casi la totalidad de la literatura de ficción fue impresa por las editoriales centrales de la Redacción Principal de Literatura de Ficción¹⁶⁶ de Goskomizdat. La creación de editoriales grandes con un perfil determinado facilitaba el control sobre su funcionamiento. Chmatko y Thiesse (1999, 75) mencionan 300 editoriales soviéticas que funcionaban en los años 1980 y Andréi Initski (2002) habla de un total de 280 editoriales para el mismo período y de unas 70 editoriales que publicaban la mayor parte de la producción impresa. Todas las editoriales eran estatales y altamente especializadas.

A partir de los años 1970 se introducen listas temáticas según las principales áreas de literatura. Las editoriales debían anunciar y cumplir su plan de

¹⁶³ “Художественная литература”

¹⁶⁴ OGIZ [ОГИЗ]—Unión de las editoriales de libros y revistas estatales [Объединение государственных книжно-журнальных издательств]

¹⁶⁵ Госкомиздат (Государственный комитет по делам издательств, полиграфии и книжной торговли)

¹⁶⁶ Главная редакция художественной литературы

edición para el año o lustre. El equipo editorial decidía sobre las obras que debían proponerse para su publicación, tomando en cuenta los límites de papel y recursos tipográficos que se les asignaban. Los volúmenes de las tiradas y los precios se fijaban por el Goskomizdat, que además coordinaba las listas temáticas. Según se observa en los materiales del dossier de control de cumplimiento de Goskomizdat con la demanda de los lectores (GARF 1986), la proporción temática de los libros publicados se definía sin tomar en cuenta la demanda real. Principalmente los autores del plan temático se basaban en la edición real de la literatura en los años precedentes y los resultados del recuento nominal de la literatura impresa hace tres o cuatro años y presente en la red de librerías (*Ibid.*, 29).

Como resultado de esta planificación temática coordinada desde las “altas” jerarquías, en el período al que corresponden las primeras traducciones de Cortázar, el campo editorial soviético presentaba un interesante caso de combinación de enorme oferta libresca y un agudo déficit de libros demandados. Según los datos del mismo dossier (*Ibid.*, 70), en 1985 1.318 títulos publicados tenían más del 10% de tirada no vendida. Dentro de la literatura no vendida dominaban los escritos social-políticos (51,5%) y el 6,8% correspondía a la literatura de ficción. Al mismo tiempo, en 1985 el 48% de los lectores afirmaban no haber encontrado el libro que buscaban (*Ibid.*, 71). Tal “pénurie dans l’abondance”¹⁶⁷, según la expresión de Chmatko y Thiesse (1999, 75) conllevó el desarrollo del mercado negro de libros donde éstos se vendían por precios mucho más altos que los oficiales. Además, la presión ideológica llevó a la delimitación de las culturas oficial y no oficial que cada vez se hacían más distintas y distantes. En aquellos años empieza a crecer el movimiento de los disidentes y se expande el fenómeno

¹⁶⁷ “penuria en la abundancia”

de *samizdat*¹⁶⁸ y *tamizdat*¹⁶⁹ que permitían leer obras sobre historia, filosofía, derecho, libros de prosa y poesía prohibidos oficialmente. El público de *samizdat* consistía mayormente en los universitarios, estudiantes e intelectuales.

5.2.2.2. Editores como “agentes dobles”

El papel del editor como mediador fue fundamental. A pesar de la fuerte presencia del control estatal, el editor soviético seguía siendo “celui qui a le pouvoir tout à fait extraordinaire d’assurer la *publication*, c’est-à-dire de faire accéder un texte et un auteur à l’existence *publique* (*Öffentlichkeit*), connue et reconnue”¹⁷⁰ (Bourdieu 1999, 3). Sin embargo, este agente siempre está obligado a balancear entre los polos de la *autonomía* y *heteronomía*. El editor es un *personaje doble* que debe saber conciliar el arte y el dinero, el amor por la literatura y la búsqueda de beneficio (*Ibid.*, 16). En el caso de economía planificada centralizada soviética —donde la sobrevivencia de las editoriales no dependía de la demanda y del mercado libre sino del Estado— este *personaje* o *agente doble* debía saber conciliar el arte y la ideología estatal.

En el contexto soviético el editor se presenta como un *agente doble* que a la vez tiene el *habitus* poético occidental y el *habitus* político soviético (Sherry 2012, 60-61). El *habitus* poético occidental se formaba debido a su posición

¹⁶⁸ *Samizdat*—uno de los canales de distribución de literatura que consiste en copia y distribución clandestina de literatura prohibida por el régimen soviético y por los gobiernos comunistas de Europa Oriental (Bloque del Este).

¹⁶⁹ *Tamizdat*—publicación en el extranjero de los manuscritos prohibidos por el régimen soviético y por los gobiernos comunistas de Europa Oriental (Bloque del Este).

¹⁷⁰ “El que tiene el poder completamente extraordinario de asegurar la publicación, es decir hacer acceder la obra y al autor a la existencia *pública* (*Öffentlichkeit*), conocida y reconocida”.

privilegiada que le daba acceso a viajes y contactos con los escritores extranjeros. El *habitus* político se imponía por el Estado y la censura.

En los años 1960-1980 la Glavlit seguía ejerciendo una revisión posterior y, además, determinaba el *habitus* de los editores por medio de la *violencia simbólica*. Fueron sus circulares secretas y de uso interno las que marcaron las pautas de la autocensura y censura editorial. Además, a principios de los años 1960, la Glavlit empezó a organizar charlas con los redactores jefe y los representantes de las editoriales para explicarles los requerimientos de la censura. Estas charlas tenían por objetivo la internalización de las normas de la censura por los agentes (*Ibid.*, 58). Entonces es la (auto)censura de los editores que empieza a definir los límites de lo publicable. Esta autocensura se vuelve aún más estricta con la aprobación de la disposición del Comité Central del Partido Comunista del 7 de enero 1969 que aumentaba la responsabilidad personal de las autores y editores de las obras publicadas. La responsabilidad civil podía oscilar entre ocho años en prisión según el Código Penal, un mero amonestamiento (como fue el caso del editor de *Literaturnaya gazeta*, Valeri Kosoláfov, quien publicó en 1961 *Babii Yar*¹⁷¹ de Evguenii Evtushenko) o el despido (en el caso del editor de la revista *Znanie-Sila*¹⁷² [*Conocimiento es poder*], Afanasi Bordadyn, quien aprobó en 1960 la publicación de un artículo sobre la importancia del género de ciencia ficción). Algunos editores como el redactor jefe de la revista *Novi Mir*, Aleksandr Tvardovski, optaron por una oposición más bien abierta a la censura, e intentaron publicar obras controvertidas. Tal resistencia fue posible durante el *deshiello*, pero en 1970 el Comité Central recibió un informe del KGB sobre Tvardovski. El mismo año el redactor jefe y una parte del equipo editorial tuvieron que dejar sus puestos. Una actitud distinta se observa en la editorial

¹⁷¹ “Бабий яр”

¹⁷² “Знание-сила”

de la revista *Inostrannaya literatura*, que “did not try to create a distance from Glavlit and was part and parcel of the organization’s total oversight procedure”¹⁷³ (Khmelnitsky 2015, 120). *Inostrannaya literatura* contaba con un censor interno (*Ibid.*, 137) y, en una especie de pacto faustiano, esta revista descubrió al lector soviético la mayor parte de la literatura extranjera del siglo XX, desde Jack Kerouac a Julio Cortázar.

El papel del editor fue contradictorio por naturaleza, ya que fue simultáneamente el productor y el censor de la información (Sherry 2012, 61). Desempeñaba el papel policiaco del censor y al mismo tiempo intentaba hacer circular por lo menos una parte de la información. El equipo editorial, consciente de que tergiversaba la imagen del escritor y de la obra implementando la (auto)censura, solía justificarlo con el fin último de hacer aparecer tal autor u obra, aunque fuera en versión recortada o modificada. Un caso paradigmático de esta actitud se manifestó en la explicación del miembro del equipo editorial de *Inostrannaya literatura*, Raisa Orlova. Orlova señaló que aplicar recortes de censura en la traducción rusa de Hemingway fue la única manera de publicarlo (Friedberg 1989).

5.2.2.3. Principales editoriales de literatura traducida

Dado el sistema de alta especialización de las editoriales, sólo unas cuantas podían publicar literatura de ficción traducida. Cuatro editoriales — Progress¹⁷⁴ [Progreso], Mir¹⁷⁵ [Mundo], Ráduga¹⁷⁶ [Arcoíris], Russky yazyk¹⁷⁷ [Lengua rusa]— se especializaban en la traducción de literatura del

¹⁷³ “No intentó imponer distancia de la Glavlit y formaba parte integra del procedimiento de supervisión total de la organización”.

¹⁷⁴ “Прогресс”

¹⁷⁵ “Мир”

¹⁷⁶ “Радуга”

¹⁷⁷ “Русский язык”

ruso y su exportación a los países socialistas y capitalistas con fines de propaganda. Al mismo tiempo, algunas de estas editoriales como Progress y Ráduga publicaban también literatura extranjera traducida. Asimismo, la literatura traducida aparecía en la editorial Molodaya gvardia¹⁷⁸ [Guardia joven] (una de las pocas que no dependían de Goskomizdat), Pravda¹⁷⁹ [Verdad], Iskusstvo¹⁸⁰ [Arte] y algunas revistas literarias como *Novi Mir* e *Inostrannaya literatura*. Las revistas literarias no dependían de Goskomizdat sino de la Unión de Escritores. Cabe mencionar que la selección de los libros que se traducían muchas veces dependía de la Comisión Extranjera de la Unión de Escritores, fundada en 1935 y como la describe Katerina Clark (2011, 179), “an extremely powerful organisation on the cultural horizon and in status above VOKS”¹⁸¹.

En materia de traducción y publicación de obras extranjeras, en el campo editorial soviético dominaban la editorial Judózhestvennaya literatura y la revista *Inostrannaya literatura*.

a) *Inostrannaya literatura*

Fue en gran parte la revista *Inostrannaya literatura* [Literatura Extranjera] la que dio a los lectores soviéticos la posibilidad de familiarizarse con la literatura mundial. Nominalmente la revista fue fundada durante la época del *deshielo*¹⁸², pero tiene una larga tradición. Entre los años 1891 y 1894 salía

¹⁷⁸ “Молодая гвардия”

¹⁷⁹ “Правда”

¹⁸⁰ “Искусство”

¹⁸¹ “Una organización extremadamente poderosa en el horizonte cultural, que tenía estatus superior al de VOKS”.

¹⁸² En la década de *deshielo* se amplificaron las posibilidades de publicación para los escritores, poetas y críticos jóvenes, y surgieron nuevas revistas como *Yunost* [Juventud], *Moskvá* [Moscú], *Nevá*, *Sovetski ekrán* [La pantalla soviética], *Muzikálnaya zhizn* [La vida musical], etc.

la revista *Véstnik inostrannoi literatury*¹⁸³ [*Mensajero de literatura extranjera*] y entre 1933 y el 1944, la revista *Internazionalnaya literatura*¹⁸⁴ [*Literatura internacional*].

Su primer editor fue el periodista y escritor Aleksandr Chakovski, que contaba con la confianza del gobierno: miembro del Partido Comunista, galardonado entre otros con el Premio Stalin, el Premio Lenin y el Premio Estatal de la URSS, autor de obras ideológicamente afines como *Victoria*, *Asedio*, *Fantasmas de Núremberg*. Ya en 1956, un año después de la creación de la revista, escribe al Comité Central, solicitando su admisión al Comité y pidiendo recomendaciones del Comité sobre la organización y funcionamiento de la revista y sobre el enfoque de presentación de literatura extranjera (Archivo de Aleksander Yakovlev 1956). Ilyá Ehrenburg (2005, 332), en su autobiografía, cuenta la anécdota de cómo Chakovski por poco cancela la publicación de *El hombre y el mar* de Hemingway, preparada para la revista, basándose en una réplica mal interpretada del ministro de control estatal, Viacheslav Mólotov. Sin embargo, bajo el pretexto de lucha ideológica Chakovski propone atraer a los autores extranjeros y publica toda una serie de obras y artículos que provocan el desagrado del Comité Central. En 1963, Chakovski fue sustituido por Boris Rurikov, autor de obras como *Marxismo-leninismo en literatura y arte*, *Socialismo y hombre*, *Comunismo, cultura y arte*, *V.I. Lenin y cuestiones literarias*, *Bases ideológicas de la estética*; en 1970 se asignó a este puesto al antiguo vice-ministro de los Asuntos Exteriores y miembro de la Comisión central de revisión del CC PC, Nikolai Fedorenko. Los redactores jefes tenían a la vez, lo que Sherry (2012) llama el *habitus* político que les permitía seguir las reglas de juego y adivinar los límites de lo publicable, y el *habitus* literario.

¹⁸³ “Вестник иностранной литературы”

¹⁸⁴ “Интернациональная литература”

Desde el momento de su fundación, la revista estaba enfocada en la publicación de literatura contemporánea. La revista publica sólo las obras que no se habían traducido al ruso previamente e intenta presentar al lector obras contemporáneas de los últimos años, pero a nivel práctico no hay una limitación temporal estricta (Iiinskaya 2016). Sin embargo, el foco en obras de los últimos 2-3 años sirvió de buen pretexto para rechazar la publicación de algunas obras durante la época soviética.

El proceso de selección fue muy complejo y constaba de varias etapas. La revista estaba al tanto de las noticias sobre la literatura extranjera gracias a las traducciones de la prensa extranjera, que hacían regularmente sus empleados para el uso interno de la editorial, y a su correspondencia con escritores e intelectuales extranjeros. Muchas veces eran los traductores o los filólogos que proponían la obra. Sin embargo, antes de ser aprobada, la obra pasaba por uno o varios resúmenes de los críticos literarios que implícitamente debían presentar la obra desde el punto de vista de la lucha contra el capitalismo e inscribirla en el canon del realismo socialista. En algunos casos el resumen de la obra se revisaba por uno o varios miembros del equipo editorial. El foco no se ponía en las características literarias de la obra, sino en su interpretación político-social. En estos resúmenes se proponían soluciones que permitieran publicar la obra: selección de fragmentos, traducción libre, eliminación de la crítica al comunismo, supresión de determinadas escenas demasiado explícitas, o un prefacio que explicara la obra. Así, el miembro del equipo editorial, Raisa Orlova, que ya mencionamos en otra ocasión, en su reseña de uso interno para la revista *Inostrannaya literatura*, recomienda la publicación de *Las brujas de Salem* de Arthur Miller sólo en el caso de que se elimine la crítica anticomunista en una de las acotaciones del autor (RGALI 1955b). En cuanto a otro autor del

modernismo americano, William Faulkner, la filóloga Elena Románova (RGALI 1960d) propone publicar sólo la primera parte de la novela *La Mansión*, acompañada de un amplio artículo sobre la trilogía de los Snopes en general. Lo propone bajo pretexto de baja calidad literaria del texto de Faulkner:

Расходовать еще 12-13 листов на художественно весьма посредственную, как и всё у Фолкнера — чрезвычайно трудную для перевода, да к тому же скучную для чтения часть, вряд ли целесообразно.¹⁸⁵

La manipulación del texto y paratexto aparece como solución en el resumen de la obra *Tiempo de vivir, tiempo de morir* de Erich Maria Remarque, escrito por una empleada de la editorial, Tatiana Motyleva:

Отдельные натуралистические места можно смягчить в переводе, а политически неприемлемые для нас высказывания персонажей следует оговорить в предисловии. Еще лучше — дать в журнале параллельно с печатанием романа серьезную статью, которая осветила бы путь Ремарка и дала бы вдумчивый разбор его последнего романа.¹⁸⁶ (RGALI 1955b)

La misma crítica propone publicar algunos fragmentos seleccionados del libro de Simone de Beauvoir *América día a día* como obra de escritora burguesa que refleja las monstruosidades de la vida americana (*Ibid.*). Según señalan los investigadores, en casos de obras potencialmente controvertidas (y el hecho de publicar obras contemporáneas aumentaba este riesgo), el

¹⁸⁵ Gastar 12-13 páginas de autor más en una parte artísticamente mediocre, — como todo Faulkner, sumamente complicado a traducir, — y además de lectura aburrida, no parece razonable.

¹⁸⁶ Algunos lugares “naturalísticos” pueden ser suavizados en la traducción, y las réplicas de los personajes políticamente inaceptables para nosotros deben ser comentadas en el prefacio. Aún mejor sería dar en la revista, paralelamente a la publicación de la novela, un artículo serio que aclarara el camino de Remarque y diera un análisis serio de su última novela.

redactor jefe de la revista, antes de tomar la decisión sobre la publicación, consultaba informalmente al Comité Central o a la Unión de Escritores para recibir instrucciones no oficiales que, sin embargo, se tomaban como instrucciones de censura (Sherry 2012, 65; Khmelnsky 2015, 120). Luego el corrector o el editor revisaban los prefacios y las traducciones. Por ejemplo, en la traducción de los fragmentos de *En el camino* de Jack Kerouac, podemos observar una censura progresiva de una frase hasta su completa eliminación en la versión final¹⁸⁷.

Según señala Teresa Cherfas (1986, 64), las suscripciones a *Inostrannaya literatura* eran altamente apreciadas en la URSS y con la edición limitada de 418.000 ejemplares (para una población de 270 millones) la demanda excedía la oferta. Al mismo tiempo, el periódico del Comité Central del Partido Comunista, *Kommunist*¹⁸⁸ [*Comunista*], se imprimía con una tirada de 944.000 ejemplares y costaba sólo 25 kopéeks, en comparación con los 80 kopéeks de *Inostrannaya literatura*.

b) Judózhestvennaya literatura

En los años 1960-1980 Judózhestvennaya literatura [Literatura de ficción] fue la principal editorial soviética en materia de literatura de ficción, tanto por los títulos publicados como por las tiradas. Según el Estatuto de Goskomizdat del 30 de enero de 1976 los objetivos de la editorial consistían en la publicación de los clásicos de literatura nacional y extranjera, obras completas, y las obras más destacadas de los autores “progresistas” que hubieran publicado recientemente (en un período de cinco años) en su lengua original (GARF 1986).

¹⁸⁷ Para el análisis completo de la manipulación de este texto véase “Traduire la guerre froide” (Eremina 2016).

¹⁸⁸ “Коммунист”

En 1980 la editorial publicó 335 títulos con tirada total de 64.160.000 ejemplares y en 1985, 334 títulos con tirada total de 85.945.000 ejemplares. A partir de 1963 la editorial formaba parte de la Redacción Principal de Literatura de Ficción de Goskomizdat, junto con las editoriales Iskusstvo¹⁸⁹ [Arte], Isobrazítelnoe Iskusstvo¹⁹⁰ [Bellas Artes], Múzyka¹⁹¹ [Música], Planeta¹⁹² [Planeta]. Entre los años 1981 y 1985 estas editoriales publicaban en su conjunto el 4,5% de toda la producción impresa del país según la tirada y el 1,4% según los títulos (GARF 1986). Además, Judózhestvennaya literatura editaba varias revistas literarias como *Roman-gazeta*¹⁹³ [Novela-periódico], *Moskvá*¹⁹⁴ [Moscú], *Nevá*¹⁹⁵, *Zvezdá*¹⁹⁶ [Estrella], *Detskaya literatura*¹⁹⁷ [Literatura infantil].

La editorial contaba con la Sección de literaturas de América Latina, España y Portugal. En 20 años entre 1960 y 1980 la sección editó más de 130 libros con una tirada sumaria de 14 millones de ejemplares. En esta lista predominaban las obras de Cuba (23 títulos y 1,3 millones de ejemplares) y Chile (22 títulos y 1 millón ejemplares). Luego en orden digresivo seguían las obras de Argentina, México, Uruguay, Colombia y otros países (Stólbov 1980, 120-21). En particular, en esta editorial fueron publicadas las traducciones de relatos y *Rayuela* de Julio Cortázar, *Cien años de soledad* de

¹⁸⁹ “Искусство”

¹⁹⁰ “Изобразительное искусство”

¹⁹¹ “Музыка”

¹⁹² “Планета”

¹⁹³ “Роман-газета”

¹⁹⁴ “Москва”

¹⁹⁵ “Нева”

¹⁹⁶ “Звезда”

¹⁹⁷ “Детская литература”

Gabriel García Márquez, *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces* de Alejo Carpentier, *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos.

En su autobiografía la traductora Natalia Tráuberg (2010) llama esta editorial junto con la editorial de *Inostrannaya literatura* “una ventana hacia Europa”. La traductora destaca el papel que jugaron en los años 1960-1980 el redactor jefe interino Boris Gribanov y redactor de la sección de países de América Latina, España y Portugal, Valeri Stólbov. Según señala la traductora, ambos estaban bien posicionados en el campo de poder: Stólbov como antiguo agente de inteligencia y Gribanov como empleado de Komsomol¹⁹⁸. Podemos observar que, igual que en el caso de *Inostrannaya literatura*, o aún antes Academia, el Estado intentaba controlar la producción cultural, asignando puestos clave a agentes que le parecían ideológicamente afines. Sin embargo, Tráuberg destaca el ambiente libre y poco soviético creado por estos redactores.

La literatura de América Latina estaba en manos de Stólbov, quien dirigía la sección de países latinoamericanos, España y Portugal desde su fundación en 1960, con motivo de la revolución cuaban de 1959. La traductora Ella Braguinskaya (2002) señala que Stólbov jugó un papel primordial en la aparición en la URSS de traducciones de poesía y prosa latinoamericana, española y portuguesa. Le caracteriza como una persona de carácter explosivo, liberal y enamorado de la literatura. La traductora destaca que

Не узнать бы нам в те времена столько ярких и значительных латиноамериканских и испанских писателей, не будь такой лихости в характере Валерия Столбова, не будь такой увлеченности у всей его великолепной команды, тут следует упомянуть и переводчиков, и особо хитроумных авторов

¹⁹⁸ Komsomol era la organización juvenil del Partido Comunista de la Unión Soviética.

предисловий, которые научились подавать “буржуазных” авторов с таким гарниром, что и цензуре не поперхнуться.¹⁹⁹
(*Ibid.*)

Los hispanistas y los traductores destacaban su capacidad organizativa. Creó alrededor de la editorial un grupo de traductores, implicando tanto a los traductores ya conocidos como descubriendo nuevos nombres (Peshkova 2009). La publicación en *Judózhestvennaya literatura* dio acceso al subcampo de la traducción a destacados traductores del español como Natalia Vanjanen, Anatoli Gelescul, Natalia Malinóvskaya, Boris Dubin, etc.

Muchos escritores latinoamericanos estaban en contacto con la editorial: Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Alejo Carpentier y Jorge Amado la visitaban durante sus visitas a Moscú (Stólbov 1980, 120).

La participación del equipo de traductores fue muy importante en la toma de decisiones a nivel editorial. Muchas obras fueron propuestas por los traductores. En los archivos de la editorial encontramos un dossier aparte para cada autor publicado, que aparte de fichas de lectura internas y galeradas suele contener minutas de reuniones donde se tomaban las decisiones sobre la publicación y selección de material, como en el caso de la compilación de relatos de Cortázar *El otro cielo*, publicada en 1971 por la editorial.

¹⁹⁹ No habríamos conocido en aquellos tiempos tantos brillantes e importantes escritores latinoamericanos y españoles, si no fuera por esta osadía en el carácter de Valeri Stólbov, la implicación de todo el maravilloso equipo, aquí hay que mencionar a los traductores y especialmente listos autores de los prefacios que aprendieron a presentar a los autores “burgueses” de tal manera que hasta la censura no se daba cuenta.

5.2.3. El canon de literatura extranjera en el espacio social soviético

El canon soviético difería del canon occidental no solamente por lo que respecta a la terminología de la crítica literaria —la mayoría de las obras fueron consideradas como realistas y término mismo de postmodernismo no aparece que a finales de los 1980. En general, mientras las obras de algunos autores se traducían y se publicaban en grandes tiradas, otros libros estaban prohibidos y su lectura y divulgación en forma de *samizdat* se penalizaba con medios drásticos desde despido a persecución judicial por actividad antisoviética. Los autores consagrados en la URSS no siempre lo fueron en Occidente y al mismo tiempo muchas obras canónicas como *Esperando a Godot* de Beckett, *Los monederos falsos* de Gide, *Un mundo feliz* de Huxley entre otras no llegaron a traducirse durante el período soviético. Por ejemplo, según señala Philip Ross Bullock (2013, 242), el canon de la literatura inglesa en la URSS difería considerablemente del canon leído y enseñado en Occidente. La misma observación aparece en los escritos de Teresa Cherfas (1986). Esta investigadora observa que aunque autores como Kurt Vonnegut, Iris Murdoch, William Styron, John Fowles, Günter Grass o Gabriel García Márquez fueron traducidos en la URSS estas traducciones se hicieron de forma racionada y limitada, “thinly sandwiched between the excellence of the *world* literature, overlooked in the West”²⁰⁰ (Cherfas 1986, 65). La revista *Inostrannaya literatura*, conocida por introducir al lector soviético y postsoviético a la mayoría de autores consagrados en Occidente, dedicaba la mayor parte de sus páginas a literaturas menos conocidas como las literaturas de Vietnam, Corea del Norte, Nicaragua, Siria o India.

²⁰⁰ “Añadidos en pequeñas cantidades a la excelencia de la literatura *universal*, ignorada en Occidente”

Esta desigualdad en el flujo de traducciones de literatura extranjera estaba determinada por la ideología y poética dominantes en el campo literario soviético. El Estado soviético prescribió los parámetros ideológicos de lo aceptable, definiendo la selección de los textos y cómo estos textos debían ser traducidos (Lefevere 1992c, 116).

La traducción y recepción crítica de muchas obras dependía de las relaciones diplomáticas de la URSS con el país del autor y de su postura política. En la monografía *Libro en la sociedad soviética*²⁰¹, Nazárov (1964, 79) explica este aspecto de selección en línea con la doctrina comunista:

Идеологи капитализма клеветают на нашу страну, утверждая, будто у нас нет свободы печати. Да, у нас действительно нет свободы печати для врагов социализма. Но у нас существует и притом не формально, а фактически подлинная, ничем не ограниченная свобода печати для трудящихся.²⁰²

Así, con el inicio de la Guerra Fría las traducciones de los autores norteamericanos se hicieron más escasas. Asimismo, los acontecimientos de la Primavera de Praga provocan la prohibición de la novela de Franz Kafka *El proceso*, que había sido traducida al ruso en 1960.

Por otro lado, el poder soviético, todavía soñando con el socialismo internacional, deseaba atraer a su lado a los intelectuales occidentales simpatizantes de las ideas socialistas y reunirlos bajo el lema de la lucha contra el fascismo. Y una de las maneras de hacerlo era publicar sus obras en la URSS. Así fue el caso de los poetas Pablo Neruda, Rubén Darío, Rafael

²⁰¹ “Книга в советском обществе”

²⁰² Los ideólogos del capitalismo calumnian contra nuestro país, afirmando que no tenemos libertad de imprenta. Sí, efectivamente, no tenemos libertad de imprenta para los enemigos del socialismo. Pero tenemos no sólo formal sino real, verdadera y no limitada de ninguna manera libertad de imprenta para los trabajadores.

Alberti, Paul Éluard, Louis Aragón, Yannis Ritsos, Nazım Hikmet y escritores como Romain Rolland, André Maurois, William Saroyan, Lion Feuchtwanger, Bertold Brecht, Gabriel García Márquez y Teodor Dreiser entre otros. Aunque poéticamente eran lejanos del canon del realismo socialista, su cercanía ideológica con la izquierda permitió la traducción de su obra en el espacio soviético. En este sentido la literatura latinoamericana estaba bien posicionada debido a los movimientos revolucionarios en varios países.

Cabe mencionar que en muchos casos el compromiso político de los autores se priorizaba en detrimento de la calidad literaria de la obra. Así es como en la URSS se consagraron nombres de escritores latinoamericanos poco conocidos en el resto del mundo como Alfredo Varela o Gustavo Varcárcel, mientras que la prosa de Jorge Luis Borges no se publicó antes de 1981 debido a su posicionamiento político de derechas. Tampoco se dieron a conocer las obras de Ernesto Sábato, ignorado por la imprenta soviética hasta 1988 debido a su desilusión en la causa socialista, un alejamiento que se origina en 1935.

Sin embargo, incluso la traducción de los autores simpatizantes con el régimen tenía sus escollos. Por ejemplo, los libros de André Gide tuvieron una amplia acogida en la URSS en los años 1920-1930. No obstante, su crítica acerca de la construcción del Estado socialista, publicada después de su viaje a la URSS en 1936, convirtió a Gide en un escritor pernicioso para la sociedad soviética (Jaritónova 2016) y sus obras no volvieron a publicarse hasta 1991. En 1936 desapareció de las librerías y bibliotecas la obra de Céline *Viaje al fin de la noche*. La novela de Céline se había traducido al ruso en 1934, ya que, según los críticos soviéticos, la obra revelaba el horror de la existencia capitalista. Sin embargo, en 1936 el autor escribió una crítica a la

URSS y sus obras fueron retiradas de circulación y depositadas en secciones de almacenamiento especial para los archivos y colecciones de acceso limitado, denominados *spetsjrans*. La lectura de sus obras se consideró una actividad antisoviética. Asimismo, después de la Guerra Civil española, John Dos Passos se alejó de la izquierda y la URSS prohibió todas sus obras y las retiró de circulación.

En 1941 la revista *Internazionalnaya literatura* se propuso traducir y publicar la obra de Hemingway *Por quién doblan las campanas* que había aparecido en 1940. Sin embargo, la idea fue desaprobada por el Comité Central. Según el informe presentado a Zhdánov, quien entonces presidía la Dirección de propaganda y agitación del CC²⁰³, en esta obra Hemingway representa a los comunistas de una manera errónea y tergiversada: André Martí que aparecía en la novela bajo su nombre fue descrito como un personaje cruel y limitado que sólo perjudicaba al pueblo español y el periodista Kárkov —cuyo prototipo fue el famoso escritor y periodista soviético Koltsov y que representaba en la novela la ideología comunista— fue descrito como cínico y amoral. Lógicamente, la resolución del Comité Central prohibió la publicación de la obra de Hemingway, alegando que el sentido de la novela *Por quién doblan las campanas* consistía en el deseo de demostrar la primacía moral de la ideología democrático-burguesa sobre la ideología comunista y, por eso, a pesar de que la novela fue escrita como muestra de su simpatía hacia la lucha del pueblo español contra el fascismo, no podía ser publicada en la URSS (Blium 2000, 227). La novela se tradujo en ruso en la época del *deshielo* de Jrushchov, en 1968, pero incluso entonces contenía considerables recortes de censura (más de veinte según Blium (2005) y el texto de la traducción fue manifiestamente manipulado (Kuznetsova 2012)).

²⁰³ Управление пропаганды и агитации ЦК

En 1956, después de los acontecimientos en Hungría²⁰⁴, Howard Fast —hasta entonces uno de los autores norteamericanos más publicados en la URSS— rompió con el comunismo, y sus libros y figura desaparecieron del horizonte literario soviético. A partir de 1965 tampoco se mencionaba al escritor cubano Guillermo Cabrera Infante. Después del triunfo de la Revolución cubana, trabajó en el diario *Revolución (Granma)* y en el Consejo de Cultura, acompañando a las delegaciones gubernamentales a los Estados Unidos, la URSS y a países de Europa del Este y en 1960 la revista *Inostrannaya literatura* publicó su carta “Escritor en la vanguardia de la revolución”. Sin embargo, en 1965 su crítica al gobierno socialista cubano le convirtió en persona *non grata* tanto para Cuba como para la URSS.

Aparte de la postura política del escritor, la selección de las obras a traducir dependía del contenido y temática de la obra. En el contexto de la Guerra Fría, la URSS prefería traducir las obras que criticaban la realidad norteamericana. Así, se publicaron con grandes tiradas las obras de Kurt Vonnegut, uno de los autores norteamericanos más controvertidos y polémicos. Este autor fue uno de los iconos de la contracultura de los Estados Unidos y su obra destacaba por su carácter rebelde y crítico. Contra cualquier pronóstico, la URSS siguió traduciendo y publicando sus libros como sátira contra la vida americana incluso en la época de la censura más severa, hasta que Vonnegut empezó a firmar cartas que criticaban al régimen soviético. Algunas obras de la *Beat Generation* también fueron publicadas como crítica de la realidad americana. Sin embargo, aunque su poesía llegó a la URSS en 1961, gracias a la mediación del traductor Andréi Serguéev, que compiló una antología de versos de doce poetas estadounidenses en la revista

²⁰⁴ En octubre de 1956 en Hungría se produjo levamiento armado contra el gobierno procomunista, severamente aplastado por las tropas soviéticas.

Inostrannaya literatura, ésta fue la última publicación de los autores de la *Beat Generation* en la URSS. Una de las razones de esta falta de atención se debe al hecho de que en 1968 muchos escritores norteamericanos firmaron varias cartas de protesta contra la política de la URSS.

Las obras clásicas, que no podían ser asociadas con la situación actual por su lejanía en el tiempo, se consideraban “inofensivas” desde el punto de vista ideológico. Dentro del proyecto de apropiación cultural del patrimonio mundial se hicieron numerosas traducciones de poetas románticos ingleses, de Shakespeare, Goethe, Lesage, Voltaire, Balzac, Béranger, Mérimée, Hugo, Flaubert, Stendhal, Daudet, Rolland, Heine, Schiller, Defoe, Swift, Fielding, Thacheray, Byron, Dickens, Scott, Twain, Shaw, Cervantes, Edgar Poe, Scott Fitzgerald, Petrarca, Dante, Calderón, Tirso de Molina, Kipling, Brecht, Molière, Maupassant, Rabelais, etc.

Más sutil, pero no por eso menos sistemática, fue la selección de obras según si encajaban con la poética dominante en la cultura meta. En la URSS, la *violencia simbólica* del Estado se centró en la implantación del realismo socialista²⁰⁵ en todos los campos de producción cultural. Según esta doctrina la literatura debía ser comprometida con los ideales y objetivos soviéticos, contribuyendo a la transformación y la instrucción del proletariado. El arte debía ser optimista y dar la impresión de progreso; el lenguaje debía ser accesible y sencillo.

²⁰⁵ El realismo socialista fue establecido como el principal método de las bellas letras soviéticas en el Primer Congreso de la Unión de Escritores, celebrado en 1934 y presidido por Maxim Gorki. Este congreso proporcionó un modelo de conducta a la *intelligentsia* soviética para los veinte años que siguieron, y con ciertas reservas hasta finales de los años 80 (Zúbov 2009, 938).

En general, los experimentos literarios y las innovaciones podían impedir la publicación de una obra, ya que la literatura tenía que ser *democrática*, es decir comprensible para el lector más lego. Los temas tratados en la obra también debían corresponder al objetivo de instrucción del proletariado socialista. Estas consideraciones poético-ideológicas hicieron imposible — antes de mediados de los años 1980— la traducción rusa de muchas obras vanguardistas, modernistas y postmodernistas: *Náusea* de Jean-Paul Sartre, *La peste* de Albert Camus, *En camino*, *Al revés* y *Allí lejos* de Joris-Karl Huysmans, *Sodoma y Gomorra* de Marcel Proust, *El castillo* de Kafka, *Orlando* y *Las olas* de Virginia Woolf, *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, *La cantante calva* y *Las sillas* de Eugène Ionesco, *Ubú rey* de Alfred Jarry, *Los monederos falsos* y *El inmoralista* de André Gide, *Trópico de Cáncer*, *La crucifixión rosa* y *Trópico de Capricornio* de Henry Miller, *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino, *El mirón*, *Las gomas* y *Los celos* de Alain Robbe-Grillet, *El amante* y *Moderato cantabile* de Marguerite Duras, *Opus nigrum* de Marguerite Yourcenar, *Las flores azules* y *Zazie en el metro* de Raymond Queneau, *La condición humana* de André Malraux, *Perdido en la casa encantada* de John Barth, *Lolita* y *Pálido fuego* de Vladímir Nabókov, *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, *1984* y *Rebelión en la granja* de George Orwell, *Alguien voló sobre el nido del cuco* de Ken Kesey, *Hijos de la medianoche* de Salman Rushdie, *Tres tristes tigres* de Guillermo Gabrera Infante, *Paradiso* de José Lezama Lima, *Un mundo para Julius* de Bryce Echenique, *El túnel* y *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato, *La broma*, *El libro de la risa y el olvido*, *La insoportable levedad del ser* de Milan Kundera, poesía de Gary Snyder, Neal Cassady, Herbert Huncke, Michael McClure, Philip Whalen, Lew Welch, William Burroughs, Rene Char, Philippe Soupault, André Breton, Max Ernst, Henri Michaux, Paul Claudel, Charles Péguy, Leopoldo Lugones, Juan Gelman, etc.

Todos estos autores no encajaban en el canon de realismo socialista. La orientación hacia el realismo socialista supone una *metanarrativa*, entendiendo por *metanarrativa* o *grandes relatos*, según la terminología de Lyotard (1979), un discurso totalizante y coherente que pretende abarcar y dar una explicación única a todos los hechos científicos, históricos, sociales, religiosos, etc. En este sentido la literatura vanguardista o postmodernista representaba un peligro para el régimen totalitario, que aspiraba a implantar un discurso oficial único, una *metanarrativa*. Mientras que las obras vanguardistas representaban la rebeldía y el rechazo de la absurdidad del mundo convencional, el postmodernismo intentaba poner fin a los *grandes relatos*. Según señala Lyotard (*Ibid.*, 7), en su informe *La condición postmoderna*, simplificando al extremo, se podría definir la condición postmoderna como incredulidad hacia los *grandes relatos*.

Lógicamente, la entrada de la literatura posmodernista en los campos literarios del Bloque del Este fue obstaculizada. Así, las traducciones rusas de *Quimera* y *Sabático* de John Barth, *V*, *La subasta del lote 49* y *El arcoíris de gravedad* de Thomas Pynchon, *Un hombre singular*, *Cuento de hadas en Nueva York*, *El hombre de mazapán* de Patrick Donleavy, *El rey y Paraíso* de Donald Barthelme, *Las cosas*, *La vida instrucciones de uso*, *La desaparición*, *W o el recuerdo de la infancia* de George Perec, *Libro de Manuel* de Julio Cortázar y otras obras postmodernistas no pudieron publicarse hasta después de la perestroika.

Sin embargo, cabe admitir que el subcampo de la traducción soviético se caracterizó por cierta plasticidad que permitió la aparición de obras como, por ejemplo, *Rayuela* de Julio Cortázar, cuyo carácter postmodernista no hacía prever su publicación en la URSS. En opinión de Philip Ross Bullock (2013, 264),

Never a straightforwardly top-down process, cultural politics in the Soviet Union was based on a complex and evolving negotiation between the interdependent fields of official ideology and popular taste.²⁰⁶

A pesar del estricto control estatal, en el país se tradujeron por tanto obras de ficción vanguardistas, modernistas y postmodernistas que no se correspondían con el estilo del realismo socialista ni con la ideología comunista: Ernest Hemingway, John Steinbeck, Dos Passos, Tomas y Heinrich Mann, Luigi Pirandello, fragmentos del *Ulises* de James Joyce, fragmentos de *En el camino* de Kerouac, algunos poemas de Allen Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti, cuatro tomos de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, Louis Aragon, Pablo Neruda, Kurt Vonnegut, André Gide, Rubén Darío, Italo Calvino, Joseph Heller, etc.

La aparición de las traducciones de estos autores en la URSS puede ser explicada tanto por la actividad de mediadores culturales como Andréi Serguéev o Alekséi Zvérev, en el caso de los poetas norteamericanos, o Ella Braguinskaya, Inna Terterián, Valeri Stólbov, Margarita Bylínkina o Borís Dubin en el caso de la literatura hispánica, como por la política exterior de la Unión Soviética.

No obstante, cabe destacar que muchas de las obras modernistas y postmodernistas que se publicaron fueron manipuladas porque se editaban por fragmentos incluidos en antologías y/o en traducción libre domesticadora. Así, empezó a publicarse por entregas el *Ulises* de James Joyce, si bien la publicación de la novela fue interrumpida. De la novela de

²⁰⁶ Nunca un proceso claramente dirigido desde arriba hacia abajo, la política cultural de la Unión Soviética se basaba en una compleja y cambiante negociación entre los campos interdependientes de la ideología oficial y de los gustos del público.

Kerouac *En el camino* se publicaron sólo 3 fragmentos que el consejo editorial estimó “publicables” (RGALI 1960c). La epopeya²⁰⁷ de Marcel Proust se publicó con recortes de censura y en una traducción libre según el canon del realismo socialista.

Asimismo, fueron suprimidas todas las menciones irrespetuosas hacia el comunismo o la URSS de las traducciones de *Washington DC* de Gore Vidal, *Matadero cinco* de Kurt Vonnegut y *Viajes con Charley* de John Steinbeck, y el lenguaje obsceno o las escenas eróticas de *Blues de la calle Beale* de James Baldwin, *Cásate conmigo* de John Updike, *El desayuno de los campeones* de Kurt Vonnegut (Freidberg 1989). El canon literario importado se manipulaba y aunque el lector podía sospecharlo, no tenía medios para comprobar hasta qué punto ésta era una práctica habitual. Según señala Mariana Choldin (1989, 32),

The wary Soviet reader must certainly realize that rewriting, and not merely translation, has taken place, but how can he or she possibly guess the extent of the changes? The reader gets no help from Aesopian language here, for the book in hand has been, in effect, written by the Soviet authorities and not by the American, French, or German author whose name it bears.²⁰⁸

²⁰⁷ Existen tres traducciones rusas de este libro. Las primeras traducciones aparecen ya en los años 20 antes de que fuera escrita la última novela del ciclo. Estos primeros intentos de Frankovski y Fiódorov de traducir al ruso la prosa de Proust fueron luego criticados en el marco de la escuela soviética de traducción por ser demasiado extranjerizantes. En los años 70 apareció la segunda traducción de la epopeya *En busca del tiempo perdido*, realizada por Liubímov. En aquel entonces tampoco se tradujeron los siete tomos de esta epopeya—antes de la perestroika se publicaron sólo los primeros tres tomos, mientras que la publicación del cuarto libro, *Sodoma y Gomorra*, provocó cierta controversia y el libro no se editó hasta 1987 y aún entonces con considerables cortes de censura.

²⁰⁸ El precavido lector soviético seguramente se da cuenta de que lo que tiene lugar no es una simple traducción sino una reescritura, pero ¿cómo puede posiblemente adivinar el grado de los cambios? Aquí el lector no obtiene ayuda del lenguaje esópico, ya que el libro que tiene en sus manos fue en realidad escrito por las autoridades soviéticas y no por el autor americano, francés o alemán cuyo nombre lleva.

Aunque esta afirmación puede parecer demasiado categórica, no se puede negar el hecho de la manipulación del canon literario de las obras importadas. Muchas obras de autores hispanoamericanos fueron sorprendentemente traducidas en la URSS, pero su recepción fue manipulada a través de la reescritura. Una de las herramientas más eficaces de manipulación del canon literario fue la crítica.

5.2.4. La crítica literaria como institución

A la centralización de los campos de producción cultural contribuyó también la crítica literaria, que no sólo indicaba a los lectores la manera “correcta” de leer una obra, sino que también representaba la inclinación del Comité Central respecto a un autor o una obra. Así, la revista del partido *Pravda*²⁰⁹ [*La verdad*] estaba “at the top of the hierarchical system of official public culture”²¹⁰ y sus artículos podían ser tanto una puerta de entrada para un autor extranjero como el inicio de una campaña represiva (Witt 2013a, 143). Según señala Zemskova (2013, 196), en los años 1930 (lo que podríamos aplicar con ciertas reservas a todo el período soviético que siguió), cualquier opinión expresada por los críticos literarios oficiales obtenía estatus prescriptivo y se convertía en una directriz del partido que los traductores debían seguir. La aparición de una reseña o artículo positivos en una revista o periódico importante indicaban el beneplácito oficial hacia ese autor y favorecían su consagración. En caso contrario, “a critical notice would indicate that translations and scholarly works were unlikely to be forthcoming”²¹¹

²⁰⁹ “Правда”

²¹⁰ “Tenía una posición dominante en el sistema jerárquico de la cultura política oficial”.

²¹¹ “Una nota crítica indicaría que la aparición de traducciones o investigaciones era improbable”.

(Bullock 2013, 244). En el caso de Cortázar, los artículos y notas en *Pravda*, *Izvestia*, *Literaturnaya gazeta* e *Inostrannaya literatura* que mencionan su nombre o alguna de sus obras nos permitirán ilustrar en el capítulo 7 las principales pautas en la manipulación de su imagen en el espacio soviético.

En el caso de la literatura traducida, cabe señalar también la suma importancia y eficacia de los prefacios y artículos críticos en la política cultural del Estado. En comparación con la literatura nacional, la literatura traducida se sometía a una censura menor, lo que se compensaba por vías de la traducción libre y un aparato crítico ideológicamente afín. La tradición de acompañar las traducciones con un riguroso prefacio y múltiples notas procedía sobre todo de la editorial Vsemirnaya literatura que además de una motivación educativa tenía también motivos ideológicos.

Muchos autores extranjeros y “burgueses” hicieron su aparición en ruso en el período soviético. Marcel Proust, William Faulkner, Jack Kerouac y Simone de Beauvoir fueron traducidos en la URSS, al menos en fragmentos. Sin embargo, los prefacios soviéticos tendían a poner en evidencia para el lector los aspectos de su obra que encajaba con la ideología comunista: “one or another aspect of social collapse, human alienation, moral weakness”²¹² que indicaban la degradación y desintegración total de las sociedades burguesas (Cherfas 1986, 65). Por ejemplo, Friedberg (1977, 6-13) cita los siguientes casos de distorsión de la imagen del autor: Boccaccio y Rabelais leídos como enemigos de la religión, Balzac y Dickens como simples denunciadores del capitalismo, Faulkner como un autor “del montón” que saca a la luz el racismo y la miseria general de la vida estadounidense; o las obras de Fielding interpretadas como protesta contra las aventuras sangrientas militaristas de

²¹² “Uno u otro aspecto de colapso social, alienación humana, debilidad moral”

los tiranos y opresores de las naciones y muestra de desdén hacia el egoísmo de las clases adineradas. Dina Odnopozova (2012, 120) señala a su vez, que el lector soviético tenía una imagen unificada de toda la literatura hispanoamericana, enraizada en la visión de América Latina como un país de trabajadores que luchaban contra el capitalismo y que promovía la lectura alegórica de todas las obras como un inequívoco mensaje político.

Esta visión fue promovida por la crítica literaria y los estudios sobre la cultura e historia de los países de América Latina. En la primera mitad del siglo XX los estudios latinoamericanos fueron esporádicos. En 1929, en Leningrado, un grupo de filólogos, principalmente los hispanistas de la Universidad de Leningrado, fundaron la Sociedad Hispano-Americana que debía establecer relaciones de intercambio cultural con los países de la Península Ibérica y de América Latina, así como llevar a cabo una investigación sobre su historia y literatura (Sheiderman 2000). Sin embargo, las condiciones de trabajo en el espacio soviético provocaron su cierre cuatro años más tarde y en los años 1937-1938 una parte de sus miembros resultaron víctimas de las purgas.

El interés oficioso de la URSS por la cultura de América Latina fue catalizado por los golpes de estado contra sus respectivas dictaduras en una serie de países: Guatemala (1954), Argentina (1955), Colombia (1957), Venezuela (1958) y las revoluciones de Bolivia (1952) y sobre todo de Cuba (1959). En este contexto parece lógica la fundación en abril de 1961 del Instituto de América Latina²¹³. En el mismo período fueron creados departamentos y grupos de estudios especializados en América Latina en el Instituto de Historia Universal, Institutos de Etnología, Relaciones Internacionales, Economía Mundial, las Universidades Estatales de San Petersburgo y Moscú

²¹³ Институт Латинской Америки

(Shelchkov 2002, 205-6). En 1956, en el Instituto de Literatura Universal Gorki²¹⁴, empiezan a trabajar las hispanistas Inna Terterián y Vera Kutéischikova que marcarán el desarrollo de la crítica literaria sobre la literatura latinoamericana.

El Instituto de América Latina recibía una importante cantidad de libros y revistas de los países de América Latina (1.400 títulos y 39 revistas en 1967). Sin embargo cabe matizar que originalmente el Instituto fue fundado con enfoque político y económico y no se ocupaba de filología (Bylíkina 2005, 234). En general la actividad del Instituto se centraba en los aspectos económicos, social-políticos y culturales y tenía, entre sus objetivos, la divulgación de la ciencia soviética y propaganda de ideología marxista-leninista (GARF 1967b, 2-5). A mediados de los años 1960 en el Instituto apareció la sección de cultura que se ocupaba de la literatura, teatro, música y cine de América Latina. Sin embargo, según Margarita Bylíkina (2005, 245), quien trabajó en el ILA en los años 1961-1983, la investigación del Instituto en este ámbito fue limitada:

Наши культурологи, осваивая литературу, театр, музыку, кино Латинской Америки, как правило, изготовляли компиляции доступных работ латиноамериканских авторов и составляли из таких компилятивных статей сборники: “Культура Чили”, “Культура Бразилии” и т.п.²¹⁵

Odnopozova (2012, 129) también destaca las limitaciones del enfoque marxista y falta de acceso a las fuentes primarias que obligaban a los investigadores soviéticos a basarse en estudios de investigadores que sí que

²¹⁴ Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

²¹⁵ Nuestros culturólogos, al estudiar la literatura, teatro, música, cine de América Latina, solían hacer complicaciones de trabajos accesibles de autores latinoamericanos y hacían de tales artículos compilados libros: *Cultura de Chile*, *Cultura de Brasil*, etc.

tenían este acceso. Sin embargo, la investigadora destaca la habilidad de los críticos soviéticos, que en su mayoría tenían acceso a los autores de índole marxista como José Carlos Mariátegui, Héctor Agosti y Octávio Brandão, de presentar al lector el pensamiento de pensadores no comunistas bajo la forma de su crítica (*Ibid.*).

De todos modos, cabe subrayar el *doblo habitus* político y poético, que destaca Sherry (2012), no sólo de los editores, sino también de algunos traductores y críticos literarios. Por la naturaleza de su trabajo relacionado con textos y autores extranjeros, la movilidad a través de viajes y estancias estos agentes tenían un *habitus* poético influido por Occidente. Bylínkina viajó a Argentina, Cuba y México (2005), Kutéischikova viajó a México, Koss trajo de España un libro de relatos de Cortázar y propuso su traducción a Borísova (2016), Grushkó conoció personalmente a Neruda, Cortázar, Guillén, Lezama Lima, Paz.

Por su pertenencia al espacio soviético, conocían las reglas de juego y las tenían incorporadas en su *habitus* político. Estas reglas implicaban la interpretación ideológica y poéticamente correcta de las obras importadas. Por ejemplo, dada la dominación en el espacio soviético de la poética del realismo socialista, la noción de postmodernismo (término que aparece ya en 1930 en el mundo hispánico utilizado por Federico de Onís y empieza a aplicarse de manera recurrente en los años 1970 (Anderson 2010)) no se menciona a la hora de analizar obras de Italo Calvino o Julio Cortázar. Según señala uno de los principales teóricos del postmodernismo, Fredric Jameson (1991), es el capitalismo tardío el que condiciona la aparición del postmodernismo. No es de extrañar que en la URSS el postmodernismo no se mencionara, o fuera presentado como el símbolo del horrible mundo occidental.

5.2.5. Los traductores y la teoría de la traducción en la URSS

5.2.5.1. Traductores en el espacio social soviético

En la época soviética encontramos entre los traductores a muchos escritores y poetas. En el contexto del cambio de régimen los agentes del campo literario se encontraron ante una situación ambigua. Por un lado, los intelectuales se veían sujetos al control ideológico debido a la censura establecida por el Decreto sobre la Prensa y otras disposiciones del nuevo gobierno. Por otro lado, el partido pedía a los intelectuales apoyo al régimen soviético, ofreciendo a cambio ventajas materiales (Service 2000, 103). El gobierno se esforzó por atraer a su lado a los representantes de la *intelligentsia* que, después de las inmigraciones y represalias masivas, constituían sólo el 2,2% de la población, ya que en la persecución de los *enemigos de clase* los novelistas, pintores y poetas fueron víctimas destacadas. Con este contexto, algunos poetas y escritores soviéticos vieron en la traducción su única posibilidad de creación y supervivencia. Según señala Zemskova (2013, 185), los representantes de la *intelligentsia* literaria que se quedaron en Rusia después de los años 1920 acudieron a la traducción como la única posibilidad de ganarse la vida. Muchos poetas e intelectuales famosos —Anna Ajmátova, Georgui Shengueli, Osip Mandelshtam, Borís Yarjói Gustav Shpet— se dedicaron mayormente a la traducción y tradujeron en muchos casos de las lenguas de la URSS e idiomas orientales usando traducción interlineal.²¹⁶

²¹⁶ Interlineal es una traducción literal interpolada en el texto de forma que cada línea de la traducción esté inmediata a la línea correspondiente del original. En la URSS fue una práctica recurrente que permitía a los poetas que no conocían las lenguas de las repúblicas soviéticas traducir poemas del kazajo, lituano, georgiano, tártaro, etc.

Para muchos poetas y escritores la traducción se convirtió en la única vía de socialización en la estricta jerarquía de una sociedad totalitaria. Debido a los problemas a la hora de publicar su obra original, veían la traducción como una creación de segundo grado. Tal fue el caso de Borís Pasternak, quien tradujo *Hamlet* y *Macbeth* de Shakespeare y *Fausto* de Goethe de una manera bastante libre, acentuando el texto de partida para cuestionar la realidad soviética y el terror estalinista.

Igual que ocurrió con las editoriales, la actividad traductora también se fue centralizando. En octubre de 1934, dentro de la Unión de Escritores, fue formada la Sección de Traductores. La creación de la sección de traductores fue un momento importante para obtener la “ciudadanía literaria” y provocó una reflexión sobre la traducción (Witt 2013b, 156). La Conferencia Nacional de Traductores, organizada en 1936, produjo cambios en la organización de la sección, dirigidos hacia una mayor profesionalización. Dentro de la Sección de Traductores fueron organizados una serie de comisiones, incluida la de selección y evaluación de los traductores, y los criterios de esta selección se basaban en los principios elaborados en la Conferencia de 1936 (*Ibid.*, 179). Los traductores entraban en la Unión de Escritores y tenían que adherirse a la nueva doctrina artística del realismo socialista. Entonces surgieron cuestiones que tenían que ver con el papel de las traducciones en la codificación del realismo socialista y la formación del canon soviético de traducción.

El aspecto de realismo socialista más relevante para la traducción y la creación del *método de la traducción realista* fue la estandarización del lenguaje literario. En el ámbito lingüístico, en los años 1930 en la URSS empieza el proceso que el escritor argentino Cortázar (2013a, 221) describe como una lenta involución que llevó a la creación de obras que se expresaban

con un lenguaje convencional, lleno de lugares comunes. A este respecto Andréi Azov (2012b, 27) observa que la lucha por la limpieza de la lengua rusa empezó ya en 1924. Sin embargo, el objeto de crítica variaba según las tendencias ideológicas del período. Los denunciadores atacaban a los paisanos con su lenguaje popular, pero también a la *intelligentsia* con sus palabras extranjeras y expresiones rebuscadas, y siempre se pronunciaban contra los novatores en el ámbito del estilo, que ponían en riesgo la unificación y neutralidad estilística del lenguaje artístico.

Todo esto impactó en la consolidación del canon traductológico soviético, ya que, en el marco de la denominada “escuela soviética”, la traducción es considerada una de las ramas del realismo socialista.

5.2.5.2. *Consolidación de las normas de traducción*

El sistema de planificación cultural de la época soviética incluía no sólo la selección de obras o fragmentos a traducir y la ideologización de la crítica literaria, sino también la elaboración de una teoría de la traducción acorde a los propósitos de la política cultural oficial. Tradicionalmente, los estudios dedicados a la traducción en el contexto de la Rusia soviética suelen hablar de la escuela soviética de traducción (Leighton 1991; Friedberg 1997; García 2007; Sherry 2012, etc.). Sin embargo, hace falta matizar que esta escuela no fue homogénea y su consolidación supuso serias luchas entre los agentes del subcampo de la traducción.

El debate eterno sobre la traducción libre o literal, extranjerizante o domesticadora, no fue ajeno en el subcampo de la traducción en la URSS. Sin embargo, “as every conflict of the Soviet era, it became political rather

than literary or academic”²¹⁷ (Borisenko 2012, 177). Los principios de la domesticadora traducción *realista*, defendida por una serie de traductores de influencia, permitían la reescritura del original y su apropiación cultural. Los adeptos de la traducción literal o extranjerizante en su mayoría fueron perseguidos como *bukvalisty*, o sea los traductores que intentan transmitir todos los aspectos semánticos y sintácticos de la obra original, y *formalisty*, que intentaban mantener la forma del original. Ambos términos se utilizaban como sinónimos acusatorios por parte de sus adversarios. La victoria de los adeptos de traducción domesticadora creó el mito de la unidad de la denominada escuela de traducción soviética.

El concepto mismo de escuela soviética de traducción se entiende con ambigüedad. El traductor del inglés al ruso y editor Max Nemtsov, que entrevistamos en junio de 2016, opina que la escuela soviética de traducción fue más bien un constructo creado en las mentes de los lectores soviéticos. El traductor recurrió a un término médico para describir la escuela de Kashkín como una de las *metástasis* de esta escuela (Nemtsov 2016b). La segunda traductora de *Rayuela*, a la pregunta sobre la escuela soviética de traducción, contestó que no sabía nada del concepto y nos habló de la escuela de Leningrado (Borísova 2016).

De la escuela traductológica de Leningrado-San Petersburgo también hablan en sus estudios los filólogos Kirill Korkonósenko (2011) y Vsévolod Bagnó (2017), traductor Mijaíl Yasnóv (2010). Igual que en el caso de la denominada escuela soviética de traducción, no se trata de una escuela con una fecha de fundación y líder concreto. En el caso de la escuela de Leningrado se trata de una tendencia común hacia mayor literalidad y

²¹⁷ “Como cualquier conflicto de la era soviética se hizo más bien político que literario o académico”.

exactitud, ejemplificada en una serie de traductores, reunidos en diferentes talleres.

Yasnov explica la fama de la exactitud de la que gozaba la traducción poética en Leningrado-San Petersburgo por las condiciones sociales como escasez de encargos de traducción (en comparación con Moscú) y mayor competitividad que imponían calidad más alta. Korkonósenko (2011), que dedica su artículo a la escuela de los traductores leningradenses del español, nombra como sus representantes a los profesores de la Universidad Estatal de Leningrado. Significativamente, la mayoría de los traductores citados por el investigador preferían la traducción literal y algunos fueron perseguidos: Aleksandr A. Smirnov, Borís A. Krzhevski, David I. Vygodski, Grigori L. Lozinski. Vsévolod Bagnó, a su vez, cita a Aleksandra Koss y Elga Linetskaya como perfectos ejemplos de los traductores de esta escuela. Afirma que las traducciones de Aleksandra Koss dan una idea sobre los principios de la escuela de Leningrado: “гордой (а не раболепной) верности, точности, честности по отношению к оригиналу”²¹⁸(Bagnó 2017, xxxvii).

El nombre de Koss parece ser importante para los traductores hispanistas que cobran visibilidad en la época postsoviética. Aleksandra Koss fue mencionada por la traductora Daria Sinitsyna galardonada con el premio a la mejor traducción literaria del español al ruso 2016. En la entrevista que la traductora nos concedió en 2016, Sinitsyna (2016) se refiere a Koss como persona que le enseñó la traducción. La segunda traductora de *Rayuela*, Alla Borísova (2016), nos contó que los seminarios de Koss (a los que asistió también el autor del paratexto de la traducción postsoviética, Víktor Andréev) fue su “teoría y práctica” de la traducción. Borísova mencionó también a Elga

²¹⁸ “Orgullosa (y no servil) exactitud, honestidad frente al original”.

Linetskaya como autoridad en la escuela de Leningrado y persona que leyó su primer texto y la animó a seguir traduciendo. Como los principios de la escuela de Leningrado, Borísova destacó la importancia de traducir minuciosamente y no omitir nada del texto original, lo que la aleja bastante del método realista.

Aunque la separación entre las escuelas de Moscú y Leningrado no siempre es nítida y el intento de implementación del método realista como dominante en todo el subcampo de la traducción soviético es innegable, nos parece que el principio de exactitud y minuciosidad —“легенда о ленинградской точности, скрупулезности”²¹⁹ (Yasnov 2010)— no está exento de fundamento histórico y se presenta vinculado a la actividad de las editoriales Vsemirnaya literatura y Academia.

El modernismo de principios del siglo XX trajo consigo la vuelta a la traducción literal, practicada por poetas como Briusov, Bálmont, Lozinski (Gasparov 1971). Después de la revolución, la situación de los intelectuales no era fácil. Algunos apostaron por colaborar con el nuevo régimen. En concreto, los poetas y los escritores que se dedicaron a traducir obras de literatura universal para el proyecto de la editorial estatal Vsemirnaya literatura. La editorial Vsemirnaya literatura reunía a poetas, escritores y traductores con programas poéticos diversos. En el marco de esta editorial en Petrogrado fue fundado un taller de traductores. Para mejorar la calidad de las traducciones la editorial organizaba seminarios y conferencias. En 1919 Nicolai Gumiliov y Kornei Chukóvski prepararon un manual para los traductores. Gumiliov (1919) defendía la exactitud en la traducción poética y afirmaba la necesidad de mantener la forma para transmitir el espíritu de la

²¹⁹ “la leyenda sobre la exactitud, minuciosidad leningradenses”

obra original. Chukovski se ocupó de la traducción en prosa y mostró una postura más ambigua. Por un lado, define la traducción como recreación artística del original y destaca el papel del “genio” (Chukovski 1919, 7). Por otro lado, señala la absoluta dependencia del escritor del material del que dispone y escribe que “неверный и неточный перевод есть, в сущности, злостная клевета на автора”²²⁰ (*Ibid.*, 8). Aun proponiendo seguir la sintaxis de la lengua rusa y justificando incorrecciones puntuales, insiste en la conservación del ritmo, la sonoridad, el estilo y los signos de puntuación del texto original —“скобки, многоточия, тире и все особенности пунктуации автора—должны быть сохранены переводчиком”²²¹ (*Ibid.*, 23)— y condena la utilización de proverbios rusos. Cabe mencionar que, con el tiempo, Chukovski cambiará su postura. En 1924 la editorial dejó de existir, y los traductores Kornéi Chukovski, Aleksandr Smirnov, Mijaíl Lozinski, Anna Radlova, David Vygodski formaron la Sección de Traductores en la Unión de Escritores. Los mismos traductores luego pasaron a la editorial Academia. La editorial y sus traductores Mijaíl Lozinski, Adrian Frankovski, Evgueni Lann fueron asociados a la tendencia de traducir de manera literal. Según refiere Susanna Witt (2013b, 176), el nombre mismo de la editorial fue una expresión gráfica de su posicionamiento: se escribía normalmente en letra latina y contrastaba con el alfabeto cirílico, creando una impresión distinta de lo extranjero. Los traductores de la editorial seguían un método que exigía mantener todas las peculiaridades estilísticas del texto de partida: repeticiones, metáforas, inversiones, etc. (Borisenko 2012, 180)

²²⁰ “Una traducción infiel e inexacta es en realidad una calumnia contra el autor”.

²²¹ “El traductor debe mantener los paréntesis, los puntos suspensivos, los guiones largos y todas las peculiaridades de la puntuación del autor”.

En 1930 Academia publicó bajo el título *Arte de la traducción*²²² los trabajos de Andréi Fiódorov y Kornéi Chukovski (1930). Esta edición fue severamente criticada. En la revista *Véstnik Inostránoi literatury* se publicó un artículo de Teodor M. Levit (1930) en el que el crítico definía el artículo de Chukovski, que invocaba la invisibilidad del traductor, errónea por su orientación ideológica. En cuanto a Fiódorov, su trabajo fue calificado de nocivo por ser “типичная работа ленинградского формалиста”²²³ y carecer de “советская установка”²²⁴ (*Ibid.*, 123). Ya en 1930-1931 de la Sección de Traductores fueron expulsados los agentes “socialmente ajenos”, y Fiódorov, de procedencia noble, entre ellos (Kukúshkina 2011, 643). En 1938 fue represaliado Vygodski, otro traductor de la escuela de Leningrado. Según el testimonio de Fiódorov, Vygodski preparaba un estudio en el que defendía la traducción extranjerizante (Azov 2012b, 25).

La tendencia a la traducción literal extranjerizante, bastante fuerte durante los primeros años de la URSS en las editoriales Vsemirnaya literatura y Academia, fue desacreditada en los años 1930. A principios de enero de 1936 se llevó a cabo la primera Conferencia Nacional de Traductores de la URSS que resultó en una discusión sumamente acalorada,

The conference emerges as a key moment in the ideologization of norms which came to affect subsequent Soviet translation debate. It was also probably the last public event where ‘foreignizing’ views on translation were given weighty support²²⁵ (Witt 2013a, 161).

²²² “Искусство перевода”

²²³ “trabajo típico de formalista leningradense”

²²⁴ “orientación soviética”

²²⁵ El congreso surge como un momento clave en la ideologización de las normas que llegaron a afectar el subsiguiente debate sobre la traducción en la URSS. Además, probablemente fue el último evento público donde la aproximación extranjerizante hacia la traducción obtuvo serio apoyo.

El intento de Lozinski, uno de los pilares de la editorial Academia, de inscribir su defensa de traducción literal extranjerizante en el discurso oficial soviético no tuvo éxito. El principio de representar lo extranjero en su pleno valor era opuesto al principio de realismo socialista (*Ibid.*, 176). La traducción extranjerizante resultó estigmatizada y no podía mencionarse como estrategia válida en estudios y debates teóricos hasta el desplome de la URSS. En el discurso de sus antagonistas esta estrategia de traducción recibió la etiqueta despectiva de *formalism* [*formalismo*] o *bukvalism* [*literalidad*] en oposición a la traducción realista.

En esta conferencia se pronunciaron los términos y doctrinas que definirán el discurso de la defensa del método realista, elaborado en los años 1950-1960 por Iván Kashkín. En su discurso en el congreso, el crítico literario Iogann Altman (1936) criticó la traducción formalista (que sigue demasiado la forma del original), naturalista (que sigue demasiado a pie de letra el contenido del original), impresionista (demasiado libre) y afirmó que la noción del realismo socialista no era menos importante para la traducción que para la literatura soviética. La traducción realista se asociaba con cierta orientación poético-ideológica: en el Congreso de Traductores de toda la URSS de 1951 Aleksandr M. Leites señaló que la ideología del traductor condicionaba la calidad de sus textos: “чем выше идейно-эстетические позиции художника-переводчика, тем больше возможностей у него создать перевод точный и в то же время реалистический”²²⁶ (Azov 2012a, 143).

La escuela de traducción realista se asocia sobre todo con el taller moscovita de los adeptos de la escuela de Kashkín. En los años 1930 alrededor de Kashkín empezó a formarse un círculo de traductores, o más bien traductoras

²²⁶ “Cuanto más alta es la posición del traductor-artista en materia ideacional-estética, más posibilidades tiene de crear una traducción exacta y al mismo tiempo realista”.

(Azov 2012b, 76), donde entraban Vera Tóper, Olga Jólmskaia, Evguenia Kaláshnikova, Natalia Vólzhina, Nina Daruses, Maria Lorie, María Bogoslovskaya. En sus artículos sobre el método de la traducción realista, Kashkín invocaba ver la traducción como arte, y el libro traducido como su recreación en la lengua rusa y parte integrante de la literatura meta. La traducción debía ser una apropiación creativa, una rama del arte de realismo socialista (Kashkín 1963, 2), que Marta Policinska (2008, 118) describe como “un mecanismo para la unificación total de la literatura, tanto en su aspecto formal como ideológico”. Su propuesta, de hecho, promovía la reescritura de los textos según la visión y poética dominantes. No en vano el traductólogo afirmaba que a la hora de evaluar una traducción había que tomar en cuenta el ángulo desde el cual el traductor examinaba el original, y en el espacio soviético este ángulo debía obligatoriamente ser social-realista (Kashkín 1954). Según Kashkín, el traductor debía ver detrás del texto la realidad percibida por el autor y plasmarla en el texto en ruso, sin centrarse demasiado en los aspectos formales de la obra original. El enfoque estaba en su interpretación desde el ángulo ideológicamente correcto:

[С]оветский переводчик не может отказаться от своего права “в просвещении стать с веком наравне” права прочесть подлинник глазами нашего современника, в свете его социалистического, революционного миропонимания и мироощущения, права брать все не просто в развитии, а в развитии направленном, в революционном развитии.²²⁷ (Kashkín 1955)

Asimismo, el texto de la traducción debía estar bien escrito, ser de lectura fácil y comprensible (Kashkín 1954, 149). A este respecto el mantenimiento

²²⁷[E]l traductor soviético no puede negarse a su derecho a “estar a nivel del siglo en materia de ilustración”, derecho a leer el original con los ojos de nuestro contemporáneo, en la luz de su visión del mundo socialista y revolucionaria, derecho a tomar todo no sólo en desarrollo sino desarrollo dirigido, desarrollo revolucionario.

de las singularidades estilísticas o rítmicas del original sólo complicaban la tarea. Una traducción demasiado literal, según Kashkín, constituía un ataque contra la lengua nacional a la que se traducía la obra.

En la defensa de su método —y quizás también de los encargos para los miembros de su taller, en un contexto de escasez de traducciones del inglés debido al inicio de la Guerra Fría, — Kashkín escribe una misiva contra los traductores *bukvalisty* Evgueni Lann y Georgui Shengueli. En el caso de Lann, que defendía la estrategia traductora extranjerizante y el mantenimiento de la forma interna de las palabras, expresiones idiomáticas y estructuras sintácticas del original, Kashkín (1977) subraya la nocividad de esta técnica para la lengua rusa y reprocha a los *bukvalisty* cierta “oscuridad” del texto mantenida y no explicitada en la traducción.

En el caso de Shengueli la situación fue más compleja. Shengueli no seguía del todo la estrategia extranjerizante en la traducción: intentaba mantener todo el significado del original, pero era contrario a la conservación de las estructuras sintácticas y préstamos de otros idiomas (Azov 2012a, 151). En su caso, Kashkín (1952) presenta una acusación de índole ideológica, destacando la representación poco lisonjera de Suvórov en *Don Juan* de Byron, fielmente traducida por Shengueli. Kashkín compara estas estrofas con “профанацией, оскорблением достоинства русского народа, той национальной гордости великороссов, о которой писал Ленин”²²⁸. Tal acusación en el período de Stalin, que admiraba a Suvórov, fue muy grave. La victoria de Kashkín en este debate llevó a la estigmatización de los *bukvalisty* y a la confirmación del método de Kashkín como el método canónico de traducción libre que autorizaba y hasta exigía la manipulación

²²⁸ “Profanación, afrenta a la dignidad del pueblo ruso, aquel orgullo nacional de los rusos, sobre el cual escribía Lenin”.

de los textos originales. Luego, en el capítulo 9, veremos cómo se aplican los ecos de este debate en la traducción de *Rayuela* durante la época soviética: suavización de toda la ironía contra lo ruso y/o comunista, o neutralización de la peculiaridad del estilo cortazariano para hacerlo más accesible y habitual para el lector soviético.

La traducción libre promovida por Kashkín legitimaba la censura menor de los textos y sus escritos dieron pie a la consagración de la traducción libre como principio de la escuela soviética de traducción, promovido y desarrollado por una serie de traductores y traductólogos. Así, según observa Givi Gachechiladze (1964, 243), de una excesiva fidelidad a la semántica del original nace una traducción literal que de por sí ya representa una especie de *formalismo*. Gachechiladze define el *formalismo* en la traducción literaria como una trasposición servil de las expresiones y palabras de una lengua a otra, calcos de las normas lingüísticas extranjeras, adopción de un estilo que contradice las reglas de la lengua meta, y sobre todo conduce al olvido del objetivo principal de la traducción que consiste en crear una obra literaria de pleno valor. Además, señala que no hace falta centrarse mucho en la transferencia de la forma artística, ya que esto puede llevar a “искажению идейных тенденций оригинала”²²⁹ (*Ibid.*, 243). Según el traductólogo, la traducción suponía una reelaboración condicional de la obra original y la creación de una realidad ficticia de segundo plano (*Ibid.*, 244), ya que “переводчик-художник не повторяет слова подлинника, а творчески отражает его художественную действительность”²³⁰ (*Ibid.*, 249).

²²⁹ “La desfiguración de las tendencias ideacionales del original”.

²³⁰ “El traductor-creador no repite las palabras de la obra de partida sino refleja artísticamente su realidad ficticia”.

Como resultado, la visibilidad del traductor aumentaba y su voz se escuchaba al lado de la del autor original. Curiosamente, a partir de los años 1940-1950, Chukovski, que anteriormente se mostraba dubitativo entre las dos estrategias, pero que había sido criticado varias veces por afirmar la importancia de la traducción fiel, también adopta esta visión. En 1938 Chukovski se traslada a Moscú y ya en 1941 llega a publicar su *Arte de la traducción* como libro aparte (anteriormente su obra aparecía en el mismo volumen que los trabajos de Gumiliov o Fiódorov). El escrito fue ampliado y modificado significativamente y se convirtió en “the Bible of the Soviet translator”²³¹ como lo llama Khmelnsky (2015, 188). En su libro, Chukovski (1941) critica como *bykvalisty* a Gustav Shpet, Víktor Yarjó, Aleksandr Smirnov, Mijaíl Lozinski. En las ediciones tardías de este libro y otros artículos Chukovski (1962, 20) afirmaba que cuanto más peculiar era el traductor como artista y cuanto más se revelaba su personalidad en la traducción, mejor resultaba el texto final. En el marco del método realista, la traducción, por lo general, se veía como apropiación creativa y tenía pleno derecho de ser condicionada por la personalidad del traductor y su visión del mundo. Además, según Gachechiladze (1964, 245), la realidad que rodeaba al traductor dictaba la selección de la obra a traducir y los métodos de traducción. Como la realidad que rodeaba al traductor debía ser ideológicamente afín y corresponder a los cánones del realismo socialista, la traducción igual que la obra original, se convertía en “оружием политической и социальной борьбы”²³² (*Ibid.*, 249).

A nivel poético, uno de los requisitos principales de una buena traducción consistía en que la obra traducida se leyera como una obra escrita originalmente en ruso. Según las máximas de Zabolotski (1959, 251) si la

²³¹ “la Biblia del traductor soviético”

²³² “un arma de la lucha política y social”

traducción de una lengua extranjera no se lee como una buena obra rusa, esta traducción es mediocre o mala. En la misma línea, uno de los maestros de la escuela soviética de traducción, Griftsov (Liubímov 1982, 50), observaba que no había nada peor que una traducción inexpresiva y gris y prefería que tuviera incorrecciones semánticas o incluso errores graves.

Una de las figuras clave en la traducción de lenguas románicas fue en este sentido Nikolái Lubiumov, que hizo retraducciones de *Don Quijote* (la traducción precedente de 1929 fue de Smirnov y Krzhevski de la escuela leningradense) y de novelas de la epopeya de Marcel Proust (la primera traducción de Andrián Frankovski, luego calificado de *bukvalist*, fue publicada en 1930 por la Academia) para citar sólo dos trabajos suyos. En vez de seguir las formas literarias del original, Liubímov proclamaba la necesidad de crear el lenguaje literario de traducciones en base a la literatura nacional. Según sus palabras, el estilo de un escritor-traductor, así como el estilo de un escritor original, se formaba en base a las observaciones sobre la variante literaria de su lengua materna en su desarrollo histórico (Liubímov 1982, 10). Por eso, al traducir una obra extranjera, Liubímov siempre buscaba a un escritor que se le asemejara en la literatura rusa (*Ibid.*, 68). Defendía la traducción libre con cambios en la estructura de la frase, omisión de fragmentos ambiguos o “oscuros”, división de frases largas y neutralización de los experimentos estilísticos e introducción de proverbios rusos.

Nora Gal, traductora de renombre y mucha influencia en el subcampo de la traducción tanto soviético como ruso contemporáneo, se posicionó también como una fiel seguidora del método de Kashkín. En 1972 publicó *Palabra viva y muerta*²³³, libro que se reeditará después en múltiples ocasiones (1975,

²³³ “Слово живое и мертвое”

1979, 1987, 2001, 2003, 2007, 2011, 2012, 2015). La autora admite no ser ni lingüista ni académica y propone un manual con los errores más recurrentes de los traductores en base a su experiencia como correctora. El foco de su propuesta no está en la transmisión del texto original, sino en la corrección de la lengua rusa “нужно прежде всего, прежде всего (*sic.*) — знать, любить, беречь и никому не давать в обиду родной наш язык, чудесное русское слово”²³⁴ (Gal 1987). La traductora subraya la necesidad de evitar las palabras extranjeras y expresiones del discurso burocrático, así como los sustantivos verbales. Insiste en el hecho de que la obra traducida debe incorporarse orgánicamente en la literatura rusa y leerse como si estuviera escrita en ruso (*Ibid.*, 74). Gal defiende la libertad de alejarse del texto original para que la traducción se lea con facilidad: “такая мера вольности необходима, без нее все станет скучно и неубедительно”²³⁵ (*Ibid.*, 232). Gal alaba en este sentido a los representantes de la escuela de Kashkín que rehicieron las “malas” traducciones hechas por los *bykvalisty* (*Ibid.*, 255-340).

Sin embargo, aunque el método dominante fue claramente la traducción realista y la oposición a la escuela de traducción realista fue visiblemente reprimida (la campaña contra Lann y Shengueli, el exilio de Shpet, la crítica y el cambio de perspectiva en el caso de Chukovski), algunos traductores y traductólogos no encajaban en la tendencia general. Así, Fiódorov evaluaba positivamente la actividad traductora de Valeri Briusov, Innokienti Ánniensi y Fiódor Sologub (Friedberg 1997, 64), próximos al polo extranjerizante, las traducciones de Mijaíl Lozinski o Efim Etkind no pueden de ninguna manera ser calificadas de libres. En 1957 Etkind (1957, 197-99)

²³⁴ “Hay que, sobre todo, sobre todo (*sic.*) — conocer, querer, guardar y proteger de todo el mundo nuestra lengua materna, la maravillosa palabra rusa”.

²³⁵ “Esta medida de libertad es necesaria, sin ella será aburrido y poco convincente”.

criticó severamente la teoría de Kashkín que llevaba a su autor a no prestar atención al estilo y singularidad del escritor traducido, y proponía como criterio de traducción menor o mayor correspondencia de la obra traducida directamente a la realidad descrita. Tampoco pueden ser clasificadas de domesticadoras las traducciones de Víktor Gólyshev, que afirma su lealtad hacia el autor, el alejamiento del lenguaje ruso corriente como principales reglas del traductor y que, en sus traducciones no puso ni un punto final que no estuviera en el original (Borisenko 2007, 34). En 1971 fue publicado el trabajo “Briusov y el *bukvalism*”²³⁶ del investigador Mijaíl Gaspárov, que defendía la existencia de la traducción extranjerizante y afirmaba que los períodos de traducción literal y libre se intercambiaban a lo largo de la historia (Gasparov 1971). Sin embargo, su trabajo no tuvo buena acogida y se reimprime sólo en 1988 con dos críticas negativas que acompañan su trabajo como prefacio y postfacio (Sonkin y Borisenko 2010). Sus ideas tuvieron recepción positiva sólo después del desplome de la URSS.

En términos generales, en el período que corresponde a la traducción al ruso de las obras de los autores del *boom* latinoamericano y, en particular, de Julio Cortázar, en el subcampo de la traducción dominaba el *método de la traducción realista* basado en estrategia domesticadora. Sin embargo, aunque la traducción extranjerizante fue estigmatizada a nivel teórico, una serie de traductores y traductólogos seguían practicando y validándola, sobre todo en Leningrado, más alejado del control central. Después de la perestroika, la tendencia extranjerizante resurgió en busca de rehabilitación junto con las obras antes censuradas.

²³⁶ “Брюсов и буквализм”

5.3. El subcampo de la traducción. El período postsoviético

5.3.1. La abolición de la censura y del control estatal después de la perestroika

Aunque las vías como el *samizdat* y *magnitizdat*²³⁷ permitieron la circulación de libros y música no manipulados según la *doxa* oficial, el cambio decisivo en la estructura del campo literario y cultural soviético vino desde arriba. En marzo de 1985, la elección de Mijaíl Gorbachov como Secretario General del Partido significó el inicio de una época de reformas radicales que merecieron el nombre de perestroika, es decir, reestructuración. El 25 de febrero de 1986 se introdujo la política de *glásnost*, dirigida a fomentar la libertad de expresión y el pluralismo político. Con la implementación de dicha política se marcó el rumbo hacia la suavización del control estatal sobre los medios de comunicación, la facilitación del acceso a los documentos guardados en los *spetsjráns*²³⁸ de las bibliotecas y la publicación de libros anteriormente prohibidos. En la segunda mitad de los 1980 empieza el proceso de recuperación de la literatura que fue censurada en la época totalitaria, así como la rehabilitación de los escritores represaliados. Según señaló en una conferencia de 1989 dedicada a la censura soviética Alexander Gershtovich (1989, 1-2), en el país surgió una avalancha de libros, películas y espectáculos, críticos y de pensamiento independiente, impensables dos o tres años antes. Los equipos editoriales cobraron mayor independencia con respecto a la Unión de Escritores. Los periódicos albergaron algo imposible en la sociedad del realismo socialista: debates acalorados con juicios sobre

²³⁷*Magnitizdat* es uno de los canales de copia y distribución clandestina de grabaciones audio (música *underground* o conferencias).

²³⁸*Spezjrans* son secciones de almacenamiento especial de los archivos y colecciones de acceso limitado.

obras de arte y literatura completamente opuestos, reflejando así “un progressiu debilitament del control sobre la llibertat d’expressió, un trànsit del monòleg al diàleg” (Guerrero-Solé 2011, 89-90).

Sin embargo, el cambio de la estructura del campo literario, así como del *habitus* de sus agentes no fue inmediato. Aunque el órgano responsable de la censura, la Glavlit, recibió la orden de suavizar su normativa ya en 1986, no fue abolido como institución hasta 1991. Asimismo, la revista *Oktiabr*²³⁹ [*Octubre*], que publicó en 1987 el poema de Anna Ajmátova “Réquiem”, fue perseguida por “actitud antipatriótica” por parte de la Unión de Escritores de la URSS. El sistema de control cultural seguía pues vigente y se hicieron varios intentos de sustituir por vía administrativa al editor general de la revista. Sin embargo, y gracias a la presión social, la revista *Oktiabr* fue puesta fuera del control administrativo y se registró como la primera revista independiente incluso antes de la aprobación de la primera “Ley sobre la prensa y otros medios de comunicación”²⁴⁰. Esta ley, aprobada el 12 de junio de 1990 abolió la censura, y condujo a la disolución oficial de la Glavlit en octubre 1991.

5.3.2. El campo editorial postsoviético

Los cambios promovidos por la perestroika favorecieron la pluralidad de editoriales. Aparte de los órganos estatales y las organizaciones públicas, las cooperativas y personas físicas mayores de edad adquirieron el derecho de constituir editoriales y medios de comunicación. Tras la abolición de la censura en 1990, la “Ley sobre la prensa” aseguró desde el punto de vista legislativo la creación de medios de comunicación independientes, proceso

²³⁹ “Октябрь”

²⁴⁰ Закон № 1552-1 “О печати и других средствах массовой информации”

que había empezado a principios del año 1986. En el país surgen decenas, luego miles de periódicos y revistas independientes y editoriales privadas. Según los datos del Goskompechat²⁴¹ en marzo de 1991 en el país fueron registrados más de 1.800 revistas y periódicos. Aproximadamente 850 periódicos eran nuevos. Entre ellos 233 pertenecían a redacciones y editoriales, 291 a organizaciones públicas, 124 a asociaciones, 99 a cooperativas, 55 a empresas mixtas, 24 a organizaciones del partido, 25 a sociedades anónimas y 19 a organizaciones religiosas. Casi la tercera parte de toda la prensa estaba representada por las ediciones del sector privado.

En cuanto a las reformas económicas, cabe destacar que, el sector editorial fue uno de los primeros que pasó a la economía de mercado (Govorov y Kuprianova 1998, 23.1). En el lapso entre 1987 y 1989 primero se permitió aplicar precios acordados a los libros de segunda mano y luego a la mayoría de nuevas publicaciones. No sólo las empresas estatales pasaban a la propiedad privada, sino que también se desarrollaba el proceso de la fundación de nuevas organizaciones dedicadas a la edición y venta de libros. El número de empresas editoriales creció de 280 hasta más de 6.000 entre finales de los años 80 y el año 2002: 5.000 editoriales lograron publicar por lo menos un título en 1995, 5.110—en 2000, 5.930—en 2001 y 6.128 en 2002. Luego los números empiezan a bajar: 5.388 editoriales en 2005 y 5.326 en 2014.

En 2002 sólo el 3% de títulos y el 10% de la tirada general fueron publicados por editoriales públicas, dejando la posición dominante en el campo editorial al capital privado. Durante los primeros años después de la perestroika, el comercio del libro en Rusia fue uno de los más rentables (Thiesse y Chmatko

²⁴¹ Goskompechat [Госкомпечать] es una abreviatura para Comité Estatal de la prensa [Государственный комитет Российской Федерации по печати]

1999, 78), en las calles aparecen numerosas tiendas con folletines, historias de detectives, etc.

En 1987, por primera vez en la historia editorial soviética, se llevó a cabo el experimento de la formación del repertorio editorial según la demanda: la editorial Knizhnaya palata²⁴² [Cámara del Libro] empezó a publicar la serie *Biblioteca popular*, cuyo repertorio se componía de los autores y obras más populares según los datos del Instituto del libro. La diversidad de autores y títulos aumentó, ya que las tiradas milenarias de las últimas décadas fueron reemplazadas por tiradas más pequeñas que respondían mejor a la demanda e intereses diferenciados de los lectores. El déficit de surtido en el mercado del libro se subsanaba también por la publicación y traducción de libros anteriormente censurados, en su gran parte extranjeros. En los años 90 se observa, por tanto, una mayor diversidad de productos del mercado cultural, y una tasa más elevada de literatura, cine y revistas importados.

Sin embargo, el proceso de liberalización sufrió también algunas dificultades. Por un lado, se eliminó el control ideológico del Estado y se favoreció la publicación de autores antes no permitidos por las autoridades. Por otro lado, el sector de la cultura perdió los pedidos estatales y la financiación que estos pedidos garantizaban. Según la normativa de la Federación Rusa sólo el 2% del presupuesto federal y el 6% del presupuesto regional se destinaron a la cultura.

Además, la diversidad de oferta supuso no sólo la publicación de alta literatura sino también la producción que tenía al consumidor de masas como destinatario. En la época de la *glasnost* y *perestroika*, la censura dejó de

²⁴² “Книжная палата”

existir y provocó un importante flujo de traducciones de literatura occidental (Burnett y Lygo 2013, 28-29). En el mercado ruso aparecieron autores antes censurados en la URSS por motivos éticos, ideológicos o estéticos como Henry Miller, Milan Kundera o William Burroughs, pero también florecieron traducciones de literatura barata y comercial o libros de otros géneros como los thrillers, la novela rosa o la novela policíaca.

La estructura del campo editorial cambia, por tanto, de manera muy significativa durante los años de la perestroika. La abolición de la censura y el control estatal permitieron una apertura hacia Occidente y el rechazo del legado marxista-leninista. Asimismo, se descentralizó el campo editorial y se privatizaron las editoriales públicas. Se crearon también múltiples editoriales nuevas con capital privado. El fundamento del capital simbólico ya no equivalía al poder estatal sino al económico. El mercado del libro abandonó su función educativa y se centró en la demanda del lector y en cuestiones que tenían que ver con la rentabilidad.

5.3.3. La transformación del canon de literatura extranjera después de la perestroika

Con la *perestroika* y la liberalización del campo editorial empieza lo que Borisenko (2016) llamó la “fiesta de insumisión editorial”. Una vez abolida la censura, los editores empiezan a publicar por vía legal tanto los libros antes desconocidos para el lector soviético como los que circulaban anteriormente en *samizdat* o habían sido traducidos con recortes o de manera fragmentaria durante el régimen soviético. Según nos comentó Tatiana Ilinskaya (2016), en los años que siguieron a la perestroika, de repente se podía publicar de todo y al mercado se lanzaron una enorme cantidad de traducciones que lo sobresaturó.

Así, durante los períodos de la perestroika y *post*-perestroika por primera vez se publicaron por vía legal la traducción al ruso del *Trópico de Cáncer* de Henry Miller (1990) y la autotraducción de *Lolita* de Nabókov (1989), se editaron sin recortes y legalmente las obras clave de autores controvertidos como *Un mundo feliz* de Huxley (1988), *Alguien voló sobre el nido del cuco* de Ken Kesey (1987), *El almuerzo desnudo* de William Burroughs (1994), la versión completa de *Aullido* de Allen Ginsberg (1998). Al lector ruso fueron presentados los autores como John Barth (1993), Thomas Pynchon (1996), Patrick Donleavy (1995), Donald Barthelme (2000), así como los latinoamericanos Leopoldo Marechal (1987), Macedonio Fernández (1999), José Lezama Lima (1988), Ernesto Sábato (1988), Virgilio Piñera (2001), etc. Asimismo, se tradujeron por primera vez o volvieron a publicarse después de una larga pausa varias obras de autores modernistas o surrealistas como Franz Kafka, André Breton, Louis-Ferdinand Céline, Albert Camus, Joris-Karl Huysmans, etc.

Los traductores suelen destacar que en los primeros años de la perestroika se publicaron obras cuya traducción era antes impensable. Así en 1989 la revista *Inostrannaya literatura* propuso a Bylínkina traducir la obra de Otero Silva *La piedra, que era Cristo*, provocando la sorpresa de la traductora: “Времена менялись. Несколько лет назад о такой вещи для перевода и заикнуться было нельзя”²⁴³. (Bylínkina 2005, 335)

Además, el desplome del régimen totalitario favoreció la desideologización y rechazo de los cánones de la época precedente. En los años 1990 surge la tendencia del parricidio tanto en la literatura nacional donde aparecían nuevos nombres que se rebelaban contra el estilo realista como en la literatura

²⁴³ “Los tiempos cambiaban. Hace unos años no se podía ni insinuar la traducción de tal obra”.

traducida. Se hicieron nuevas traducciones y ediciones no censuradas de los libros que ya se habían presentado al lector ruso durante la época soviética, pero habían sido manipulados por vía de la traducción.

En su mayoría se trataba de traducciones de escritores anglófonos: James Joyce (la primera traducción completa de *Ulises* tuvo lugar en 1989), Jack Kerouac (la primera traducción completa de la novela *En el camino* se hizo en 1995) o Joseph Heller (la traducción de *Trampa-22* sin recortes de censura se publicó en 1992). Entre 1990 y 2010 se hicieron once nuevas traducciones de *Hamlet* de Shakespeare, que según observa Alexéi Semenenko (2011, 262), a pesar de las diferentes estrategias traductorales, comparten ciertas características postmodernas. En 1988 en la revista *Inostrannaya literatura* se publicó una nueva traducción de la novela *Un mundo feliz* de Huxley hecha por Soroka y Babkov. En 2000 Kovalev hizo una nueva traducción de otra novela de Huxley, *Contrapunto*, que hasta entonces se publicaba en la traducción de Romanóvich.²⁴⁴ En 2004 Kritilina hizo una nueva traducción de la obra de Ken Kesey *Alguien voló sobre el nido del cuco* anteriormente traducida por Gólyshev en 1987. En 1989, cuarenta años después de la aparición de la anti utopía de Orwell *1984*, Gólyshev publicó su primera traducción en territorio ruso. Según el traductor, fue el momento adecuado para publicar la obra que evocaba tanto la realidad del régimen totalitario recién vivido por el público meta: un año antes esta obra no se habría publicado por la presión de la censura y unos años más tarde la sociedad se vio bajo una avalancha de información y revelaciones que habrían suavizado el impacto de la obra (Ryshenko 2013). Sin embargo, esta obra provocó tanto

²⁴⁴ La primera traducción fue hecha en 1936, un año antes del arresto del traductor por la KGB, que, según las palabras de su mujer, se produjo por causa de la traducción por Romanóvich de *Ulises* de Joyce.

interés en la sociedad que la vinculaba con su pasado reciente que tres años más tarde salió otra traducción de 1984 hecha por Ivanov y Nedoshivin.

En cuanto a la literatura francesa, se publicó una nueva traducción de varias novelas de la epopeya de Marcel Proust, retraducida en la época soviética por el reconocido traductor de estrategia domesticadora Liubímov. Los últimos tomos salieron ya en los años 90 y fueron criticados por una traducción demasiado libre y por la visibilidad del traductor. En 2008 arrancó el proyecto de una nueva traducción de la obra de Proust por Elena Baévsckaya²⁴⁵. Esta retraducción se posiciona como una versión más literal que conserva el estilo y ambiente del original. Cabe destacar que Baévsckaya menciona a Elga Linetskaya, *maître* de la escuela leningradense, como persona que la introdujo al mundo de la traducción (Mavlevich 2009).

Igualmente, se hicieron retraducciones de obras hispanas. En 2000 salió una nueva traducción de la obra de Laura Esquivel *Como el agua para chocolate*, que se había traducido en 1993. En 1996 Bylínskina hace una retraducción de *Cien años de soledad* de García Márquez. Se hacen retraducciones de varios cuentos de Cortázar, Borges y otros autores latinoamericanos. Además, en 2000 Borísova propuso una nueva traducción de otra obra de García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*, y en 2004 se publicó su retraducción de *Rayuela* de Cortázar. La motivación de los autores para proponer nuevas reescrituras era distinta según el caso: desde intentos de rectificar la manipulación del texto en la versión soviética, como en caso de *Cien años de soledad* (Bylínskina 2005, 349-57), a consideraciones de índole jurídica cuando los editores no lograban comprar los derechos de autor de la

²⁴⁵ Será la primera traducción hecha a partir de la edición crítica de *En busca del tiempo perdido*. La traducción de la primera parte, *Por el camino de Swann*, obtuvo el premio Máster de 2009.

traducción anterior, como en el caso de *Las babas del diablo* de Cortázar, traducido en 1971 por Braguinskaya. El empleado de la editorial Ázbuka nos comentó que le gustaba esta traducción pero los derechos de su publicación pertenecían a Ámfora y en 2001 tuvo que encargar una nueva versión a Vladímir Pravosúdiv (Ázbuka 2016). Curiosamente, encontramos una traducción más de este cuento hecha en 2000 por Bylíkina y también publicada por Ázbuka. Según nuestros informantes, algunos relatos traducidos por Liudmila Sinianskaya también fueron retraducidos en razón del derecho exclusivo a publicación que impedía el uso de estas traducciones por otros editores. Según nos explicó el traductor y editor Max Nemtsov (2016a), las editoriales podían encargar una nueva traducción también por consideraciones económicas o ideológicas (si se trata de una traducción prerrevolucionaria o soviética).

El tema de las retraducciones sigue provocando serios debates en el subcampo de la traducción ruso. Durante las últimas décadas del régimen soviético las versiones de maestros soviéticos de la traducción como Kornéi Chukovski, Nora Gal, Rita Rait-Kovaleva, Natalia Tráuberg, Liudmila Sinianskaya, Valeri Stólbov se consideraban canónicas, es decir consagradas como la inmejorable versión rusa de la obra extranjera, y las obras traducidas por ellos intocables para futuros traductores. En los años postsoviéticos, a pesar de una tendencia general de aparición de nuevas traducciones, su aceptación no fue evidente. Por ejemplo, la retraducción extranjerizante de la novela *El guardián entre el centeno* de Salinger hecha por Nemtsov (2016a) provocó debates muy acalorados, mientras que la posibilidad de publicación de la primera retraducción de Serguéi Májov hecha en 1998 fue descartada por la crítica tajante de Nora Gal.

En el ámbito de la literatura hispanoamericana, la retraducción de *Cien años de soledad* hecha en 1996 por Bylínkina provocó una ola de crítica y desaprobación. La traducción canónica fue hecha por Stólbov y Butýrina en 1970-1971 y dio pie a la moda a la literatura latinoamericana. La nueva versión de Bylínkina publicada en 1996 por la editorial Redaktsia gazeti *Trud*²⁴⁶ [La editorial de la revista *La labor*] fue criticada por ser menos “poética” que la traducción anterior y provocó toda una campaña de crítica por parte de otros agentes del subcampo de la traducción (Bylínkina 2005, 354-57).

Aunque en el subcampo de la traducción ruso hay una serie de traductores que afirman como Baevskaya (Kaláshnikova 2008, 51) que la coexistencia de varias traducciones es normal y la aparición de una nueva versión no implica la negación de la primera, en general, entre los traductores se mantiene la tendencia de criticar las nuevas versiones. La traductora y redactora responsable de la literatura hispánica en la revista *Inostrannaya literatura*, Tatiana Iliinskaya (2016), nos comentó que aunque hay traducciones obsoletas que deben ser retraducidas, hay una serie de traducciones canónicas que van a durar siglos. La traductora que en 2016 obtuvo el premio a la mejor traducción del español al ruso, Daria Sinitsyna (2016), destaca que fue la traducción de Stólbov y Butýrina la que despertó el interés del público soviético por la literatura hispanoamericana, convirtiendo a García Márquez en un escritor de culto. Añade que quizás las nuevas traducciones de *Cien años de soledad* o de *El guardián entre el centeno* no sean malas, pero ella personalmente prefiere las canónicas. Sinitsyna, entretanto, alude a la comparación del estilo y a la maestría del traductor a la hora de transmitir el registro coloquial de la obra, pero muchos

²⁴⁶ Издательство газеты “Труд”

críticos de las nuevas traducciones admiten no haber leído el texto. Así fue el caso de la retraducción de *El guardián entre el centeno* de Salinger hecha por Nemtsov. No sólo los lectores no profesionales criticaban la nueva versión sin haberla leído (Borisenko 2009) sino también los traductores profesionales como Víktor Toporov. En su tercer artículo sobre el tema exclama:

[C] какой стати мне их читать? <...> Тут нужно не обсуждать, а осуждать, и не сами переводы, а их публикацию. <...> Осуждать их публикацию как акт литературного вандализма! Как, по сути дела, покушение на убийство!²⁴⁷ (Торогов 2009)

Podemos recordar aquí la explicación que da André Lefevere (1992a, 131) al estatus canónico irrefutable de algunas traducciones, sea la que sea la calidad del texto en sí. Según el investigador, la reputación de un buen traductor tiene más peso en los ojos de los lectores que la opinión de un experto, por lo cual incluso si la traducción canónica es mala, su estatus es difícil de refutar. El investigador Michael Khmelnsky (2016), al contestar a nuestra pregunta sobre las causas del estatus “intocable” de algunas traducciones soviéticas, también relacionó el carácter canónico de las traducciones de Rita Rait-Kovaleva con la reputación de la traductora: “это культ личности, миф о её знаниях и достижениях”.²⁴⁸

Al mismo tiempo, cabe mencionar que algunas editoriales siguen editando traducciones rivales. La revista *Inostrannaya literatura* tiene una sección con diferentes traducciones del mismo poema. La editorial AST que forma parte de Eksmo sigue publicando las dos traducciones de *Cien años de soledad*. En

²⁴⁷ ¿[P]or qué tengo que leerlas [las traducciones]? <...> Aquí no hay que discutir sino reprobar, y no las traducciones sino el hecho de su publicación. <...> ¡Reprobar su publicación como un acto de vandalismo literario! ¡Como, en realidad, un intento de asesinato!

²⁴⁸ “Es el culto de su personalidad, mito sobre sus conocimientos y logros”.

2017 la editorial Like Books, que igualmente forma parte del grupo Eksmo, publicó en el mismo volumen dos traducciones de *El guardián entre el centeno*.

5.3.4. Traductores en el cambiante mundo de la Rusia postsoviética

5.3.4.1. Traductores en el espacio social postsoviético

Los traductores también fueron afectados por los cambios en el campo editorial. Con la abolición de la censura obtienen la posibilidad de traducir y publicar traducciones de obras antes censuradas. Así, Gólyshev traduce en 1987 la novela de Orwell *1984*, que ya había leído unos veinte años antes, pero consideraba imposible de publicar en la URSS (Ryshenko 2013). En 1988 Bylíkina traduce *La piedra, que era Cristo* de Otero Silva, cuya aparición fue impensable en el espacio soviético, y en 1996 por su iniciativa hace una retraducción de *Cien años de soledad* sin recortes de censura (Bylíkina 2005). Comparando los años 1990-2000 con el período soviético muchos traductores destacan la ausencia de censura y autores “indeseables” (Kaláshnikova 2008): “Сейчас нет «неугодных» авторов, и я не ставлю себе никаких «цензурных» ограничений типа: «Замечательная книжка, но кто ее издаст? Вряд ли она понравится наверху»”²⁴⁹ (*Ibid.*, 482).

Si en el espacio soviético el poder simbólico en el campo editorial y en el subcampo de la traducción tenía como fundamento el poder estatal, durante el período postsoviético empieza a dominar el capital económico. El foco se desplaza de los fines educativos y propagandísticos a los intereses

²⁴⁹ “Ahora no hay autores «indeseables», no me impongo ninguna limitación «censuradora» tipo: «Es un libro maravilloso, pero ¿quién lo publicará? Es poco probable que este libro guste a los de arriba»”.

comerciales. El traductor Víktor Gólyshev (primera traducción publicada en 1965) se queja de que la presión ideológica fue simplemente reemplazada por la presión económica que tampoco deja publicar alta literatura (*Ibid.*). Sus palabras son respaldadas por Max Nemtsov, traductor de otra generación (primera traducción publicada en 1992). En una de las entrevistas, Nemtsov (2016b) nos comentó que mientras en la época postsoviética la censura ideológica fue sustituida por la censura del mercado, actualmente vuelve a aparecer también el condicionante ideológico.

El condicionante económico afectó no sólo las decisiones de las editoriales que empezaron a seguir la demanda de los lectores, sino también la vida de los traductores. En los primeros años después de la perestroika la edición se convierte en una empresa rentable y aparecen muchos encargos de traducción. Según señalan los agentes del subcampo, el gremio de los traductores que fue elitista y cerrado en la época soviética se abre y permite la entrada de una serie de nuevos nombres (Kaláshnikova 2008). Varios traductores de la época soviética se quejan de la baja en la calidad de la traducción.

Aunque cabe precisar que, en muchos casos, la crítica de nuevos traductores está provocada por traducciones literales o extranjerizantes que no encajan con el imaginario de la escuela soviética de traducción, no se puede negar que las condiciones de trabajo de los traductores empeoraron, lo que también tuvo consecuencias en el resultado final. En los años 1990 el significativo aumento en el número de traducciones, entre las que había una gran parte de obras “sin valor cultural”, llevó a la aparición de nuevos traductores que a veces no tenían las competencias adecuadas pero aceptaban trabajar rápido y con una tarifa baja (Thiesse y Chmatko 1999, 83). Mientras que en la época soviética los traductores podían dedicarse exclusivamente a la traducción

literaria, los traductores entrevistados en los años 2000 suelen tener una segunda profesión y otra fuente de ingresos. Los plazos de entrega de las traducciones también se hicieron más cortos. Además, en las grandes editoriales comerciales casi desaparece el papel del redactor como revisor del texto (Kaláshnikova 2008, 82; Sinitsyna 2016) que en la época soviética aseguraba la buena calidad de la traducción (Dubin 2006a).

En cuanto a las estrategias traductorales, según señala la traductora Ksenia Staroselskaya, después de la *perestroika* surge una mayor diversidad, que ya existía en la época soviética, pero no llegaba a la imprenta (Kaláshnikova 2008, 483). En los años 1990-2000 después de la abolición de la censura aparecen una gran cantidad de traducciones literales o extranjerizantes que intentan mantener todas las peculiaridades del texto original. En sus entrevistas (*Ibid.*) los traductores Mijaíl Gaspárov, Borís Dubin, Olga Sedakova y Elena Kostjukovich mencionan que a finales de los años 1990-principios de los años 2000 la traducción se convierte para ellos en una especie de laboratorio creativo donde se hacen posibles todo tipo de experimentos lingüísticos. Mientras que algunos traductores explican las traducciones extranjerizantes o literales como “результат плохого владения языком”²⁵⁰ (*Ibid.*, 20), otros, como Gólyshev (*Ibid.*, 167) o Tráuberg (1928-2009), destacan el talento e individualidad de nuevos traductores que diversificaron las traducciones. Así, Tráuberg afirma que:

“Школа советского перевода” в большинстве своем писала средне-хорошим русским, средне-поздне-диккенсовским, средне-теккереевским языком, и непохожие авторы становились

²⁵⁰ “resultado de mal dominio del idioma”

похожими. <...> Сейчас переводчики более живые и талантливые.²⁵¹ (*Ibid.*, 507)

Esta reflexión nos remite de nuevo al debate sobre la traducción domesticadora o libre y traducción literal o extranjerizante.

5.3.4.2. *Búsqueda de nuevas aproximaciones a la teoría de la traducción*

Con el desplome del sistema totalitario después de la perestroika, el *método de la traducción realista* se pone en tela de juicio, lo que reanima el debate sobre la teoría de la traducción. Ya en 1987, en la revista *Tetradi perevódchika*, aparece el artículo de Pável Grushkó “Búsqueda de una naturalidad poco natural”²⁵² donde el traductor justifica su estrategia escogida para la traducción de los poemas de Góngora. Grushkó opta conscientemente por mantener la forma y singularidades del texto de partida, raros para la lengua meta. Según el traductor, la forma de los poemas de Góngora también es portadora de sentido (Grushkó 1987, 117) y no debe ser naturalizada. Publicado en 1987, este artículo que defiende una traducción extranjerizante y en términos soviéticos el *bukvalism*, habría sido fuertemente criticada unos años antes. Pero a finales de los años 1980 encaja en la línea de búsqueda y coexistencia de opiniones opuestas.

En 1988 vuelve a publicarse el artículo de Mijaíl Gaspárov “Briusov y el *bukvalism*” (1971). El traductólogo defiende el derecho a la existencia de varias estrategias traductoras y vincula su aparición con ciertos estados de la literatura meta. Gaspárov (1988) intenta rehabilitar la noción de *bukvalism*

²⁵¹ “Escuela de traducción soviética” en su mayoría escribía con un lenguaje medio-bueno ruso, medio-tardío-dickensiano, medio-thackeriano, y autores disimilares empezaban a parecerse. <...> Ahora los traductores son más vivos y talentosos.

²⁵² “Поиск неестественной естественности”

como término científico, sustituyendo su interpretación como “бранное слово”²⁵³ o sinónimo de fenómeno enfermizo que era corriente en la tradición soviética. Discrepando con los *maîtres* de la escuela soviética de traducción, el investigador afirma que no hay un canon único válido para todos. En la época postsoviética, diecisiete años después de su primera publicación, este artículo empieza a llamar la atención de otros investigadores (Koptílov 1988; Sonkin y Borisenko 2010; Azov 2012b). Presentado en el mismo compendio de artículos, Koptílov (1988, 65) comenta este artículo pero a diferencia de Gaspárov afirma que el *bukvalism* y la traducción libre no se alternan en el tiempo sino que son aproximaciones que coexisten en la misma sociedad. El rasgo importante de este compendio de artículos consiste en la combinación de puntos de vista opuestos (aquí encontramos también los artículos de Kashkín, Gachechiladze y otros defensores del método social realista), la apertura al diálogo y admisión de pluralidad de aproximaciones.

El artículo de Grushkó de 1987 fue citado por Elizabeth Markshtain (1996) quien se basa en sus traducciones, junto con las de Alekséi Párshikov, Vadim Rudenev y Tatiana Mijáilova para proponer una concepción postmodernista de la traducción. Markshtain destaca la aparición en Rusia de una pluralidad de estrategias traductorales después de décadas de dominación de método único. La investigadora hace hincapié en el carácter rebelde de la nueva estrategia que no busca la naturalidad e introduce sintaxis y palabras extranjeras. Markshtain la llama postmodernista (visión criticada por varios traductores (Bernshtein 1996; Nemtsov 2016b; Khmel'nitsky 2016)) debido a la inclusión de palabras enteras del texto original y juegos propios del postmodernismo. Su concepción hace eco en otros artículos que defienden la viabilidad de traducciones extranjerizantes que se lean como traducciones.

²⁵³ “palabrota”

Vadim Mijailin (2002), autor de un artículo sobre la traducción literaria y búsqueda de los cánones en la Rusia moderna, también polemiza con los representantes de la escuela soviética de traducción tales como Kashkín, Gachechiladze, Liubímov, Chukovski y afirma que Rusia necesita una especie de revolución traductológica que reanime la lengua rusa con la introducción de nuevas formas e innovaciones prestadas de obras extranjeras.

Después de varios años de euforia de libertad (parecida a la que evoca Friedberg (1977) hablando del decenio de *deshielo*), la situación en el subcampo de la traducción se complicó. Los años que siguieron la época postsoviética trajeron consigo la sobresaturación del mercado del libro (Iliinskaya 2016) y el miedo de las editoriales de introducir nuevos nombres que no representen ventas aseguradas (*Ibid.*; Sinitsyna 2016), el empeoramiento de las condiciones de trabajo para los traductores (Kaláshnikova 2008). La competición entre los traductores se agudiza, así como el debate metodológico.

En 2007 este debate resultó en una confrontación entre Aleksandra Borisenko y Víktor Lánchikov. Borisenko defiende una aproximación descriptiva hacia la traducción que admita los términos de traducción extranjerizante y domesticadora. Lánchikov, a su vez, aboga por una aproximación prescriptiva y critica el *bukvalism*. La confrontación tomó forma de una serie de artículos publicados en la revista traductológica *Mosty*²⁵⁴ [*Puentes*]. Borisenko (2007; 2008) cita a Goethe, Schleiermacher, Wilhelm von Humboldt, Fet, Briusov, Nabókov, Shklovski y Venuti para contextualizar diferentes aproximaciones traductológicas y rehabilitar la traducción extranjerizante. Lánchikov (2007; 2008) critica a Borisenko, abogando por la

²⁵⁴ “Мосты”

necesidad de aproximación prescriptiva y se queja de la pérdida de la norma traductora en la Rusia actual. El traductólogo cita a Komissárov, Kashkín, Gal, Chukovski y Liubímov y critica a Venuti y adeptos de su teoría que según Lánchikov (2011, 3) representa “бунт против законов природы”²⁵⁵ y “покушение с негодными средствами”²⁵⁶.

Luego el debate continuó, y en 2012 aparecieron el artículo de Borisenko “Fear of Foreignization: *Soviet School* in Russian Literary Translation” y varios trabajos de su discípulo Andréi Ázov (2012a; 2012b) quien estudia el tema de la instauración de la traducción domesticadora realista como método único tras la campaña contra los *bukvalisty* en los años 1930-1950. Sin embargo, el grupo de traductores que defienden la aproximación extranjerizante o descriptiva (todos combinan la investigación con práctica de traducción) ocupa una posición dominada. En 2009 Víktor Lánchikov fue nombrado redactor jefe de la revista *Mosty*, donde tuvo lugar el debate. Según nos comentó el traductor Nemtsov, en el subcampo de la traducción actual domina la aproximación domesticadora y prescriptiva²⁵⁷. Los investigadores suelen citar a Nida, mientras que Venuti, que no está traducido al ruso, resultó demasiado complicado (Nemtsov 2016b). Según lamenta la traductora Daria Sinitsyna (2016), que trabaja como profesora en la Universidad Estatal de San Petersburgo, en el ámbito académico se sigue editando y citando a los antiguos trabajos de la escuela soviética como Barkhudarov, Chukovski y Fiódorov, mientras que nuevos estudios y la tradición occidental tienden a ignorarse. Efectivamente, si miramos las ediciones del famoso *Arte alto*²⁵⁸ de

²⁵⁵ “rebelión contra las leyes de naturaleza”

²⁵⁶ “atentado con medios inválidos”

²⁵⁷ Este tema fue estudiado con detalle por el investigador Michael Khmel'nitsky (2015).

²⁵⁸ “Высокое искусство”

Chukovski, en dieciséis años entre 1987 y 2007 observamos²⁵⁹ sólo dos ediciones (en 1988 y 2001), mientras que en ocho años entre 2008 y 2016 este número dispara a siete ediciones. Entre 2013 y 2015 este estudio se reedita anualmente. Tanto la involución hacia concepción única de traducción dominante, como la baja en la publicación de nuevos autores controvertidos (una caída en picada de las traducciones de los poetas de la *Beat Generation* a partir de 2008²⁶⁰) y ediciones de nuevas traducciones (la nueva traducción de *Rayuela* deja de imprimirse a mediados de los años 2000) corresponden a un nuevo período que siguió los años de la perestroika y post-perestroika. Este período, que de forma condicional llamamos la Rusia de Putin, nos interesa en relación con el destino editorial de las traducciones rusas de *Rayuela*. Sin embargo, como queda fuera del período de su gestación, le dedicaremos sólo una descripción breve y general que, sin embargo, nos permitirá plantear algunas preguntas para futura investigación.

5.4. La política cultural en la Rusia de Putin

Poco tiempo después de la llegada al poder del nuevo presidente Vladímir Putin, a finales de la primera década del siglo XXI, la política del país tomó un nuevo rumbo hacia la centralización y el reforzamiento del control estatal en el ámbito cultural. Sin embargo, como el proceso de involución en el campo literario es suficientemente lento, durante la primera década del siglo XXI sigue vigente la búsqueda postmodernista en el ámbito literario nacional que se compagina con la apropiación activa de la literatura extranjera. Se publican los escritores que surgieron en los años 90 como Víktor Pelevin, Tatiana Tolstaya, Liudmila Ulitskaya y Mijaíl Shishkin y además surgen

²⁵⁹ Nos basamos en los catálogos de la Biblioteca Estatal de Rusia y Biblioteca Nacional de Rusia.

²⁶⁰ Según las estadísticas en base a los datos de la Biblioteca Nacional de Rusia, Biblioteca Estatal de Rusia e Index Translationum.

nuevos autores como Evgueni Vodolazkin, Andréi Astvatzatúrov y Mijaíl Elizárov. En el subcampo de la traducción siguen apareciendo nuevas obras y retraducciones. Sin embargo, ya en la segunda mitad de la década de los 2000 se observa una tendencia hacia la monopolización del sector editorial y fortalecimiento del control estatal en el ámbito de la producción cultural.

5.4.1. Las nuevas leyes e instituciones de control estatal

En 2008 se aprueba la nueva legislación sobre los derechos de autor y se funda Roskomnadzor²⁶¹, una institución que controla el contenido de la prensa, sitios web y otros medios de comunicación. Además, en 2007 aparece una lista federal de materiales prohibidos como extremistas. La lista fue redactada por el Ministerio de Justicia de acuerdo con la ley de 2002 “Sobre la lucha contra la actividad extremista”²⁶² y en 2016 ya constaba de 3.879 puntos. Aunque es la única lista oficial que puede prohibir libros, a partir de 2009 en la prensa y blogs aparecen materiales sobre las listas negras no oficiales enviadas a las bibliotecas y librerías por el FKSN²⁶³. En 2009 la prensa hablaba de una lista de treinta y siete autores nacionales y extranjeros enviada a las bibliotecas de Orsk, y en 2012 de una lista de veinte libros no recomendados para la imprenta distribuida en San Petersburgo. La lista, según los testimonios de los libreros, incluía muchas obras ya consagradas o ampliamente conocidas como *Un mundo feliz* de Aldous Huxley, *Los paraísos artificiales* de Charles Baudelaire, *Yonqui* y *Queer* de William Burroughs, *Trainspotting*, *Acid House*, *Porno* y *Éxtasis: Tres relatos de amor*

²⁶¹ Roskomnadzor [Роскомнадзор] — Servicio Federal de Supervisión de las Telecomunicaciones, Tecnologías de la Información y Medios de Comunicación [Федеральная служба по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций].

²⁶² ““О противодействии экстремистской деятельности””

²⁶³ FKSN [ФКЧН] — Servicio Federal de Rusia de Control de Circulación de Drogas [Федеральная служба Российской Федерации по контролю за оборотом наркотиков].

químico de Irvine Welsh, *La reina del sur* de Arturo Pérez-Reverte, *Una mirada a la oscuridad* de Philip K. Dick, *The Beach* de Alex Garland, *Miedo y asco en Las Vegas* de Hunter S. Thompson, etc. La disposición del órgano controlador se basaba en el hecho de que dichas obras podían ser interpretadas como textos que promocionaban drogas. Ambos casos tuvieron mucha resonancia y el órgano controlador se vio obligado a comentarlo como iniciativa local no coordinada con la dirección general y exenta de efecto legal por contradecir la prohibición de la censura según el artículo 29.5 de la Constitución. Sin embargo, los libreros comentan que la lista negra, sin ser oficial, provocó una especie de autocensura de los editores que simplemente dejaron de publicar ciertas obras, mientras que algunas librerías prefirieron no venderlas antes de la resolución de la situación. El hecho de que la mayoría de estas obras no volvieran a publicarse en ruso testimonia en favor de esta hipótesis: la última edición rusa de *Los paraísos artificiales* data de 1997, *Yonqui* de 2010, *Queer* de 2005, *Trainspotting* de 2004, *Acid House* de 2010, *Porno* de 2004, *Éxtasis: Tres relatos de amor químico* de 2009, *La reina del sur* de 2008. Otras obras sí que volvieron a publicarse, aunque después de cierta pausa: *Un mundo feliz* en 2014 y 2015, *Miedo y asco en Las Vegas* en 2014, *Una mirada a la oscuridad* en 2015, *The Beach* en 2016 y 2017.

Además, a pesar de la vigencia del artículo 29.5, que prohíbe la censura, a lo largo de los años 2013-2016 una serie de exposiciones y espectáculos fueron criticados o cancelados con motivo de la promoción del extremismo y la violación de los valores religiosos y conservadores de la sociedad. En 2013 la mayoría de las críticas todavía provenían de personas u organizaciones privadas. Este fue el caso de los cosacos que criticaron el espectáculo *Lolita* de Leonid Mozgovoi y de la película *Moloch* de Alexander Sokúrov, de una asociación patriótica que solicitó quitar el lienzo de Ilia Repin *Iván el Terrible asesinando a su hijo* de la exposición de La Galería Estatal Tretyakov.

Sin embargo, en 2014 ya fue el Ministerio de Cultura que exigió la prohibición de la obra “Herbívoros”²⁶⁴ de Maxim Kúrochkin y “El alma de la almohada”²⁶⁵ de Oldzhas Dzhanaidárov en la feria internacional del libro de Moscú. En el ultimátum del Ministerio de Cultura se proponía quitar del programa estos espectáculos a cambio del patrocinio del Ministerio. Según sostenía el viceministro de cultura Vladímir Arístárjov: “Содержание обеих пьес противоречит принятым в российской культуре традиционным нравственным ценностям”²⁶⁶ (Dozhd, sec. 3:16). El mismo ultimátum económico se observa en las palabras del Ministro de Cultura Vladímir Medinski quien afirma que las obras culturales que critican el Estado y van en contra de su política cultural no deberían recibir financiación estatal (*RIA NOVOSTI* 2016b).

Aparte de la censura por vía de financiación, el Estado opta también por el control legislativo. Así, en abril de 2014 fue aprobada la prohibición legislativa de improperios en los productos culturales de acceso general: obras literarias y artísticas, medios de comunicación, películas proyectadas en cine, recitales, espectáculos y otras representaciones de obras de literatura y arte. A partir del 1 de julio de 2014 todos los libros que contienen lenguaje obsceno aparecen en las librerías con una etiqueta especial y envueltos en celofán. La ley provocó una fuerte reacción negativa por parte de los agentes del campo de producción cultural, lo que, sin embargo, no afectó su aprobación. Algunos editores empezaron a implementar estas reglas antes de su introducción legislativa, lo que indica el fuerte impacto de la *violencia*

²⁶⁴ “Травоядные”

²⁶⁵ “Душа подушки”

²⁶⁶ “El contenido de ambas piezas contradice los valores morales tradicionales aceptados en la cultura rusa”.

simbólica del Estado. Según nos contó el traductor Max Nemtsov (2016a), ya en 2013 su redactor Sashi Martýnova y él tuvieron un desacuerdo con la editorial Bertelsmann que publicaba su traducción de *The Billy Bob Tapes. A Cave Full of Ghosts* escrita por Billy Bob Thornton. Como resultado, el editor suprimió todo el lenguaje obsceno o explícito del texto de la traducción, pero Nemtsov y Martýnova negociaron la inclusión en la guarda de la edición de un texto que ilustra bien la relación del campo editorial con el campo de poder y merece ser citado en su integridad:

Учитывая законодательные инициативы органов государственной власти Российской Федерации, издатель счел необходимым в одностороннем порядке исключить из русского перевода произведения “THE BILLY BOB TAPES. A Cave Full of Ghosts” ненормативную лексику или заменить ее синонимичной, соответствующей нормам современного русского литературного языка. Мнение издателя не во всем совпадает с мнением автора.²⁶⁷ (Thornton 2013)

A pesar de la rápida aceptación de estas reglas por una serie de agentes del campo editorial, las iniciativas del Estado para controlar los campos de producción cultural por medios legislativos y financieros provocan debates sobre la censura. En concreto, mucha resonancia tuvo el discurso del director del teatro Satiricón, Konstantin Raikin, quien se pronunció, en octubre de 2016, contra la censura y lucha del Estado por “la moralidad en el arte”. El discurso fue ampliamente apoyado por las personalidades de la cultura y provocó una respuesta oficial de Kremlin. El portavoz del presidente Peskov negó la existencia de censura en Rusia y subrayó la importancia de distinguir

²⁶⁷ Tomando en cuenta las iniciativas legislativas de los órganos de poder estatal de la Federación Rusa, el editor consideró necesario excluir de manera unilateral de la traducción rusa de la obra “THE BILLY BOB TAPES. A Cave Full of Ghosts” lenguaje obsceno y/o sustituirlo con sinónimos que corresponden a las normas de la lengua literaria rusa contemporánea. La opinión del editor no coincide del todo con la del autor.

entre la censura y el pedido estatal. Según el político, el Estado tiene pleno derecho a definir el tema de una obra financiada por él (*RIA NOVOSTI* 2016a).

5.4.2. La monopolización en el campo editorial

Además del endurecimiento del control en el ámbito de producción cultural en general, se observa una tendencia hacia la monopolización en el campo editorial. En 2008 fue aprobada la cuarta parte del Código Civil de la Federación Rusa con la nueva normativa sobre los derechos de autor. El principal cambio legislativo consistía en el otorgamiento, según el párrafo 3, artículo 1339 del Código Civil, del derecho exclusivo al uso de una obra literaria, científica o artística durante veinticinco años a su primer editor, inclusive el caso de su publicación en traducción. Esta normativa obstaculiza la publicación, por ejemplo, de diferentes traducciones de la misma obra por varias editoriales.

El proceso de monopolización a nivel editorial se manifiesta a partir de la segunda mitad de la década de los 2000. En 2008 se crea el grupo editorial *Ázbuka-Attikus*²⁶⁸, resultado de la fusión de la editorial *Ázbuka* con el grupo *Attikus Publishing* que incluía las editoriales *Inostranka*²⁶⁹, *Kolibri*²⁷⁰ y *Majaón*²⁷¹. En 2011 *Olma Media Group* compra la editorial *Prosveschenie*²⁷², que dominaba en el sector de la literatura educativa, y según los datos de la Cámara del Libro en 2012 ya ocupaba el tercer lugar en número de títulos publicados. A principios de la segunda década del siglo XXI, el mercado

²⁶⁸ “Азбука-Аттикус”

²⁶⁹ “Иностранка”

²⁷⁰ “Колibri”

²⁷¹ “Махаон”

²⁷² “Просвещение”

editorial fue dominado por Eksmo, AST, Olma Media Group y Ázbuka-Attikus (ordenados de mayor a menor representación). La primera y segunda posición en la lista fue ocupada por Eksmo²⁷³ y AST²⁷⁴ con un 20% de volumen general del mercado editorial según la Cámara del Libro y el 50% según los informantes de Forbes. Después del pleito contra AST, iniciado por la Inspección Fiscal, la editorial fue absorbida en 2012 por Eksmo, conservando su nombre de marca dentro del holding. En los años que siguieron, Eksmo continuó absorbiendo otras editoriales: Man, Ivanov y Ferber²⁷⁵ entre 2013 y 2014, Drofa²⁷⁶ en 2014, Ventana-Graf²⁷⁷ en 2015. En una entrevista de 2016 el director de la Cámara de literatura, Georgui Bregman, observó que la alianza Eksmo-AST llegaba a ocupar el 80% del mercado, neutralizando cualquier competencia (Lieberman 2016, 30).

Aunque en 2013 en el país funcionaban 5.727 editoriales, el 34,7% de ellas en 2013 publicaron sólo un libro, y el 77,4% menos de 12 libros. El incesante descenso de la demanda, que se refleja en la disminución de las tiradas y títulos publicados —aunque en 2015 la Cámara del Libro indica el aumento en títulos de un 0,4%, — complica aún más la situación de pequeñas editoriales. Algunas optan por gestión alternativa como, por ejemplo, Dodo Press que lanzó en 2016 una plataforma de *crowdfunding* para su proyecto de publicación de autores anglófonos desconocidos para el lector ruso, *Oro escondido del siglo XX*²⁷⁸. Otras, como la revista *Inostrannaya literatura*, reciben ayudas de los consulados y centros culturales para números dedicados a la literatura de un país en concreto (Piinskaya 2016).

²⁷³ “ЭКСМО”

²⁷⁴ “АСТ”

²⁷⁵ “Мани, Иванов и Фербер”

²⁷⁶ “Дрофа”

²⁷⁷ “Вентана-Граф”

²⁷⁸ “Скрытое золото XX века”

5.5. Recapitulación y conclusiones

Históricamente, partir del siglo XVIII, la traducción literaria juega un papel importante en la construcción de la identidad cultural y social en Rusia. Para el año 1959, cuando la Unión Soviética, motivada por la Revolución cubana, empezó a traducir extensamente la literatura hispanoamericana, podemos hablar de un subcampo de la traducción ya autonomizado, con sus agentes, mecanismos de consagración, acceso restringido y reglas internas específicas del campo.

En el espacio social soviético el subcampo de la traducción, aunque autonomizado, se acercaba al polo de la *heteronomía*. La traducción literaria, considerada parte de la revolución cultural del Estado soviético y utilizada en su política exterior, fue fuertemente condicionada y controlada por el campo de poder. El control del Estado se manifestaba no tanto en las disposiciones del órgano de la censura, la Glavlit, —que a partir de 1966 ya no ejercía censura preventiva de las traducciones— como en las “recomendaciones” del Departamento Ideológico del Comité Central y en el control de las editoriales.

El campo de edición fue sumamente centralizado, todas las editoriales eran estatales y publicaban las obras según las listas temáticas aprobadas por el Goskomizdat. Como una de las maneras más irrefutables de silenciar a los individuos es desplazarlos de las posiciones desde donde pueden expresarse o actuar (Bourdieu 1980, 141), el Estado soviético asignaba a los puestos clave en las editoriales a las personas consideradas ideológicamente afines. Sin embargo, los editores tendían a representar lo que Sherry (2012)— desarrollando la idea de Bourdieu (1999)— llama *agente doble*. Los *agentes dobles* estaban dotados al mismo tiempo de *habitus* político y poético. El *habitus* político —formado por la *violencia simbólica* del Estado— imponía

su autocensura; el *habitus* poético —formado por sus contactos con la literatura y, sobre todo, autores extranjeros— les hacía presentar al lector la literatura que no encajaba orgánicamente en el canon de realismo socialista.

El canon literario soviético dependía en gran parte de la ideología y poética que dominaban en la URSS y difería significativamente del canon literario occidental. Tres aspectos clave definían el destino de la obra importada en el espacio social soviético: la postura política de su autor, su tema y contenido y su poética. Los autores de izquierdas tenían más posibilidades de aparecer en las librerías y bibliotecas soviéticas. Asimismo, la preferencia se daba a las obras de contenido social, que criticaba el mundo capitalista y el imperialismo estadounidense. En cuanto a la poética, las obras con innovaciones estilísticas o narrativas no tenían acceso fácil al campo literario soviético.

Sin embargo, conociendo las reglas de juego dentro del campo de la traducción, los editores, críticos literarios y traductores manipulaban la imagen de la obra y del autor con el fin de hacerlos “publicables”. Una de las principales herramientas de dicha manipulación fue el *método realista de la traducción*. Este método de traducción libre domesticadora ganó terreno después de la derrota de los adeptos de traducción extranjerizante literal y llegó a asociarse con la denominada “escuela de traducción soviética”. Esta estrategia traductora incentivaba neutralización del estilo de la obra original, explicitación de fragmentos difíciles y su concisión, permitiendo omisiones y recortes de (auto)censura. Aunque los traductores de la tendencia literal seguían practicando, sobre todo en el marco de la denominada “escuela de Leningrado”, ocupaban una posición dominada dentro del subcampo de la traducción. La traducción literal fue estigmatizada como *bukvalism* y sus premisas teóricas cobraron visibilidad sólo después de la perestroika.

La perestroika marcó el inicio de cambios drásticos en la estructura del subcampo de la traducción y del campo editorial ruso. La abolición de la censura y del control estatal permitieron una apertura hacia Occidente y el rechazo del legado marxista-leninista. En la segunda mitad de los 1980 empiezan a publicarse obras antes prohibidas, publicadas en fragmentos o con recortes de censura. En los periódicos y revistas surgen opiniones opuestas y debates acalorados que eran impensables en el espacio social soviético.

Asimismo, se descentralizó el campo editorial y se privatizaron las editoriales públicas. Muchas editoriales públicas se convierten en asociaciones anónimas y al mismo tiempo se fundan múltiples editoriales privadas. El comercio del libro se convierte en un negocio beneficioso. El fundamento del capital simbólico ya no equivalía al poder estatal sino al económico. El mercado del libro abandonó su función educativa y se centró en la demanda del lector y en cuestiones que tenían que ver con la rentabilidad. Siguiendo la demanda del lector las editoriales diversifican su oferta, en gran parte recurriendo a literatura extranjera, y bajan las tiradas. El porcentaje de la literatura importada llegaba hasta el 77% (dato para el año 1993).

Los traductores también fueron afectados por los cambios en el campo editorial. El gremio de los traductores que fue elitista y cerrado en la época soviética se abre y permite la entrada de una serie de nuevos nombres. Asimismo, surgieron debates acalorados sobre el fenómeno de las retraducciones, una práctica recurrente en las primeras décadas después de la perestroika, y la traducción extranjerizante que dejó de ser estigmatizada y podía ser defendida en público.

Sin embargo, en la Rusia de Putin observamos cierta involución. A partir de finales de la primera década de los 2000 se manifiesta mayor control estatal de los campos de producción cultural, monopolización en el campo editorial, donde el grupo Eksmo, según algunos expertos, ocupa hasta el 80% del mercado, y posición dominante de los adeptos de estrategia domesticadora, basada en las premisas de la escuela soviética de traducción.

6. TRADUCCIÓN Y EDICIÓN EN RUSO DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA A CABALLO DE LOS SIGLOS XX Y XXI

Los lectores rusos contemporáneos, incluyéndome a mí, crecieron leyendo a Borges, García Márquez y Cortázar. Por lo tanto, sus conocimientos de la historia y cultura latinoamericana resultaban típicamente muy limitados. Me atrevería a decir, incluso, que aquel mapa imaginario de América Latina estaba circunscrito a Macondo.

Dina Odnopozova (2013)

Este capítulo se propone analizar los mecanismos de introducción y consagración de autores hispanoamericanos en el campo literario ruso. Aunque nominalmente tomamos por fecha inicial el año de la Revolución cubana (1959) que sirvió de punto de arranque del interés de la URSS hacia los países de América Latina, en este capítulo nos centramos sobre todo en la historia de la publicación y circulación de las obras del denominado *boom* latinoamericano, en el que se inscribe la obra de Julio Cortázar. Con el fin de definir el corpus de los autores recurrimos al libro de Luis Harss (1967), *Los nuestros*, dedicado a los protagonistas del *boom*. De los diez autores tratados en el libro, seleccionamos nueve que pertenecen a la literatura hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar.

La literatura hispanoamericana entre 1959 y 2017²⁷⁹ ocupa indudablemente un lugar importante para el lector ruso. En la época soviética²⁸⁰ las

²⁷⁹ Los últimos datos para el año 2017 se remontan a abril de 2017.

²⁸⁰ De aquí y en adelante citamos los datos estadísticos para los años de la primera y segunda traducción de *Rayuela*, el 1986 y 2004 respectivamente, y en algunos casos el 1985 en defecto de datos exactos para el año posterior.

traducciones del español representaban el 1,9% del volumen total, lo que no es poco para literaturas de otros países si tomamos en cuenta el elevado porcentaje que correspondía a las traducciones de las lenguas de las repúblicas soviéticas (el 76% en 1985), menos demandados entre los lectores. En el período postsoviético la cuota de traducciones del español desciende al 1%, un porcentaje ínfimo si lo comparamos con el 72% de las traducciones del inglés. Sin embargo, dado que en los años que siguieron a la perestroika, literatura traducida representaba hasta el 70% del mercado de literatura de ficción, el 1% aseguraba, al menos, una presencia importante de autores hispanoamericanos en las librerías. Según señalan algunos investigadores y traductores (Andréev 2001; Pigariova 2014; Sinitsyna 2016), con la publicación en 1970 de la traducción al ruso de *Cien años de soledad* empieza un verdadero *boom* de literatura hispanoamericana en la URSS y luego en Rusia. Vsévolod Bagnó (*Krýmskaya pravda* 2012) subraya la importancia de la literatura hispanoamericana en el campo literario ruso y afirma que Borges, Cortázar y García Márquez jugaron en Rusia un papel significativamente más relevante que en cualquier otro país del mundo.

A partir de los años 1980 en la crítica literaria y en el ámbito de la investigación se vuelve recurrente el tema del impacto de la literatura hispanoamericana en la escritura de los autores nacionales. En 1983 la revista *Latinskaya América* dedicó varios números a la literatura latinoamericana, evocando la cuestión de su influencia en los escritores soviéticos. De hecho, varios investigadores llevaron a cabo estudios al respecto (Peterson 1997; Haber 2003; Keeling 2008) y análisis comparativos sobre autores puntuales: Gabriel García Márquez y Chingiz Aitmatov (Clark 1984) o Jorge Luis Borges y Víktor Pelevin (Odnopozova 2012). Al mismo tiempo, cabe destacar la tendencia de la crítica soviética a vincular a estos autores con la tradición de la novela realista rusa del siglo XIX. Lo hacen tanto los críticos

literarios que comparan los personajes de Cortázar con los de Dostoyevski (Terterián 1974; Ospovat 1976) como los que estudian la influencia de la novela rusa del siglo XIX en la latinoamericana²⁸¹. Por ejemplo, en 1960 Kutéischikova, Ospovat y Terterián (1960, 216) observan que no se puede imaginar la cultura contemporánea de Brasil, Argentina, Chile o México sin la influencia de Tolstói, Chéjov, Gorki, Mayakovski o Eisenstein.

El mismo 1960 la revista *Inostrannaya literatura* encargó a Rómulo Gallegos un artículo “о примере и уроках”²⁸² (RGALI 1960a) e influencia de Tolstói en la literatura universal, y a Alejo Carpentier el artículo que se publicó finalmente bajo el título “La importancia de León Tolstói para América Latina”²⁸³. Siguiendo la misma lógica, en 1981, en el contexto de la discusión sobre la influencia de la literatura latinoamericana en la novelística rusa contemporánea, el investigador Mkrтчan señala:

Конечно, и Маркес, и Карпентьер, и Кортасар, и тот же Варгас Льюса — все они оказали безусловно сильное влияние на современную прозу. Но вместе с тем они как бы напомнили нам о том, что у нас был Гоголь, что у нас был Достоевский.²⁸⁴ (Stepanian 1981, 1)

En este mismo sentido, los periodistas también tendían a evocar el impacto de la literatura rusa en la prosa latinoamericana en las entrevistas y artículos.²⁸⁵ Por ejemplo, en 1987 un entrevistador de *Izvestia* se refiere a Gabriel García Márquez como al “продолжателе традиций Гоголя,

²⁸¹ Cabe mencionar que ambas tendencias se verán en la época postsoviética en los trabajos críticos de Vsévolod Bagnó (1999a; 2003).

²⁸² “sobre los ejemplos y lecciones”

²⁸³ “Значение Льва Толстого для Латинской Америки”

²⁸⁴ Sin duda y Márquez, y Carpentier, y Cortázar y el mismo Vargas Llosa tuvieron gran impacto en la prosa contemporánea. Pero al mismo tiempo nos recordaron que tuvimos a Gógol, que tuvimos a Dostoyevski.

²⁸⁵ Cabe mencionar que esta tendencia se observa también después de la perestroika.

Достоевского, Булгакова”²⁸⁶ (Lukianov 1987, 3). Y aunque el escritor colombiano expresó su admiración por Dostoyevski y Bulgákov, insistió, sin embargo, en el carácter casual de cualquier similitud entre *Cien años de soledad* y *El maestro y Margarita*. Un año antes esta respuesta tenía menos posibilidades de aparecer en la prensa oficial, ya que el discurso oficial soviético subrayaba el impacto de la literatura rusa clásica en la narrativa hispanoamericana. Por un lado, la insistencia sobre el impacto de la novela rusa en la prosa de América Latina revela el aspecto paternalista de la recepción de la literatura hispanoamericana en la URSS y el intento de “rusificar” esta literatura, acercarla al lector meta. Por el otro, tanto los motivos del realismo mágico en la prosa de Aitmatov, Pelevin, etc. y el estudio de la influencia de los autores hispanoamericanos en la prosa rusa como la observación de la continuidad “novela realista rusa—novela postmodernista hispanoamericana” reflejan indudablemente el interés hacia la literatura de América Latina.

6.1. Traducción y recepción crítica de la literatura hispanoamericana. El período soviético

6.1.1. El fundamento político del interés de la URSS en la literatura hispanoamericana

Ni los estudios dedicados a América Latina ni las traducciones de obras de ficción son muy numerosos en la primera mitad del siglo XX. Al mismo tiempo, cabe destacar que la editorial Vsemirnaya literatura [Literatura Universal], fundada en 1918, tenía programado publicar varios autores hispanoamericanos tanto consagrados —Rubén Darío, Jorge Isaacs, o José María Heredia— como poco conocidos —José Joaquín Pesado, Manuel

²⁸⁶ “continuator de las tradiciones de Gógol, Dostoyevski y Bulgákov”

Acuña, Manuel Eduardo de Gorostiza, etc. (Shur 1960, 26). No obstante, como ya mencionamos en el capítulo 5, los planes de la editorial no se realizaron. Vsemirnaya literatura publicó sólo una obra de literatura hispanoamericana: en 1922, en la imprenta de Berlín, salió la traducción de *La Gloria de don Ramiro*, del escritor modernista argentino Enrique Larreta, luego reeditada en 1928. En los años 1920, según los investigadores soviéticos Kononuchenco y Tabunov (1986, 275), continuando la tradición del siglo XIX, la URSS publicó varias obras de autores argentinos y peruanos: en 1923 la traducción de *Nacha Regules* del escritor naturalista Manuel Gálvez, en 1927 varias novelas costumbristas como *Desierto de piedra* de Hugo Wast y un libro de relatos de autores latinoamericanos. Según observó en 1960 el investigador soviético Leonid Shur (1960, 26-27), aparte de obras “interesantes” como *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, de Roberto Jorge Payró, o *Los de debajo* de Mariano Azuela, aparecieron una serie de libros publicados por editoriales privadas que se adaptaban al “mal gusto burgués” de los lectores. Así, en 1926 y 1928 las últimas editoriales privadas Vremia²⁸⁷ [Tiempo], Shkval²⁸⁸ [Ráfaga], pero también la editorial Gosizdat²⁸⁹ [Editorial estatal] y la revista *Vokrug sveta*²⁹⁰ [Alrededor del mundo] estatales, publicaron varios cuentos del modernista peruano Ventura García Calderón.

En los años 1930 las últimas editoriales privadas dejaron de existir y el principio de selección ideológica se hizo predominante. Así, la revista *Internazionalnaya literatura* publicó una serie de autores hispanoamericanos “progresistas”. Las editoriales estatales insistían en obras como *La ciudad*

²⁸⁷ “Время”

²⁸⁸ “Шквал”

²⁸⁹ “Госиздат”

²⁹⁰ “Вокруг света”

roja y *La asonada* sobre la revolución mexicana de José Mancisidor; la novela social realista *El tungsteno* de César Vallejo; *La vorágine* de José Rivera, y obras de Miguel Bustos Cerecedo, Jorge Icaza, etc. Shur (1960, 28) señalaba que “некоторые из этих произведений не отличались большими художественными достоинствами”²⁹¹. En los años 40-50 la tendencia continúa y aparecen traducciones de autores simpatizantes con la causa socialista como Pablo Neruda, Raúl González Tuñón, Alfredo Gravina, Jesús Lara y Elvio Romero.

Sin embargo, antes de los años 1960, las traducciones del español no eran numerosas. Fueron los movimientos socialistas en los países de América Latina los que despertaron el interés de la URSS hacia su literatura. Mientras que las revoluciones de México (1910) y Bolivia (1952), o los golpes de Estado de Guatemala (1954), Argentina (1955), Colombia (1957), o Venezuela (1958) iban despertando paulatinamente el interés de la URSS, la revolución cubana (1959) resultó ser un verdadero punto de arranque para los estudios latinoamericanos soviéticos. Si entre 1917 y 1959 en la URSS se editaron 108 libros de 43 autores latinoamericanos, en 1985 este número alcanzó la cifra de 570 títulos y 180 autores (Kononuchenco y Tabunov 1986, 281).

En este sentido parece ilustrativa la historia de la publicación de la novela *Los de debajo* de Mariano Azuela. Después del establecimiento de las relaciones diplomáticas de la URSS con México en los años 1920, el número 4 de la revista *Véstnik Inostrannoi literatury* publicó en 1928 fragmentos de esta novela sobre la Revolución mexicana. Sin embargo, el texto completo se publicó en ruso sólo en 1960 en traducción de Gerásimova y Kostiukovskaya

²⁹¹“Algunas de estas obras no tenían gran valor artístico”.

bajo el subtítulo *Novela sobre la Revolución mexicana*. Podemos suponer que el interés hacia la novela se generó gracias a otra revolución en América Latina, la cubana.

Ya en los años 1950 empiezan a aparecer grupos de estudiosos (en 1956 Vera Kutéishikova e Inna Terterián empiezan a trabajar en el Instituto de Literatura Universal) y se publican varios trabajos de crítica literaria (Kelyin 1952; Kutéischikova y Ospovat 1958; Plavskin 1959). En los años 1950-1960 se organizan varios departamentos, grupos de estudio y secciones en las editoriales: *Inostrannaya literatura* (1955), o Judózhstvennaya literatura (1960). Sin embargo, antes de 1959, el interés hacia la cultura y la literatura de los países latinoamericanos fue esporádico (Kuzmichev 1986, 184). La Revolución cubana (1959) dio una fuerte motivación política al desarrollo de los estudios latinoamericanos en la URSS. En 1960 sale un libro de referencia con indicación de todas las obras de ficción latinoamericanas traducidas al ruso (Shur 1960). El mismo año el Instituto de Literatura Universal²⁹² organiza una conferencia sobre la literatura de América Latina y la revista *Inostrannaya literatura* dedica a la literatura latinoamericana un número especial (N12). Además, aparecen los estudios *Vías y bifurcaciones de la novela contemporánea de América Latina*²⁹³ (Kutéischikova, Ospovat, y Terterián 1960a), *Novela realista mexicana*²⁹⁴ (Vinnichenko, Kutéischikova, y Ospovat 1960), y *Pablo Neruda. Ensayo sobre su obra*²⁹⁵ (Ospovat 1960).

En 1961 se fundó en la URSS el Instituto de América Latina. En 1969 el Instituto empezó a publicar la revista *América Latina* y en 1979 preparó la

²⁹² Институт мировой литературы

²⁹³ “Пути и перепутья современного романа Латинской Америки”

²⁹⁴ “Мексиканский реалистический роман XX века”

²⁹⁵ “Пабло Неруда. Очерк творчества”

enciclopedia América Latina con 37.000 entradas, cuya tirada de 100.000 ejemplares se agotó en pocos días (Volski 1986, 9). Aunque la decisión de fundar el Instituto, tomada el 28 de abril 1961, llevaba mucho tiempo madurándose, su formalización se realizó curiosamente unos días después de la fundación del partido marxista en Cuba (Volski, Glinkin, y Dabaguian 1981, 4). Según destaca el antiguo director del Instituto,

Можно без преувеличения сказать, что именно кубинская революция стала отправной точкой выделения латиноамериканистики в нашей стране в самостоятельную отрасль исследований²⁹⁶. (Volski 1986, 5)

La Revolución cubana sirvió de punto de arranque también para la traducción y estudio de las literaturas de Hispanoamérica.

6.1.2. Diferencias entre el canon soviético y occidental de la literatura hispanoamericana

Aunque no se puede negar el interés de la URSS hacia la literatura hispanoamericana, tampoco se puede obviar su motivación ideológica. Los estudios latinoamericanos soviéticos, aparte de sus fines teóricos, estaban enfocados en “практическую полезность для развития советских связей со странами континента”²⁹⁷ (Volski 1986, 16).

El canon literario hispanoamericano fue manipulado en la URSS y tendía a no coincidir con el canon occidental. La literatura importada debía inscribirse en lo que Lyotard (1979) llama *metanarrativa* o *metarrelato*, en este caso

²⁹⁶ No sería una exageración decir que precisamente la Revolución cubana fue un punto de arranque para la formación en nuestro país de los estudios latinoamericanos como un ámbito de investigación independiente.

²⁹⁷ “La utilidad práctica para el desarrollo de las relaciones soviéticas con los países del continente”.

impuesto por la dictadura soviética. Según observa Dina Odnopezova (2012, 153), “it was through literature, which moulded reality, that Soviet authorities disseminated mythologies”²⁹⁸.

El primer paso en la manipulación del canon literario corresponde a la edición o no edición de ciertos autores. Mientras que en los años 1920 todavía se manifestaba cierta tolerancia hacia autores vanguardistas no socialistas, con el final de la NEP la situación cambió. La editorial Vsemirnaya literatura, cuyos grandes planes y, lamentablemente, escasas publicaciones de literatura hispanoamericana reflejaban la apertura internacional de los primeros años del régimen, dejó de existir en 1924. Las editoriales privadas que prestaban más atención a la demanda lectora que a los fines educativos, se volvieron más escasas y finalmente desaparecieron a mediados de los años 1930. Entonces el condicionamiento ideológico de la selección de obras a traducir se hizo más evidente: la preferencia se daba a los autores simpatizantes con el socialismo, las obras realistas o costumbristas de temática social, revolucionaria y/o indígena, o textos sin demasiados experimentos estilísticos o narrativos.

Asimismo, muchos autores hispanoamericanos llegaron a publicarse en la URSS en antologías o revistas. El formato mismo de tales ediciones imponía las limitaciones de volumen y justificaba la selección de poemas, relatos o fragmentos adecuados ideológicamente, así como expurgación por motivos de censura. Casi todas las novelas y relatos largos que aparecieron en *Inostrannaya literatura* u otras revistas se publicaron en fragmentos o con recortes, justificados por las limitaciones de espacio. Cabe destacar que hasta

²⁹⁸“Fue por medio de la literatura, que moldeaba la realidad, que las autoridades soviéticas difundían los mitos”.

el 1985 en revistas se publicaron sesenta y tres novelas y relatos largos (*Ibid.*, 281), lo que representa una parte significativa del total publicado.

Asimismo, durante el período soviético florecía el género de las recopilaciones de poesía o relatos, que ilustra a la perfección el mecanismo de manipulación que Lefevre relaciona con la recopilación de antologías. Hasta 1985 se publicaron en la URSS treinta y siete antologías de cuentos y veintiséis de poesía, 272 libros de prosa selecta de un autor, sesenta y siete libros de poesía selecta, nueve libros de obras folclóricas de América Latina (Kononuchenco y Tabunov 1986, 281). En 1962 la editorial Judózhestvennaya literatura empezó a publicar la serie *Biblioteca de poesía latinoamericana*²⁹⁹. Gracias a esta colección los lectores soviéticos leyeron a lo largo de los años 60-70 numerosas recopilaciones como *Relatos argentinos*, *Relatos mexicanos* y obras de muchos poetas hispanoamericanos como José Martí, Rubén Darío, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, César Vallejo, etc.

Aunque estos nombres sí que entran en el canon literario universal, en su selección se percibe cierto patrón ideológico. El poeta cubano José Martí, presente en esta serie, no se publicaba tanto por su poesía modernista como por su espíritu revolucionario a favor de la independencia de Cuba. En la figura de otro modernista, Rubén Darío, los editores ponderaban la faceta de poeta social, igual que en el caso de Pablo Neruda. Tendían a seleccionar poemas donde Neruda glorificaba a los héroes y los hechos nacionales y

²⁹⁹ Los libros de poesía de la serie *Biblioteca de la poesía latinoamericana* iban acompañados de comentarios y prefacios de hispanistas destacados de aquel entonces: Lev Ospovat, Zajar Plavskin, Gueorgui Stepánov, Valeri Stólbov, Inna Chezhegova, Stepán Mámontov, Inna Tyniánova, Galina Polonskaya, etc. que daban una interpretación ideológicamente adecuada de la poesía publicada.

denunciaba los problemas políticos o sociales. Durante muchas décadas Neruda fue uno de los poetas más publicados en la URSS: entre 1938 y 1986 salieron veinticinco libros de su poesía, sin contar la aparición de sus poemas en revistas y recopilaciones de poesía.

René de Costa (2010, 439) en su estudio “Las infracciones de la vanguardia” subraya la disposición de Neruda a romper los moldes y crear su propia vanguardia: “Neruda genera un cortocircuito de palabras y significados, para lanzar su *stil nuovo* moderno cargado de erotismo”. Se podría suponer que su poesía no se importaría en la URSS. Sin embargo, la postura política del autor y sus contactos directos con los mediadores culturales en el espacio social soviético aseguraron la importación de sus obras. Después del ingreso de Neruda en el partido comunista de Chile, una parte considerable de su poesía se volvió políticamente comprometida, y dio como resultado textos como “Oda a Stalin”, “Oda a Lenin” y “Nuevo canto de amor a Stalingrado”. La traductora Ella Braguinskaya observaba que:

Неруда – это одна из тех великих драматических фигур XX в. <...>, которые стали идейными друзьями СССР и каким-то непостижимым, роковым образом были рады обманываться, как и многие их сверстники в нашей стране, и видели у нас то, что мечталось им видеть³⁰⁰ (Kofman 2011, 66).

En su artículo sobre la vanguardia literaria, René de Costa (2010, 439) compara las *infracciones vanguardistas* de Pablo Neruda con las del peruano César Vallejo. A pesar de su rebeldía lingüística y poética, destacada por los

³⁰⁰ Neruda es una de estas grandes figuras dramáticas del siglo XX <...> que se hicieron amigos ideológicos de la URSS y de alguna manera inconcebible y siniestra estaban contentos de engañarse como muchos contemporáneos suyos en nuestro país, y veían lo que soñaban con ver.

investigadores occidentales, ambos autores tuvieron una amplia acogida en la URSS.

César Vallejo, igual que Neruda, se consagró en la URSS no por ser poeta vanguardista sino por ser socialista. El lector soviético tuvo conocimiento de su obra por la novela *El tungsteno*, una obra que encajaba bien con las directrices del realismo socialista. La novela se publicó por primera vez en 1932 bajo el título *Novela proletaria*. Indudablemente, su publicación fue condicionada por el interés de su autor hacia la URSS. César Vallejo visitó la Unión Soviética en 1928, 1929 y 1931 y anotó sus impresiones en varios artículos publicados en periódicos franceses. Su compromiso con la causa comunista se reflejó además en ensayos como “Rusia en 1931. Reflexiones al pie del Kremlin” o “El arte y la Revolución”. Según observa A.F. Kofman (2011, 64),

Ведомый страстью, энтузиазмом и искренностью, поэт защищает достижения социализма с пропагандистским напором и догматизмом, словно бы позаимствованным со страниц газеты “Правда”³⁰¹.

Cabe mencionar, sin embargo, que la poesía de César Vallejo que le hizo famoso en el resto del mundo se tradujo al ruso pasados treinta años de la publicación de *El tungsteno*. La revista *Inostrannaya literatura* publicó varios poemas suyos en 1963 y 1983, y en 1966 la editorial Judózhestvennaya literatura editó los ciclos poéticos *Los heraldos negros*, *Trilce*, *Poemas humanos*, y *España, aparta de mí este cáliz* en la serie *Biblioteca de poesía latinoamericana*. Nos parece significativo que estos ciclos, escritos entre

³⁰¹ Impulsado por la pasión, el entusiasmo y la sinceridad, el poeta defiende los logros del socialismo con el ímpetu propagandístico y el dogmatismo que parecen haber salido de las páginas del periódico *Pravda*.

1919 y 1939, se tradujeran al ruso con la ola de interés hacia la literatura hispanoamericana a partir de los años 1960.

Después de la Revolución cubana también empezaron a publicarse en ruso los poemas de los escritores socialistas cubanos Nicolás Guillén, Roberto Fernández o César Leante, entre otros. Además, se tradujeron poemas de Ernesto Cardenal, Roque Dalton, Fayad Jamís donde según señala José Quiroga (2006, 362) el “antagonismo ante la literalidad va unido al compromiso político”.

Muchas veces la traducción de los autores hispanoamericanos estaba relacionada no sólo con su postura política como tal, sino con sus contactos y viajes a la URSS. En 1964, al año siguiente después de la visita de Nicanor Parra a la URSS, por primera vez se publicó la versión rusa de sus poemas. Fue uno de los primeros escritores en rechazar la retórica poética clásica y poner en tela de juicio la literalidad misma. Sin embargo, en la edición soviética, se destacó su poemario *Canciones rusas* con poemas como “Yuri Gagarin”, “Pan caliente”, “Último brindis”, “La fortuna”, “Hace frío”. Asimismo, a partir de los años 1970 aparecen las traducciones de poemas de Julio Travieso que hizo sus estudios en Moscú, Diego Eliseo, quien visitó la URSS en 1968, 1971, 1972, 1977 y 1981, Osvaldo Navarro que viajó a la Unión Soviética en 1974, o Raúl Rivero quien vivió en Moscú entre 1973 y 1976.

Aparte de los autores de inclinación izquierda, consagrados universalmente, el principio ideológico hizo entrar en el campo literario soviético también a poetas menos conocidos en el resto del mundo. Se trataba de nuevos nombres, descubiertos en su mayoría por la revista *Inostrannaya literatura*. La publicación en las páginas de la revista se explicaba tanto por la postura

política del autor como por el tema de algunos poemas como “Soy comunista” de Alfredo Varela, “Buenos días, Fidel” o “Lenin” de Nicolás Guillén, “Canción de amor a la Unión Soviética” de Margarita Paz Paredes, “Himno a Lenin” de Gustavo Valcárcel, “Canto a Lenin” de Carlos Augusto León o “Esbozo para un canto a Lenin” de Raúl González Tuñón. Así, en diciembre de 1960 la revista dedica un número especial a “los pueblos de América Latina, su lucha por la libertad, su literatura y cultura” (*Inostrannaya literatura* 1960, 1). Junto con varios fragmentos de obras hispanoamericanas de prosa la revista publica toda una serie de poetas. Algunos eran poco conocidos fuera de la URSS, pero todos destacaban por su inclinación socialista: Raúl González Tuñón, José Pedroni, Nicolás Guillén, Fayad Jamís, Roberto Fernández Retamar, Alfonso Reyes, José Antonio Montero. *Grosso modo*, la selección de poemas siguió el mismo patrón hasta la perestroika y consagró en el campo literario soviético autores que no entraban necesariamente en el canon literario occidental como, por ejemplo, Julio César Silvain, Julia Agustina Escalona, Roberto Obregón Morales, César López, Juan Saéz Burgos, Marcos Rodríguez Frese, Elvio Romero, Eugenio Moreno Heredia, Gustavo Valcárcel, Alfredo Varela, etc.

Los autores que, en cambio, no simpatizaban con la causa socialista y no mantenían relaciones con la URSS no tenían una entrada fácil en el campo literario soviético, sobre todo si su obra no encajaba en la poética del realismo socialista. Por ejemplo, la poesía trascendentalista fue representada por un par de poemas de Octavio Paz, mientras que los versos de José Lezama Lima y Álvaro Mutis no llegaron a traducirse durante el período soviético. La edición de los versos de Paz fue obstaculizada después de que el poeta hubiera publicado en la revista argentina *Sur* materiales sobre los campos de trabajo forzado soviéticos. Sólo diez poemas de Paz fueron incluidos en 1975 en el libro *Poetas de México* publicado por *Judózhstvennaya literatura*. Una

recopilación de su obra poética no se publicó en ruso hasta 1984 y en Tallin, donde, por causas de cierta lejanía del control central, la censura fue más indulgente que en Moscú.

Las obras de escritores cubanos que emigraron después de la revolución como Guillermo Cabrera Infante, Severo Sarduy y Reinaldo Arenas, o de autores que tenían ciertas discrepancias con el régimen castrista como Virgilio Piñera o José Lezama Lima no solían traducirse. Así, en 1960 la revista *Inostrannaya literatura* publicó la carta “Escritor en la vanguardia de la revolución” de Guillermo Cabrera Infante. Sin embargo, después de su emigración de Cuba, Cabrera Infante fue estigmatizado como anticastrista, lo que le convertía en *persona non grata* en la URSS donde su nombre fue silenciado. Sin embargo, según nos contó Daria Sinitsyna (2016), entre estos autores había cierta gradación de no aceptabilidad. Mientras que Guillermo Cabrera Infante y Reinaldo Arenas estaban prohibidos en Cuba y no se mencionaban después de su emigración, el nombre de José Lezama Lima aparecía de vez en cuando. Aunque las novelas de Lezama Lima no estaban traducidas, se podían escribir tesis doctorales sobre su obra (*Ibid.*).

Con respecto a Ernesto Sábato, la no publicación de su obra también se explica por su actividad política. En 1930 el escritor se unió a la Federación Juvenil Comunista en Argentina. Sin embargo, justo antes de su viaje a Moscú en 1934, tuvo conocimiento de las purgas estalinistas, se desilusionó y huyó a París. Esta “traición” afectó no sólo a sus relaciones con la URSS (encontramos en los archivos del Comité de relaciones culturales con los países extranjeros³⁰² una propuesta de la Unión de Escritores a invitar a Sábato que no prosperó) (GARF 1967a), sino también el destino de sus obras.

³⁰² Комитет по культурным связям с зарубежными странами

Las obras de Sábato donde “el ensayo filosófico está sólo en parte velado tras el argumento novelístico” (Pope 2006, 278) figuraban en los estudios filológicos de Inna Terterián y Lev Ospovat, pero no se traducían al ruso. Por tanto, mientras que sus novelas no se tradujeron hasta la perestroika, sus ensayos, según observa la investigadora María Nadiárnyj (2011), se guardaban en *spetsjráns*, secciones de almacenamiento especial para los archivos y colecciones de acceso limitado.

En los archivos del Comité de las relaciones culturales con los países extranjeros encontramos una prueba importante que confirma que los autores se seleccionaban, en primer lugar, por sus convicciones políticas. Uno de los empleados del Comité afirma en su informe de 1964 que todos los escritores argentinos publicados en la URSS son comunistas o próximos al comunismo, excepto Juan Bautista Alberdi (GARF 1964). Cabe añadir que la obra de Alberdi fue traducida sólo para uso interno y publicada con la estampilla “Para bibliotecas académicas” y un amplio prefacio de toque marxista.

Aparte de las convicciones políticas del autor, jugaba también un papel importante la recomendación de escritores comunistas o socialistas, amigos de la URSS. Así, el director de la editorial *Judózhestvennaya literatura*, Valeri A. Kosoláfov, y el director de la sección de literaturas de América Latina, España y Portugal, Valeri S. Stólbov, se reunían con Pablo Neruda, Luis Suardíaz, Enrique Gil Gilbert, o Elvio Romero que les proponían nuevos nombres para las futuras traducciones y daban su opinión sobre las obras ya escogidas (RGALI 1965; 1968b; 1969b). Asimismo, en el curso de la preparación del material para el número especial de *Inostrannaya literatura*, Savva Dangúlov escribe al poeta comunista Raúl González Tuñón pidiendo una selección de obras de los poetas latinoamericanos (RGALI 1960a).

Aparte del condicionante puramente ideológico, en la selección de las obras también contaba la poética dominante en el espacio social soviético. En plano poético la preferencia se daba a las obras cercanas al realismo, de temática social y/o indigenista. Una opción segura para los editores consistía en la publicación de obras que condenaban el capitalismo y el imperialismo estadounidense. Además, eran bienvenidas las obras que creaban el imaginario de América Latina como un espacio exótico unificado de indígenas y obreros oprimidos. Según señala Dina Odnopózova (2013), la censura purgó el mercado cultural ruso de obras que podían distorsionar la imagen de América Latina como “una tierra romántica de los obreros que luchan por sus derechos e indios misteriosos que todavía se visten con plumas y combaten el influjo de la civilización occidental”.

En poesía eran comunes las antologías con temas asociadas con lo folclórico como *La poesía popular mexicana* (1962), *La poesía de los gauchos* (1964), *Los ritmos desnudos: motivos africanos en la poesía de América Latina* (1965), *El quetzal y la paloma. Libro de poesía de los naya, maya y quechua* (1983), en la colección *Biblioteca de poesía latinoamericana* de Judózhstvennaya literatura.

En el marco de la prosa indigenista, las editoriales soviéticas publicaban obras de Ciro Alegría y Agustín Yáñez, que Randolph D. Pope (2006, 248) describe como ecos de la novela hispanoamericana tradicional “descriptivos de la lucha contra la naturaleza, interesados de manera militante por la justicia social, y tiernamente regionales”. Asimismo, estaba bien presentada la obra indigenista de Mario Monteforte Toledo y novelas de Rosario Castellanos, que retratan los conflictos de la sociedad mexicana relacionados con la posición de los indígenas y las mujeres. Se traducían los libros de los escritores peruanos José María Arguedas, cuyas novelas describen el mundo

indígena con sus tradiciones y conflictos, y Manuel Scorza que “hace una crónica muy vívida de la opresión de los indígenas y el racismo de la clase poderosa —terratenientes, médicos y abogados— en pueblos pequeños peruanos” (*Ibid.*, 274). Además, se puede citar aquí los cuentos regionalistas del escritor hondureño Alejandro Castro, los relatos de crítica social del autor dominicano Virgilio Díaz Grullón y la obra del autor nicaragüense Lizandro Chávez Alfaro, que no figuran en las recopilaciones de estudios sobre la literatura latinoamericana del siglo XX editadas por Echevarría, R.G. y Pupo-Walker (2006) ni por Puccini y Yurkievich (2010), pero que sí se habían introducido en la URSS.

En la selección de las obras traducidas, los temas civiles y sociales también tenían una evidente prioridad. Por ejemplo, las novelas sociales del escritor argentino Alfredo Varela y del escritor cubano Raúl González de Cascorro no suelen figurar en las monografías occidentales sobre la literatura de América Latina del siglo XX, pero tuvieron una amplia acogida en la URSS. Las obras de Eduardo Caballero Calderón y Manuel Mejía Vallejo que versaban sobre las violentas confrontaciones políticas y sociales encajaban con la imagen que se quería crear de América Latina, una tierra que luchaba por un futuro socialista. Los libros del escritor chileno Manuel Rojas, sobre todo su libro *Hijo de ladrón*, una obra realista y de estilo llano donde “la clase trabajadora encuentra su voz” (Pope 2006, 289) tuvieron también una amplia acogida en la URSS. Otro autor chileno que obtuvo una significativa visibilidad en el campo literario soviético fue Fernando Alegría, cuyas novelas se caracterizaban por el realismo social y la exaltación de los trabajadores humildes. Asimismo, se traducían a Emilio Díaz Valcárcel cuyas obras de narrativa versaban sobre las luchas puertorriqueñas contra el destino colonialista y los poemas glorificaban el comunismo (“Himno a Lenin”). Las

obras social realistas de Alfredo Dante Gravina, prácticamente desconocido fuera del Bloque del Este, se publicaban también a menudo en la URSS.

Sobre todo, se veían con buenos ojos las obras que trataban los problemas sociales con optimismo como, por ejemplo, la novela *Soñé que la nieve ardía* donde se revela la capacidad de Antonio Skármeta “para tratar los problemas sociales trascendentales de manera alegre y de dar un toque de humor y lirismo incluso a lo más desesperado y desamparado” (*Ibid.*, 290). Mientras tanto, las novelas más pesimistas, como, por ejemplo, los libros del escritor chileno Carlos Droguett, que “explora la cara más oscura de la sociedad, la pobreza, la soledad, la violencia, el alcoholismo” (*Ibid.*, 289) centrándose en el mundo interior del personaje, sus pensamientos, recuerdos y emociones en detrimento de la acción o descripción realistas, no llegaron a traducirse.

Lógicamente, las novelas que trataban los temas revolucionarios, y sobre todo el tema de la Revolución cubana, representaban una parte significativa de las obras traducidas. Entre ellas figuraban las obras de César Leandro de la época precedente a su exilio, de Noel Navarro y Edmundo Desnoes. La obra de Manuel Cofiño López, calificada por Randolph D. Pope como la “más legible entre las que trataron de describir su espíritu [de la Revolución cubana], recurriendo a los procedimientos del realismo social” (*Ibid.*, 268), gozó en la URSS de cuatro ediciones de unos 50.000 ejemplares cada una. Además, se daba preferencia a las obras escritas en el estilo del realismo social, como los libros del escritor ecuatoriano Demetrio Aguilera Malta quien escribía “novelas periodísticas <...> inspirándose en Pérez Galdós” (*Ibid.*, 272).

A diferencia de las novelas que se inscribían en el realismo clásico, las obras que se alejaban de esa tradición tenían un destino más inseguro en la URSS.

Mostrar claros indicios de tendencias vanguardistas o modernistas podía impedir la consagración de un autor extranjero. Así, no se tradujeron los poetas con una marcada influencia surrealista como por ejemplo Sara de Ibáñez, cuya poesía, según José Quiroga (2006, 352), es una combinación del “culteranismo del Siglo de Oro español y el Surrealismo, una poesía hermética con notas calladas clásicas en su tendencia hacia versos elegantes”. Los poemas de Juan Gelman —quien según señala Martha L. Canfield (2010, 500) utilizaba sabiamente todo lo que había ganado el surrealismo, en cuanto a libertad de dicción— tampoco se publicaron en la URSS. Cabe mencionar que su ensayo “Discurso en defensa de Cuba” sí que apareció en el número 9 de *Inostrannaya literatura* en 1961. Sin embargo, a pesar de su evidente postura política de izquierdas, su poesía resultó demasiado vanguardista para poder ser publicada en la Unión Soviética donde Gelman fue presentado sólo por sus trabajos periodísticos³⁰³.

En parte fue por las consideraciones poéticas que la prosa fantástica de los argentinos Jorge Luis Borges, Bioy Casares o Felisberto Hernández casi no se publicó en la URSS. La obra de Cortázar es una excepción. Sus cuentos sí

³⁰³ El género ensayístico o epistolar fue un género muy habitual en la URSS para dar a conocer las opiniones sobre asuntos sociales, políticos o culturales de autores de renombre. Por ejemplo, en 1982 los hispanistas Lev Ospovat y Vera Kutéischikova prepararon la publicación del libro de ensayos *Los escritores de América Latina sobre la literatura*. La recopilación contaba con textos de Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Jorge Luis Borges, Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa, Fernando Alegría, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Manuel Scorza, Mario Benedetti, Ernesto Sábato, Roberto Fernández Retamar, José María Arguedas, Juan Rulfo, Julio Cortázar, José Lezama Lima, Juan Carlos Onetti y Miguel Otero Silva. Los temas de los ensayos combinaban lo literario con lo social: “La novela latinoamericana. Testimonio de una época” de Miguel Ángel Asturias, “Retrato y autorretrato: la novela hispanoamericana frente a la sociedad” de Fernando Alegría, “Situación del intelectual latinoamericano” de Julio Cortázar y “El escritor debe luchar por la justicia” de Miguel Otero Silva, etc. Cabe mencionar que en algunos casos fueron precisamente estos ensayos los que presentaron a sus autores al lector soviético: Ernesto Sábato y José Lezama Lima no fueron traducidos hasta la perestroika.

que se tradujeron al ruso a partir del año 1970 debido a la postura política del autor, que en los años 1960 empezó a apoyar la causa socialista en los países de América Latina. Los primeros cuentos de Borges y Bioy Casares, en cambio, no se publicaron en ruso hasta 1981 cuando la traductora Ella Braguinskaya incluyó un cuento de cada uno de ellos en una recopilación de relatos argentinos publicada por Judózhestvennaya literatura. Felisberto Hernández quien, según Cortázar (Peri Rossi 2001, 43), fue uno de los creadores de la literatura fantástica rioplatense, no apareció en las librerías rusas hasta los años 90. La dificultad de la introducción de este tipo de literatura en los países que promovían el realismo fue descrita por la autora uruguaya Peri Rossi. La escritora también se enfrentó a cierta dificultad a la hora de introducir la obra de Felisberto Hernández al público español, ya que España, en la época de Franco, como cualquier estado totalitario, representaba un país “apegado al realismo literario” (*Ibid.*, 44). A modo de inciso se puede mencionar que la obra de la propia Peri Rossi tampoco se importó a la URSS.

La obra del escritor argentino Manuel Puig tampoco se tradujo por sus experimentos narrativos que no encajaban en el canon literario soviético. Puig se deshace del narrador tradicional y recurre a la técnica del *collage* incorporando a su obra literaria elementos cinematográficos de telenovelas y películas, cartas, diarios personales, revistas populares y documentos oficiales. Aunque su nombre aparecía en los ensayos de los estudiosos soviéticos, sus obras no llegaron a traducirse antes de la perestroika. El escritor peruano Bryce Echenique, cuya novela *Un mundo para Julius* manifiesta una clara influencia del modernista francés Marcel Proust, tampoco llegó a traducirse durante el período soviético por la misma razón de no corresponder al canon de literatura realista.

Sin embargo, cabe subrayar que la tendencia de no traducir a los autores innovadores en plano discursivo o narrativo tenía sus excepciones. En la URSS se consagraron las obras del escritor paraguayo Augusto Roa Bastos caracterizadas por la introducción de técnicas narrativas novedosas. A pesar de los saltos temporales y capítulos aparentemente independientes, sus novelas *Hijo de hombre* (en 1967) y *Yo el Supremo* se tradujeron al ruso en 1967 y 1979 respectivamente. Probablemente, esta excepción se debía al tratamiento por parte del escritor de temas como la violencia, la represión y la injusticia de la sociedad colonial que permitía inscribir su obra en la visión de la literatura latinoamericana como herramienta de lucha social. Pero, aunque sus obras se publicaron con la ola del descubrimiento de los autores del *boom* latinoamericano, “no habían llegado a ser tan exitosas como las de García Márquez y Cortázar” (Odnopozova 2013).

Los autores del denominado *boom* latinoamericano también se tradujeron en la época soviética, a pesar de sus innovaciones narrativas. El *boom* latinoamericano no pudo repercutir en la recepción de la literatura hispanoamericana en la URSS. El mismo acontecimiento político —la Revolución cubana— facilitó la entrada de la literatura hispanoamericana en el campo literario soviético y sirvió de impulso para la “convulsión continental” que descubrió para el público internacional decenas de escritores latinoamericanos que “pasaron de ser marginales y tolerados <...> a convertirse en piezas centrales y admiradas” (Pope 2006, 244-46). Dunia Gras y Pablo Sánchez (2004, 108) destacan la trascendencia, para la consagración de los autores del *boom*, de la “revolución cubana, que ofreció a esos escritores <...> un proyecto político con el que relacionar los objetivos literarios y aún más, una excelente forma de cohesionar las expectativas de los lectores hispanoamericanos”.

Uno de los primeros libros de crítica literaria que intentó definir el fenómeno fue una colección de entrevistas *Los nuestros: conversaciones con escritores latinoamericanos* redactada por Luis Harss en colaboración con Barbara Dohmann (1967). Nos basamos en este libro para definir el corpus de los autores hispanoamericanos del *boom* cuya consagración en el campo literario ruso nos parece ilustrativa de las tendencias editoriales del espacio social soviético y postsoviético: Juan Carlos Onetti, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar.

Todos los autores hispanoamericanos que concedieron entrevistas para el libro *Los nuestros* tuvieron cierta presencia en el campo literario soviético, a pesar de caracterizarse por estilos muy diferentes y en su mayoría innovadores. La benevolencia de la censura hacia estos escritores se explicaba por su postura política a favor de las revoluciones socialistas y contra la influencia de los EE. UU. y la política exterior de la URSS, que intentaba atraer a su lado a los intelectuales latinoamericanos de izquierdas (todos los escritores entrevistados, salvo Borges³⁰⁴, tuvieron en un momento dado interés por el socialismo o lo apoyaron directamente).

Sin embargo, este compromiso político —que podía justificar su traducción en el espacio soviético— se conjugaba con una búsqueda e innovación poética, que contradecía los dogmas del realismo socialista, y, por ende, complicaba la recepción de sus obras. Según observa el autor de *Los nuestros*, la mayoría de los escritores que representan el fenómeno estaban tan comprometidos políticamente como sus predecesores, pero sabían distinguir

³⁰⁴ Después de la revolución rusa del 1917 Borges se interesó al bolchevismo y hasta escribió varios poemas como “Guardia Roja” (1921), pero sus opiniones posteriores no dejan lugar a dudas sobre su actitud crítica hacia el comunismo.

entre el activismo y el arte (Harss y Dohmann 1969, 39). Los novelistas que marcaron la nueva era en la prosa hispanoamericana compartían, entre otras cosas, la búsqueda de nuevas formas, y un lenguaje más vivo y expresivo. Al trazar las líneas generales de estas búsquedas y la rebeldía contra el academicismo, Luis Harss define el lenguaje peculiar de Jorge Luis Borges como una “especie de abstracción a medio camino entre lo hablado y lo literario” (*Ibid.*, 41) y observa que el idioma de expatriado en la prosa de Carpentier resulta en un melodioso barroco. También se destaca la voz colectiva estilizada de Carlos Rulfo y la crónica como estilo propio en el caso de Gabriel García Márquez. Luis Harss señala que mientras Carlos Fuentes y Vargas Llosa improvisan nuevas técnicas sin descartar por completo la vieja retórica, Juan Carlos Onetti es autor y personaje de su mundo verbal. Julio Cortázar, por su parte, fue quien llevó el principio de la búsqueda idiomática al extremo revolucionario, “usándolo como punto de apoyo para una crítica del conocimiento y un asalto a las categorías mentales” (*Ibid.*, 42).

En la URSS, algunos autores de esta lista estaban más presentados que otros. En los años 1960 y a principios de los años 70 predominaban los libros de Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y Carlos Fuentes con una menor presencia de la obra de Juan Rulfo.

Las obras de Miguel Ángel Asturias, que en 1965 fue galardonado con el Premio Lenin de la Paz de la Unión Soviética, tuvieron una amplia acogida. Su entrada en el campo literario soviético estuvo marcada por la publicación de su cuento “¡Americanos todos!” en *Inostrannaya literatura*, en el número 12 de 1957. El cuento forma parte del libro de narraciones *Week-end en Guatemala* (1956) que se tradujo al ruso en su integridad en 1958. El libro encajaba en el canon soviético de literatura de denuncia contra la política de los Estados Unidos. Según lo describe Giuseppe Bellini (1999, 256) *Week-*

end en Guatemala es un libro ardiente de pasión civil donde Asturias denuncia la invasión mercenaria de los Estados Unidos en Guatemala y sus trágicas consecuencias. Debido al *pathos* denunciador de este libro el nombre de Asturias se consagra en la URSS y su popularidad en el mercado literario soviético continúa con la novela contra la dictadura latinoamericana, *El señor presidente* (1946), traducida en 1959.

En 1960 la revista *Inostrannaya literatura* logra editar su novela *El papá verde* (1954), aunque cabe mencionar que el primer intento de publicar la obra en las páginas de la revista se remonta a 1955. Sin embargo, entonces el autor de la reseña de uso interno, Sávich, criticó la obra por sus aspectos formales (“автор порою грешит всякими «измами»: формализмом, натурализмом, символизмом”³⁰⁵) y por la falta de fe en la capacidad de lucha de Guatemala (RGALI 1955a). Los editores descartaron la obra en ese momento, que apareció en ruso sólo en 1960. Su traducción fue aprobada después de la reseña interna de Lev Ospovat, quien presentó la novela como una de las obras antiimperialistas más vívidas de la literatura latinoamericana contemporánea (RGALI 1960b). Dos otras obras de la trilogía bananera *Viento fuerte* (1950) y *Los ojos de los enterrados* (1960) se publicaron en 1977 y 1968 respectivamente. El *pathos* civil y la protesta pasional contra la política de los Estados Unidos y la explotación capitalista justificaban su traducción al ruso a pesar de la innovación estilística. La imagen de un escritor socialmente comprometido fue reforzada por la publicación de su artículo crítico “Novela latinoamericana, testimonio de nuestra época”, que apareció en *Inostrannaya literatura*, en el número 9 de 1966. Sus obras dedicadas a la cultura maya y las tradiciones guatemaltecas tardaron más en publicarse. Aunque encajaban en el canon soviético, contribuyendo a la

³⁰⁵ “El autor a veces peca de varios ‘ismos’: formalismo, naturalismo, simbolismo”.

imagen de América Latina como un país exótico, el desajuste temporal entre la publicación y traducción al ruso fue significativo. En concreto, en 1972 aparece la traducción de *Leyendas de Guatemala* (1930), en 1977, *Hombres de maíz* (1949) y en 1985 *El espejo de Lida Sal* (1967).

Las obras del embajador cultural de la Cuba revolucionaria en Occidente, Alejo Carpentier, también tuvieron una amplia acogida en la URSS. En 1962, poco después de la Revolución cubana —que despertó el interés de la URSS hacia Cuba y las revoluciones latinoamericanas— se tradujo al ruso su estudio *La música en Cuba* (1946) y su obra sobre la Revolución haitiana ambientada en el asombroso y exótico mundo de esta isla, *El reino de este mundo* (1949). En los años que siguieron, la Unión Soviética publicó casi todas las principales obras de Carpentier. En 1964 se tradujo al ruso su novela *Los pasos perdidos* (1953), que encajaba con el canon soviético de la literatura hispanoamericana tanto por lo exótico de las descripciones del mundo indígena como por la implícita crítica de las vanguardias europeas. Según señala Randolph Pope (2006, 266),

La nube de mariposas que le hace sombra al sol, la alucinante coexistencia de todas las razas, de la prehistoria y de todos los períodos históricos de una región hispanoamericana, son suficientemente maravillosos para que se lean como contrapunto a la producción de la frenética imaginación de Bretón, Duchamp y Ernst.

En 1968 salió la traducción de la novela *El siglo de las luces* (1962), que abarca el período de los acontecimientos que precedieron la Revolución francesa hasta los sucesos que llevaron a la independencia de los países de América Latina, dos temas históricos importantes en el marco del discurso oficial soviético. En los años 1970 la revista *Inostrannaya literatura* publica su artículo crítico “La novela no está muerta” y el relato “El acoso” (1956, trad. rusa 1974) que trata de la dictadura de Gerardo Machado, la militancia

política y la acción terrorista individual. El tema de las dictaduras latinoamericanas fue uno de los temas —junto con la lucha por la independencia— que podían legitimar una obra literaria en el campo literario soviético. En los años 1970 las obras de Carpentier empiezan a aparecer con menor desfase con respecto a la publicación en español (no más de cinco años). En los archivos de la revista *Inostrannaya literatura* encontramos una ficha de lectura redactada por Margarita Bylinkina sobre “El derecho de asilo” (1972), de Carpentier, donde la traductora caracteriza a la obra como una ácida ironía sobre la vida política de los países latinoamericanos (RGALI 1973). El relato apareció en ruso tres años más tarde en traducción de Ella Braguinskaya en una recopilación de cuentos cubanos junto con “En la cal de las paredes” de Gustavo Eguren y “El perseguido” de César Leante. Asimismo, en 1978 se tradujo *El recurso del método* (1974) sobre un arquetípico dictador latinoamericano y en 1982 *La consagración de la primavera* (1978) que recibió su título de un *ballet* de Stravinski y contiene una valoración positiva de la Revolución cubana. En 1984 la revista *Inostrannaya literatura* publicó la novela *El harpa y la sombra* (1979) que ofrece una reconstrucción apócrifa de la vida y el mito de Cristóbal Colón. Volvamos a señalar que la publicación de novelas en revistas conllevaba su manipulación por la selección de fragmentos y/o concisión, ya que el formato mismo de revista lo justificaba.

La mayor parte de las traducciones de Carlos Fuentes también aparecieron en las páginas de la revista *Inostrannaya literatura*. Antes de la traducción de sus obras al ruso, en el número 12 de 1963, Dashkevich publicó el artículo “Carlos Fuentes” preparando el terreno para la introducción de Fuentes en el campo literario soviético. Dos años más tarde, en 1965, la misma revista presentó al lector la traducción de la novela *La muerte de Artemio Cruz* (1962), dividida en dos entregas. *La muerte de Artemio Cruz* es la obra más

famosa del autor y representa una estructura compleja e innovadora: varios narradores en primera, segunda y tercera persona, fragmentos narrados en pasado, presente y futuro, o numerosos *flashbacks*, que “ofrecen una visión caleidoscópica” (Pope 2006, 247) y fueron reprobados y calificados de experimentos fallidos por la investigadora soviética de renombre Inna Terterián (1988). Sin embargo, estos experimentos no impidieron la reimpresión de esta obra en 1974 en forma de libro, aunque junto a la novela *Buenas conciencias* (1959) —una narración más bien convencional sobre el cambio desde la adaptación pragmática hacia una rebelión idealista descrita en la mejor tradición de Balzac y Pérez Galdós, que encajaba mejor en la poética dominante de la cultura meta— y cuatro relatos: “Chac Mool”, “Aura”, “A la víbora de la mar”, y “El costo de la vida”. En 1972, *Inostrannaya literatura* publicó la traducción de la pieza teatral de Fuentes, *Todos los gatos son pardos* (1971), que representa una reflexión sobre la conquista de México, otro tema legítimo dentro del discurso oficial soviético, por razones ideológicas obvias. En 1974, la misma revista hizo aparecer la traducción del relato “La muñeca reina” de 1964. El relato no encajaba en el canon soviético ni por su forma ni temática y probablemente apareció gracias a la insistencia de su traductora, Ella Braguinskaya, quien, según los materiales de archivo (RGALI 1971b) y testimonios (Braguinskaya 2002; Dubin 2006b), intentaba “hacer publicables” las obras de Borges, Bioy Casares y Cortázar. En 1980 salió la traducción de la novela de Fuentes *La región más transparente* (1958). En 1984, ya sin un desajuste temporal significativo, *Inostrannaya literatura* publicó el relato “Agua quemada” (1983), dedicado a temas de la sociedad mexicana.

En cuanto a Juan Rulfo, el lector soviético le conocía exclusivamente por su obra maestra *Pedro Páramo* (1955), que se tradujo al ruso en 1970. Esta obra donde el autor “equilibra el interés social, la experimentación verbal y un

estilo único” (Pope 2006, 247) luego fue analizada con enfoque en el mundo del México rural por Lev Ospovat y Vera Kutéischikova (1983), dentro de su libro *Nueva novela latinoamericana*³⁰⁶.

Sin embargo, el verdadero *boom* de la literatura hispanoamericana en la URSS arrancó con la publicación de Gabriel García Márquez. La primera traducción al ruso del escritor colombiano apareció en 1969, en el número 6 de la revista *Vokrug sveta [Alrededor del mundo]*. Se trataba del relato “Un señor muy viejo con unas alas enormes” (1968). La traducción pasó casi desapercibida y fue a partir de 1970, con la publicación en ruso de *Cien años de soledad* (1967), que García Márquez se convierte en uno de los autores extranjeros más leídos en Rusia. La traducción fue hecha por el director de la sección de literaturas de América Latina, España y Portugal de *Judózhestvennaya literatura*, Valeri Stólbov, y su mujer Nina Butýrina. La ficha de lectura para uso interno editorial, que aseguró la aparición de la novela, también pertenece a Stólbov. El traductor subraya “прогрессивный образ мыслей писателя, его демократизм”³⁰⁷ (RGALI 1967c). Efectivamente, García Márquez apoyaba la causa socialista y viajó a la URSS quince veces a partir de 1957. Fue después de su primer viaje, con motivo del Festival de Estudiantes y de la Juventud, que García Márquez escribió su famoso ensayo “URSS: 22.400.000 kilómetros cuadrados sin un solo aviso de Coca-Cola”. Aparte de la postura política del autor, Stólbov hace hincapié en el carácter antiamericano de la novela que “обрушивается <...> на американские монополии, на «американский образ жизни», и на американцев, попирающих национальное достоинство и

³⁰⁶ “Новый латиноамериканский роман”

³⁰⁷ “El pensamiento progresista del escritor, su democratismo”

эксплуатирующих народ”.³⁰⁸ Asimismo, en la reseña, Stólbov defiende los episodios explícitos de carácter erótico, que según el traductor no dejan una impresión obscena. Esta ingeniosa ficha de lectura permitió publicar en 1970 unos fragmentos de la novela en dos números consecutivos de *Inostrannaya literatura*. La versión completa, aunque con recortes en las escenas eróticas, fue impresa en 1971 por la editorial Judózhestvennaya literatura, donde trabajaba Stólbov. Toda la tirada se vendió muy rápido.

En los años 1970-1980 la visión de América Latina por el lector soviético se sintetizó en la imagen de Macondo (Odnopozova 2013). El famoso poeta soviético Evgueni Evtushenko (1971, 15) escribía en *Literaturnaya gazeta* que el inigualable éxito de *Cien años de soledad* de García Márquez se explicaba por el hecho de que el escritor había revelado en la imagen de Macondo “мятущую душу всех народов Латинской Америки”³⁰⁹. Ya en la época postsoviética Lev Danilkin (2000b, 9) afirmaba que los lectores soviéticos “всерьез полагали, что СССР — это и есть маркесовское Макондо”³¹⁰. Después de la primera publicación en 1970, las ediciones de sus libros aumentan en una progresión geométrica. La postura política del autor y “una simplicidad y transparencia aparentes que ocultan la originalidad y creatividad de su lenguaje” (Pope 2006, 256) fueron fundamentales para su consagración en la URSS. Su imagen de partidario de la revolución socialista se nutría también de artículos como, por ejemplo, “El deber revolucionario del escritor consiste en escribir bien” publicado en *Inostrannaya literatura*, en número 6 de 1971.

³⁰⁸ “Ataca <...> los monopolios estadounidenses, el “estilo de vida estadounidense”, los estadounidenses que pisotean la dignidad nacional y explotan el pueblo”.

³⁰⁹ “el alma inquieta de todos los pueblos de América Latina”

³¹⁰ “Creían seriamente que la URSS era el Macondo de Márquez”.

Aparte de *Cien años de soledad*, el público soviético pudo leer en ruso ensayos, algunos relatos y novelas de García Márquez. La novela *La hojarasca* (1955), traducida al ruso en 1972, podía ser interpretada como una crítica de la política de los Estados Unidos, ya que hacía referencia al impacto de las compañías bananeras que alteraron el tejido social de pequeños pueblos. Dentro del mismo volumen se publicó la traducción de la novela *El coronel no tiene quien le escriba* (1961). Sorprendentemente, tanto esta novela como *El otoño del patriarca* (1975, trad. rusa 1978) no se censuraron a pesar de su tema. Según explica en una entrevista el escritor y traductor de *Crónica de una muerte anunciada*, Mijaíl Mishin (Dozhd 2014), el texto era demasiado denso y los personajes demasiado complejos para que los funcionarios del partido se reconocieran en el protagonista dictador. Otro ejemplo de la benevolencia de las autoridades soviéticas hacia el escritor fue la traducción de *Crónica de una muerte anunciada* (1981), traducida por Liudmila Nóvikova y publicada en *Inostrannaya literatura* en 1981, el año mismo de la publicación de la obra en español y luego en 1982 en la revista *Latinskaya América* en traducción de Liudmila Sinianskaya³¹¹.

Las obras de Juan Carlos Onetti, en cambio, no gozaron de una recepción tan amplia como las de García Márquez. Aunque ya en los archivos de la editorial Judózhestvennaya literatura de 1969 encontramos un informe sobre la reunión de Valeri Stólbov con el poeta comunista Elvio Romero quien recomienda a la editorial *Novelas de Santa María* (RGALI 1969b), las obras de Onetti no se tradujeron al ruso hasta el 1976, cuando la literatura latinoamericana ya ocupaba una posición firme en el campo literario soviético. En 1976 se publicó una recopilación de sus novelas y cuentos

³¹¹ Luego la segunda traducción de 1982 se fue mitificada y en la prensa se subrayaban los esfuerzos invertidos por Sinianskaya para hacer “publicable” esta novela, ya traducida y consagrada en 1981 (*Literaturnaya gazeta* 2013).

titulada *Los adioses*; en 1983 otra antología *La cara de la desgracia* y un libro que incluía sus novelas *La vida breve* (1950), *El astillero* (1961) y varios relatos. La explicación de esta tardanza en su traducción al ruso reside en cuestiones que tienen que ver con la estética de su obra. Aunque desde joven el autor fue partidario de las ideas socialistas y en 1929 se planteó visitar la URSS para presenciar el proceso de construcción del primer país socialista, sus obras no encajaron en la poética dominante en el espacio social soviético. Sus textos están marcados por un humor negro y protagonizados por “una serie de personajes marginales atrapados en circunstancias enigmáticas en las que la verdad y la ficción son difíciles de desenredar” (Pope 2006, 283). Cabe mencionar que los estudios críticos soviéticos mencionaban a Onetti y su obra y el lector tuvo acceso a sus artículos a partir del libro *Los escritores de América Latina sobre literatura*³¹² (1982). Sin embargo, los críticos destacaban en su narrativa el aspecto de la crítica social del mundo burgués, pasando por alto las influencias de escritores modernistas como Kafka, Sartre y Faulkner. Según la crítica literaria soviética, en sus novelas Onetti profundizaba en la soledad y la conciencia del individuo “безнадежно отпавшего от народного коллектива”³¹³ (Terteríán 1988, 279) y cuyos sueños no pueden realizarse en la sociedad moderna burguesa.

Las obras de Mario Vargas Llosa, cuya poética contradecía menos el canon soviético que la de Onetti, tenía mayor presencia en el campo literario de la URSS. Durante los primeros años después de la Revolución cubana Vargas Llosa apoyó el régimen castrista. Este apoyo, junto con su crítica a la política de los Estados Unidos hecha de joven y su estilo aparentemente realista —a pesar de ciertos experimentos con el tiempo y la fragmentación, Vargas Llosa “puede narrar una historia y crear un mundo con la facilidad aparente de un

³¹² “Писатели Латинской Америки о литературе”

³¹³ “Que se ha alejado irremediabilmente del colectivo popular”

maestro del siglo XIX” (Pope 2006, 254) como Balzac, Dumas, Victor Hugo o Flaubert— facilitó la acogida de sus libros en la URSS. Hasta el año 1979 sus obras se traducían al ruso regularmente y con un pequeño desajuste temporal. En 1965 se traduce su novela *La ciudad y los perros* (1963), en 1969 *Inostrannaya literatura* publica su relato “Día domingo” (1959), en 1971 sale *La casa verde* (1966) y en 1979 *Pantaleón y las visitadoras* (1973). El mismo año 1979 *Inostrannaya literatura* publica en dos números consecutivos la traducción de *La tía Julia y el escribidor* (1977). Curiosamente, después de 1979 se produjo una pausa en la traducción de su obra. Cierta enfriamiento en la consagración de sus obras aparentemente está relacionado con su desencanto en la Revolución cubana, que se produjo a finales de los años 1970.

La desilusión de los intelectuales latinoamericanos con el régimen castrista empezó con el caso de Herberto Padilla, acusado de actividad contrarrevolucionaria y represaliado. Entre otras cosas le incriminaron el hecho de haber dado una imagen negativa de la revolución socialista a un representante de Chile, Jorge Edwards, quien dos años más tarde publicó un libro con una crítica atroz y corrosiva de los regímenes soviético y castrista. Haciendo un paréntesis constatemos que ni la obra de Padilla ni la obra de Jorge Edwards no se tradujeron al ruso. En cuanto al caso Padilla, en 1971 un grupo de escritores preocupados por la situación de los intelectuales en Cuba firmó una carta pidiendo explicaciones a Castro. La primera carta fue firmada por Simone de Beauvoir, Italo Calvino, Julio Cortázar, Marguerite Duras, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Juan Goytisolo, Octavio Paz, Anne Philipe, Jean-Paul Sartre, Mario Vargas Llosa, entre otros. Este precedente marcó un punto de no retorno en el proceso de desilusión de los intelectuales latinoamericanos con la Revolución cubana. Sin embargo, la segunda carta ya no contaba con las firmas de Julio Cortázar o Gabriel García

Márquez, que todavía conservaban ciertas esperanzas con respecto a la revolución socialista en Cuba y no por casualidad resultaron ser los autores más traducidos al ruso durante la época soviética.

El tema de la circulación de las traducciones rusas de Cortázar se tratará con más detalle en el siguiente apartado. Sin embargo, cabe mencionar que mientras los relatos fantásticos y la prosa innovadora de Cortázar sí se publicaban en la URSS, la obra de otro autor de relatos fantásticos, Jorge Luis Borges no tuvo, en cambio, una acogida demasiado amplia. Sus relatos no empezaron a traducirse hasta los años 1980, ya sea por el carácter fantástico y el trasfondo filosófico, ya sea por la crítica del modelo soviético que “se permitía” el escritor. Borges tenía una pronunciada postura anticomunista que lo convertía en un autor *non grata* en la URSS. Según señala el filólogo Alexéi Zvérev (1994, 6)

Формально запрет был вызван политическими причинами — Борхес не высказывал возмущения Пиночетом и не жаловал советский тоталитаризм, — но это ему, может быть, и простилось бы. А вот несоответствие канонам “хорошей литературы”, как это у нас тогда понималось, — нет.³¹⁴

Aunque tres poemas suyos fueron traducidos en 1975 y aparecieron en la recopilación *Poesía de América Latina* de la editorial Judózhestvennaya literatura, su narrativa no se publicó hasta el año 1981, cuando Ella Braguinskaya incluyó su relato “El jardín de senderos que se bifurcan” (1941) en la recopilación *Relatos argentinos* de la misma editorial. Y aún cuarenta años después de su primera publicación en español, la edición de este relato

³¹⁴ Formalmente la prohibición fue provocada por las causas políticas —Borges no expresaba indignación de Pinochet y no simpatizaba con el totalitarismo soviético,— pero esto, probablemente, se lo habría perdonado. Pero la no correspondencia a los cánones de “buena literatura”, —según nuestra visión de entonces, — no.

en ruso no fue una tarea fácil. Según cuenta en su artículo “¿Y qué tenía con Borges?”³¹⁵ Braguinskaya (2002, 14), el proyecto de la recopilación *Relatos argentinos* surgió a mediados de los años 1970. Entonces la traductora incluyó el relato de Borges a pesar de que el autor criticaba el totalitarismo soviético y ella sabía “какие именно выпады он допускает против СССР, как общается с Пиночетом (тогда это был полный криминал), и вообще. Словом, автор непреходной по всем статьям”³¹⁶ (*Ibid.*). Stólbov, que dirigía entonces la sección de América Latina, España y Portugal de *Judózhestvennaya literatura*, aprobó la propuesta y el relato fue preparado para la edición. Sin embargo, alguien denunció al Comité Central la publicación de un autor antisoviético y, después de una reunión del partido, el cuento de Borges fue excluido. Entonces Braguinskaya recurrió a la opinión de un escritor comunista, considerado amigo de la URSS: Alfredo Varela. Fue su conversación con los miembros del CC y un papel que certificaba su aprecio por la obra de Borges, redactado en la Unión de Escritores, que decidieron el destino del relato. “El jardín de senderos que se bifurcan” se publicó en ruso y facilitó la publicación de un libro de cuentos de Borges en 1984. Dicha edición fue preparada por Margarita Bylínkina y toda la tirada de 50.000 ejemplares fue agotada en un abrir y cerrar de los ojos (Akinsha 1999, 74). Sin embargo, cabe matizar que la selección de los cuentos se hacía con enfoque en lo folklórico, lo que creaba la imagen de Borges como autor que escribía principalmente sobre los gauchos.

³¹⁵ “А что у нас было с Борхесом?”

³¹⁶ “Qué ataques exactamente se permitía contra la URSS, cómo se relacionaba con Pinochet (entonces equivalía a un delito), etc. En fin, fue un autor no publicable en todos los aspectos”.

6.1.3. Literatura hispanoamericana en la crítica y la prensa periódica soviética

En la Rusia soviética la crítica literaria y la prensa jugaron un papel primordial en la creación del imaginario de América Latina y sus procesos literarios. Según explica el redactor jefe Chakovski en su informe del 31 de enero de 1962 para el Comité del Partido comunista,

Неизмеримо возрастает роль газетной и журнальной литературной критики. Именно на нее возложена ответственная задача объяснения тех отступлений от принятых в нашем обществе идейных и моральных норм, которые присутствуют нередко даже в таких произведениях буржуазных писателей, которые в целом полезны и заслуживают перевода³¹⁷ (Blium 2004, 398).

En la selección de las obras que se traducían se privilegiaba a los autores de izquierdas y poéticamente cercanos del realismo, y la crítica literaria subrayaba la solidez del compromiso político y el estilo realista de los escritores traducidos. Cabe mencionar que la introducción de algunos nombres en el campo literario soviético pasaba únicamente por la vía de la crítica literaria y la prensa, sin conllevar traducción de sus obras, como fue el caso de Manuel Puig. El nombre de Julio Cortázar también empezó a aparecer en la prensa ya en los años 1960 (Medvedenko 1969, 3), antes de las primeras traducciones rusas de su obra.

En primer lugar, de acuerdo con las reglas del campo literario, los críticos soviéticos debían subrayar el apoyo de los autores extranjeros a la causa

³¹⁷ Crece enormemente el papel de la crítica literaria en periódicos y revistas. Es esta crítica que asume la responsable tarea de explicar las divergencias de las normas ideológicas y morales aceptadas en nuestra sociedad, que se encuentran a menudo en tales obras de autores burgueses que en general son útiles y merecen ser traducidas.

socialista. En el caso de los escritores hispanoamericanos este objetivo se facilitaba debido a la popularidad de las ideas de la izquierda entre los intelectuales de América Latina. Así, en 1971, después de un viaje a Perú, Ecuador, Bolivia y Chile el poeta Evgueni Evtushenko (1971, 15) escribe un reportaje afirmando que

[В] Латинской Америке многие тянутся к социализму. <...> Произведения Пабло Неруды, Октавио Паса, Марио Варгаса Льосы, Хулио Кортасара, Хуана Рульфо, Карлоса Фуэнтеса, Хосе Мария Аргедаса, Марио Бенедетти и других находятся в фарватере напряженной борьбы за свободу и национальную независимость.³¹⁸

Tanto la actividad como la obra de los autores hispanoamericanos se conjugaban en la prensa soviética con la lucha socialista. En un artículo dedicado al Encuentro Latinoamericano de Escritores celebrado en 1969 en Santiago de Chile, el reportero de *Literaturnaya gazeta* subraya que el florecimiento de la literatura latinoamericana fue provocado por los cambios sociales en la vida del continente. Asimismo, entrevista a Mario Vargas Llosa y cita sus palabras de que las causas del auge de la literatura latinoamericana “нужно искать в победе социалистической революции на Кубе”³¹⁹ (Medvedenko 1969, 3). Casi 10 años más tarde, cuando Vargas Llosa viajó a la Unión Soviética en 1977, *Literaturnaya gazeta* aprovechó la oportunidad para publicar su entrevista bajo el título “Causa noble y justa”³²⁰ (Tomarev 1977, 14).

³¹⁸ [E]n América Latina a muchos atrae el socialismo. <...> Las obras de Pablo Neruda, Octavio Paz, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, José María Arguedas, Mario Benedetti, entre otros, están en la órbita de la intensa lucha por la libertad e independencia nacional.

³¹⁹ “Най что buscar en el triunfo de la revolución socialista en Cuba”.

³²⁰ “Благородное и справедливое дело”

En 1977 la catedrática del Instituto de Literatura Universal Gorki, Vera Kutéischikova (1977, 15), escribe en *Literaturnaya gazeta* un amplio artículo dedicado a la nueva novela latinoamericana. La investigadora destaca el arraigo de la nueva novela latinoamericana en el pasado histórico y su “социальная конкретность”³²¹. Asimismo, Kutéischikova destaca la importancia de la Revolución cubana y otros movimientos revolucionarios que “создали новый идейный климат”³²².

Además, la prensa soviética solía destacar la oposición de los intelectuales hispanoamericanos al imperialismo estadounidense. Así, Juan Cobo (1982, 15) describe el Encuentro de Intelectuales por la Soberanía de los Pueblos de Nuestra América, celebrado en 1982 en La Habana, como respuesta a la “Directiva Santa Fe” y lucha contra el imperialismo en todas sus formas. Subraya especialmente la participación de Gabriel García Márquez, Ernesto Cardenal, Miguel Otero Silva, Nicolás Guillen, Juan Bosch, y el apoyo de Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos, Juan Rulfo, etc.

El discurso oficial soviético solía destacar la importancia de los intelectuales latinoamericanos en la oposición a los EE.UU. Comentando la intervención del ejército norteamericano en Granada en 1983, el reportero de *Izvestia* (Bai 1983, 5) relata su entrevista con el pintor cubano Mariano Rodríguez y afirma que la invocación de figuras como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Benedetti y Miguel Otero Silva está dotada de gran potencial de movilización y que su postura tiene mucho impacto en la opinión pública.

Aunque no se puede negar el compromiso social de una gran parte de los intelectuales hispanoamericanos, la prensa y crítica literaria soviética solían

³²¹ “concreción social”

³²² “crearon un clima ideológico nuevo”

exagerarlas. Así, en 1980, *Literaturnaya gazeta* escribe que García Márquez había pronunciado un voto de silencio en 1973 como protesta contra la toma de poder de Pinochet. Según el autor de la nota, sólo las palabras de Julio Cortázar, que alentaba a la escritura para acelerar la caída de Pinochet, convencieron a García Márquez para retomar la escritura en 1980 (*Literaturnaya gazeta* 1980b, 15). Cabe señalar que nos resultó imposible encontrar mención de este voto de silencio en las fuentes occidentales. Además, aparte de varios ensayos periodísticos en este período, el escritor publica su famosa novela *El otoño del patriarca* (1975).

En cuanto a la crítica literaria y los estudios filológicos, sus autores solían poner énfasis no sólo en la postura política del autor, sino también en el carácter social, la lucha por la independencia y el estilo realista de las obras. En el número especial de la revista *Inostrannaya literatura* (N12, 1960), dedicado a la literatura de América Latina, aparece el artículo “En la lucha por el realismo y el carácter nacional”³²³ de Kutéischikova, Ospovat y Terterián. El título mismo ya define dos características de la prosa latinoamericana, importantes a la hora de su importación en el espacio soviético: el realismo y el carácter nacional tradicionalista. En este estudio los filólogos destacan la novela social como el principal género de prosa latinoamericana y mencionan los nombres de Mariano Azuela, Eustasio (*sic.*) Rivera, Rómulo Gallegos, Jorge Icaza, Ciro Alegría, etc. (Kutéischikova, Ospovat, y Terterián 1960b, 210). Además, mencionan una serie de novelistas “вставших на путь социалистического реализма”³²⁴: Carlos Luis Fallas, Alfredo Gravina y Volodia Teitelboim. Los autores del artículo se quejan de que la crítica literaria occidental no aprecia y silencia los nombres de autores realistas como Alfredo Varela, Gudiño Kramer, Salvador

³²³ “В борьбе за реализм и народность”

³²⁴ “que tomaron el camino del realismo socialista”

Irigoyen, Agustín Yáñez. Efectivamente, estos escritores ampliamente traducidos y publicados en la URSS debido a su postura política pasaron prácticamente desapercibidos en el resto del mundo. El artículo denuncia también la crítica literaria occidental que destaca el realismo mágico y las tendencias modernistas en la literatura latinoamericana. Según los críticos soviéticos, la vía errónea del realismo mágico que se inspira en el surrealismo, Kafka y Joyce, corresponde sólo a los autores de convicciones políticas de derechas como Jorge Luis Borges o Eduardo Mallea, mientras que en el caso de Miguel Ángel Asturias se trata “не об отказе от реалистических принципов, но о творческом развитии этих принципов”³²⁵ (*Ibid.*, 214). En este y otros artículos, la crítica literaria soviética revaloriza la novela realista y social de América Latina que ya había cedido paso al realismo mágico y a la poética modernista. Si un autor del realismo mágico se publicaba en la URSS, la crítica literaria tendía a destacar en su prosa los rasgos realistas.

Otra mención aparte merece el libro *La nueva novela latinoamericana*³²⁶ redactado por Vera Kutéischikova y Lev Ospovat (1976). En este libro, luego ampliado y reeditado en 1983, los primeros ocho capítulos estaban dedicados a un escritor destacado: Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, y Gabriel García Márquez; el último capítulo describía el proceso literario latinoamericano de aquellas décadas bajo el título de tinte ideológico “La lucha se libra por el hombre: La realidad revolucionaria y la nueva novela”³²⁷ en 1976 y el título más neutro “Los años setenta es tiempo de cambios”³²⁸ en

³²⁵ “No de la renuncia de los principios realistas, sino del desarrollo creativo de estos principios”.

³²⁶ “Новый латиноамериканский роман”

³²⁷ “Борьба идет за человека: Революционная действительность и новый роман”

³²⁸ “Семидесятые годы — время перемен”

1983. Los hispanistas subrayan que el libro revela las principales tendencias y la peculiaridad artística e ideológica del proceso literario de América Latina de aquel entonces en su vinculación inseparable con la lucha por la libertad.

El mismo tema surge en el artículo de Kuzminskaya titulado “El nuevo descubrimiento de América Latina”³²⁹. La autora subraya el parentesco de los destinos históricos de los países latinoamericanos y el lugar único que ocupa la poesía no sólo en la literatura sino también en la historia de América Latina, “в трудных битвах за национальное и социальное освобождение”³³⁰ (Kuzminskaya 1974, 48).

En la poesía también se subrayaban las afinidades con el realismo socialista. Así, Pablo Neruda se publicó en la URSS a pesar de su poesía modernista. El problema de la incompatibilidad de su estilo con la poética dominante en la cultura meta se solucionaba por vía de la crítica literaria. Así, por ejemplo, el principal especialista soviético en su obra, Lev Ospovat, defiende la tesis titulada *La consolidación del realismo socialista en la obra de Pablo Neruda (1921-1949)*³³¹ (1961).

En el ámbito de la novela del *boom*, la investigadora más destacada fue probablemente Inna Terterián. En el artículo “Unidad del objetivo estético (La novela latinoamericana y el desarrollo de la forma narrativa)”³³², escrito en 1979 e incluido más tarde en el libro de 1988 *Hombre creador de mitos*³³³, la investigadora analiza las nuevas tendencias en la novela latinoamericana.

³²⁹ “Новое открытие Латинской Америки”

³³⁰ “en las duras luchas por la liberación nacional y social”

³³¹ “Становление социалистического реализма в творчестве Пабло Неруды (1921-1949)”

³³² “Общность эстетической цели (Латиноамериканский роман и развитие художественной формы)”

³³³ “Человек мифотворящий”

Distancia el desarrollo de la narrativa latinoamericana de la vanguardia europea: “у латиноамериканского романа свой путь, не теряющийся в блужданиях европейского авангарда”³³⁴ (Terterián 1988, 278). La investigadora critica la neovanguardia europea como, por ejemplo, *le nouveau roman* francés que intentó sustituir todas las formas de género por un “texto” sin forma, un fragmento del corriente del habla que se queda inconcluso a propósito. Sin embargo, según Terterián, la novela realista sigue vigente y ganando más terreno. La nueva novela latinoamericana se presenta en este estudio como una continuación lógica del realismo clásico. Para comprobar esta continuidad la hispanista traza la relación de las novelas *Los premios* y *Rayuela* de Cortázar con *El idiota* y *Memorias del subsuelo* de Dostoyevski, y analiza el uso de las técnicas narrativas de Flaubert en la novela *Conversación en La Catedral* de Vargas Llosa (no traducida al ruso hasta el año 2000).

Al mismo tiempo, Terterián critica la relatividad del tiempo y múltiples desajustes cronológicos cultivados en la novela del siglo XX. En particular enfoca su crítica en las obras de Vargas Llosa que “довел это художественное насилие над временем до известного предела”³³⁵ (*Ibid.*, 286) y Cortázar que tuvo momentos de “vacilación artística” (*Ibid.*, 299). Como ejemplo de una “vacilación artística” que debe ser reprobada se citan los experimentos lingüísticos en *Rayuela* de Cortázar y las innovaciones discursivas en *Cambio de piel* de Fuentes. Según la investigadora soviética, la novela *Cambio de piel* no tuvo éxito ni entre los lectores ni entre los críticos, ya que el experimento discursivo de narrar la historia mediante

³³⁴ “La novela latinoamericana tiene su camino que no se pierde en los vagabundeos de la vanguardia europea”.

³³⁵ “Llevó esta violación del tiempo hasta cierto límite”.

cuatro voces diferentes resultó en “утомительная невнятица”³³⁶ (*Ibid.*, 298).

Las novelas vanguardistas de Salvador Elizondo y Julieta Campos, que Randolph D. Pope (2006, 290) cita como ejemplo de obras de los años 50-70 que destacan por la asombrosa calidad de su prosa, “la densidad de su juego intertextual y la ostentación del aspecto ficticio del texto”, Tertererían califica de intentos fallidos de *neoformalismo* que muestran el destino poco glorioso del vanguardismo latinoamericano. No es de extrañar que ni las obras de estos autores ni la novela *Cambio de piel* no se tradujeran durante la época soviética.

Aparte del tratamiento innovador del tiempo y del lenguaje, la crítica ataca la fragmentación y el carácter mosaico de la narración y los explica como consecuencias del caos social y político en América Latina. Según Tertererían, a pesar de los experimentos con la forma, la misión de la nueva novela latinoamericana consiste en la creación de una base autóctona para el renacimiento de la narración realista, así como en la posibilidad de una exploración artística del mundo que sea integral y no fragmentaria.

En muchos casos los estudios mencionados eran la principal fuente de información sobre las literaturas de Hispanoamérica para los lectores soviéticos. Una gran parte de las obras analizadas en el artículo de Tertererían de 1979 no estaban traducidas para entonces. Por ejemplo, la novela *62/ Modelo para armar* se tradujo sólo en 1985, *Rayuela* en 1986, la primera obra de José Donoso se publicó en ruso en 1984, y las obras de Manuel Puig llegaron al lector ruso sólo con los cambios de la perestroika, en 1988. Los

³³⁶ “un galimatías tedioso”

artículos críticos y la selección cuidadosa de las obras a traducir crearon una imagen ideológicamente “correcta” de la literatura hispanoamericana.

Al mismo tiempo, fue esta manipulación del canon literario por medio de la crítica —de Terterián, Kutéischikova, Ospovat, entre otros— la que permitió publicar una serie de libros y autores muy alejados del realismo socialista y la literatura políticamente comprometida. Según cuenta en una entrevista el traductor Aleksandr Bogdanovski, “они отслеживали процесс, предлагали в издательство нашу шумевшую книгу, зная «правила игры», пробивали ее. Доказывали в «инстанциях» и на редсоветах, что автор — прогрессивен”³³⁷ (Kaláshnikova 2008, 84). Nos parece significativo el uso por el traductor de la expresión “reglas de juego” para explicar cómo los mediadores actuaban para asegurar la publicación de una obra. Los traductores también conocían las reglas de juego y escribían las fichas de lectura para las editoriales acorde a la visión oficiosa de la literatura “progresista”, justificando así la publicación de las obras.

Este modo de actuar se revela en las fichas de lectura de uso interno y en las propuestas de obras a traducir que preparaban los traductores y filólogos para la editorial Judózhestvennaya literatura. Así, justificando en 1961 la traducción de la novela *Siervo sin tierra* del escritor colombiano Eduardo Caballero Calderón, la traductora destaca la descripción de la lucha social entre los pobres sin tierra y la clase rica del país, que se dedica a intrigas políticas (RGALI 1961). Para justificar la publicación de la novela *A la costa* del ecuatoriano Luis Martínez, el traductor afirma que “Роман прогрессивен

³³⁷ “Seguían el proceso [literario], proponían a la editorial un libro que tuvo resonancia, y sabiendo las «reglas de juego», justificaban su publicación. Demostraban en las «instancias» y en consejos editoriales que el autor era «progresista»”.

по своему социальному звучанию”³³⁸ (RGALI 1963b). El mismo principio de selección aparece en la propuesta para la traducción de *Al pie de la ciudad* del colombiano Manuel Vallejo donde el traductor destaca el tema revolucionario: “Слова — Пусть придет революция, и мы не останемся в стороне — как лейтмотив, проходит через всю повесть”³³⁹ (*Ibid.*). Cabe mencionar que las tres obras fueron traducidas y publicadas por la editorial.

Un discurso parecido se observa en las reseñas de uso interna de la revista *Inostrannaya literatura*. Ya vimos como la ficha de lectura de Stólbov aseguró la publicación de la traducción de *Cien años de soledad* de García Márquez. De manera parecida, Terterián destaca el espíritu antiamericano de *Gracias por el fuego* de Mario Benedetti y subraya que la novela describe muchos rasgos concretos e interesantes de la vida uruguaya (RGALI 1963a). El mismo año Kalugin aprueba la traducción de *La noche y el barro* de Estela Canto como “полезное произведение, направленное против американского империализма и его прислужников в зависимых странах”³⁴⁰ (*Ibid.*). Justificando la publicación de la novela *La tía Julia y el escribidor* la traductora Nóvikova subraya que en esta obra Vargas Llosa vuelve a proporcionar un análisis crítico de la sociedad burguesa contemporánea y describir la imagen de degradación moral de la burguesía en Perú de los años 1950 (RGALI 1977).

Las reseñas de uso interno podían justificar o impedir la traducción de una obra como fue el caso de *El papa verde*, que ya habíamos comentado. Mientras que esta novela de Asturias logró publicarse en ruso unos años más

³³⁸ “La novela es “progresiva” por su resonancia social”.

³³⁹ “Las palabras —Que venga la revolución y no nos quedaremos ajenos— atraviesa toda la novela como un leitmotiv”.

³⁴⁰ “Una obra útil dirigida contra el imperialismo estadounidense y sus lacayos en los países dependientes”.

tarde gracias a una nueva reseña, la novela de Fuentes *Zona Sagrada* (1967), criticada en la ficha de lectura de Kúrochkin, no llegó a publicarse hasta hoy en día. La obra fue descartada debido a la mezcla de lo real, imaginario y mitológico en la conciencia enfermiza del protagonista y la excesiva complejidad de la narración (RGALI 1967c). Tampoco se tradujeron al ruso las obras de Abel Posse, probablemente debido a la reseña de Kúrochkin sobre su novela *Los bogavantes*. El autor de esta reseña critica tanto la base ideológica de la novela (“А.Поссе явно идет на поводу фашистской франкистской пропаганды”³⁴¹) como las escenas eróticas (“с порнографической детализацией и отвратительностью”³⁴²) (RGALI 1970).

Las fichas de lectura de uso interno de la editorial no sólo contribuían a decidir la conveniencia de la traducción una obra, sino que también proponían soluciones traductoras, que se parecían a recomendaciones de censura. Así, en la reseña ya mencionada de la novela de Abel Posse, Kúrochkin propone rectificar el “estilo desigual” de la obra y preparar su versión para la revista:

[E]го разумное сокращение и освобождение от ряда сцен, неприемлемых для советского читателя по политическим и этическим мотивам, могла бы привести к созданию журнального варианта этого произведения, который можно было бы опубликовать.³⁴³ (*Ibid.*)

La autora de la reseña sobre *Gracias por el fuego* de Benedetti, Bulgákova, menciona que algunos pasajes demasiado largos y ciertas descripciones

³⁴¹ “A. Posse obviamente va a remolque de la propaganda ~~fasista~~ franquista”.

³⁴² “con detalles pornográficos y asquerosidad”

³⁴³ [S]u razonable abreviación y liberación de una serie de escenas, inaceptables para el lector soviético por motivos políticos y éticos, podría llevar a la creación de una versión de revista de esta obra que podría ser publicada.

pueden ser recortados en la traducción sin perjudicar la idea principal de la novela (RGALI 1963a). En la ficha de lectura del relato *Comité Central* de Héctor Mujica encontramos las siguientes líneas: “в случае публикации его необходимо исключить пятое и конец шестого предложения в главе VIII”³⁴⁴ (RGALI 1967c). El autor de la reseña de la novela *Cuando quiero llorar no lloro* de Miguel Otero Silva propone rectificar en la traducción la comparación que hace el escritor entre las ideas de Fidel Castro y Mao (RGALI 1968a).

6.2. Traducción y recepción crítica de la literatura hispanoamericana. El período postsoviético

6.2.1. Transformaciones del canon literario después de la perestroika

Después de la perestroika, en la transformación del canon literario, se observan dos tendencias complementarias. Por un lado, se manifiesta el declive de publicación de los autores anteriormente ampliamente presentados y asociados con el régimen comunista. Por el otro, en los años 80-90, con la introducción del *glásnost* en 1986 y la abolición definitiva de la censura en 1991 empezaron a publicarse muchas obras que antes no se habían traducido o que se publicaban con recortes. Como consecuencia de la apertura después de décadas de un déficit impuesto, durante los primeros años el sector editorial privilegió la literatura traducida. Según señaló en una entrevista el director de la editorial Sévero-Západ [Noroeste], Aleksandr Kononov, la dominación de la literatura traducida era normal “в нынешней ситуации, когда открылись шлюзы для литературы, не переводившейся

³⁴⁴ “En caso de su publicación hace falta excluir la quinta y el final de la sexta frase del capítulo VIII”.

десятилетиями”³⁴⁵ (Vasilieva 1994). Tatiana Iliinskaya (2016), responsable de la sección de América Latina y España en *Inostrannaya literatura*, también nos contó que en los años de la perestroika empezó un verdadero *boom* de traducciones y en el mercado apareció una enorme cantidad de libros de autores hispanoamericanos.

En cuanto a los autores asociados con el canon literario de la época soviética, en particular pierden en popularidad y no se reeditan los representantes de la novela social o indigenista consagrados en la época precedente: José María Arguedas, Manuel Scorza, Ciro Alegría, Agustín Yáñez, Rosario Castellanos, Jorge Andrade, Cofiño López, Edmundo Desnoes, Caballero Calderón, Fernando Alegría, Manuel Rojas y Alfredo Dante Gravina entre otros. Asimismo, del campo literario ruso casi desaparecen los nombres de los socialistas Alfredo Varela, Raúl González Tuñón, Elvio Romero, Nicolás Guillén, Gustavo Valcárcel, Fayad Jamís, Ernesto Cardenal, Roberto Fernando Retamar. Hasta en la reedición del premio Nobel de literatura, Pablo Neruda, estigmatizado debido a sus buenas relaciones con la URSS, hubo una pausa larga y la primera recopilación de sus poemas de la época postsoviética data de 2010. En el caso de César Vallejo, también asociado con el régimen soviético, sus poemarios se reeditaron en ruso sólo el 2016.

Al mismo tiempo, se dispararon las publicaciones de autores difícilmente accesibles en la época soviética. A finales de los años 80 empiezan a surgir nombres de escritores cuya entrada en el mercado literario ruso estaba vedada por consideraciones políticas o poéticas. En su mayoría se trataba de autores que ya habían entrado en el canon literario occidental, pero desconocidos para el lector ruso amplio.

³⁴⁵ “En la situación actual cuando se abrieron las esclusas para dejar pasar la literatura que no se traducía durante décadas”.

Así, la producción literaria de los escritores cubanos disidentes o emigrantes, anteriormente censurada por motivos ideológicos, empezó a llegar al público ruso después de la perestroika. Las obras de José Lezama Lima aparecen en ruso a partir del año 1988. Las obras del clásico del siglo XX Virgilio Piñera empezaron a publicarse a partir de 2001. Otro disidente cubano, Cabrera Guillermo Infante, fue completamente olvidado por el lector ruso hasta el 2003, cuando Borís Dubin tradujo su ensayo sobre un escritor del *post-boom* Manuel Puig. La obra de ficción del propio Cabrera Infante (aunque algunos artículos suyos sí que se publicaron en *Inostrannaya literatura* antes de su emigración en 1965) no llegó al lector ruso hasta el año 2010. Según nos comentó la traductora Daria Sinitsyna (2016), que dedicó su tesis doctoral a *Tres tristes tigres* (1968), la traducción de esta novela le fue encargada en 2007. Sin embargo, antes de ser publicada, la traducción pasó mucho tiempo en la editorial. Primero la revista *Inostrannaya literatura* incluyó varios fragmentos en su número 12 de 2010 y sólo luego la editorial Iván Limbaj³⁴⁶ publicó la novela completa en 2014.

Las obras del cubano Reinaldo Arenas, que también tuvo ciertas discrepancias con el régimen ideológico de Cuba (donde sus textos están prohibidos hasta hoy en día), tardaron en llegar a Rusia aún más. La primera traducción se publicó en 2008. Además, según nos explicó la traductora y especialista en literatura cubana Daria Sinitsyna (*Ibid.*), Arenas no fue bien presentado, ya que entonces se tradujo *El portero* (1989), novela poco característica de este autor. Cabe mencionar que, en 2016, fecha posterior a nuestra entrevista, se publicó la traducción de *El mundo alucinante* (1969).

³⁴⁶ Издательство Ивана Лимбаха

En cuanto a autores de otros países, en 1988 la editorial Judózhestvennaya literatura publicó un libro del escritor argentino de derechas, Eduardo Mallea, con su novela *La angustia* (1932) y varios relatos. El mismo 1988, cuarenta años después de su edición en español, la revista *Inostrannaya literatura* editó la novela *Túnel* (1948) del narrador argentino Ernesto Sábato, considerado *persona non grata* en la URSS después de su desilusión con el comunismo. La traducción de su *Sobre héroes y tumbas* (1961) salió sólo en 1990 y *Abbadón el Exterminador* (1974) en 2001. Entre 1996 y 2001 salieron tres libros de poesía del mexicano Octavio Paz, antes poco presentado en el campo literario soviético.

También se tradujeron autores antes censurados por su lejanía del estilo de realismo socialista, no justificada en los ojos del Estado soviético por compromiso político como fue el caso de Pablo Neruda o César Vallejo. Así, en 1987 dentro de un libro de poesía argentina debuta la traducción rusa de poemas del argentino Leopoldo Marechal de la primera mitad del siglo XX. El mismo año se publica la primera recopilación de relatos de Adolfo Bioy Casares. En 1993 por primera vez se publicaron en ruso los relatos fantásticos de Felisberto Hernández, escritos a mediados del siglo XX. En 1999 se tradujeron los relatos de otro argentino de la misma época y también vedados en la URSS por consideraciones poéticas: Macedonio Fernández. En la ola de los nuevos descubrimientos de la literatura argentina también se publicaban autores menos conocidos como José Bianco: en 1993 salió la primera traducción rusa de su relato “Sombras suele vestir” (1941).

La poesía de Juan Gelman, que entró en el panorama literario en los años 50, no se tradujo al ruso hasta el año 2010 cuando la revista *Inostrannaya literatura* publicó un ensayo dedicado al poeta junto con la traducción de sus poemas. Curiosamente, el mismo número de la revista presentó al público

ruso la obra de Andrés Newman, cuya primera publicación en español data del año 1999. En general, las traducciones de los autores del primer tercio o mediados del siglo XX debutaban en el mercado literario ruso junto con obras del *post-boom* más tardías.

Entre finales de los años 90 y la primera década del siglo XXI en Rusia empezaron a traducirse las obras de los autores del *post-boom* que, según señala Gustavo Pellón (2006, 296), tienden a reflejar en sus obras la marginalidad: “Las mujeres, los homosexuales, los judíos y otros colectivos que viven en los márgenes cultural, social, político y económico de la sociedad, y la historia, se convierten en los autores de estas novelas”. Los autores del *post-boom* como Manuel Puig, Severo Sarduy, Mempo Giardinelli, Osvaldo Soriano o Roberto Bolaño lanzaron en las letras latinoamericanas una nueva tendencia de la nueva novela donde el género popular o la novela detectivesca se suman a “una estructura temática que subvierte los principios ideológicos fundamentales del género” (*Ibid.*). Mientras que la literatura del *boom* latinoamericano estaba enfocada en la alta cultura, los autores del *post-boom* se centraron más en los medios de comunicación de masas y los géneros de la cultura popular. En la Unión Soviética, muchas de estas obras no encajaban en la poética dominante tanto por los experimentos narrativos, como por el vínculo con la cultura de masas, estigmatizada en la URSS como producto del capitalismo.

Por ejemplo, las obras de Manuel Puig, aunque citadas en los estudios de los filólogos soviéticos, se publicaron en ruso por primera vez en 1988. Entonces *Inostrannaya literatura* publicó su novela *La traición de Rita Hayworth* (1968) en su colección *Biblioteca Inostrannoi literatury* y *El beso de la mujer araña* (1976) se tradujo al ruso en 2003. Las novelas de dos cultivadores de este tipo de novela —Mempo Giardinelli y Osvaldo Soriano— también se

tradujeron al ruso después de la perestroika. A finales de los años 80 se publicó la novela *No habrá más penas ni olvido* (1978) de Osvaldo Soriano y la traducción de *Luna caliente* (1983), de Mempo Giardinelli, salió en 1992. Además, se publicaron las obras del autor argentino Tomás Eloy Martínez quien debutó en el mercado literario ruso con su novela *Santa Evita* (1995). Las obras de Roberto Bolaño empezaron a publicarse en 2006 cuando la editorial Majaón editó la traducción de sus novelas *Estrella Distante* (1996) y *Nocturno de Chile* (2000). En 2011 la editorial *Corpus* publicó dos traducciones más: un libro de cuentos *Putas asesinas* (2001) y la novela *El Tercer Reich* (2010). Curiosamente, los libros de Bolaño que más premios obtuvieron —*Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004)— en el momento de la redacción de la tesis todavía no están traducidos al ruso.

Una gran popularidad y éxito comercial tuvieron las obras de las escritoras mujeres, cuya aparición también suele inscribirse en el fenómeno del *post-boom*. Sus novelas, a menudo cargadas de sensualidad, presentaban al lector postsoviético uno de los aspectos antes vedados por la censura moral. En concreto, se tradujeron varias obras de la mexicana Laura Esquivel: *Como agua para chocolate* (1989, trad. rusa 1993 y 2009), *Tan veloz como el deseo* (2001, trad. rusa 2002), *El libro de las emociones* (2000, trad. rusa 2005), *Malinche* (2006, trad. rusa 2006). Entre las traducciones rusas encontramos también una importante presencia de las novelas de la chilena Isabel Allende (nueve novelas traducidas) que empiezan a traducirse en 2000. Asimismo, en las librerías fue ampliamente presentada la autora cubana exiliada (una razón más para despertar simpatía del lector postsoviético), Zoé Valdés, y sus novelas *Te di la vida entera* (1996, trad. rusa 1999) y *Café Nostalgia* (1997, trad. rusa 2001). En 2003 se tradujo la novela *Nuestra Señora de la Soledad* (1999) de la autora chilena del *post-boom*, Marcela Serrano.

Sin embargo, cabe mencionar que muchos nombres y obras de Hispanoamérica siguen desconocidos para el lector ruso. Por ejemplo, la poesía de Sara de Ibáñez o Álvaro Mutis, censurada anteriormente por consideraciones poéticas, tampoco se tradujo después de la perestroika. A pesar de la popularidad de las autoras del *post-boom*, no se tradujeron las obras de las escritoras y activistas políticas de izquierda (probablemente debido precisamente a su postura política), Cristina Peri Rossi y Elena Poniatowska, galardonadas con múltiples premios literarios. Las obras del escritor cubano del *post-boom*, Severo Sarduy, todavía no se han traducido, aunque el periódico *Nezavisimaya gazeta* publicó en 1998 un ensayo suyo sobre José Lezama Lima.

Respecto a eso cabe destacar que el lector ruso casi no conoce la literatura cubana (ampliamente presentada en la época anterior por motivos políticos) de las últimas décadas. Con el propósito de llenar este hueco, la revista *Inostrannaya literatura* lanzó en 2015 un número especial dedicado a la literatura contemporánea cubana. La iniciativa fue de Borís Dubin que llevaba diez años con la idea y propuso a Daria Sinitsyna ocuparse de la prosa (Iliinskaya 2016). El número contenía textos de Eliseo Alberto Esther, Virgilio Piñera, Pedro Juan Gutiérrez, etc. Cabe destacar que estos nombres siguen siendo prácticamente desconocidos para el lector ruso y las novedades de la literatura cubana tardan en traducirse. Por ejemplo, la novela de la escritora cubana Wendy Guerra *Todos se van* (2006), a pesar de obtener el I Premio de Novela Bruguera y ser nombrada por *El País* el mejor libro en español del año, se tradujo al ruso sólo en 2012.

En la mayoría de los casos la publicación de los libros que no representan una inversión segura resulta obstaculizada. Casi no están representados los autores de la nueva narrativa latinoamericana. Tatiana Iliinskaya (2016) de

Inostrannaya literatura nos comentó que muchas veces las editoriales, por consideraciones de beneficio económico, no se arriesgaban a descubrir nuevos nombres y preferían seguir publicando autores consagrados. A menudo *Inostrannaya literatura*, que no depende tanto de la demanda del lector por ser una revista con suscripción, publica nuevas obras que luego a veces aparecen en las editoriales (*Ibid.*). Así fue el caso de la traducción de *Tres tristes tigres*, que habíamos comentado, o de *Fatamorgana de amor con banda de música* (1998) del escritor chileno Hernán Rivera Letelier. Pocos días después de la publicación de la traducción de Daria Sinitsyna de *Fatamorgana de amor con banda de música* en el número 3 del 2013 de *Inostrannaya literatura*, la editorial Iván Limbaj le encargó a Sinitsyna su traducción para la versión libro.

A pesar de la intervención de los mediadores culturales como Borís Dubin, Daria Sinitsyna o Tatiana Iliinskaya entre otros, los autores hispanoamericanos consagrados en Rusia en la época postsoviética y actual se limitan, sobre todo, a los escritores del *boom* latinoamericano. En concreto, a la triada de Gabriel García Márquez, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges. Por ejemplo, cuando en 1999 la radio *Echo Moskvy* organizó en su página web una encuesta sobre los escritores más destacados del siglo XX, más del 1% de votos sólo fueron para García Márquez, Borges y Cortázar (Pospelov 1999), por lo que a los escritores latinoamericanos se refiere. Los mismos escritores lideraban en número de ediciones, aunque en proporciones diferentes.

Si miramos las ediciones (entre el 1987 y 2017) de 9 autores cuya traducción al ruso habíamos tratado con más detalle en el apartado dedicado a la época soviética —Asturias, Carpentier, Rulfo, Onetti, Fuentes, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Borges— observamos la misma inversión de

popularidad característica de la recepción en el espacio social postsoviético de toda la obra hispanoamericana.

Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier ampliamente presentados en la época comunista, y, por ende, asociados con el canon soviético, casi no se reeditan. De 503³⁴⁷ ediciones de los nueve autores de nuestro pequeño corpus, sólo cuatro corresponden a Alejo Carpentier (1987, 1988, 1994, 2000), siendo *Concierto barroco* (1974) la única obra que anteriormente no había sido traducida. Esta novela compleja que propone una concepción del tiempo circular y no lineal correspondía mejor a la poética dominante en la época postsoviética que a la del período anterior.

A las obras de Miguel Ángel Asturias corresponden seis ediciones (obras selectas en dos tomos de 1988, dos ediciones de sus relatos en 1999 y 2003 y la inclusión de sus obras en dos antologías del 2000 y 2003). La única nueva traducción fue el relato “El alhajadito” (1961), reimpresso cuatro veces entre 1989 y 2003. Esta obra, que se nutre de la vertiente mitológica y trata lo misterioso, religioso y mágico, no encajaba en el canon literario soviético, pero encontró su lector después de la perestroika, cuando lo religioso, mágico y esotérico se puso de moda después de décadas de estigmatización.

La presencia de las obras de Carlos Fuentes, Juan Rulfo, Juan Carlos Onetti y Mario Vargas Llosa, presentados en la época soviética, pero de manera limitada, no muestra cambios significativos. Juan Carlos Onetti, que tuvo 3 ediciones en la época soviética, tuvo el mismo número de publicaciones después de la perestroika: en 1991, 2000 y 2001.

³⁴⁷ Los datos estadísticos incluyen las ediciones de un autor, su inclusión en las recopilaciones o números de la revista *Inostrannaya literatura* y *Latinskaya América*.

Juan Rulfo, poco prolífico, fue editado cinco veces. Tres ediciones corresponden a las antologías de prosa latinoamericana de 1989, 2002 y 2004 y dos a obras selectas de Juan Rulfo (1999, 2009) que incluían *Pedro Páramo*, ya traducido anteriormente, y la recopilación de cuentos *El llano en llamas* (1953), nueva para el lector ruso. Suponemos que este libro de cuentos no se había traducido en la época soviética por motivos políticos, ya que para su escritura Juan Rulfo había recibido la beca de la Fundación Rockefeller en México, y una fundación capitalista estadounidense por defecto era enemiga de la URSS.

En cuanto a Carlos Fuentes, entre los años 1987 y 2017 encontramos diecisiete ediciones de su obra: ocho dentro de diferentes antologías o revistas y nueve compuestas exclusivamente por sus textos. Aparte de antiguas traducciones se publicaron varias obras escritas justo antes o ya después del inicio de la perestroika: *El espejo enterrado* (1992, trad. rusa 1994), *Gringo viejo* (1985, trad. rusa 1988) e *Instinto de Inez* (2001, trad. rusa 2006). Cabe mencionar que la mayor parte de sus novelas y relatos todavía no se han traducido al ruso.

A la obra de Mario Vargas Llosa corresponde un mayor número de ediciones: treinta y nueve en total entre 1987 y 2017. En 2000 se traduce su novela *Conversación en la Catedral* (1969), que no encajaba en el canon soviético por su pesimismo y referente religioso en el título. Sin embargo, cabe señalar que las nuevas traducciones incluyen sobre textos escritos después de la perestroika: el ensayo “Desafíos a la libertad” (1994, trad. rusa 1996) y novelas *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997, trad. rusa 2008), *Elogio de la madrastra* (1988, trad. rusa 1993), *Lituma en los Andes* (1993, trad. rusa 1997), *La fiesta del Chivo* (2000, trad. rusa 2004), *Travesuras de la niña mala* (2006, trad. rusa 2007), *El sueño del celta* (2010, trad. rusa 2011), *El héroe*

discreto (2013, trad. rusa 2016). Si en los primeros años del nuevo milenio observamos doce editoriales que publican las traducciones al ruso de Vargas Llosa, a partir de 2007, todas las ediciones se centran en el grupo Ázbuka-Atticus, formado por Ázbuka, Inostranka, Kolibri y Majaón.

Los verdaderos protagonistas del *boom* de traducción de los autores hispanoamericanos en Rusia fueron Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Entre 1987 y 2017 observamos 117 ediciones de las obras de Borges, 154 de García Márquez y 157 de Cortázar. En este período se publican 128 ediciones de libros de Cortázar, sus relatos aparecen en veintinueve antologías y/o números de revistas, *Inostrannaya literatura* incluye sus escritos en números de 1994, 2001 (dos números), 2010, 2013 y 2014.³⁴⁸

Las obras de Gabriel García Márquez gozaron de popularidad semejante. Sólo su novela *Cien años de soledad* se reeditó 59 veces entre 1987 y 2017. Actualmente toda su obra de ficción está traducida al ruso, salvo el microrrelato “Caribe Mágico” (1996) y los guiones de cine. Cabe mencionar que varias obras tienen distintas traducciones, y su número en el caso de algunos relatos puede ascender a 4 o 5 versiones. En cuanto a las editoriales, si en las primeras décadas después de la perestroika unas treinta y seis editoriales diferentes se dedicaron a la publicación de García Márquez en ruso, a partir del 2011 todas las ediciones salen de la imprenta de AST, Astrel y Corpus del grupo Eksmo, que actualmente domina en el mercado editorial (según algunos informantes (Lieberman 2016) el grupo ocupa hasta el 80% del mercado del libro en Rusia).

³⁴⁸ La edición de las traducciones de Cortázar se tratará en el capítulo 7, aquí con fines metodológicos no contamos sus traducciones publicadas en periódicos.

Mientras que antes de la perestroika la obra de Jorge Luis Borges casi no fue presentada en el mercado literario ruso, hoy en día se puede afirmar que prácticamente todos sus escritos están traducidos al ruso, gracias sobre todo a la tarea del traductor Borís Dubin que había traducido en 1981 “El jardín de los senderos que se bifurcan”. Después de la perestroika, Dubin preparó cuatro ediciones de *Obras selectas* de Borges: una de tres tomos en 1994; tres de tres tomos cada una en el año 2000, 2005-2007 y 2011 en la editorial petersburguense Ámfora. En el prefacio para la segunda recopilación, Dubin (2006b, 28) observa que “просветительская фаза адаптации Борхеса в России закончилась”³⁴⁹. Además, en 1999 la misma editorial lanzó la colección *Biblioteca personal de Borges* y hasta el 2003 publicaba obras y antologías con prefacios del escritor argentino. Asimismo, Borges fue ampliamente presentado en las páginas de la revista *Inostrannaya literatura* (1990, 1992, 1998 (dos números), 1999 (cuatro números), 2001, 2002 (dos números), 2005, 2012) y *Latinskaya América* (1992, 1999). Cabe mencionar que, si hasta el año 2005 las obras de Borges aparecían en catálogos de catorce editoriales, a esta fecha sólo quedan las ediciones de Ámfora y AST. La última publicación de Borges por Ámfora data del 2011, lo que deja el monopolio de la publicación de su obra en manos de AST (parte integrante del grupo Eksmo). Esta concentración de la edición de Borges —igual que García Márquez o Cortázar— se explica por la nueva legislación aprobada en 2008³⁵⁰ que fija el derecho a publicación exclusiva de la obra por un editor.

En el período postsoviético Borges cobra una popularidad sin precedentes. Según señaló en 2000 el periodista de *Izvestia*, el *boom* de las traducciones de literatura latinoamericana en Rusia estaba relacionado con el centenario de Borges en 1999 que provocó una ola de reediciones y nuevas traducciones

³⁴⁹ “En Rusia la fase de adaptación de Borges con fines de ilustración se ha acabado”.

³⁵⁰ Abordamos este tema en el capítulo 5.

(Danilkin 2000a). Efectivamente, si miramos las estadísticas de las ediciones de los autores de nuestro corpus, entre 1999 y 2004 se observa un evidente pico de actividad con una media de treinta y cuatro ediciones por año de los nueve autores³⁵¹ y nueve ediciones anuales de Borges. Cabe añadir que, según las estadísticas de las publicaciones de los autores del *boom* latinoamericano, el incremento en su edición empezó a disminuir en la segunda mitad de la década de 2000, pero entre 2010 y 2012, cuando los derechos de publicación de la mayoría de estos autores pasaron a manos del gigante editorial AST, actualmente parte integrante del grupo Eksmo, se observó otra punta de publicaciones. Lo que sí que disminuyó irremediablemente después de la perestroika es la tirada media que oscila entre 1.500 y 10.000 ejemplares.

Al mismo tiempo, cabe destacar que, a pesar de múltiples reediciones, la lista de autores hispanoamericanos resultó muy limitada. En la misma nota de 2000 en *Izvestia* hallamos un pequeño mapa de América Latina con la lista de obras por país: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *El recurso del método* de Alejo Carpentier, *Cien años de soledad*, *El otoño del patriarca*, *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez, *El espejo de Lida Sal*, *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, *La tía Julia y el escribidor*, *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa, cuentos de Jorge Luis Borges, *Rayuela*, *62/Modelo para armar*, *Los premios* de Julio Cortázar, *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato, *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares, *Si me tocaras el corazón*, *Paula* y *La casa de los espíritus* de Isabel Allende.

³⁵¹ Asturias, Carpentier, Rulfo, Onetti, Fuentes, Cortázar, García Márquez, Vargas Llosa, Borges.

6.2.2. Retraducciones en la época postsoviética

Los cambios de la perestroika (cambio al mercado libre, abolición de la censura e intento de desideologización) también afectaron el trabajo de los traductores de literatura hispanoamericana. Entre otras cosas la aparición de nuevos traductores, la bajada de las tarifas, los tiempos de entrega más cortos, o la mayor diversidad de textos provocaron la aparición de varias traducciones de la misma obra. La explicación más evidente de este fenómeno sería el intento de rectificar los recortes de censura y traducción domesticadora de la época soviética. Sin embargo, cabe admitir que en muchos casos la explicación fue económica o legislativa. Las reglas de juego cambiaron y en los primeros años del mercado libre algunos traductores firmaban contratos cediendo el derecho exclusivo de publicación de su traducción sin darse cuenta de la cláusula (Borísova 2016). Otras editoriales que querían publicar la obra estaban obligadas a encargar otra versión. En otras ocasiones la editorial no lograba localizar al traductor o a su heredero, o ponerse de acuerdo con ellos sobre las condiciones de publicación de la traducción que le interesaba (Ázbuka 2016). Además, sin las listas temáticas, las editoriales no estaban al tanto de los planes de sus colegas y a veces el mismo libro salía en dos editoriales diferentes al mismo tiempo. Como consecuencia de varios factores, entre los años 1987 y 2008 (cuando se aprobó la nueva legislación que fijó el derecho de publicación de la obra extranjera por el primer editor) aparecieron muchas retraducciones. Algunos relatos de Julio Cortázar tienen hasta tres versiones como “La puerta condenada” (1956, trad. rusa 1971, 1992, 2010) y de Gabriel García Márquez hasta cuatro como “La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela desalmada” (1972, trad. rusa 1979, 1990, 1990, 1997).

En este contexto, la máxima de la escuela soviética de traducción que sacralizaba las traducciones canónicas, consideradas como equivalentes atemporales de la obra original en la cultura meta, complicó su recepción. Mientras que las retraducciones de relatos sueltos solían pasar desapercibidas, las nuevas versiones de novelas de culto podían provocar un escándalo, como ocurrió con la retraducción de *El guardián entre el centeno* de Salinger en el caso de la literatura anglófona. Este también fue el caso de la nueva traducción de *Cien años de soledad*. La traducción canónica fue hecha en 1970 por el jefe de la sección de América Latina, España y Portugal en la editorial *Judózhestvennaya literatura*, Valeri Stólbov, y su mujer Nina Butýrina. Según cuenta en su autobiografía Margarita Bylínkina (2005, 349-59), en 1993 ella comparó la traducción canónica y el original y decidió hacer su versión para rectificar los recortes y distorsiones de la traducción libre de 1970. La traductora insiste en el hecho de que la co-autora de la versión Butýrina no tenía la experiencia necesaria para llevar a cabo una traducción de tal envergadura. Cabe mencionar que, efectivamente, ésta fue la primera traducción para Nina Butýrina y la primera traducción en prosa para Valeri Stólbov³⁵². Probablemente para asegurar la publicación de su traducción, Bylínkina publicó el 7 de junio 1995 en *Literaturnaya gazeta* un artículo sobre la novela, indicando algunos errores en la primera traducción. Este artículo provocó una fuerte reacción del gremio de los traductores del español. Un mes más tarde, el 19 de julio de 1995, antes de la publicación de la nueva versión, un grupo de traductores —Ella Braguinskaya, Natalia Vakjanian, Anatoly Geleskul, Borís Dubin, Natalia Malinovskaya, Lev Osovov, Liudmila Sinianskaya, Natalia Tráuberg— escribieron una

³⁵² Luego Butýrina tradujo del español un relato de José Miguel Varas en 1970 y un relato de Antonio Robles en 1989. Stólbov luego tradujo del español el relato de Carpentier “Semejante a la noche” en 1974, y en 1981 el relato de Unamuno “Un pobre hombre rico o el sentimiento cómico de la vida”.

respuesta en *Literaturnaya gazeta*. El proyecto de la nueva traducción y el artículo de Bylíkina fueron fuertemente criticados desde el punto de vista ético. Sus colegas denunciaron su artículo como un acto de promoción de su propia versión e indicaron varias soluciones poco acertadas en sus antiguas traducciones como, por ejemplo, la pérdida en un relato de Borges de alusión implícita a *El ruido y la furia* de Faulkner. La nueva versión de Bylíkina fue publicada en 1996 por la editorial Trud y en 1997 por Troika-Vagrius. Su crítica continuó con la publicación del artículo de Anatoly Geleskul en *Ex libris NG*. El artículo contenía una serie de soluciones traductorales de Bylíkina, consideradas como no acertadas. Sin embargo, según explica Bylíkina (2005, 356-57), las frases citadas fueron manipuladas o sacadas de contexto y la autoría del texto seguramente pertenece al marido de Liudmila Sinianskaya, Juan Cobo, quien lo escribió “в силу, видно, своей возбудимой натуры и в защиту семейных интересов”³⁵³. En cuanto a su mujer y la primera traductora de *Rayuela*, Sinianskaya, tanto la primera carta firmada por ella como los datos de nuestros informantes, indican que Sinianskaya reprobó la retraducción de *Cien años de soledad*.

Como regla general, la nueva traducción fue criticada por ser menos “poética” que la traducción anterior y AST, la editorial titular de los derechos de publicación de las obras de García Márquez en Rusia, anunció en 2014 la primera publicación no pirata de *Cien años de soledad* en traducción canónica que “лучше соответствует авторскому замыслу”³⁵⁴ (RIA *NOVOSTI* 2014). Sin embargo, en realidad las dos traducciones coexisten y se editan simultáneamente en dos colecciones diferentes.

³⁵³ “debido a su naturaleza emocional y en defensa de los intereses familiares”

³⁵⁴ “corresponde mejor a la idea del autor”

La predilección oficiosa por las traducciones canónicas (que observamos también en ciertas entrevistas con los traductores) persiste. Esta predilección se basa menos en el análisis comparativo de los textos que en el estatus fiable de traductores reconocidos y de la escuela soviética de traducción en general. Así, el texto de la nueva traducción de *Rayuela* de Julio Cortázar, aunque sin provocar ningún escándalo en la prensa, no volvió a publicarse después de 2008 cuando los derechos de publicación pasaron exclusivamente a la editorial AST.

6.2.3. Literatura hispanoamericana en la crítica y la prensa periódica postsoviética

Los cambios en el canon literario (menor interés hacia los autores ampliamente consagrados en la época soviética, y mayor interés por las obras de acceso restringido durante la época precedente) se reflejaron también en la presentación de las obras en la crítica literaria y la prensa. A partir de 1987 empiezan a aparecer en la prensa entrevistas con autores poco presentados o silenciados en la época soviética. En 1992 y 2003 *Literaturnaya gazeta* publica entrevistas a Abel Posse, cuyas obras no se tradujeron al ruso antes de la aparición de su novela *Los perros del paraíso* (1983) en los números 8 y 9 de 1992 de *Inostrannaya literatura*. En las entrevistas, el escritor hace hincapié en su admiración por la literatura rusa y menciona los peligros del marxismo (Moev 1992) y totalitarismo ruso (Nadezhda Gorlova 2003). Además, menciona el proyecto de publicar la traducción al ruso de su novela *Los bogavantes* (1970) en los años 1970. Según la suposición de Posse (Moev 1992), la novela habría disgustado a alguien. Sin embargo, en el material de archivo consultado hemos localizado una detallada reseña de uso interno de Kúrochkin, donde se explican los “defectos” ideológicos y poéticos de la obra que imposibilitaron su traducción (RGALI 1970).

Otro autor que en los años 1990 cobró visibilidad y que anteriormente había sido silenciado por motivos políticos es Octavio Paz. En la época soviética Paz apenas es conocido. Con el inicio de la perestroika la revista *Inostrannaya literatura* incluye traducciones de sus poemas y ensayos en varios números en 1990 y 1991. En 1992 *Literaturnaya gazeta* publica el ensayo “Todos Santos, Día de Muertos” de Paz (1992, 7) con una introducción de Dubin, donde el traductor y sociólogo explica la causa de no aceptación de los ensayos del poeta mexicano por los socialistas:

Социалисты же, еще не забывшие автору публикацию в аргентинском журнале “Сур” (за границей) документальных свидетельств о советских концлагерях, которые “льют воду на мельницу холодной войны” <...> не приняли нелицеприятного анализа героев и мифов мексиканской революции.³⁵⁵ (*Ibid.*)

La popularidad de autores antes poco accesibles como Abel Posse y Octavio Paz se combina en los años postsoviéticos con cierto abandono de los escritores que se asociaban con el comunismo. Así, del horizonte del lector casi desaparece Pablo Neruda, estigmatizado debido a su relación con el régimen soviético. Algunos críticos literarios intentaron despolitizar la imagen de ciertos poetas más o menos asociados con el “izquierdismo”. Ella Braguinskaya, que había conseguido la primera publicación rusa de un cuento de Borges gracias a la recomendación del poeta comunista Alfredo Varela, en la época postsoviética, recurre al nombre de Borges para rehabilitar a Neruda. En mayo de 2004 (año de Pablo Neruda según la UNESCO) Braguinskaya publica en *Literaturnaya gazeta* varios textos de Roberto Alifano sobre la amistad y mutua admiración de Borges y Neruda.

³⁵⁵ Los socialistas, a su vez, no habiendo perdonado al autor la publicación en la revista argentina “Sur” (en el extranjero) de los testimonios documentales sobre los campos de concentración soviéticos, que “llevaban el agua al molino de la guerra fría” <...> no aceptaron el desagradable análisis de los héroes y mitos de la revolución mexicana.

La traductora subraya la capacidad de los poetas de apreciar la obra del otro a pesar de sus discrepancias políticas. Según señala la propia Braguinskaya, el objetivo de su publicación equivalía al intento de reanimar el interés del público ruso por Neruda, que prácticamente había desaparecido de las librerías debido a los cambios producidos durante la perestroika:

[В] России среди всей нашей перетряски-перестройки о Неруде подзабыли и стихов его давно не издавали. Так что похвальное слово о великом Неруде, “замолвленное” великим Борхесом, думается, будет очень ко времени.³⁵⁶ (Braguinskaya y Allifano 2004)

Observamos un intento de los críticos de “despolitizar”³⁵⁷ el campo literario y el imaginario de los autores consagrados. En 1987 *Literaturnaya gazeta* publica una entrevista a Juan Carlos Onetti donde su intención de viajar a la URSS en 1929 ya no se explica por motivos políticos sino literarios, y se resalta su admiración por las obras de Gógol, Chéjov, Turguénev, Tolstói y Dostoyevski (Juzemi 1987). Asimismo, en un artículo sobre la popularidad de *Cien años de soledad* en Rusia, el periodista de *Izvestia* afirma que “«левачество» Гарсия Маркеса <...> конечно, носило в основном эстетический характер”.³⁵⁸ (Vizel 2014)

Además de la neutralización de la imagen politizada de los autores hispanoamericanos, después de la perestroika los periodistas ponen énfasis en la manipulación del canon literario en el período anterior y evocan el

³⁵⁶ Hemos un poco olvidado a Neruda en medio de todo nuestro reajuste-perestroika y llevamos mucho tiempo sin editar sus poemas. Así que una palabra elogiosa sobre el gran Neruda pronunciada por el gran Borges me parece muy oportuna.

³⁵⁷ En el caso de literatura anglófona esta tendencia fue analizada por Brian James Baer (2016, 157-60).

³⁵⁸ “El «izquierdismo» de García Márquez <...> sin duda fue esencialmente de carácter estético”.

silenciamiento de ciertos autores. En 1989 en *Literaturnaya gazeta* sale una entrevista a Ernesto Sábato, presentado al lector ruso sólo en 1988. El autor del artículo subraya que muchos escritores argentinos consagrados en el resto del mundo aparecieron muy tarde o siguen siendo ausentes en el mercado literario ruso (Juzemi y Vesenski 1989). En concreto, menciona a Abelardo Castillo, completamente ignorado en Rusia, y explica la tardía aparición de la traducción de clásicos como Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato por motivos políticos:

Почему о двух больших художниках, философах, энциклопедистах, известных во всем мире, мы узнали так поздно и так мало до сих пор знаем об их творчестве? Причина проста: оба они были в свое время занесены в разряд наших недругов.³⁵⁹
(*Ibid.*, 15)

El tema de la no traducción de Borges por motivos políticos en la época soviética aparece también en el artículo de Alexéi Zvérev, publicado en 1994 en *Literaturnaya gazeta*. El crítico hace hincapié en la disonancia entre la poética de Borges y el canon literario soviético como causa de su silenciamiento. Destaca la visión de la literatura en Borges como un tipo de metafísica y afirma que la obra de Borges entraba en colisión con la visión soviética de literatura como “учебник жизни”³⁶⁰ (Zvérev 1994, 6).

En los años postsoviéticos los nombres de García Márquez, Cortázar y Borges aparecen a menudo en las páginas de *Izvestia* y *Literaturnaya gazeta*. Sin embargo, según señala Dubin (2006b, 26), “российская словесность, можно сказать, отделяется от Борхеса переводами, не берясь за его

³⁵⁹ ¿Por qué conocimos a estos dos grandes artistas, filósofos, enciclopedistas, reconocidos en todo el mundo tan tarde y hasta hoy en día sabemos tan poco sobre su obra? La explicación es simple: en su tiempo ambos fueron incluidos en la categoría de nuestros enemigos.

³⁶⁰ “manual de la vida”

осмысление”.³⁶¹ Dubin propone una interesante relación entre la estrategia traductora dominante y la escasez de estudios y trabajos críticos que analicen la obra. Según el investigador, en la Rusia actual casi no hay traducción que explore nuevas aproximaciones ni estilos. Como consecuencia, predomina la visión normativa, orientada hacia los textos considerados como “clásicos”, lo que conlleva la falta de interés hacia estos textos: “поэтому нет и аналитической работы критического осмысления. Классику ведь не анализируют, с ней не работают, это демонстрационный экземпляр”³⁶² (*Ibid.*, 27).

Efectivamente, mientras casi todas las obras de Borges se tradujeron al ruso, los estudios son muy escasos y la mayor parte de los artículos pertenece al mediador cultural Dubin. En el caso de otros autores hispanoamericanos la situación es parecida. Mientras que sus obras se traducen y se editan con bastante regularidad, los estudios críticos y de investigación son pocos. En gran parte se trata de prefacios y postfacios, con todas las limitaciones funcionales del género. En cuanto a los estudios más serios, aunque entre los años 1985 y 1994 se publicaron varios tomos de la *Historia de las literaturas de América Latina*, en el ámbito de la novela hispanoamericana del *boom* los estudios de Terterían, Kutéischikova y Ospovat siguen siendo libros de referencia en las universidades. Las tesis doctorales (posteriores al 1987) dedicadas a los autores del *boom* latinoamericano no son numerosas. Encontramos sólo una en el caso de Borges, Cortázar, Onetti, Asturias y Rulfo; y tres en el caso de García Márquez y Carpentier. El número de artículos es más elevado, pero incomparable con los estudios publicados en otros países, lo que observaremos con más detalle en el caso de Julio

³⁶¹ “La filología rusa se limita a traducir Borges sin ocuparse de su intelección”.

³⁶² “Y es por eso por lo que no hay trabajo analítico de intelección crítica. Uno no analiza la literatura clásica, no trabaja con ella, es un ejemplar de exposición”.

Cortázar. Suponemos que esto ocurre por varias razones. Por una parte, está la explicación de Borís Dubin sobre el estatus de estos autores como “clásicos” que disminuye el interés de los jóvenes investigadores. Asimismo, siguen vigentes la aproximación y las interpretaciones dadas por los hispanistas soviéticos y consideradas como canónicas.

6.3. Recapitulación y conclusiones

De punto de arranque para los estudios latinoamericanos y la traducción de autores de Hispanoamérica al ruso sirvió la Revolución cubana (1959) que despertó el interés político de la Unión Soviética hacia los países del continente. Reforzando las relaciones con los escritores latinoamericanos, el Estado soviético aspiraba a atraer a su lado a los intelectuales de izquierda y convertir Moscú en la capital del comunismo universal. Asimismo, la presentación de América Latina como país de revoluciones socialistas donde los obreros e indígenas oprimidos luchan contra los dictadores y el imperialismo estadounidense contribuía a la consolidación de la *metanarrativa* (Lyotard 1979) comunista dentro del país.

Como la importación de la literatura hispanoamericana fue condicionada por motivos ideológicos, su canon literario resultó manipulado en la URSS y tendía a no coincidir con el canon occidental. La imagen de las literaturas hispanoamericanas se manipulaba por vía de la edición, recopilación de antologías y selección de fragmentos para revistas, la crítica literaria y la traducción.

La selección de las obras fue determinada por el condicionante ideológico y poético. En plano ideológico, se privilegiaban obras de los autores simpatizantes de la causa socialista. Por un lado, el compromiso político aseguró la consagración en el espacio soviético de autores vanguardistas

como Pablo Neruda o César Vallejo, cuya poética no se inscribía en la doctrina de realismo socialista predominante en la URSS. Por el otro, dio visibilidad a autores menores que no entraban necesariamente en el canon universal, pero apoyaban el comunismo y tenían buenas relaciones con la Unión Soviética. Los autores de derechas como Jorge Luis Borges o Eduardo Mallea, los escritores desilusionados con el comunismo como Ernesto Sábato, los cubanos disidentes como José Lezama Lima o exiliados como Guillermo Cabrera Infante no se publicaban por motivos ideológicos obvios.

En plano poético, se promovía la novela social o indigenista. En este ámbito en la URSS se consagraron muchos autores menos apreciados en el resto del mundo. La literatura que no encajaba en la poética del realismo socialista — los cuentos fantásticos, la poesía vanguardista, las novelas con experimentos discursivos o narrativos— en cambio, tenía acceso obstaculizado al campo literario soviético.

Los autores del *boom* latinoamericano que constituyen nuestro corpus para este capítulo —Onetti, Borges, Asturias, Carpentier, García Márquez, Rulfo, Vargas Llosa, Fuentes, Cortázar— tuvieron cierta presencia en el campo literario soviético, a pesar de caracterizarse por estilos muy diferentes y en su mayoría innovadores. La benevolencia de la censura hacia estos escritores se explicaba por su postura política a favor de las revoluciones socialistas y contra la influencia de los EE. UU. (salvo Borges) y la política exterior de la URSS, que intentaba atraer a su lado a los intelectuales latinoamericanos de izquierda. Un autor solía introducirse en el campo literario soviético ya sea con una obra que encajaba en el imaginario de América Latina, ya sea con un discurso, texto periodístico o un artículo crítico que revelaban su compromiso político. Una vez justificada su consagración en el campo literario soviético, se traducían otras obras que podían no corresponder al canon soviético.

En este sentido no se puede olvidar del papel de los mediadores culturales que lucharon por la publicación de ciertas obras y autores según las reglas del campo: subrayando la afinidad ideológica de los escritores, así como la crítica del mundo capitalista y el estilo realista en sus obras. Así, la publicación de Borges en el espacio soviético se hizo posible gracias a la traductora Ella Braguinskaya que apeló al escritor comunista Alfredo Varela, considerado amigo de la URSS. Por otro lado, las fichas de lectura que escribían los críticos y los traductores para el uso interno de una editorial podían justificar o frenar la traducción de una obra. Asimismo, en las reseñas de estas fichas solían proponerse soluciones traductoras que suponían expurgación o transestilización por motivos de censura, que, aplicados a la traducción, también aportaban a la manipulación del canon literario junto con la selección de obras o fragmentos y la crítica literaria.

Después de la perestroika el campo editorial empezó a privilegiar la literatura traducida que en ciertos años llegaba al 70% del mercado. Al mismo tiempo el canon literario de la literatura hispanoamericana empieza a transformarse. Por un lado, se manifiesta el declive de publicación de los autores anteriormente ampliamente presentados. Del mercado literario casi desaparecen las obras de los autores socialistas y asociados con el régimen comunista. Se trata no sólo de los escritores que se consagraron principalmente debido a su compromiso político sino también de los autores consagrados universalmente como Pablo Neruda o César Vallejo. Tampoco se reedita la mayor parte de las novelas sociales o indigenistas ampliamente presentadas en la URSS.

Por el otro, en los años 80-90, con la introducción del *glásnost* en 1986 y la abolición definitiva de la censura en 1991 empezaron a publicarse muchas

obras que antes no se habían traducido o que se publicaban con recortes. En su mayoría se trataba de autores que ya habían entrado en el canon literario occidental, pero desconocidos para el lector ruso amplio. Así, se publican las obras de los autores de derechas, los disidentes cubanos o los escritores con marcada tendencia hacia la experimentación discursiva o narrativa. Entre ellos se editan las obras del *post-boom* latinoamericano. En la Unión Soviética, muchas de estas obras no encajaban en la poética dominante tanto por los experimentos narrativos, como por el vínculo con la cultura de masas, estigmatizada en la URSS como producto del capitalismo. Sobre todo, cobran bastante visibilidad las obras de las escritoras mujeres como Laura Esquivel, Isabel Allende y Zoé Valdés que representaban un tipo de novela nuevo por el lector ruso y tuvieron éxito comercial en el mercado literario postsoviético.

Junto con la tendencia de traducción de obras nuevas se observan múltiples retraducciones causadas tanto por el intento de rectificar la manipulación de censura del período soviética, tanto por las causas de carácter legislativo o económico. Sin embargo, su recepción resultó obstaculizada por el estatus canónico de las traducciones de la época soviética y reprobación del aspecto ético de aparición de nuevas traducciones por parte del gremio de los traductores.

Al mismo tiempo, cabe destacar que, a pesar de cierta apertura, la lista de autores hispanoamericanos presentados al lector ruso sigue siendo muy limitada. Casi no están representados los autores de la nueva narrativa latinoamericana. En la mayoría de los casos la publicación de los libros que no representan una inversión segura resulta obstaculizada, porque las editoriales por consideraciones de beneficio económico no se arriesgan a descubrir nuevos nombres y prefieren seguir publicando autores ya consagrados.

Los autores hispanoamericanos consagrados en Rusia en la época postsoviética y actual se limitan, sobre todo, a los escritores del *boom* latinoamericano. Entre 1987 y 2017 las obras de los autores de nuestro corpus se reeditaron 503 veces, en proporciones desiguales. Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier ampliamente presentados en la época soviética casi no se reeditan. La presencia de las obras de Carlos Fuentes, Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo y Mario Vargas Llosa, presentados en la época soviética, pero de manera limitada, no muestra cambios significativos. Se traducen algunas obras de estos autores descartadas en el período soviético por su temática religiosa o mística o poética innovadora, o en caso de Vargas Llosa y Fuentes obras escritas después de la perestroika. Los verdaderos protagonistas del *boom* de traducción de los autores hispanoamericanos en Rusia fueron Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Entre 1987 y 2017 observamos 117 ediciones de las obras de Borges, 154 de García Márquez y 157 de Cortázar. Solo la obra maestra de García Márquez, *Cien años de soledad*, se reeditó 59 veces entre 1987 y 2017. Al mismo tiempo, cabe destacar que mientras entre finales de los 1980 y mediados de la primera década de los 2000 las traducciones de estos autores se publicaban en una cuarentena de editoriales, después de 2008 su edición se centraliza y a cada autor corresponde un grupo editorial, en la mayoría de los casos Eksmo que domina actualmente en el mercado.

La transformación de la presentación de la literatura hispanoamericana en la prensa y crítica literaria postsoviética en los años 1980-1990 empieza por el mismo patrón de reinversión del canon precedente. Los autores antes ampliamente presentados ceden lugar a los escritores silenciados en la época soviética. El compromiso político de los autores como García Márquez o Cortázar se silencia o se relativiza. Se hace recurrente el tema de la

manipulación ideológica o poética del canon literario en la época soviética. Sin embargo, con el tiempo las menciones de la literatura del *boom* latinoamericano en la prensa y revistas literarias se hacen menos recurrentes. Actualmente el volumen de los estudios dedicados a los escritores del *boom* latinoamericano es relativamente pequeño. En su mayoría se limitan a prefacios o postfacios con todas las limitaciones funcionales del género. En la explicación de este fenómeno tendemos a coincidir con el sociólogo y traductor Borís Dubin, quien afirma que el estatus de escritores “clásicos” asignado a estos autores disminuye el interés de los investigadores. Como resultado, en las universidades todavía se consideran canónicos los estudios de los hispanistas soviéticos.

7. LA TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA OBRA CORTAZARIANA EN RUSIA

Кортасар в России больше, чем просто писатель. Кортасар — это пароль: еще недавно его имя служило проверкой на интеллектуальных дорогах.³⁶³

Gleb Shulpiakov (*Ex Libris NG*, 1999)

7.1. La recepción de Cortázar en Rusia

En Rusia Cortázar tuvo una recepción muy amplia. Este apartado no se propone analizar exhaustivamente la recepción de su obra y todos los canales por los que circuló, pero sí quiere apuntar algunos aspectos de esta recepción. En concreto, analizaremos cuestiones que tienen que ver con el público lector de la obra cortazariana (7.1.1.); la presencia de Cortázar en la narrativa y la poesía rusa de la época, pero también en otros géneros artísticos como la música (7.1.2.); o la recepción de Cortázar mediatizada por la ideología (7.1.3.).

7.1.1. *El público-lector*

La traducción de *Rayuela* al ruso pronto ganó miles de lectores y, según Bagnó (1999a, 5), se hizo la “catequesis” de la juventud rusa intelectual-bohemia e inconformista. La búsqueda metafísica y el carácter abierto de la obra encajaban bien en la tendencia de cuestionamiento del pasado y de búsqueda de nuevos caminos característicos de la sociedad rusa de las últimas décadas del siglo XX. El libro que, contra la expectativa de su autor (que lo escribía para la gente de su generación), se ganó al público joven latinoamericano y europeo, en la URSS y luego en Rusia fue recibido con

³⁶³ Cortázar en Rusia es más que un simple escritor. Cortázar es una contraseña: hace poco su nombre todavía servía de salveducto en los caminos intelectuales.

entusiasmo parecido sobre todo por los estudiantes. Este aspecto fue destacado por Románova (2007), quien en un artículo sobre la popularidad de Cortázar en Rusia observa el interés hacia el *gran cronopio* por parte de la juventud lectora contemporánea.

Sin embargo, el círculo de lectores rusos de Cortázar no se limita a los jóvenes y abarca a un público más amplio, lo que se comprueba por el volumen de las reediciones de su obra. Su vasta recepción en Rusia se pone de manifiesto en los testimonios de distintos escritores, poetas, traductores e investigadores. En opinión del poeta Gleb Shulpiakov (1999), en Rusia Cortázar fue más que un escritor; Cortázar fue una contraseña, ya que “его имя служило проверкой на интеллектуальных дорогах”³⁶⁴. El poeta y traductor Nésterov (2002, 316) observa que en los años 1980, marcados por la amplia recepción de Cortázar y Borges, los intelectuales de pensamiento abstracto, lectores de Hesse y Thomas Mann, dieron lugar a los intelectuales inconformistas lectores de Cortázar. Nésterov añade que *Rayuela* incluso inspiró un estilo de vida llamado “игра в кортасики” [igrá v kortásiki]³⁶⁵. El traductor Andréev (2004a, 5) observó a principios del siglo XXI que en los últimos 30 años Cortázar era uno de los autores extranjeros más leídos en Rusia. En los diez años que siguieron la situación no cambió y en 2012 el traductor y sociólogo Dubin (2012, 5) también calificó a Cortázar como uno de los tres autores latinoamericanos más leídos en Rusia, siendo los otros dos García Márquez y Borges.

³⁶⁴ “Su nombre servía de contraseña en los caminos intelectuales”.

³⁶⁵ Es un juego de palabras basado en la fusión del título de *Rayuela* y el nombre de Cortázar. Actualmente Nésterov colabora como poeta con una banda de música jazz que lleva este nombre.

7.1.2. Presencia de Cortázar en la producción literaria y artística rusa

Asimismo, la obra cortazariana está presente en la poesía y prosa rusa contemporánea. El nombre de Cortázar aparece mencionado en la respuesta del filólogo y crítico literario Andréi Nemzer a la pregunta del periódico *Ex Libris NG* sobre los autores traducidos que más influyeron en la literatura contemporánea rusa (*Ex Libris NG* 1999). Por su parte, el investigador Iliá Kukulin (2003, 359) coincide también en señalar que Cortázar influyó en una gran parte de los prosistas contemporáneos jóvenes. Entre los escritores rusos que destacan el impacto de Cortázar en el estado actual de la literatura rusa está también Dmitri Bavilski (2013a), que considera que el impacto de la obra de Cortázar —que enseñó a los escritores rusos a andar al ritmo de jazz— es el muy importante y sutil a la vez.

Efectivamente, en los años 1990-2000 observamos múltiples alusiones a la obra cortazariana no sólo en la prosa y poesía, sino también en la música contemporánea rusa. El nombre del proyecto de música electrónica *Parks* fundado en 1990 por Igor Bystrov fue inspirado en el relato de Cortázar “La continuidad de los parques”. En 2006 surgió un proyecto musical cuyo nombre estaba inspirado en *Rayuela*: grupo de jazz *Igra v kortásiki*, que toca sus melodías junto a la poesía escrita o traducida por Nésterov.

No obstante, la mayor parte de las alusiones y referencias cruzadas a la obra de Cortázar pertenecen al ámbito de literatura. Véanse a continuación algunos ejemplos: 1. El protagonista del relato “El último europeo”³⁶⁶ (2002) del doctor en historia y escritor, Kirill Kobrin, admira a Cortázar y en el texto encontramos referencias directas a varios relatos suyos. 2. El título del relato

³⁶⁶ “Последний европеец”

“2 de mayo 1985”³⁶⁷ (2004), del mismo autor, remite a la fecha de la fundación por el protagonista y sus amigos del grupo musical *Cronopios*. El protagonista del relato explica que la utilización de este nombre, inspirado en los entes creados por Cortázar, fue una decisión existencial (Kobrin 2004, 164-65). 3. En el relato “Chapayev y nosotros”³⁶⁸ (2003) del doctor en filología y escritor, Andréi Ilienkov, el nombre de Cortázar aparece como indicador de pretendido alto nivel intelectual de uno de los personajes. 4. La autora del relato “Tres inviernos copiados”³⁶⁹ (2006), profesora en el Centro de educación para adultos de Cambridge³⁷⁰ y editora de la revista de poesía, estética y filosofía *Fulcrum*, Katia Kapovich, compara el comportamiento de uno de sus personajes con el de los protagonistas de *62/Modelo para armar*. 5. La cita de la *Morelliana* donde el *alter ego* del escritor explica la importancia del papel del lector aparece como epígrafe de la novela *Villa Belle-Letra*³⁷¹ (2005) del escritor, doctor en filología y rector del Instituto de Civilización de Vladicáucaso, Alán Cherchéssov. 6. Uno de los personajes principales del relato “Apuntes de un joven de veintiocho años”³⁷² (2009) del periodista y escritor, Dmitri Tarássov, recibe el apodo “Cortázar” por su costumbre de citar al escritor argentino. 7. Asimismo, en el poemario de la filóloga y antigua empleada del Instituto de Lingüística de la Academia de Ciencias de Ucrania, Natalia Belchenko, publicado en 2008, encontramos un poema titulado “Inspirado en Cortázar”³⁷³. 8. El nombre de Cortázar surge también en el poemario *Las réplicas*³⁷⁴ (2011) del filólogo y crítico literario

³⁶⁷ “Второе мая 1985 года”

³⁶⁸ “Чапаев и мы”

³⁶⁹ “Три зимы под копирку”

³⁷⁰ Cambridge Center for Adult Education

³⁷¹ “Вилла Бель-Летра”

³⁷² “Записки двадцативосьмилетнего юноши”

³⁷³ “По мотивам Кортасара”

³⁷⁴ “Реплики”

Pável Belitski. 9. En el relato “Enfilada”³⁷⁵ (2011), de la historiadora y redactora de la revista literaria *Znamia*³⁷⁶ [*Bandera*], Elena Jolmogórova, una conversación sobre Cortázar y *Anillo de Moebius* (alusión a una recopilación de sus relatos editada por Ázbuka) se utiliza como sinónimo de una discusión demasiado intelectual. 10. El ensayo “El otro cielo de Cortázar”³⁷⁷ (2012) del periodista y escritor Serguéi Márkov, que había estudiado en Cuba y escribió biografía de Gabriel García Márquez, está completamente dedicado al escritor argentino. 11. El nombre de Cortázar se menciona por lo menos cinco veces en los relatos “Antibiblioteca”³⁷⁸ y “Antibiblioteca-2”³⁷⁹ (2013) del escritor y doctor en filología, Andréi Krasniashij. 12. *Igra v klássiki*³⁸⁰ [*Rayuela*] fue utilizado por la filóloga Svetlana Mosova como título de su ciclo de relatos publicado en 2013. 13. El protagonista del relato del escritor y guionista kazajo, Mijaíl Zemskov, “Los rusos no rusos”³⁸¹ (2015), a su vez, alude a la trama de “Un pequeño paraíso” de Cortázar. 14. Otra alusión a los relatos de Cortázar aparece en la novela *Lovestory.doc* (2016) de Vladímir Krávchenko, donde el protagonista lee “La isla al mediodía”.

Por un lado, en esta lista de autores hallamos a escritores de inclinación intelectual, en su mayoría doctores en historia y en filología o vinculados al mundo académico como Kobrin, Ilienkov, Kapovich, Cherchésov, Belchenko, Belitski o Krasniashij (éste último había dedicado su tesis doctoral a la obra de James Joyce). Por otra parte, también encontramos una serie de autores como Krávchenko, Márkov o Tarásov que no pertenecen

³⁷⁵ “Анфилада”

³⁷⁶ “Знамя”

³⁷⁷ “Другое небо Кортасара”

³⁷⁸ “Антибиблиотека”

³⁷⁹ “Антибиблиотека-2”

³⁸⁰ “Игра в классики”

³⁸¹ “Нерусские русские”

necesariamente al ámbito académico intelectual, lo que prueba la amplia recepción de la obra cortazariana en los años postsoviéticos. Significativamente, todos los autores citados (salvo Márkov, que había viajado a Cuba y conoció a Cortázar personalmente) empezaron a publicarse después de la perestroika.

Sin embargo, cabe mencionar que, aunque la lectura de Cortázar fue casi obligatoria en los círculos intelectuales, el estudio de su obra no ganó terreno en Rusia. En todo el período de su recepción en Rusia (1970-2017) observamos sólo tres tesis dedicadas a la obra de Cortázar: *La descripción de extrañamiento y vías de su superación en la obra de Julio Cortázar*³⁸² de Francisco Serrepe (1981), *El género de relato corto de la obra de Julio Cortázar*³⁸³ de Carlos Alberto Guarnieri Pérez (1985), defendidas en la Universidad Estatal de Moscú, y *Los parámetros lingüísticos del discurso en la obra de Julio Cortázar*³⁸⁴ de Marina Broitman (2012), defendida en la Universidad de la Amistad de los Pueblos³⁸⁵. Una de las posibles explicaciones de este escaso interés académico tiene que ver con la ausencia de terminología y marcos teóricos adecuados para el análisis de la obra de Cortázar y la posibilidad de diálogo con otras tradiciones académicas, tal y como plantea Olga Kárpova (2004), que en cambio no otorga un papel relevante a la presión ideológica. Por otro lado, también cabe mencionar el impacto de la ideología en el desarrollo de la academia rusa y de la recepción crítica de la obra cortazariana.

³⁸²“Изображение отчуждения и путей его преодоления в творчестве Х. Кортасара”

³⁸³ “Жанр короткого рассказа в творчестве Хулио Кортасара”

³⁸⁴“Лингвистические параметры художественного дискурса Хулио Кортасара”

³⁸⁵ Российский университет дружбы народов

7.1.3. Una recepción mediatizada: Cortázar y su compromiso político, mito o realidad

En mayor parte fue el compromiso político de Julio Cortázar el que justificó el derecho a la aparición de sus obras, experimentales e innovadoras, en el campo literario soviético. Las reseñas y estudios críticos soviéticos (Terterian 1974; 1982; 1985; 1986; Ospovat 1976; Ospovat y Kutéishikova 1983) destacaban su firme postura política y su apoyo a las revoluciones socialistas en América Latina y pretendían analizar la obra del escritor argentino a través de ese prisma.

Efectivamente, su primer viaje a Cuba en 1963 dio inicio a un compromiso político que Cortázar no abandonará hasta su muerte. Ese compromiso social y político no se limitó a Cuba, sino también se desarrolló en una serie de países latinoamericanos. Cortázar apoyó a la Nicaragua sandinista, al Chile de Allende y participó en la investigación de los casos de desaparecidos en Argentina, Uruguay, Chile, Guatemala y El Salvador. El período más ferviente de su actividad política empezó en la segunda mitad de los años 1960 e incluye su participación en el Tribunal Russell (el escritor tomó parte en la redacción del *informe negro* sobre la dictadura de Pinochet, sus desaparecidos y víctimas —*Dossier Chile: el libro*), el apoyo a la revolución sandinista en Nicaragua y su colaboración en la lucha contra las dictaduras en Chile y Argentina.

Sin embargo, cabe destacar que la escritura de *Rayuela*, objeto de estudio de nuestra tesis, pertenece al período anterior al compromiso político de su autor. De joven, Cortázar contemplaba los acontecimientos políticos con cierta distancia; una actitud en parte condicionada por su visión estetizante del mundo. Cortázar se sentía muy alejado de todo cuestionamiento político y señalaba que “Nosotros, la minoría culta, alejada del dinero y la ambición,

con fines sublimados (arte, poesía, Dios, qué sé yo) haríamos muy bien en permanecer alejados de toda milicia, de toda participación” (Cortázar 2000, vol. 2, 84). Esta visión estetizante del mundo fue la que condicionó el hecho de que contemplara el drama de la Guerra Civil en España y de la Segunda Guerra Mundial con cierta lejanía y distanciamiento espiritual.

No obstante, esta indiferencia política fue cambiando con el tiempo. El escritor vivió de cerca el drama de la guerra de la liberación de Argelia (1954-1962), que le sirvió de catalizador para terminar de definir su compromiso político (Cortázar 2013a, 24). Luego llegó la Revolución cubana, que marcó un punto crucial en la historia de la literatura latinoamericana y repercutió en la vida del *gran cronopio*. Después de su viaje a Cuba en 1963, en calidad de miembro del jurado de la Casa de las Américas por invitación de Fidel Castro, Cortázar empezó a seguir los acontecimientos de la política internacional con mucho más interés que en la época de su juventud. El primer viaje a Cuba creó un vínculo emotivo que le unió a la causa revolucionaria. Tres años más tarde empezó la etapa de su participación activa en los asuntos cubanos que implicaba una relación epistolar con los representantes culturales y políticos del nuevo régimen cubano, como, por ejemplo, Fernando Retamar³⁸⁶. En los años 1960-1980 ayudó en la medida de sus posibilidades a las revoluciones latinoamericanas. Entre otras cosas cedió los derechos de autor de varios de sus libros: del *Libro de Manuel* al Sindicato de los Gráficos, de los *Fantomas contra los vampiros internacionales* al Tribunal Russell, de *Los autonautas de la cosmopista* (tanto en su edición española como francesa) y de *Nicaragua tan violentamente dulce* al pueblo sandinista de Nicaragua.

³⁸⁶ La carta de Cortázar a Retamar sobre la situación del intelectual latinoamericano fue traducida al ruso y publicada en 1982.

Sin embargo, es seguramente excesivo hablar de compromiso político incondicional de Cortázar, tal y como este compromiso se representaba en las fuentes rusas de la época soviética y en las revistas socialistas como *Cuadernos de Cultura*, *Casa de las Américas*, *Bohemia*, *Revista Nacional de Cultura* o *Granma*, utilizados por los filólogos soviéticos como fuente de información y crítica literaria. A pesar de su apoyo a la causa revolucionaria en los países latinoamericanos, Cortázar se opuso a las acciones de la URSS en Checoslovaquia en 1968, firmó cables y mensajes de protesta al respecto e incluso pasó ocho días en Praga invitado por la Unión de Escritores. En 1968 Julio Cortázar, Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes tomaron un tren de París a Praga “con la buena intención de salvar lo insalvable: la primavera del socialismo con rostro humano” (Fuentes 2004a).

En parecido sentido, Cortázar tampoco estuvo de acuerdo con las acciones de las autoridades cubanas que oprimían a los intelectuales rebeldes, y firmó la primera carta a Fidel en la cual los escritores le pedían explicaciones acerca del arresto del poeta Padilla, el primer indicio que reveló la problemática situación de los intelectuales en Cuba. Dicha carta causó una reacción tan fuerte por parte de Fidel, que excomulgó a los escritores que le mandaron el mensaje. Sin embargo, Cortázar, aún después de la revelación del caso Padilla y a pesar de aquella “situación tensa y desagradable que le causó cierta depresión y tristeza”, seguía creyendo en los valores positivos de la Revolución cubana y se oponía a sus aspectos negativos (Cortázar 2000, vol. 3, 1456). De hecho, llegó incluso a escribir un poema donde reafirmaba su solidaridad con Cuba, que sin embargo, era una solidaridad crítica y no “una obediencia ciega como algunos cubanos pretenden de nosotros” (*Ibid.*, 1462).

Cortázar nunca aceptó la calificación de *militante comunista* que le intentaron dar algunos medios de comunicación y veía las controversias y peligros del

régimen castrista. Destacaba sobre todo los riesgos del comunismo a lo soviético: “El gran peligro en Cuba (y Castro, el Che Guevara y la mayoría de los intelectuales lo saben) es el comunismo ‘duro’, de corte stalinista” (Cortázar 2012, vol. 2, 355). Como lo muestra esta cita, aunque Cortázar apoyaba el socialismo, su opinión sobre el comunismo de corte estalinista era expresamente negativa. Cabe destacar que en los archivos GARF y RGALI y en las entrevistas o autobiografías de los agentes del subcampo de la traducción apenas hemos encontrado ninguna constancia del contacto de Cortázar con la URSS. Aparte de un breve encuentro en el ascensor con la traductora Margarita Bylíkina y entrevistas concedidas al poeta Evgueni Evtushenko y periodista Sergéi Márkov en la Habana, sólo nos consta su rechazo a redactar un artículo sobre la cultura en Nicaragua para la revista del Instituto de América Latina (Cortázar 1984, 104). A diferencia de García Márquez o Vargas Llosa, Cortázar nunca viajó a la Unión Soviética. Este hecho no impidió a los críticos literarios soviéticos presentar al Cortázar tardío como un escritor totalmente comprometido políticamente. Este punto de vista sobre la naturaleza del compromiso político de Cortázar comenta Albert Cousté en su libro *El lector de Julio Cortázar*:

La prioridad que dará a ese combate, la conciencia de no ser un ente abstracto fuera del tiempo y la revisión perpetua que hace por ello de la cultura a la que fatal y no electivamente pertenece, le insumirá muchas horas y jornadas de labor y dedicación personal, pero no alterará en absoluto la intensidad ni la solidez de su tarea creativa. Compararlo, por lo tanto, con los “comprometidos” intelectuales autocegados de los años cuarenta, es un acto de mezquindad y de ignorancia que no sólo lo desconoce, sino que de paso sirve para definir la naturaleza de sus jueces (Cousté 2001, 63).

7.2. Traducción y recepción crítica de la obra de Cortázar. El período soviético

7.2.1. La traducción y circulación de las obras de Cortázar

La obra innovadora y experimental de Cortázar no encajaba *a priori* en el patrón de la literatura realista que se imponía oficialmente en la URSS. Sin embargo, contra toda expectativa, sus libros poéticamente ajenos al realismo socialista se tradujeron al ruso a partir de los años 1970. La explicación a esta aparente contradicción es simple: como hemos detallado más arriba (véase el apartado 7.1.3), el compromiso político del escritor permitía a los editores publicar sus obras, acompañadas de prefacios ideológicamente adecuados a los fines del régimen. Pero, aun así, la selección de los textos traducidos se hacía según las reglas de juego del campo literario soviético y no toda la obra de Cortázar pudo ser presentada en ruso antes de la perestroika. Aunque en el resto del mundo se puede hablar de la consagración de Cortázar a partir de la publicación de *Rayuela* en 1963, en la Unión Soviética sus obras no aparecieron hasta siete años más tarde y en gran parte gracias a los mediadores culturales como Braguinskaya y Bylínkina.

Cabe mencionar que la revista *Inostrannaya literatura* contemplaba la posibilidad de traducir varios relatos de Cortázar ya en 1967. El interés de la revista fue asegurado por la noticia en la revista argentina *Marcha* sobre los planes de la editorial Siglo XXI de publicar la obra de Cortázar. El artículo, traducido al ruso para el uso interno del equipo de *Inostrannaya literatura*, afirmaba que la dirección de la editorial mexicana por Arnaldo Orfila Reynal

significaba tener la garantía de “успеха, высокого интеллектуализма и правильной идеологической ориентации”³⁸⁷ (RGALI 1966)³⁸⁸.

En los archivos de *Inostrannaya literatura* de 1967 encontramos fichas de lectura de los relatos “Circe” (1951), “Final del juego” (1956), “La noche boca arriba” (1956), “Las babas del diablo” (1959), “Cartas de mamá” (1959), “El perseguidor” (1965) y “La autopista del sur” (1966) que valoraban su posible traducción. Su autor, Timoféi Kúrochkin, intenta presentar los relatos en el marco de la poética del realismo, dominante en el campo literario soviético. Al comentar la forma del conjunto de los cuentos, en su mayoría fantásticos, afirma que los elementos de imaginación y de índole fantástica se entrelazan de manera natural con el realismo (RGALI 1967c, 1). El relato “La autopista del sur” recibe una interpretación cuasi socialista:

Голод и жажда, вызванные длительной и непредвиденной остановкой, заставляет людей объединиться в какой-то коллектив с определенным распределением труда. <...> Перед лицом общего несчастья люди проявляют благородство и мужество, товарищество и солидарность.³⁸⁹ (*Ibid.*, 2)

Con respecto al relato “Final del juego”, Kúrochkin destaca el psicologismo —criticado en los ensayos y cartas de Cortázar, pero comúnmente considerado la base de la novela realista— y la ausencia de sentimentalismo

³⁸⁷ “éxito, nivel intelectual alto y correcta orientación ideológica”

³⁸⁸ Todos los archivos de la revista *Inostrannaya literatura* que citamos en este estudio provienen de RGALI [РГАЛИ] (Archivo estatal ruso de literatura y de arte [Российский государственный архив литературы и искусства]), fondos de la revista *Inostrannaya literatura* n°1753, Moscú.

³⁸⁹ El hambre y la sed, provocados por una parada larga e imprevista, hace que la gente se una en una especie de colectivo con cierta división de trabajo. <...> Frente a una desgracia común la gente muestra magnanimidad y valentía, camaradería y solidaridad.

(*Ibid.*, 4). En el análisis del relato “El perseguidor” también se subraya el psicologismo en la descripción de la figura del talentoso músico Johnny Carter (*Ibid.*, 5). El crítico indica la búsqueda psicológica como la principal característica de los cuentos “Circe”, “Las babas del diablo” y “Cartas de mamá”. A modo de conclusión Kúrochkin recomienda la traducción de varios relatos de Cortázar (“Final del juego”, “La autopista del sur”, “Cartas de mamá”, “La noche boca arriba”). Sin embargo, como el informe no contenía ninguna referencia al incipiente compromiso político de Cortázar ni análisis de los textos como una crítica a la sociedad capitalista, no convenció al equipo editorial, que decidió no publicarlos.

Al año siguiente, la revista *Inostrannaya literatura* volvió a plantearse la posibilidad de traducir la obra de Cortázar. En los archivos de la revista de 1968 encontramos dos informes internos con reseñas de *Los premios*. Publicada en 1960, fue la primera novela del escritor argentino y uno de los primeros textos de su época metafísica³⁹⁰. La búsqueda metafísica se esboza

³⁹⁰ Según el propio Cortázar (2013a), a lo largo de su trayectoria, él había pasado por tres etapas suficientemente bien definidas: la estética, la metafísica y la histórica. El *gran cronopio* vivió su primera etapa de lector y escritor concentrándose en los valores estéticos y poéticos de la literatura, así como en sus resonancias espirituales (*Ibid.*, 16). La etapa metafísica, a su vez, empieza por el relato “El Perseguidor” (1959), cuando el interés del autor, que antes estaba centrado en el mecanismo del funcionamiento de lo fantástico en el relato y sus elementos estilísticos y estéticos, se desplaza hacia la figura del personaje central. De esta nueva aproximación hacia la literatura surgieron las preguntas y los planteamientos de la etapa metafísica, a la cual pertenece también *Rayuela* (1963). Aunque la obra provocó gran entusiasmo entre los jóvenes rebeldes y revolucionarios latinoamericanos de aquella época, la búsqueda metafísica de *Rayuela* seguía siendo una interrogación individualista y ontológica como la de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. No llegaba a convertirse en una propuesta de cambio de régimen social, que fue lo que preocupó a Cortázar en la nueva etapa histórica, que empezó a mediados de los años 1960 y facilitó su consagración en el espacio socialista. Cabe subrayar que las fronteras estéticas entre los períodos son confusas, ya que el compromiso político no aniquiló las búsquedas estéticas del escritor. De hecho, a medida que pasaba el tiempo Cortázar se alejaba más de la narración clásica. Junto a libros de propósito social como *Fantomas contra los vampiros internacionales* (1975) o *Nicaragua tan*

en las reflexiones de algunos personajes. Aunque en sus palabras ya se percibe la rebelión antiliteraria contra los lugares comunes y la repetición al infinito de malos recursos literarios, *Los premios* sigue siendo una novela de narración clásica. Esta novela podía haber sido interpretada como realista y publicada en la URSS, lo que ocurrió en 1976.

En cambio, en 1968, dos críticos que prepararon las fichas de lectura de esta novela para *Inostrannaya literatura* propusieron dos análisis completamente diferentes. Kúrochkin, quien había recomendado la publicación finalmente no aprobada de los cuentos de Cortázar, criticó la novela. En su informe manifiesta una firme convicción de que la traducción y edición en ruso de *Los premios* es inconveniente (RGALI 1968b, 9). El crítico lo argumenta aludiendo a las abundantes escenas eróticas y descripción de perversiones en el texto de la obra y subraya que

Указанные несоответствия содержания романа с (*sic.*) существующими у нас нормами приличия не компенсируются в нем такими литературными достоинствами, которые, несмотря ни на что, делали бы вопрос о целесообразности публикации романа в СССР дискуссионным³⁹¹ (*Ibid.*).

Después de este veredicto el filólogo hace un resumen breve e irónico de la historia de la novela, afirma el determinismo como la idea filosófica principal y destaca que el escritor mismo “не обольщается насчет качеств своего детища”³⁹² (*Ibid.*, 11).

violentamente dulce (1983), durante la etapa histórica Cortázar siguió explorando los límites de las formas literarias y empezó a crear libros-almanaques donde agrupaba poemas, notas, comentarios, pequeños cuentos, citas, artículos y reflexiones sueltas: un discurso heterogéneo y postmodernista por excelencia.

³⁹¹ El evocado incumplimiento del contenido de la novela con nuestras normas de decencia no se compensa por las cualidades literarias que hicieran posible —a pesar de todo— una discusión sobre la utilidad de la edición de la novela en la URSS.

³⁹² “No se hace ilusiones sobre las cualidades de su criatura”.

El segundo informe difiere radicalmente del análisis de Kúrochkin. El autor del documento, Venedict Vinográdov, ve en la novela una crítica ácida de la sociedad burguesa, destaca la lograda descripción de la psicología de los personajes y “художественная выразительность произведения”³⁹³ (*Ibid.*, 15). Aunque Vinográdov recomienda la publicación de *Los premios*, el primer informe negativo frenó la traducción de la novela.

Mientras tanto, Cortázar debutó en el campo literario soviético en 1970 con dos relatos, cuya publicación había sido descartada en 1967 después del informe ya mencionado de Kúrochkin. “El perseguidor” (1965) y “La autopista del sur” (1966) aparecieron en el número 1 de 1970 de la revista *Inostrannaya literatura*, en traducción y con prefacio de Margarita Bylínkina. El papel de esta traductora en las publicaciones rusas de Cortázar merece una mención aparte.

En los resúmenes de la prensa extranjera de 1967, preparados por Bylínkina para el uso interno del equipo de la revista *Inostrannaya literatura*, encontramos seis documentos dedicados a Cortázar. Tres de los artículos resumidos tratan del compromiso político del escritor: sus relaciones con Cuba (RGALI 1967a, 73), la firma de Cortázar en la carta “El Deber del escritor latinoamericano” de Casa de las Américas (*Ibid.*, 5), o su oposición a la guerra de Vietnam (RGALI 1967b, 17-18). Los tres resúmenes restantes se centran en la obra del *gran cronopio*. Uno de los artículos anuncia la escritura por parte de Cortázar de una novela y un libro de relatos³⁹⁴ para la editorial Siglo XXI y destaca el lado realista y satírico de los nuevos cuentos

³⁹³ “expresividad artística de la obra”

³⁹⁴ Suponemos que se trata de *62/Modelo para armar* (1968) y del libro almanaque *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) enviado por Cortázar a la editorial en apoyo a su fundador Arnaldo Orfila, expulsado de la FCE y en oposición al gobierno represivo de Díaz Ordaz.

del escritor argentino (*Ibid.*, 52). Como el aspecto realista de ese almanaque era dudoso, sus textos no se tradujeron al ruso en la época soviética.

Otros dos artículos traducidos y resumidos por Bylínkina se ocupan de *Rayuela*. La comparación de Cortázar con Joyce en la revista *Mundo nuevo* (RGALI 1967a, 116) y el análisis puramente literario de la obra no contribuyeron a la publicación de *Rayuela* según la lógica de la ideología comunista. Uno de los artículos analizaba la novela como una obra que cura al lector de las concepciones racionalistas y representa una rebelión contra el lenguaje literario (*Ibid.*, 48). Al resumen de este artículo, Bylínkina añade que *Rayuela* no sería de interés para los lectores de *Inostrannaya literatura* (*Ibid.*, 49) y la cuestión de la publicación de *Rayuela* cayó en el olvido hasta mediados de los años 1980.

Al año siguiente, Bylínkina (2005, 279-81) encontró a Cortázar en la Habana. En su autobiografía la traductora cuenta que después de una breve conversación en el ascensor del Congreso Cultural de 1968 Cortázar le entregó un libro con su relato “El perseguidor” y pidió que le contara luego sobre el destino de ese texto en Rusia. En esta obra precursora de *Rayuela* — Cortázar solía llamarla *rayuelita*— se cuenta la historia del músico de jazz Charlie Parker, descrito bajo el nombre de Johnny Carter. El lado fantástico, que caracterizaba las obras de la primera etapa estética del escritor, se queda en segundo plano, dando lugar a las búsquedas metafísicas del personaje. El protagonista cuestiona la percepción convencional del tiempo; tal y como lo hará después Oliveira en *Rayuela*, Johnny desconfía de los moldes y ordenes preestablecidos y su música representa una ruptura con la tradición del jazz clásico. Ni el tema ni el estilo del relato no presagiaban su traducción al ruso; por lo menos, sin intervención de un mediador que conociera bien las reglas de juego del campo literario soviético. En su autobiografía, Bylínkina afirma

que fue este relato que “упрочил славу Кортасара как рассказчика за рубежом, а у нас, по сути дела открыл его читателям”³⁹⁵ (*Ibid.*, 281). Efectivamente, este relato, traducido por Bylínkina³⁹⁶, fue publicado junto con “La autopista del sur” en el número 1 de 1970 de *Inostrannaya literatura*. Apareció con el prefacio de la traductora que destacaba el método realista de sus relatos y el socialismo de Marx entre sus convicciones social-filosóficas (Bylínkina 1970, 7). Suponemos que este prefacio, más que la propia traducción, sentó el precedente para las futuras traducciones de Cortázar.

Unos meses más tarde, en el número de febrero de 1971 de la revista *Latinskaya América*, se publicó otra traducción de Cortázar hecha por Bylínkina. Se trataba de los textos de *Material plástico* (1962), acompañados del prefacio crítico de la traductora. En el mismo lapso temporal —8 de mayo de 1969-15 de febrero de 1971 según los archivos (RGALI 1971b)— Bylínkina participó en la preparación de la recopilación de relatos publicada en *Judózhestvennaya literatura* con una edición de Braguinskaya. Según los documentos internos de la editorial³⁹⁷, la edición de 75.000 ejemplares estaba dirigida a “массового читателя”³⁹⁸ (*Ibid.*, 1). La lista original, propuesta por Braguinskaya, fue criticada en el informe interno de Serguéi Zméev del 26 de agosto de 1969. Zméev insistía en la necesidad de incluir los relatos “Reunión” por el gran interés que mostró el escritor por la Revolución cubana

³⁹⁵ “Fortaleció la fama de Cortázar como narrador en el extranjero, y en nuestro país, en el fondo, descubrió su obra al lector”.

³⁹⁶ Lamentablemente, los documentos que acompañaron esta publicación no se conservaron en los archivos, pero podemos suponer que Bylínkina actuó de mediador cultural.

³⁹⁷ Todos documentos de archivo de la editorial *Judózhestvennaya literatura* [Literatura de ficción] que consultamos para este estudio provienen de RGALI [РГАЛИ] (Archivo estatal ruso de literatura y de arte [Российский государственный архив литературы и искусства]), fondos de la editorial *Judózhestvennaya literatura*, n°613, Moscú.

³⁹⁸ “un lector de masas”

y “La isla al mediodía”, pero propone excluir “La Señorita Cora”, “Las Ménades”³⁹⁹ y “Los buenos servicios” por ser superficiales y demasiado sentimentales (*Ibid.*, 18). El 30 de septiembre de 1969 Bylínkina propuso incluir “El perseguidor” que, según la traductora, reflejaba la soledad espiritual de un gran artista en la sociedad burguesa contemporánea y las miniaturas del *Material plástico* donde “мастерски показаны отдельные стороны капиталистической действительности”⁴⁰⁰ (*Ibid.*). La justificación fue escrita según las reglas de juego dentro del campo literario soviético y permitió incluir estos textos en la recopilación. La reunión del equipo editorial que aprobó la lista definitiva tuvo lugar el 2 de octubre de 1969 y contaba con la participación de Ella Braguinskaya, Valeri Stólbov, Nicolái Tomachevski y Margarita Bylínkina. En la reunión, Bylínkina propuso incluir también los fragmentos de *Historias de cronopios y de famas*, pero Stólbov los definió como “raros”. Fue después de la intervención de la editora de la recopilación, Braguinskaya —“Кортасар превосходный писатель, романы его очевидно переводиться у нас не будут, и мы разумеется должны представить его рассказы наиболее полно”⁴⁰¹ (*Ibid.*)— que estos textos entraron en el plan editorial del libro. Esta cita revela que Braguinskaya consideraba que la complejidad de la narración en las novelas de Cortázar las hacía impublicables en el espacio soviético de los años 1970.

Mientras tanto, la versión final de la recopilación de cuentos incluía “Casa tomada”, “Ómnibus”, “Las puertas del cielo” del *Bestiario* (1951), “La puerta

³⁹⁹ Cabe mencionar que el relato “Las Ménades” pareció sospechoso no sólo al *censor interno* del filólogo soviético Zméev. Su proyecto de adaptación al cine por Buñuel fue censurado y prohibido en España de la época de Franco.

⁴⁰⁰ “Están magistralmente mostrados ciertos aspectos de la realidad capitalista”.

⁴⁰¹ “Cortázar es un excelente escritor, sus novelas aparentemente no van a traducirse en nuestro país, y evidentemente debemos presentar sus relatos de manera más amplia posible”.

condenada”, “Las Ménades”, “Axolotl”, “La noche boca arriba” y “Final del juego” de la recopilación homónima (1956), “Cartas de mamá”, “Las babas del diablo”, “El perseguidor” de *Las armas secretas* (1959), “La autopista del sur”, “La salud de los enfermos”, “La isla al mediodía”, “La Señorita Cora”, “El otro cielo” de *Todos los fuegos el fuego* (1966), así como varios textos de *Historias de cronopios y de famas* (1962) y de su sección *Material plástico*. Consideramos que la selección final incluye los cuentos más representativos (salvo “La continuidad de los parques”) de los períodos estético y metafísico de Cortázar, tal como lo planteaba Braguinskaya en la reunión editorial. Ambas propuestas de Bylíkina fueron aceptadas, mientras que la argumentación sobrepolitizada de Zméev para la exclusión de “La Señorita Cora” y “Las Ménades” e inclusión de “Reunión” no tuvieron efecto, aunque el relato sin referencias socialistas “La isla al mediodía” sí que fue incluido en el libro en traducción de Zméev. El libro salió en *Judózhestvennaya literatura* en 1971 con prefacio de Braguinskaya y relatos traducidos por todo un equipo de traductores. Cabe mencionar que no todos los traductores implicados apreciaban la obra de Cortázar. Así, una de las autoras de traducciones que se reimprimen hasta hoy en día, Natalia Tráuberg (2000), observó que cuando traducía a Cortázar le faltó poco para caer en su “мучительный, наркотический мир”⁴⁰². Luego la traductora confesó en alguna entrevista que no le apetecía hacer esas traducciones, pero que las aceptó para ganar dinero (Kaláshnikova 2008, 507) y se puso a traducir a un escritor lejano de sus preferencias literarias para “прокормить детей и kota”⁴⁰³ (Nesterenko 2007).

Después de la publicación de esta recopilación de cuentos Cortázar se hizo rápidamente famoso entre la *intelligentsia* soviética lectora (Veller 2003,

⁴⁰² “penoso mundo narcótico”

⁴⁰³ “mantener a sus hijos y el gato”

117). Según Bagnó (1999d, 5), a partir de la publicación del volumen y en el plazo de un mes por lo menos 1.000.000 personas —en su mayoría estudiantes— habían leído esos relatos.

Aunque este libro de la editorial Judózhestvennaya literatura abrió el camino para la publicación en la URSS de las obras de Cortázar, cabe destacar que hasta la perestroika su edición en ruso tenía carácter selectivo. Por ejemplo, *Rayuela*, mencionada en varios resúmenes de la crítica literaria latinoamericana preparados para *Inostrannaya literatura*, no llegó a traducirse hasta 1986. La propia Bylíkina —que había descartado su traducción en 1967— en 1971 resume para *Inostrannaya literatura* un artículo de *Cuadernos de cultura* donde se pondera la influencia de Cortázar en toda la literatura argentina progresista (RGALI 1971a, 4-5) y el papel positivo de la estructura innovadora de *Rayuela*:

Даже необычное, трудно приемлемое построение романа “Игра в классики” (1963), взломавшее традиционную структуру романа (свободное обращение с местом и временем действия) сыграло в целом положительную роль, позволив литераторам более свободно выбирать художественные формы и приемы, чтобы, — как парадоксально это ни звучит, — более свободно изображать окружающую буржуазную действительность⁴⁰⁴ (*Ibid.*, 5).

En el mismo dossier encontramos el resumen de una entrevista concedida por Cortázar a la revista *Bohemia*. Bylíkina propone traducir la entrevista y publicarla en la sección “Nuestros invitados” de *Inostrannaya literatura* (*Ibid.*, 31). Según destaca la traductora, en esta entrevista Cortázar insiste que

⁴⁰⁴ Hasta la construcción inusual, difícilmente aceptable de la novela *Rayuela* [NB: dos versiones de traducción del título] (1963) que rompió la estructura tradicional de la novela (tratamiento libre del lugar y tiempo de la acción) jugó en general un papel positivo, permitiendo a los literatos escoger libremente las formas y técnicas artísticas para, —aunque parezca paradójico, — describir con más libertad la realidad burguesa que los rodea.

sus relatos fantásticos se quedan dentro de los límites de lo real, “отмежевывается от голого формализма”⁴⁰⁵ y cuenta sobre su visita a Chile durante el periodo de gobierno de Allende (*Ibid.*, 29-30). Sin embargo, a pesar de estos resúmenes en principio favorables la revista no se decidió a publicar otros textos de Cortázar hasta ocho años más tarde, en 1978.

Mientras tanto, en 1976, la editorial Progres publicó un libro que contenía relatos de Cortázar y su novela *Los premios*. La selección de relatos incluía los textos ya editados en 1971 con la adición del cuento “Reunión”, que podía ser leído como homenaje no sólo al Che Guevara citado en el epígrafe, sino también a Fidel Castro y la Revolución cubana. La novela *Los premios*, descartada por *Inostrannaya literatura* en 1967, se publicó en 1976, una vez consagrado su autor. No es casual que *Los premios* sea la primera novela traducida. Fue la aparente simplicidad narrativa de esta primera novela del período metafísico y la posibilidad de interpretación como crítica de la sociedad burguesa que facilitaron su traducción. En 1979 la misma editorial reimprimió el libro con una tirada de 150.000 ejemplares. En este sentido, cabe recordar que *Rayuela* (1963), *62/Modelo para armar* (1968), *Libro de Manuel* (1973), más complejos narrativamente, ya estaban publicados en español, pero no llegaron a traducirse al ruso en los 1970.

En 1978 la revista *Inostrannaya literatura* volvió a editar a Cortázar. Incluyó en su número 8 un texto crítico de Elena Ógneva sobre *Octaedro* (1974) y *Alguien que anda por ahí* (1977) y, una vez preparado el terreno ideológico, en el número 9 se publicaron la traducción de Bylínkina de “Los pasos sobre las huellas” y “Manuscrito hallado en un bolsillo” de *Octaedro*. En 1981 estos

⁴⁰⁵ “Se desmarca del formalismo crudo”.

relatos fueron reeditados por Molodaya gvardia dentro de una antología de prosa latinoamericana recopilada por la traductora.

En las publicaciones que siguieron se nota un evidente trasfondo ideológico como principio de edición. En su número 4 de 1979 *Inostrannaya literatura* publicó un texto que revelaba el compromiso político de Cortázar. Se trataba de la comunicación preparada por el escritor para el Congreso del Pen Club en Montreal titulada “El escritor y el lector bajo las dictaduras en América Latina”. La traducción rusa redujo el título a “Responsabilidad del escritor”⁴⁰⁶, quitando énfasis al papel del lector.

El mismo año la revista *Latinskaya América* publicó la traducción del relato “Apocalipsis de Solentiname” con prefacio de Zméev. Este cuento recuerda el apoyo del escritor a las revoluciones socialistas en América Latina y el prefacio pone un fuerte énfasis en este aspecto.

En 1980, el suplemento al periódico *Izvestia*, “Nedelia”⁴⁰⁷[“Semana”], volvió a publicar “Apocalipsis de Solentiname”. La tirada sumaria de *Latinskaya América* (7.500 ejemplares) y de “Nedelia” (~8.000.000 ejemplares) aseguraron una amplia divulgación del relato. El mismo año, el periódico *Literaturnaya gazeta*, publica primero en febrero una entrevista a Cortázar donde se destaca su compromiso político y luego ya en marzo la traducción del relato “Graffiti” de *Octaedro*. En el caso de estas publicaciones también cabe destacar la tirada que se acercaba a 3.000.000 ejemplares, común para la Unión Soviética donde la prensa representaba una potente herramienta de política cultural.

⁴⁰⁶ “Ответственность писателя”

⁴⁰⁷ “Неделя”

En 1982 Vera Kutéischikova y Lev Ospovat incluyen en su libro de textos sobre la literatura de autores de América Latina la carta de Cortázar a Fernando Retamar “Sobre la situación del intelectual latinoamericano” y fragmentos de su entrevista con Enrique González Bermejo. Las editoriales aprovecharon esta publicación en Progres y el artículo de Inna Terterián (1982), publicado en septiembre en *Literaturnaya gazeta*, para editar varios relatos. El mencionado artículo de Terterián servía de prefacio para la publicación de dos textos de *Un tal Lucas* (1979) en traducción de Pável Grushkó: “Un pequeño paraíso” y “Cazador de crepúsculos”.

En 1982 la revista *Inostrannaya literatura* publicó en su número 5 la primera traducción de Cortázar de Alla Borísova⁴⁰⁸: relatos “Texto en una libreta”, “Tango de vuelta”, “Historias que me cuento”, “Clone” de *Queremos tanto a Glenda* (1980) que había traído de España su profesora Aleksandra Koss (Borísova 2016). Molodaya gvardia reimprimió la traducción de Braguinskaya del cuento “Las Ménades”, cuya inclusión en la recopilación soviética de 1971 fue reprobada por Zméev y adaptación al cine censurada en la España de Franco.

Con motivo de la muerte de Cortázar el 12 de febrero de 1984, *Literaturnaya gazeta* publicó traducciones de dos relatos: “Queremos tanto a Glenda” en el número del 15 de febrero y “La escuela de noche” en el número del 19 de septiembre. La difusión de estos relatos fue muy importante debido a la tirada de aproximadamente 3.000.000 ejemplares. Ambos relatos estaban acompañados de prefacios que imponían una lectura ideológicamente correcta. La revista *Latinskaya América*, más especializada, publicó la traducción del discurso (casi entero) que Cortázar había pronunciado al

⁴⁰⁸ La primera traducción de Cortázar hecha por la segunda traductora de *Rayuela*, que según ella aseguró su acceso al subcampo de la traducción (Borísova 2016).

recibir la orden de la independencia cultural Rubén Darío. *Inostrannaya literatura*, a su vez, publicó unos fragmentos del discurso de Cortázar sobre la revolución en Nicaragua bajo el título “La revolución a la cual me unen vínculos de amor”⁴⁰⁹ y en el número 10 su discurso contra el apartheid. Estos textos tuvieron una amplia difusión en la URSS, dada la tirada de 377.000 ejemplares, y la revista aprovechó esta publicación de contenido político para editar una recopilación de relatos de Cortázar. El mismo año, en la serie *Biblioteka zhurnala Inostrannaya literatura*⁴¹⁰ [*Biblioteca de la revista Literatura extranjera*], se editó un libro de relatos de Cortázar con una tirada de 50.000 ejemplares. El libro incluía “Continuidad de los parques”, “Sobremesa” y “El móvil” de *Final del juego* (1956), “Instrucciones para John Howell” y “Todos los fuegos el fuego” del libro de cuentos homónimo (1966), “Liliana llorando”, “Lugar llamado Kindberg” de *Octaedro* (1974), “La noche de Mantequilla” de *Alguien que anda por allí* (1977), “Orientación de los gatos” y “Queremos tanto a Glenda” del libro homónimo (1980), “Viaje a un país de cronopios” de *Historias de cronopios y de famas* (1962) y algunos textos de *Un tal Lucas* (1979).

En 1985 y 1986 el traductor Rostislav Rybkin incluye su traducción del relato “Un pequeño paraíso” de *Un tal Lucas* en dos antologías de cuentos publicadas por las editoriales *Pravda* e *Inostrannaya literatura*. Además, este relato en traducción de Pável Grushkó fue incluido en la recopilación de obras de Cortázar, editada en 1985 por Ráduga⁴¹¹[Arcoíris]. Dicha edición de 50.000 ejemplares incorporaba también la traducción de la novela experimental *62/Modelo para armar* (1968) hecha por Evguenia Lysenko.

⁴⁰⁹ “Революция, с которой меня связывают узы любви”

⁴¹⁰ “Библиотека журнала Иностранная литература”

⁴¹¹ “Радуга”

Estéticamente esta obra “es una especie de prolongación o de brote” (Cortázar 2012, vol. 4, 54) del capítulo 62 de *Rayuela*. Después de su publicación, Cortázar escribía a Graciela de Sola que *62/Modelo para armar* era un libro a contrapelo no sólo para el lector sino sobre todo para el propio autor, “puesto que entraña una tentativa de narrar contra la narración misma, es decir trata de captar conjuntos en vez de seguir linealmente una acción” (Cortázar 2000, vol. 2, 1265). El papel primordial del lector en esta novela se subraya en el texto mismo de la obra donde el narrador señala que el montaje personal de los elementos del relato que hace el lector será el libro que ha elegido leer. Sin embargo, este montaje es diferente y menos evidente que el de *Rayuela*. A pesar de la continuidad obvia de las obras y el subtítulo de la novela en cuestión, que lleva a imaginar un *puzzle* que es necesario montar a toda costa, el montaje al que el escritor incita al lector-cómplice de esta obra es un montaje extra-textual que no tiene nada que ver con los saltos por los capítulos de *Rayuela*. Se trata de un montaje interior en el que el lector debe escoger lo que cuenta y lo que finalmente puede dar sentido único a tantos fragmentos descosidos. Este libro tardó en aparecer en ruso y se publicó en 1985, pasados 17 años después de su publicación. La publicación rusa fue justificada por un artículo favorable del escritor comunista chileno Volodia Teitelboim y respaldada por el prefacio ideológicamente correcto “Julio Cortázar: juego de verdad”⁴¹² de Terterián (1985).

Rayuela, escrita antes que *62/Modelo para armar*, pero que rompía los moldes narrativos de manera más evidente, también se tradujo después de este artículo. Fue en *Rayuela* donde Cortázar desarrolló plenamente el tema de la búsqueda metafísica y de la destrucción del lenguaje convencional. El personaje de *Rayuela* no se conforma con el mundo de las ideas prefabricadas

⁴¹² “Хулио Кортасар: Игра взаправду”

y respuestas listas “de la sociedad x o de la sociedad z, de la ideología a o de la ideología b” (Cortázar 2013a, 22) y cuestiona el camino de la civilización judeocristiana en general. A pesar de (o debido a) la escala de las búsquedas metafísicas de Oliveira, este personaje sigue siendo un individualista y toda su investigación se concentra en su propio destino, sus penas y su felicidad individual. Dados estos aspectos de la obra su introducción en el campo literario soviético resultaba obstaculizada. A causa de sus retos narrativos y ontológicos la novela se tradujo al ruso sólo a finales de la época comunista, veintitrés años después de su publicación en español. La primera edición rusa de *Rayuela* fue impresa en 1986 por la editorial Judózhstvennaya literatura con una tirada de 100.000 ejemplares. El texto de la traducción fue acompañado del prefacio de Inna Terterían que daba una interpretación ideológicamente correcta a la figura y obra de Cortázar.

Asimismo, la edición incluía notas de Borís Dubin (1946-2014). Dubin fue un sociólogo, traductor, poeta e importante mediador cultural que contribuyó a la publicación en ruso de varios autores hispanoamericanos, sobre todo Borges. Dubin empezó su carrera literaria como poeta. Cabe subrayar que sus primeras publicaciones salieron en *samizdat*, organizadas por el grupo poético SMOG al que pertenecía Dubin. SMOG fue uno de los primeros grupos artísticos que intentaron existir sin vincularse a organizaciones estatales o del partido. Sus miembros se negaron a publicar en las revistas y editoriales soviéticas, viéndolas como parte del aparato propagandístico del Estado (Viguiánskaya 2017). En diciembre de 1965 SMOG participó en la preparación de la manifestación de *glásnost*⁴¹³. Bajo la presión de las autoridades SMOG no existió mucho tiempo: fundado en enero de 1965 fue

⁴¹³ La manifestación por la transparencia del proceso de Siniavski–Daniel, acusados de propaganda antisoviética. Este mitin es considerado como inicio del movimiento disidente por los derechos humanos en la Unión Soviética.

disuelto en 1966. El grupo fue calificado por el propio Dubin (2006a) como una de las últimas encarnaciones del *deshiello* de Jrushchov. Luego Dubin empezó a publicarse por vía legal sólo a partir de los años 1970. En 1972 Judózhstvennaya literatura incluyó sus traducciones de Théophile Gautier en una antología y el traductor siguió colaborando con esta editorial y *Ráduga* (*Arcoíris*) como autor de traducciones y notas⁴¹⁴. Ya después de la perestroika Dubin trabajó como sociólogo y recibió numerosos premios rusos y franceses por sus traducciones y estudios. Suponemos que la participación en el grupo SMOG, la publicación en *samizdat* y su papel de mediador cultural condicionaron la formación de su *habitus* y revelaron una actitud crítica hacia las disposiciones que intentaba imponer el Estado comunista. Aunque sus notas para *Rayuela* reflejan el seguimiento de ciertas reglas de juego del espacio social soviético, el carácter superficial del seguimiento de estas normas permitió una fácil modificación de sus ediciones postsoviéticas con participación de Dubin. Todas las ediciones que se publicaron entre los años 2000 y 2006 con las notas firmadas por Andréev como peritexto contienen y una gran parte de las entradas preparadas por Dubin y las ediciones anteriores están firmadas por los dos nombres.

La traducción de *Rayuela* fue hecha por Liudmila Sinianskaya (1933-2013). A diferencia de Dubin, parece haber tenido más relación con los institutos estatales desde el inicio de su carrera. Después de su graduación en la Facultad de Filología de la Universidad Estatal de Moscú empezó a trabajar en el Instituto de Información Científica que dependía de la Academia de Ciencias y del Ministerio de Ciencia. Fue un lugar de trabajo estratégico desde el punto de vista ideológico, ya que el Instituto estaba dedicado a la

⁴¹⁴ Cabe mencionar que en las traducciones de Cortázar las notas como peritexto pospuesto se observan sólo en dos ediciones de la época soviética, en ambos fueron preparados por Boris Dubin.

recopilación de información científica y su selección y difusión en la URSS. Luego Sinianskaya trabajó (1962-1970) en la Dirección de teatros del Ministerio de Cultura, donde se ocupaba de la selección y preparación de las piezas teatrales para su puesta en escena en el territorio soviético. En su prosa autobiográfica, Sinianskaya (2002, 146) cuenta que su trabajo consistía en leer piezas y dar recomendaciones sobre la conveniencia de su traducción y puesta en escena. Como, a diferencia de las obras teatrales nacionales, las piezas extranjeras no pasaban por la Glavlit, fue el Departamento de teatros del Ministerio que actuaba de censor y decidía el destino de la obra, y más concretamente Sinianskaya (2002, 156) personalmente: “Выпускающий зарубежную драматургию одновременно становился как бы и цензором. Какое-то время этим человеком была я одна”⁴¹⁵. Efectivamente, en los archivos⁴¹⁶ encontramos documentación sobre su participación en la reunión sobre la pieza *Hora en punta* (1968) del escritor polaco Jerzy Stawinski donde Sinianskaya observó que “если есть какие-то передержки, все придет, так как в идейном плане звучит все очень четко”⁴¹⁷ (RGALI 1969a, 15). Finalmente, la pieza fue puesta en escena tras la eliminación de ciertas expresiones, cualquier mención de la desnudez o alusiones a lo soviético (*Ibid.*), y se estrenó el 4 de diciembre de 1969 en el Teatro de la Taganka. Después de su trabajo en el Ministerio de Cultura, Sinianskaya trabajó en la Comisión Extranjera de la Unión de Escritores, que también tenía mucho peso en cuestiones de publicación y traducción de obras extranjeras. Como en todos estos puestos Sinianskaya desempeñaba un papel parecido al de censor. A este respecto, podemos suponer que las

⁴¹⁵ “La persona que aprobaba las piezas teatrales se volvía al mismo tiempo censor. Durante un tiempo esta persona fui yo sola”.

⁴¹⁶ Los documentos de archivo consultados provienen de RGALI [РГАЛИ] (Archivo estatal ruso de literatura y de arte [Российский государственный архив литературы и искусства]), fondos del Teatro de la Taganka, n°2485, Moscú.

⁴¹⁷ “Aunque hay algunos defectos, todo vendrá porque a nivel ideológico todo está muy bien definido”.

disposiciones relacionadas con lo publicable y no publicable se habían incorporado en su *habitus*, creando reglas de autocensura. Esta autocensura ideológica y poética inevitablemente repercutió en el texto de su traducción de *Rayuela*.

7.2.2. La crítica literaria y la prensa periódica

7.2.2.1. La prensa periódica

En el espacio social soviético el nombre de Cortázar aparece por primera vez en la prensa periódica, y no en librerías o revistas literarias como se podría suponer. La primera mención la encontramos en una nota sobre el Congreso de los Escritores de América Latina en Chile publicada en el número de *Literaturnaya gazeta* del 27 de agosto de 1969. Esta referencia a Cortázar como escritor destacado es anterior a la primera traducción o crítica literaria, y el subtexto ideológico de la nota no es anodino. Luego, el nombre del argentino parisino aparecerá a menudo en las páginas de la prensa soviética, pero siempre con la mención de su compromiso político.

Así, en mayo de 1979, *Literaturnaya gazeta* nos informa que Cortázar participó en el Foro internacional de solidaridad con la cultura chilena que tuvo lugar en Toruń, Polonia (Sherbakov 1979). La entrevista que Evgueni Evtushenko realizó a Cortázar fue anunciada en *Literaturnaya gazeta* con una frase que ponderaba el compromiso político del escritor: “позиция Кортасара — это бескомпромиссное служение идеалам социализма не только словом, но и действием”⁴¹⁸ (*Literaturnaya gazeta* 1980, 1). En el texto de la entrevista se planteaban cuestiones que eran de interés para el

⁴¹⁸ “La postura de Cortázar — es un servicio intransigente a los ideales del socialismo no sólo con la palabra sino también con la acción”.

discurso oficial soviético y que provocaban réplicas de Cortázar como “я верю в лежащий перед Латинской Америкой исторический путь социализма”⁴¹⁹, “я убежден, что социализм — единственная философская система, опирающаяся на оптимизм, на сознание того, что человечество может стать счастливым”⁴²⁰, “капитализм, дьявольское изобретение, оживающий мертвец”⁴²¹, “думаю, что в самые трудные минуты Ленин читал не политические трактаты, а стихи”⁴²² (Evtushenko 1980). Al mismo tiempo, a la respuesta sobre si conoce la literatura rusa Cortázar responde que como lamentablemente no habla ruso y las traducciones del ruso no son muy buenas, en realidad no conoce la literatura rusa (*Ibid.*)⁴²³. Esta afirmación no fue tomada en cuenta por los críticos literarios rusos que afirmaban que Dostoyevski era el autor predilecto de Cortázar.

En 1984 un reportero de *Izvestia* destaca que Cortázar no sólo era uno de los autores latinoamericanos más talentosos sino también un ardiente luchador por la independencia y la soberanía de los países de América Latina (Bai 1984, 4). En abril de 1984 el periódico *Pravda* (1984) citó a Cortázar para reforzar su acusación a los Estados Unidos en “удушении”⁴²⁴ de Nicaragua. Otra cita del escritor a propósito de Nicaragua vuelve a aparecer en *Pravda* en 1985:

⁴¹⁹ “Creo en el camino de socialismo que aguarda América Latina”.

⁴²⁰ “Estoy convencido de que el socialismo es el único sistema filosófico que se basa en el optimismo, en la conciencia de que la humanidad puede hacerse feliz”.

⁴²¹ “El capitalismo, la invención diabólica, un cadáver resucitado”.

⁴²² “Creo que en los momentos difíciles Lenin no leía los tratados políticos sino los poemas”.

⁴²³ Esta respuesta nos parece relevante para relativizar los análisis literarios enfocados en la comparación de la obra de Cortázar con la de Dostoyevski, que observaremos en siguientes apartados.

⁴²⁴ “estrangulamiento”

“Неужели мы оставим Никарагуа в одиночестве в этот час? Разве мы позволим, чтобы прибивали к кресту ее руки и ноги и чтобы какой-то наглый проконсул продолжал играть остальным миром во имя «мира по-североамерикански?»”⁴²⁵ (Korionov 1985, 5)

En las páginas del periódico *Literaturnaya gazeta* aparecen también críticas y traducciones de algunos relatos. Debido a las grandes tiradas del periódico, que sobrepasaban los 3.000.000 ejemplares, estos textos tenían una acogida más amplia que las publicaciones en revistas (tirada de 330.000 a 670.000)⁴²⁶ o en forma de libros (tirada de 50.000 a 150.000)⁴²⁷.

En 1980, este periódico publicó la traducción del relato “Graffiti”, que incluía un prefacio anónimo que destacaba la actividad social de Cortázar, su participación en los congresos socialistas y posicionaba el relato en cuestión como una gran aportación que contribuiría a liberar a la gente del miedo y ausencia de derechos esenciales del hombre.

Dos años más tarde, acompañando la traducción de dos textos del libro *Un tal Lucas* (1979), *Literaturnaya gazeta* incluyó en su número 39 un artículo crítico de Inna Terterián “Las cenizas ardientes de una hoguera”⁴²⁸. La hispanista destacaba el compromiso político de Cortázar, mencionando sus viajes a Cuba, su amistad con Salvador Allende y su participación en las acciones antimperialistas y “antidictatoriales” de la *intelligentsia* latinoamericana progresista (Terterián 1982a, 15). Según Terterián, debido a la evolución de las ideas políticas de Cortázar, sus personajes también

⁴²⁵ Texto original citado según “De diferentes maneras de matar”: “¿Vamos a dejar sola a Nicaragua en esta hora que es como su Huerto de los Olivos? ¿Dejaremos que le claven las manos y los pies para que un insolente procónsul siga jugando con el resto del mundo en nombre de una pax... norteamericana?”.

⁴²⁶ En los años 1970-1980

⁴²⁷ Para las obras de Cortázar editadas entre 1971 y 1986

⁴²⁸ “Пылающий пепел костра”

evolucionaron, condensando en la figura de Lucas todas las cualidades positivas de los protagonistas de sus novelas anteriores. La reseña concluye con una cita de la carta de Cortázar a Retamar, titulada “Situación del intelectual latinoamericano”, donde el escritor afirmaba que el socialismo daba una visión práctica del arquetipo en el que culminaría la sociedad humana.

Otro prefacio de Terterián fue publicado por *Literaturnaya gazeta* en 1984 para acompañar la traducción del relato “La escuela de noche”. La hispanista analiza el relato como “метафизическая анатомия”⁴²⁹ (Terterián 1984a, 15) del fascismo, su ideología y métodos de manipulación de las almas humanas. Asimismo, subraya que el propio Cortázar estaba dispuesto a luchar contra el fascismo, el imperialismo, las dictaduras, la agresión militarista y evoca su obra *Nicaragua tan violentamente dulce* como ejemplo de esta lucha.

El mismo año *Literaturnaya gazeta* editó la traducción del relato “Queremos tanto a Glenda” con un prefacio anónimo. Igual que los textos de Terterián, el prefacio subrayaba el compromiso político de Cortázar. El relato mismo fue presentado como cuento sobre “уродливом формировании психологии западной публики, питающейся суррогатом «массовой культуры»”⁴³⁰ (*Literaturnaya gazeta* 1984, 15).

7.2.2.2. *Las revistas y los prefacios*

Los textos críticos que se publicaron en las revistas literarias, recopilaciones de estudios o como prefacios de los libros solían ser más detallados y abordaban temas más propiamente literarios que la prensa. Sin embargo,

⁴²⁹ “anatomía metafísica”

⁴³⁰ “La monstruosa formación de la psicología del público occidental que se nutre del sucedáneo de la «cultura de masas»”.

todos los textos analizados tienden a tener tres puntos en común: la insistencia en el compromiso político del autor, en el lado realista de su prosa y en el subtexto social en la temática de las obras.

Los primeros dos prefacios publicados en ruso pertenecen a Margarita Bylínkina. El primero fue escrito para acompañar su traducción de “El perseguidor” y “La autopista del sur”. La crítica destaca la búsqueda social-filosófica y estético-literaria de Cortázar, pero al mismo tiempo subraya que la respuesta en el primer caso es “социализм Маркса”, y en el ámbito literario —“явно реалистическое направление” (Bylínkina 1970, 7). Subraya que “corriente de pensamiento” en la prosa de Cortázar no debe ser confundida con “corriente de conciencia” (estigmatizado en la crítica literaria soviética). Además, insiste en el subtexto de crítica anticapitalista de sus relatos, al afirmar que uno de los temas principales en la obra del escritor argentino es “разобщенность людей, духовная одинокость человека в капиталистической среде”⁴³¹ (*Ibid.*).

El segundo prefacio de Bylínkina acompañaba su traducción de fragmentos de *Material plástico*. La traductora presentó estos textos como fábulas dirigidas contra los regímenes dictatoriales en América Latina, el imperialismo norteamericano y el sistema burocrático burgués (Bylínkina 1971, 130). Asimismo, dedicó la mayor parte del prefacio al tema del compromiso político de Cortázar y su fe en las revoluciones socialistas, describiendo los textos de *Material plástico* como “ero работа на

⁴³¹ “La desintegración de la gente, la soledad espiritual de una persona en el ambiente capitalista”

революцию, против уродливых сторон жизни капиталистического общества”⁴³² (*Ibid.*, 133).

Sólo un año más tarde fue publicado el prefacio de Braguinskaya para la recopilación *El otro cielo* de 1971. La historia de su redacción, que pudimos entrever en los archivos, es reveladora en cuanto a las reglas de juego dentro del campo literario soviético. Originalmente el prefacio se titulaba “Rebelión de Cortázar”⁴³³ y el texto inicial pasó por una revisión interna de la editorial. La autora de la reseña del prefacio critica cinco aspectos del artículo de Braguinskaya: la interpretación de la rebelión del escritor como lucha contra los valores prefabricados por nuestra conciencia y no contra la visión burguesa del mundo; la insinuación del vínculo de la poética cortazariana con el existencialismo; la excesiva importancia concedida al humor; la alusión al carácter abierto de las obras de Cortázar; y la omisión del aspecto realista en el relato “El perseguidor” (RGALI 1971b). Aunque solemos encontrar todos estos aspectos en la crítica literaria occidental dedicada a Cortázar, en el espacio comunista estos elementos contradecían la ideología y poética dominantes.

En el texto final Braguinskaya incorporó algunos cambios y descartó otros. En concreto, en el libro publicado, la rebelión de Cortázar ya no se interpreta como dirigida contra los valores creados por la razón humana y la lógica aristotélica. El título del prefacio es más neutro que en la versión inicial y se lee como “Julio Cortázar y sus relatos”⁴³⁴. La crítica señala que “Кортасар не принимает буржуазной реальности с ее набором фарисейских

⁴³² “Su trabajo por la revolución, contra los aspectos feos de la vida de una sociedad capitalista”

⁴³³ “Бунт Кортасара”

⁴³⁴ “Хулио Кортасар и его рассказы”

традиций”⁴³⁵ (Braguinskaya 1971, 9) y observa que el humor de Cortázar es irónico y trise y revela la necesidad de luchar con los fantasmas y dogmas de las famas y esperanzas burguesas (*Ibid.*, 15). “El perseguidor” también resulta interpretado, según la recomendación del revisor, como un relato realista.

Al mismo tiempo, Braguinskaya mantiene su afirmación de que Cortázar no se posiciona como juez o intérprete de sus obras, dejando plena libertad a sus lectores. Al proponer la interpretación de “La autopista del sur” como parodia a la sociedad capitalista, subraya que es una de las lecturas posibles. También incorpora otra interpretación de la rebelión de los personajes de Cortázar. Según la crítica, es una rebelión no sólo contra los valores burgueses, sino contra todo lo impuesto desde fuera. Asimismo, Braguinskaya conserva la alusión al existencialismo y cita de Soloviev, aunque el revisor había rechazado cualquier relación de Cortázar con el existencialismo⁴³⁶, proponiendo sustituir esta parte del análisis con la búsqueda de Cortázar de “подлинного единения людей”⁴³⁷ (RGALI 1971b). Esta interpretación fue descartada por Braguinskaya, pero la veremos más adelante en la crítica soviética posterior.

En general, aunque Braguinskaya menciona la actividad social de Cortázar (amigo de Cuba y el Che Guevara, amigo del Chile de Allende, y crítico de la guerra de Vietnam), su crítica a la vida burguesa y el realismo en su obra, no se puede decir que la ideología guíe la redacción del texto del prefacio. De

⁴³⁵ “Cortázar no acepta la realidad burguesa con su conjunto de tradiciones hipócritas”

⁴³⁶ El vínculo de la poética cortazariana con el existencialismo se explica ya en su obra teórica *La teoría del túnel* (1947) y fue tratado como tema de estudio por Evelyn Picón Garfield (1975).

⁴³⁷ “Verdadera unión de la gente”

hecho, el texto de Braguínskaya subraya la relatividad de la interpretación de la figura del propio Cortázar, que puede ser descrito como un revolucionario cometido o reprochado de indiferencia hacia los “intereses palpitantes de la vida” (Braguinskaya 1971, 6). Si se compara el prefacio de Braguinskaya con los paratextos occidentales, se pueden observar bastantes más puntos en común que en el caso de otros paratextos de la época soviética. Cabe mencionar que éste parece ser el único prefacio de Braguinskaya publicado antes de la perestroika y después de 1971 podemos constatar una pequeña pausa en la traducción al ruso de las obras cortazarianas que duró cinco años.

En 1974, *Inostrannaya literatura* publicó en su sección de crítica literaria un artículo de la hispanista Inna Terterián dedicado a las novelas de Cortázar. El título del artículo, “El Paradoxalista moderno”⁴³⁸, remite a la obra de Dostoyevski. En cuanto al estilo literario, la crítica afirma que la poética cortazariana es opuesta a la visión de modernistas argentinos como Borges, Bioy Casares o Eduardo Mallea (Terterián 1974, 227). Además, introduce el paralelismo entre los personajes de Dostoyevski y Cortázar, que se repetirá en estudios críticos posteriores (Kutéischikova y Ospovat 1976; Terterián 1986; Bagnó 2003, etc.). Aunque la filóloga insiste en el hecho de que Cortázar está atacando a la sociedad burguesa capitalista y apoya la actividad revolucionaria en los países latinoamericanos con medios económicos obtenidos de la publicación del *Libro de Manuel*, el tono general del artículo es bastante crítico. Terterián constata la complejidad narrativa, abundancia de sinsentido y fracaso del experimento lingüístico de Cortázar en *Rayuela* y critica la ausencia de respuestas políticas concretas, vacilación ideológica y libertad sexual de los personajes en el *Libro de Manuel*. A modo de conclusión, Terterián subraya que apoyar la revolución con dinero (ganancias

⁴³⁸ “Новейший парадоксалист”

por el *Libro de Manuel*) no es suficiente, ya que el deber del escritor consiste en ayudar a la revolución con sus obras (*Ibid.*, 234). No es de extrañar que las novelas analizadas en este artículo crítico tardaran en traducirse al ruso y empezaron a publicarse pasados más de 10 años, a partir de 1985.

En 1976 Ospovat prepara el prefacio “Las búsquedas y descubrimientos de Julio Cortázar”⁴³⁹ para la edición que contenía *Los premios* y algunos relatos de Cortázar. En este texto el investigador destaca el compromiso político del escritor y afirma que su interés por las revoluciones latinoamericanas empezó en la segunda mitad de los 1950 (Ospovat 1976, 11-12), lo que contradice los testimonios del propio Cortázar (2013a). Asimismo, señala que Cortázar lucha contra los estándares y mitos de la inhumana civilización (*sic.*) capitalista (Ospovat 1976, 11). Según este investigador, el principal tema de Cortázar es la crisis espiritual de la sociedad burguesa (*Ibid.*, 5) y el protagonista del relato “El perseguidor” queda descrito exclusivamente con la técnica realista (*Ibid.*, 12). Sin embargo, aparte de dichos elementos, presentes en prácticamente toda la crítica literaria de la época comunista, Ospovat señala la influencia moderada de Borges y Quiroga en la prosa de Cortázar (*Ibid.*, 7), y el importante papel de la poesía y de la música en su escritura (*Ibid.*, 9).

A este respecto es relevante mencionar un estudio del investigador de Kiev Yuri Pokalchuk, publicado en 1978 en la revista especializada *Latinskaya América*. Aunque el investigador destaca el carácter realista de las obras de Cortázar (Pokalchuk 1978, 159), menciona el compromiso social del escritor y condena la “desorientación espiritual” de Oliveira (*Ibid.*, 166). Su análisis, sin embargo, presenta ciertas discrepancias con la mayor parte del paratexto

⁴³⁹ “Поиски и открытия Хулио Кортасара”

y metatexto soviético. Pokalchuk (*Ibid.*, 165) critica la comparación de Oliveira con el *Paradoxalista* de Dostoyevski, hecha por Terterián, como basada en similitud “unidimensional” y superficial. En vez de este paralelismo evoca las similitudes de la búsqueda de Oliveira con los cuestionamientos propuestos en las obras de Franz Kafka, Tomas Mann, Herman Hesse y Robert Musil (*Ibid.*, 171). Pokalchuk destaca la búsqueda del verdadero camino por Oliveira, y su actitud contemplativa y reflexiva (*Ibid.*, 166-168). Asimismo, insiste en la importancia de la lectura saltada (*Ibid.*, 167) y evoca el impacto del *Ulysses* de Joyce (*Ibid.*, 169). Destaca también el papel de lo lúdico en la obra de Cortázar y menciona el libro *Homo ludens* de Johan Huizinga (*Ibid.*, 170). En general, tanto por el carácter de análisis como por las referencias mencionadas, este estudio tiene muchos más puntos en común con la crítica occidental que el resto de los textos filológicos de la época soviética. Suponemos que este estudio pudo publicarse debido a una menor presión de la censura con las revistas especializadas, que tenían una tirada limitada (en el caso de este número se trata de 7.500 ejemplares). Además, este artículo fue publicado en las mismas páginas que un texto sobre Cortázar y Cuba⁴⁴⁰. También es importante señalar que su autor era de Kiev, alejado del control estatal centralizado en Moscú. La lejanía geográfica del centro permitía mayor tolerancia de la presión ideológica⁴⁴¹, lo que tenía su impacto en la formación de los *habitus* de los agentes que tenían más acceso a materiales controvertidos y menos miedo de control omnipresente del Comité Central. Cabe destacar que este artículo fue silenciado. No observamos su mención en ningún artículo dedicado a la obra o traducción de Cortázar, ni siquiera después de la perestroika.

⁴⁴⁰ Las páginas estaban divididas en dos partes iguales para el artículo crítico y el ensayo.

⁴⁴¹ No es casual que las primeras traducciones de Borges, publicadas en 1959 aparecieron en una revista de *samizdat* de Vilna (Kolymaguin 2000), y sólo en 1981 en Moscú.

Mientras tanto, en 1978 *Inostrannaya literatura* publica un artículo de Elena Ógneva dedicado al análisis de lo fantástico en la prosa de Cortázar. Ógneva observa que en relatos como “La autopista del sur” y “Reunión” (ya traducidos al ruso) aparece “коллективный герой”⁴⁴² (Ógneva 1978, 265). Luego analiza varios relatos de *Octaedro* y *Alguien quien anda* y afirma que mientras el mal misterioso que opera en los cuentos fantásticos de Cortázar se concretiza en algo histórico-social, sus personajes están a punto de pasar de la contemplación pasiva a la acción (*Ibid.*). Después de esta reseña, en el siguiente número de *Inostrannaya literatura* se publicaron dos relatos de *Octaedro*.

Al año siguiente la revista publicó “Apocalipsis en Solentiname” con prefacio de Zméev. Este texto sirve más bien de biografía política de Cortázar que de comentario literario: en las dos páginas que ocupa el texto las cuestiones literarias ocupan tan sólo dos párrafos y Zméev (1979, 184) subraya que Cortázar comprendió que la literatura era un arma en la lucha de los pueblos de América Latina por una verdadera independencia. En su prefacio al libro *Los escritores de América Latina sobre literatura*⁴⁴³, Vera Kutéischikova (1982, 11) tampoco habla de la obra de Cortázar sino de la historia de su emigración a París y posterior compromiso político con las revoluciones socialistas.

En el prefacio de Pável Grushkó a la recopilación de cuentos de Cortázar, publicada en 1984⁴⁴⁴, en cambio, el tema político se queda en el segundo

⁴⁴² “personaje colectivo”

⁴⁴³ “Писатели Латинской Америки о литературе”

⁴⁴⁴ La edición fue enviada a la imprenta en mayo de 1983, por tanto antes de la publicación del artículo de Teitelboim (1984b) que comentaremos más adelante.

plano. El traductor se centra en lo fantástico en los cuentos de Cortázar, pero destaca el verismo realista de los detalles psicológicos y cotidianos (Grushkó 1984, 5). A diferencia de Terterían en 1974, afirma que la actitud “antiburguesa” del escritor y su fe en la legitimidad de las transformaciones socialistas se plasmaron en su escritura, aunque no fuera en proyección directa sino a través del prisma del arte (*Ibid.*, 8). Aunque el prefacio de Grushkó ya empezaba a rehabilitar la obra de Cortázar según las disposiciones del campo literario soviético, el papel crucial en la historia de la publicación en ruso de *62. Modelo para armar* y *Rayuela* parece pertenecer al artículo del escritor y político chileno Volodia Teitelboim⁴⁴⁵. Este texto fue traducido en el número 8 de 1984 de la revista *Inostrannaya literatura*⁴⁴⁶.

En la traducción, su título simple (“Julio Cortázar”) se transforma en “Vías y esperanzas de Julio Cortázar”⁴⁴⁷. Teitelboim (1984b), que había conocido al *gran cronopio* personalmente, cuenta una serie de historias sobre su vida, y destaca sobre todo la actividad social de Cortázar: sus viajes a Cuba, el apoyo a la revolución sandinista en Nicaragua, la oposición a las dictaduras en Chile y Argentina, la participación en congresos de los intelectuales de izquierda, o la colaboración con la prensa socialista. Relaciona esta actividad con la visión socialista del futuro y destaca su amistad con Pablo Neruda, considerado entonces amigo de la URSS.

A diferencia de Terterían en 1974, Teitelboim hace hincapié en el papel de los libros de Cortázar en la lucha revolucionaria. Señala que el escritor argentino libra una batalla contra la congelación del espíritu y que su estética

⁴⁴⁵ Fue militante del Partido Comunista de Chile, durante la dictadura de Pinochet tuvo que emigrar y se exilió a Moscú.

⁴⁴⁶ El texto original se publicó bajo el título *Julio Cortázar* en el número de *Casa de las Américas*, dedicado a Cortázar (N145-146, 1984).

⁴⁴⁷ “Пути и надежды Хулио Кортасара”

está enfocada en transformar al hombre (*Ibid.*, 177). Así, cuenta la historia del escritor uruguayo Fernando Butassoni, quien, al visitar las trincheras de los sandinistas, encontró un gastado ejemplar de *Rayuela*. Al parecer, los combatientes leían *Rayuela* en voz alta, lo que permite a Teitelboim observar que Cortázar “знал, как важно быть в траншее, на линии огня, воюя самым действенным своим оружием — книгами”⁴⁴⁸ (*Ibid.*, 176). Asimismo, rehabilita en los ojos de los socialistas a Oliveira, criticado por Terterían en 1974. Teitelboim (1984a, 55) escribe que Oliveira hablaba de “defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos”, lo que en la traducción al ruso se refuerza y se convierte en el hecho de afirmar la necesidad de esta acción (Teitelboim 1984b, 178). Teitelboim no menciona el *Libro de Manuel*, pero cita la frase de Cortázar sobre *62. Modelo para armar* a la que el escritor consideraba como su hija fea, pero secretamente preferida (*Ibid.*, 179).

Cabe mencionar que, debido a la reputación de Teitelboim como escritor ideológicamente afín, la publicación de este ensayo repercutió en la traducción al ruso de dos novelas cortazarianas: *62/ Modelo para armar* en 1985 y *Rayuela* en 1986. Así, la introducción de prosa poéticamente novedosa de Cortázar fue asegurada por la opinión de un intelectual extranjero de izquierdas, considerado como amigo de la Unión Soviética. El artículo de Teitelboim fue publicado en agosto y ya en octubre el periodista de la revista *Latinskaya América* comentaba la preparación de la edición de *Rayuela* en ruso en su entrevista a Marcos Aguinis⁴⁴⁹ (*Latinskaya América* 1984, 121).

⁴⁴⁸ Texto original: “le gustaba estar en la trinchera, en trincheras emplazados donde fuera necesario y con el arma suya más efectiva, su creación” (Teitelboim 1984a, 51).

⁴⁴⁹ Marcos Aguinis fue nombrado secretario de Cultura de la Nación en Argentina una vez establecida la democracia en 1983.

Aparte de la entrevista a Marcos Aguinis, en este número de *Latinskaya América* también se publicó un artículo de Terterían dedicado a Borges, Onetti y Cortázar. Dado el año de la publicación, la mención a Cortázar empieza por una necrológica. Terterían (1984a, 123) destaca el *pathos* revolucionario de Cortázar y su fe en las revoluciones socialistas latinoamericanas. Cabe observar que el análisis que presenta la investigadora en este artículo difiere de la interpretación dada por la propia Terterían en 1974. En 1984 Terterían subraya que para Cortázar el hombre es creador de historia y de la sociedad (*Ibid.*, 126). Sigue criticando al personaje de *Rayuela*, Oliveira, pero de manera más suave. Le pone en la línea de personajes-perseguidores que buscan el sentimiento de implicación, unión justificada e inquebrantable con el mundo y la sociedad (*Ibid.*, 128). Cita al personaje de “Reunión” (cuyo prototipo fue el Che Guevara) y los revolucionarios clandestinos del *Libro de Manuel* como personajes que lograron obtener esta unión. Luego la hispanista analiza minuciosamente el relato “La escuela de noche” como denuncia al fascismo, repitiendo y ampliando las afirmaciones publicadas en su prefacio en *Literaturnaya gazeta* (1984b). Algunos fragmentos de este artículo (su comparación con Borges, y el análisis de “La escuela de noche”) se repiten en el prefacio escrito por Terterían para la traducción de *62/Modelo para armar*, publicada en 1985 junto con una serie de relatos. El prefacio contiene múltiples alusiones al compromiso político de Cortázar (Terterían 1988, 443, 447, 451, 459, 461)⁴⁵⁰. En cuanto a su obra, la hispanista parece retomar la afirmación de Pável Grushkó en el sentido que la narración de Cortázar reflejaba su compromiso social, aunque de manera menos evidente —debido al uso de las imágenes, metáforas y asociaciones— que en sus ensayos.

⁴⁵⁰ El texto data de 1985, pero aquí y en adelante citamos según su reedición dentro de la recopilación de estudios de Terterían en 1988.

En este prefacio Terterían analiza varios relatos y la novela *62/Modelo para armar*. En “Satarsa” con su juego lingüístico y en “La escuela de noche” Terterían destaca la advertencia contra el fascismo. En “Apocalipsis de Solentiname” la hispanista observa un juicio sobre la conciencia del escritor que disfrutaba de una pintura inocente mientras en muchos países de América Latina se desaforaban los “escuadrones de la muerte” (*Ibid.*, 455). En el análisis de *62/Modelo para armar* la hispanista destaca las técnicas narrativas innovadoras de Cortázar, su tratamiento del tiempo interior y define *la ciudad* como espacio de libertad espiritual. Sin embargo, de este análisis perspicaz se saca una conclusión ideológicamente correcta: esta idea era demasiado individualista y, por ende, condenada al fracaso porque los personajes no tenían en *la ciudad* un asunto, un sentimiento en común. Al mismo tiempo, la hispanista “justifica” al escritor, señalando que en aquel entonces Cortázar todavía no tenía claras sus decisiones ideológicas y vitales (*Ibid.*, 451). Observa que los primeros personajes cortazarianos que logran acceder al ansiado espacio de libertad de *la ciudad* son los protagonistas del relato “Reunión” basado en los recuerdos del Che Guevara, ya que “городом оказалась борьба за свободу”⁴⁵¹ (*Ibid.*)

Aparte de la interpretación socialista de los temas cortazarianos y la insistencia en su compromiso político, Terterían hace hincapié en los aspectos realistas de la prosa del escritor argentino. Así, observa que uno puede hablar de la tendencia del Cortázar tardío hacia el psicologismo, aunque sea un psicologismo metafórico y fantástico (*Ibid.*, 452). También menciona que el príncipe Myshkin de *Idiota* de Dostoyevski fue el personaje literario preferido de Cortázar y que el escritor lo comparaba reiteradamente

⁴⁵¹ “La ciudad resultó ser la lucha por la libertad”.

a *cronopio* (*Ibid.*, 460) (datos que no pudimos comprobar en el epitexto autoral). En 1986 Terterian escribió otro prefacio, esta vez como paratexto de la traducción de *Rayuela*⁴⁵². En sus líneas principales sigue el patrón del prefacio para *62/Modelo para armar*.

7.3. Traducción y recepción crítica de la obra de Cortázar. El período postsoviético

7.3.1. La traducción y circulación de las obras de Cortázar

A partir de la perestroika los principios de selección de las obras de Cortázar cambian. En vez de relatos sueltos y antologías se publican más libros de cuentos en un solo volumen, almanaques, poesía y obras selectas en varios tomos. Además, en las tres últimas décadas la lista de las editoriales que se dedican a publicar las obras cortazarianas en ruso cambia varias veces. Mientras que las tiradas disminuyen, el número de ediciones se incrementa. En los quince años que transcurrieron entre el descubrimiento de Cortázar por el público ruso en 1970 y la perestroika hemos documentado siete casos de publicación y reedición de sus obras al ruso en revistas literarias, cinco publicaciones en periódicos, cuatro en antologías y seis como libro aparte (cinco ediciones de tapa dura y un libro de bolsillo); después de la perestroika constatamos quince publicaciones en revistas, una en periódico, diecinueve casos de inclusión de su narrativa en antologías y ciento veintidós volúmenes editados en forma de libro. No obstante, como el período posterior a la perestroika no fue homogéneo y la estructura del campo editorial se modificó, parece interesante observar la evolución de la edición de Cortázar más detalladamente.

⁴⁵² Analizamos este prefacio en el capítulo 8.

Entre 1987 y 1991 las editoriales que publican Cortázar siguen siendo las estatales, en su mayoría las mismas que antes de la perestroika. El relato “El perseguidor” en traducción de Bylínkina en 1970 fue incluido en dos antologías, publicadas por Judózhestvennaya literatura y Stavropolskoe knizhnoe izdatelstvo⁴⁵³ [Editorial de Stávropol]. En 1990 la revista *Inostrannaya literatura* incluyó en su número de marzo la traducción del relato “Pesadillas” del libro *Deshoras* (1982). La selección de este relato todavía sigue el patrón de la época precedente, ya que el cuento trata el tema de la dictadura militar argentina, pero la tirada ya constituye la mitad de las tiradas de los años 1970.

Al mismo tiempo, también cabe mencionar la recopilación de los poemas de Cortázar preparada por Víktor Andréev (la edición fue definida como “авторский сборник”⁴⁵⁴) y publicada con una tirada de 10.000 ejemplares por Molodaya gvardia en 1989. Fue la primera vez que Cortázar se presentaba al lector ruso como poeta.

En 1990 observamos cambios más evidentes. Judózhestvennaya literatura incluyó en su antología de literatura latinoamericana diez relatos de Cortázar. Cuatro de ellos eran relatos nuevos para el lector ruso, traducidos por Koss, profesora de Andréev y una de las traductoras de referencia de la denominada escuela de Leningrado-San Petersburgo. El mismo año *Inostrannaya literatura* editó en forma de libro la traducción de la novela *El Examen*. Es una de las primeras novelas de Cortázar, que puede ser vista como embrión de *Rayuela* en materia de búsqueda metafísica. Esta obra fue definida por Miguel Herráez (2011, 135) como una novela “de estilo voluntariamente roto, beckettiano, kafkiano, arltiano, pero asentada entre parámetros

⁴⁵³ “Ставропольское книжное издательство”

⁴⁵⁴ “recopilación de autor”

argumentales lo bastante coherentes como para seguir la trama”. Originalmente la novela fue rechazada por el editor debido a su lenguaje no suficientemente literario, no depurado de coloquialismos y palabrotas, y se publicó póstumamente en 1986. La traducción al ruso fue llevada a cabo por Sinianskaya y apareció cuatro años después de su publicación en español. La tirada de esta edición todavía fue importante (50.000 ejemplares) dado que se trataba de una editorial estatal.

Después del desplome de la URSS en 1991, la publicación de las obras de Cortázar va en aumento. En 1991, en la revista *Román-gazeta*⁴⁵⁵ [*La novela periódica*], con una tirada de 2.386.000 ejemplares, se reimprimió la traducción de “Un pequeño paraíso” en traducción de Rybkin. El mismo año los relatos de Cortázar fueron incluidos en tres antologías: cuentos fantásticos editados por la revista estatal *Téjnika molodezhi*⁴⁵⁶ [*La maquinaria de la juventud*], relatos calificados de detective político por la antigua revista estatal convertida en S.A., *Moskovski rabochi*⁴⁵⁷ [*El obrero moscovita*], y relatos fantásticos editados por la editorial privada Rosprint⁴⁵⁸.

En 1992, en las páginas de *Literaturnaya gazeta*, fue publicada la traducción de uno de los relatos más tempranos de Cortázar, “Llama el teléfono, Delia”. Entre 1992 y 1994 la editorial privada Sévero-Západ⁴⁵⁹ [El noroeste], fundada en 1991, editó cuatro tomos de la colección de obras de Cortázar. La edición reunía una amplia selección de relatos —parcialmente traducidos para esta publicación— y las novelas *Los premios*, *Rayuela*, *62/Modelo para armar* y *El Examen*, todas traducidas anteriormente. En una entrevista, el

⁴⁵⁵ “Роман-газета”

⁴⁵⁶ “Техника молодежи”

⁴⁵⁷ “Московский рабочий”

⁴⁵⁸ “Роспринт”

⁴⁵⁹ “Северо-Запад”

director de la editorial, Aleksandr Kononov, señalaba que editar a Cortázar no era menos beneficioso en plan económico que publicar a Tolkien o Asimov (Vasilieva 1994). Sin embargo, las tiradas de Sévero-Západ ya eran más modestas que las de las editoriales estatales: sólo 50.000 ejemplares para los tres primeros y 25.000 para el último volumen. Los libros de esta colección disponían de un aparato crítico elaborado: se publicaron con comentarios de Borís Dubin y artículos de Vsévolod Bagnó, Inna Terterián y Andréi Kofman. A diferencia de la época soviética, los textos críticos se posicionaban como postfacios, dejando más libertad de interpretación al lector.

En 1993 la editorial Lenizdat⁴⁶⁰[Editorial de Leningrado] publicó una recopilación de relatos de Cortázar titulada *El perseguidor*. Como la editorial seguía siendo estatal —aún después de 1991 cuando varias editoriales estatales pasaron a ser sociedades anónimas— la tirada fue inusualmente grande para la época: 100.000 ejemplares. La recopilación tenía por editor a Andréev e incluía 64 relatos de los libros *Bestiario*, *Final del juego*, *Las armas secretas*, *Historias de cronopios y de famas*, *Todos los fuegos fuego*, *Octaedro*, *Alguien que anda por ahí*, *Un tal Lucas*, *Queremos tanto a Glenda*, *Deshoras* y *Material plástico*. Cabe mencionar que el lector ruso ya conocía los relatos seleccionados, aunque algunos se publicaron en nueva traducción.

En 1993 y 1994 la revista *Inostrannaya literatura* —que sigue siendo estatal hasta hoy en día— incluyó las obras de Cortázar en dos números. Cabe destacar que ambas publicaciones aparecen sin prefacios como se hacía en esta revista antes de la perestroika y las tiradas siguen bajando. El número de 1993 que contenía los relatos “Fin de etapa” y “El viaje” tenía una tirada de

⁴⁶⁰ “Лениздат”

105.000 ejemplares y el número de 1994 con la traducción del *Libro de Manuel*—ya 70.000 ejemplares. Si comparamos estas tiradas con los 688.000 ejemplares de 1979, esta tirada parece ínfima y tiene por público meta más bien a los intelectuales que al lector medio como en la época soviética.

La paradoja de la traducción tardía del *Libro de Manuel* (1973) merece un párrafo aparte. Esta novela fue posiblemente una de las manifestaciones más evidentes de la etapa histórica de Cortázar, que empezó con su compromiso político. Según la lógica aparente, por su temática debía haber sido traducida durante la época soviética. Esta obra fue escrita como reacción a la dictadura de Lanusse. No fue un libro precisamente político, pero sí escrito con la idea de ayudar a combatir la escalada de violencia que tuvo lugar en la Argentina y otros países del Cono Sur en los años 1970. Una vez acabado el libro, Cortázar cedió los derechos de autor a favor de la defensa de los presos políticos. Fue un intento del escritor de establecer una convergencia entre la historia y la literatura sin que ninguna saliera perdiendo, creando una fusión entre la verdad factual y la ficción (Cortázar 2013a, 238-40). El problema de incorporar la realidad histórica y política a una acción novelesca fue resuelto mediante la introducción de las noticias en forma de documentos facsimilares. Aunque esta obra pertenece a la época histórica, no se trata de una novela de tesis sino postmodernista. Consiste en una multiplicidad de textos y la narración propone al lector reflexionar sobre una serie de cuestiones que transgreden meros temas políticos. Según señala Carolina Orloff en su estudio sobre la representación de lo político en la prosa cortazariana,

Cortázar would therefore not only refuse to comply with the restrictions of, for instance, didactic social realism, but would also attempt to expose several issues that for him were still considered somewhat “taboo” in Latin America (for instance, homosexuality,

onanism or even the interweaving of politics with humour and eroticism)⁴⁶¹ (Orloff 2013, 157).

Si tomamos en cuenta el carácter postmodernista de la obra y sus temas, fuertemente estigmatizados en el espacio social soviético, su omisión de los planes editoriales parece más lógica que a primera vista. Cabe mencionar también que el artículo de Volodia Teitelboim (1984b) que contribuyó a la publicación en ruso de *62/ Modelo para armar* y *Rayuela*, no mencionaba el *Libro de Manuel*.

Entre 1994 y 1997 se produce una pausa en la edición de Cortázar. Probablemente, el mercado estaba saturado con la edición de 250.000 ejemplares de libros, sin contar las antologías y revistas. Sin embargo, en 1997 la editorial privada Ázbuka⁴⁶² [ABC] —fundada en 1995 e igual que Sévero-Západ basada en San Petersburgo— publicó una recopilación de relatos *Anillo de Moebius*, incluyendo cuentos cortazarianos antes no traducidos. Al año siguiente la misma casa editó dos novelas de Cortázar en traducción de Lysenko. La traducción de 1985 de la novela *62/Modelo para armar* fue impresa en versión libro de bolsillo de la colección de libros considerados como clásicos con una tirada de 10.000 ejemplares. Esta tirada será predominante para las publicaciones de Cortázar en la segunda mitad de los 1990. La novedad para formato libro— *Libro de Manuel*, anteriormente publicado en formato revista— fue editada en colaboración con Ámfora⁴⁶³, otra editorial petersburguense que acababa de fundarse en 1998.

⁴⁶¹ Por lo tanto, Cortázar no solo se negará a cumplir con las restricciones, por ejemplo, del realismo socialista didáctico, sino también intentará exponer varios aspectos, que, según él, todavía se consideraban como “tabú” en América Latina (por ejemplo, la homosexualidad, el onanismo o hasta el entrelazamiento de la política con el humor y el erotismo).

⁴⁶² “Азбука”

⁴⁶³ “Амфора”

En general, podemos observar que el polo de la publicación de Cortázar se desplaza de Moscú (antes de la perestroika todas las editoriales implicadas estaban basadas en la capital) a San Petersburgo donde empiezan a fundarse las editoriales que dominarán en el ámbito de la publicación de las obras cortazarianas hasta mediados de los años 2000 (Sévero-Západ, Ázbuka, Ámfora, Kristall⁴⁶⁴ [Cristal]).

En 1999 la recién fundada Ámfora lanzó la publicación de nueve tomos de *Obras* de Cortázar. Los volúmenes —con una tirada media de 10.000 ejemplares— se publicaron a lo largo de los años 1999-2001. La editorial se posicionaba como divulgadora de lectura intelectual y todos los tomos iban acompañados de artículos de Bagnó o Korkonósenko y notas de Andréév. Esta colección incluía todos los libros de relatos de Cortázar, esta vez editados en su integridad, y todas sus novelas. Algunas obras fueron retraducidas especialmente para esta edición. En concreto, Sinianskaya propuso una nueva versión de *Los premios*. Aparte de una gran cantidad de relatos y algunos poemas y ensayos, por primera vez se tradujeron al ruso la novela *Divertimento* (1986), las piezas *Adiós, Robinson* (1985) y *Nada a Pehuajó* (1984), y el poema dramático *Los reyes* (1949).

Si la tardía traducción de las obras de mediados de los años 1980 (algunas póstumas) puede explicarse por motivos temporales, el caso de *Los reyes* es revelador en cuanto a las restricciones de la época comunista. En este poema dramático de la etapa estética Cortázar reinterpreta, por no decir invierte, el sentido del clásico mito helénico sobre Teseo y Minotauro. En *Los reyes* el mito se explica desde un ángulo esencialmente distinto: Teseo ya no

⁴⁶⁴ “Кристалл”

desempeña el papel del héroe salvador sino de un conformista mediocre que representa la ley, el espíritu real y el orden. Temeroso de lo excepcional se empeña en conservar el orden del mundo convencional. Teseo entra en el laberinto para matar a Minotauro —un ser libre y anárquico, poeta marginado y rebelde que amenaza con su otredad al mundo de las convenciones conformistas. En la versión de Cortázar Ariadna ya no está enamorada de Teseo sino de Minotauro y la madeja de hilo que la joven da a Teseo está destinada a ayudar a Minotauro a escapar del laberinto y acudir a ella. Posiblemente debido a la interpretación controvertida del tema clásico que no correspondía a la *metanarrativa* comunista, este drama se tradujo al ruso sólo después del desplome de la URSS, aunque ya en 1971 Braguinskaya (1971, 8) indicaba *Los reyes* como la primera obra donde se intuía el tema de la búsqueda, la rebelión y la inconformidad que se repetirán en toda la obra del escritor.

Asimismo, en 1999 Ámfora editó una recopilación de relatos de Cortázar en la colección *Biblioteca privada de Borges*⁴⁶⁵ e incluyó varios cuentos suyos en una antología de la misma colección. La editorial Ázbuka publicó otra recopilación de cuentos con comentarios de Andréev bajo el título *Ocupaciones raras y otros cuentos* en formato libro de bolsillo. La editorial rusa Fénix⁴⁶⁶ y la editorial ucraniana Folio⁴⁶⁷ colaboraron en la edición del libro que contenía la novela *Los premios* y algunos relatos de Cortázar. Una pequeña editorial privada moscovita fundada en 1997, Agraf, reeditó la traducción de Sinianskaya de *Rayuela*. Aparte de esta edición de 3.000 ejemplares, en 1999 todas las ediciones de Cortázar en formato libro se imprimían con una tirada de 10.000 ejemplares, característica de la segunda

⁴⁶⁵ “Личная библиотека Борхеса”

⁴⁶⁶ “Феникс”

⁴⁶⁷ “Фолио”

mitad de los 1990. *Inostrannaya literatura* todavía contaba con una tirada más grande (15.310 ejemplares) y en 1999 incluyó en su número de marzo el ensayo de Cortázar “Vida de Edgar Allan Poe” (1956) con motivo del 50 aniversario de la muerte del escritor norteamericano. La revista *Latinskaya América* publicó simultáneamente la traducción de otro prefacio de Cortázar para las obras en prosa de Poe, pero esta traducción salió con recortes.

Con la llegada del siglo XXI, la tendencia creciente en la traducción y publicación de las obras de Cortázar continuó. En el año 2000 las obras de Cortázar se editaron doce veces, en 2001 —catorce, en 2002 —nueve, en 2003 —nueve y en 2004 —nueve. Sin embargo, en el contexto del mercado libre que iba saturándose de obras extranjeras, las tiradas siguieron bajando y a principios de los años 2000 ya oscilaban entre 3.000 y 10.000 ejemplares. El público meta de Cortázar parece reducirse a un círculo orientado más bien a la literatura intelectual. Cortázar, Borges y Onetti que se distinguían por su intelectualismo, su tendencia a la filosofía, la cultura y la antropología, tenían éxito sobre todo entre los intelectuales y el público esteta (Zórina 2004).

Además, cabe destacar la diversidad de las editoriales implicadas. En el 2000 la revista *Sovremennaya dramaturgiya*⁴⁶⁸[*La dramaturgia contemporánea*] publicó la traducción del drama de Cortázar *Adiós, Robinson*. Olma-press⁴⁶⁹ (editorial privada, fundada en 1991) editó el libro de relatos “Axolotl” con artículo de Bagnó (5.000 ejemplares). El mismo año la editorial Ázbuka publicó *Rayuela* en traducción de Sinianskaya con artículo y notas de Andréev (10.000 ejemplares). Aparte de dos tomos de su colección de nueve volúmenes, Ámfora editó la traducción de *El Examen* con notas de Andréev (8.000 ejemplares) y el libro *Todos los fuegos el fuego* (6.000 ejemplares)

⁴⁶⁸ “Современная драматургия”

⁴⁶⁹ “Олма-Пресс”

con su prefacio. Este año en la edición de Cortázar debuta la editorial privada Eksmo-Press⁴⁷⁰, fundada en Moscú en 1991. Eksmo publicó un libro de cuentos de Cortázar bajo el título *Pequeño paraíso* e imprimió 8.000 ejemplares de la novela *Los premios* en traducción de Pojlebkín acompañada de unos relatos. El mismo año la traducción de esta novela hecha por Sinianskaya fue impresa por la editorial Agraf⁴⁷¹ con una tirada de 3.000 ejemplares, igual que en el caso de su edición de *Rayuela* del mismo año.

Si el año 2000 fue marcado por las reediciones de las obras conocidas para el lector, en 2001 *Inostrannaya literatura* presentó nuevas traducciones de los fragmentos de la entrevista a Cortázar hecha por Evelyn Picón Garfield y de los libros almanaque *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969). Paralelamente, la editorial Ámfora editó cuatro tomos de *Relatos completos* de Cortázar seleccionados y anotados por Andréév. Algunos relatos, por ejemplo, de *Final del juego* o *La otra orilla*, ensayos o textos de *La vuelta al día en ochenta mundos* o *Último round* se publicaron por primera vez en versión libro. Otra edición de Ámfora, el tomo noveno de la colección lanzada en 1999 incluía *Los reyes*, *Adiós Robinson*, *Nada a Pehujó*, *La otra orilla*, *Final del juego*, *Pameos y meopas*. La edición iba acompañada de notas de Andréév y de un artículo de Korkonósenko. Todas las ediciones se imprimieron con una tirada media de 6.000 a 7.000 ejemplares. El mismo año la editorial Ázbuka editó un libro de cuentos de Cortázar bajo el título *Maravillosas ocupaciones*. El libro salió con prefacio y notas de Andréév con una tirada bastante grande para aquel período: 10.000 ejemplares. El mismo año la editorial publicó otra recopilación de relatos bajo el título de *Las babas del diablo* junto con el poema dramático *Los reyes*. El libro se editó en versión libro de bolsillo con postfacio de Bylínkina.

⁴⁷⁰ “ЭКСМО-Пресс”

⁴⁷¹ “Аграф”

Mientras que la diversidad se iba incrementando, las tiradas disminuían. En colaboración con la recién fundada editorial Kristall, Ámfora publicó dos novelas de Cortázar: *El Examen* y *Divertimiento*. Aparte de esta colaboración, en 2001 Kristall editó otros tres libros de Cortázar: *62/Modelo para armar*, *Libro de Manuel* y una recopilación de relatos *Los pasos sobre las huellas*. Las ediciones tenían una tirada de 5.000 ejemplares, no iban acompañadas de comentarios y sólo el libro de cuentos contenía un artículo crítico de Bylínkina.

Al año siguiente, la editorial Kristall siguió publicando a Cortázar. No fue la única editorial recién fundada que intentó ganarse capital simbólico con la publicación de un autor consagrado y suficientemente popular para traer beneficio económico: Ámfora había lanzado la publicación de diez volúmenes de Cortázar un año después de su fundación. Sin embargo, la diferencia consistía en la calidad de preparación de las ediciones. Mientras que Ámfora descubría nuevos textos e incluía el aparato crítico, Kristall se centró en la publicación de obras ya traducidas sin prefacios ni notas. Por ejemplo, en 2002 Kristall publicó *Graffiti* —un libro de cuentos de Cortázar en traducción de Borísova. El libro apareció sin paratexto crítico y con una tirada de 5.000 ejemplares. La misma casa editora publicó también *Siestas* (una edición análoga de ensayos y relatos en traducción de Braguinskaya) y una recopilación de relatos de Cortázar titulada *Toda esfera es un cubo* con artículo de Dubin y una tirada de 3.000 ejemplares. Esta edición incluía una selección de obras de *Último round*, *La vuelta al día en ochenta mundos* y algunos ensayos, incluidos los famosos trabajos de Cortázar sobre Arthur Rimbaud, Antonin Artaud y Roberto Arlt. Sin embargo, cabe subrayar que esta edición, enviada a la imprenta el 10 de octubre de 2002 utilizó las traducciones y el artículo crítico realizados para la edición de Akademícheski

proekt⁴⁷² [Proyecto académico], preparada por Dubin y enviada a la imprenta el 18 de mayo de 2002. Por su selección de textos dicho volumen estaba orientado hacia un público con enfoque académico y filológico y, por ende, fue publicado con una pequeña tirada de 1.500 ejemplares. El libro contenía relatos y ensayos de Cortázar, las entrevistas concedidas por él a Picón Garfield, García Bermejo y otros, así como los artículos sobre Cortázar escritos por Jorge Amado, Jorge Luis Borges, Mario Benedetti, Cintio Vitier, Eduardo Galeano, Gabriel García Márquez, Osvaldo Soriano, Juan Gelman, Juan Goytisolo y Borís Dubin. La selección de los textos fue hecha por el traductor y sociólogo Dubin, que había contribuido ampliamente en la presentación de Borges al público ruso. Con esta edición notamos que el lector ruso no sólo tenía interés por la obra de Cortázar; sino que también adoptaba las reglas de su juego. Según señala Dubin (2003, 94-95), esta edición pertenece al género predilecto del escritor: collage lúdico cortazariano, un políptico a guisa de su ingenioso *La vuelta al día en ochenta mundos*.

Al mismo tiempo continuó la publicación de obra cortazariana para un lector no especializado. El mismo 2002 la editorial Ázbuka publicó varios libros orientados hacia un público mayoritario. Imprimió una edición de bolsillo de la novela *62/Modelo para armar* con una tirada de 10.000 ejemplares y una edición análoga de diversos textos titulada *Las babas del diablo* con notas de Andréev y postfacio de Bylínkina. Asimismo, la editorial publicó otra recopilación de textos cortazarianos en tapa dura y con aparato crítico.

Mientras tanto, Ámfora que ya se había ganado el nombre de editorial intelectual centrada en el gran público, reeditó *Rayuela* con una tirada de

⁴⁷² “Академический проект”

4.000 ejemplares. La novela se publicó con prefacio de Bagnó, notas, índice onomástico y un diccionario de argentinismos preparado por Andréev. Asimismo, la editorial continuó publicando su recopilación *Relatos completos*.

Rayuela y su juego narrativo estaban alcanzando el pico de su popularidad: a lo largo del año 2003 la traducción de la novela se publicó cuatro veces. En la editorial Eksmo entró en la colección *Realismo mágico* donde se publicó en el libro *Modelo para juego*⁴⁷³ junto con la novela *62/Modelo para armar*. La edición iba acompañada de notas y el diccionario de argentinismos elaborado por Andréev y se imprimió con una tirada de 5.100 ejemplares. Otra edición de *Rayuela* y algunos relatos con el artículo de Bagnó y las notas de Dubin fue fruto de la colaboración entre Púshkinskaya biblioteca⁴⁷⁴ [La biblioteca de Pushkin] y AST⁴⁷⁵. Mientras que AST es una editorial privada fundada en 1990 en Moscú, en el caso de Púshkinskaya biblioteca se trata de una ONG subvencionada por el fondo Soros. La participación de este tipo de organización en la publicación de Cortázar indica el estatus canónico de la obra de Cortázar en el campo literario ruso de aquel entonces, ya que el principio de selección de obras por una ONG reside en su capital cultural y simbólico, obviando el capital económico que influye en las decisiones de las editoriales con fines de lucro.

En cuanto a AST, el mismo año esta editorial publicó dos ediciones más de *Rayuela* en colaboración con la editorial Ermak⁴⁷⁶: una en formato libro de bolsillo y con tapa dura y prefacio de Bagnó. Asimismo, publicó dos

⁴⁷³ “Модель для игры”

⁴⁷⁴ “Пушкинская библиотека”

⁴⁷⁵ “АСТ”

⁴⁷⁶ “Ермак”

recopilaciones de relatos sacados de diferentes libros en formato de bolsillo y las traducciones de *Libro de Manuel* y *62/Modelo para armar*. Las novelas salieron en la serie *Los clásicos del mundo*⁴⁷⁷ en una edición de tapa dura, pero sin aparato crítico.

En términos generales, por un lado, observamos la aparición de AST y Eksmo como agentes que participan de manera activa en la edición de Cortázar en ruso y lanzan ediciones de 5.000 a 8.000 ejemplares. Por otro, los textos publicados en su mayoría son reimpressiones de traducciones ya existentes, y las notas se hacen cada vez menos recurrentes.

El 2004 fue un año muy señalado por la publicación de cuatro ediciones de *Rayuela* y un declive en la edición de los relatos y otras novelas. Aquel año salieron sólo dos versiones más de la recopilación de relatos *El otro cielo* originalmente publicada por AST y Ermak en 2003. La editorial Ámfora volvió a imprimir la traducción de la novela *Rayuela* hecha por Sinianskaya en 1986. Sin embargo, esta vez fue la edición impresa sin comentarios ni artículos críticos. Ázbuka lanzó una nueva traducción de la obra maestra de Cortázar en traducción de Alla Borísova (1948-). La traductora, que se graduó en la Universidad Estatal de entonces Leningrado, empezó a traducir “para el cajón de su escritorio” las obras de Françoise Sagan que entonces fue vista como una autora burguesa difícilmente publicable (Borísova 2016). Luego, ya en los años 1980, Koss le propuso traducir varios relatos de Cortázar que, contra toda expectativa de la traductora, se publicaron en *Inostrannaya literatura*. Esta publicación aseguró su acceso al subcampo de la traducción y a partir de 1982 las propias editoriales empezaron a proponerle traducciones. Borísova nos contó que el caso de la retraducción

⁴⁷⁷ “Мировая классика”

de *Rayuela* no fue ninguna excepción y que en 2002 Ázbuka decidió encargársela, probablemente a causa de los problemas de derechos de autor.

La traductora tiene un fuerte vínculo emotivo tanto con el autor como con la obra misma. En un momento dado de la entrevista nos confesó que consideraba esta traducción como la obra de su vida. Señala que el sentido en la obra de Cortázar no está en las palabras sino detrás de ellas y destaca la importancia del ritmo y el estilo. En este aspecto sus palabras coinciden con la observación de la traductora de Cortázar al francés, Laure Bataillon (1991b, 53-54), quien subrayaba el hecho de que la obra de Cortázar estaba escrita en la frontera ente el sentido y las palabras, de ahí la importancia de la sonoridad y del ritmo en su prosa. De hecho, Borísova mencionó el hecho de haber consultado el libro de Bataillon ya que esta traductora francesa pudo conversar con el escritor sobre diferentes aspectos de la traducción y luego relató esta experiencia en su libro *Traducir. Escribir (Ibid.)*. En general Borísova se asocia más bien con la escuela de traducción de Leningrado donde, según la traductora, cualquier omisión del texto original fue inaceptable (Borísova 2016). Suponemos que dado el *habitus* de la traductora, su retraducción debería resultar en una versión alejada de los cánones de la traducción censurada y domesticadora, que fue dominante, aunque no única, en la época soviética. Las notas de la edición de 2004 fueron redactadas por su colega del seminario de Koss, Andréev (*Ibid.*), quien aparentemente partió de la base de las notas preparadas por Dubin.

A lo largo del año 2004 este conjunto de texto y paratexto se reeditó en tres series diferentes: *Ázbuka-klássika*⁴⁷⁸ [*ABC-Clásica*] y *Biblioteca stylorum* (10.000 ejemplares cada una) y en la *Belaya seria*⁴⁷⁹ [*Colección blanca*] junto

⁴⁷⁸ “Азбука-классика”

⁴⁷⁹ “Белая серия”

con la novela *62/Modelo para armar* (4.000 ejemplares). Además, el mismo año la editorial imprimió en formato libro de bolsillo la recopilación *Bestiario* con relatos sacados de varios libros de Cortázar con notas y prefacio de Andréev, y el poemario *Pameos y meopas* editado en versión bilingüe. En 2005 la editorial Ázbuka volvió a publicar la traducción de *Rayuela* de Alla Borísova dos veces. El primer libro incluía también otra novela experimental de Cortázar, *62. Modelo para armar*, mientras que el segundo representaba una edición aparte de *Rayuela* en versión libro de bolsillo que se imprimirá también en 2006 (5.000 ejemplares y 10.000 ejemplares).

Aunque en 2007 y 2008 la revista *Superthriller* publicó tres relatos de Cortázar⁴⁸⁰, en términos generales, entre 2006 y 2008 las editoriales guardan cierto silencio. En 2008 este silencio, probablemente provocado por el cambio en la legislación ya evocado en el capítulo 5 y por la crisis económica, se acabó con una nueva publicación de *Rayuela*. En 2008 la editorial AST Moscú reimprimió la traducción de *Rayuela* hecha por Sinianskaya con prefacio de Bagnó, pero ya sin notas.

A partir de 2008 empieza una nueva tendencia en la edición de las traducciones rusas de Cortázar. Prácticamente todas las publicaciones en forma de libro entre 2008 y 2017 fueron editadas ya sea por la editorial moscovita AST independientemente (quince ediciones), o en colaboración con otras editoriales como AST Moskvá⁴⁸¹ [AST Moscú] (catorce ediciones) o Astrel⁴⁸² (veinticuatro ediciones) que formaban parte del grupo AST. Cabe mencionar que a partir de 2012 tanto AST como AST Moskvá o Astrel

⁴⁸⁰ Curiosamente, aunque las traducciones eran antiguas, sus títulos fueron cambiados para corresponder más al gusto de un lector aficionado a la literatura fantástica o de horror.

⁴⁸¹ “АСТ Москва”

⁴⁸² “Астрель”

pertenecen al grupo editorial Eksmo, por lo que se puede hablar de la concentración de todas las ediciones de Cortázar en una sola editorial. Las tiradas de sus ediciones oscilan entre 7.000 y 1.000 ejemplares e incluyen en partes iguales las ediciones en tapa dura (veinte ediciones) y libro de bolsillo (dieciocho ediciones). Un aspecto importante de la política editorial de este grupo consiste en la ausencia de aparato crítico en las publicaciones de Cortázar. Mientras que las notas, elemento característico de las ediciones de *Ámfora* o *Ázбука*, no aparecen en ninguna de las ediciones de la obra cortazariana hechas por AST, en tres publicaciones de *Rayuela* (2008, 2009, 2010, 2011) sí que observamos prefacio de Bagnó “Adolescencia como vocación y destino”⁴⁸³. La editorial se centra en la publicación de obras ya presentadas al lector ruso, aunque en algunos casos publica retraducciones. Muchas veces la misma traducción de la novela o recopilación de relatos se imprimen el mismo año por duplicado o triplicado en diferentes colecciones, teniendo por objetivo un mayor abarcamiento del público meta. En algunos casos se trata de una edición de tapa dura y otra en versión libro de bolsillo que suele tener mayor número de ejemplares.

En este período (2008-2017), entre otros libros, se reeditó once veces la primera traducción de *Rayuela* llevada a cabo en 1986 por Sinianskaya. A partir del año 2008 ya no encontramos las ediciones de *Rayuela* con la traducción de Boríssova hecha en 2004.

Sin embargo, cabe destacar que este aparente monopolio no es absoluto. La revista *Inostrannaya literatura* sigue editando textos antes no traducidos de Cortázar y en 2012 la editorial Tsentr knigui Rudomino⁴⁸⁴ [Centro del libro Rudomino] publicó cartas de Cortázar a su editor y amigo Paco Porrúa. Fue

⁴⁸³ “Отрочество как призвание и судьба”

⁴⁸⁴ “Центр книги Рудомино”

una edición orientada hacia un lector enfocado en la filología y acompañada de artículos de la traductora e hispanista Braguinskaya y del filólogo y sociólogo Dubin. Siendo una edición elitista, fue impresa con una tirada de sólo 2.000 ejemplares. Esta edición contenía sesenta y cuatro cartas de Cortázar. Las primeras diecisiete cartas de esta selección se habían publicado en 2009 en *Inostrannaya literatura*. La revista también está orientada hacia un público limitado más bien intelectual. Según nos contó la redactora de la sección de literaturas de España y América Latina de *Inostrannaya literatura*⁴⁸⁵, la revista sigue descubriendo textos que luego se publican en las editoriales, pero ha perdido la mayor parte de sus suscriptores y en los últimos años las tiradas han caído de manera drástica (Iliinskaya 2016). En el caso de este número ya se trataba de 5.400 ejemplares. En 2010 la revista publicó seis textos del libro póstumo *Papeles inesperados*: “Ciao Verona”, “Manuscrito hallado junto a una mano”, “Un cronopio en México”, “En favor del bilingüismo”, “Ventanas a lo insólito”, con prefacio de Dubin. Hasta hoy en día (2017) estos textos todavía no se han publicado en forma de libro. En 2014 la misma revista publicó la traducción de Dubin del texto crítico de Cortázar “François Porche: Baudelaire. Historia de un Alma”. Resultó ser uno de los últimos descubrimientos de las obras de Cortázar antes no traducidas al ruso. En 2013 *Inostrannaya literatura* publicó junto con textos antes no traducidos⁴⁸⁶ como “Las buenas inversiones” y “Patio de tarde” una nueva traducción de textos que ya se habían presentado al lector ruso antes: “Silvia”, “Los testigos”, “El viaje”.

⁴⁸⁵ Entrevista a Tatiana Iliinskaya se realizó el 25 de octubre de 2016 en la oficina de la revista *Inostrannaya literatura* en Moscú.

⁴⁸⁶ Según nos contó en la entrevista Tatiana Iliinskaya (2016), el único requisito obligatorio para la inclusión de una traducción es que no debe existir traducción de la obra al ruso.

En este sentido, podría parecer que la reedición de obras ya conocidas al lector se explica por el agotamiento de las obras de Cortázar todavía no traducidas al ruso. Lamentablemente no es el caso. Todavía no se han traducido la mayor parte de los textos de los libros-almanaque *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*, ni su primer poemario *Presencias*, ni el comic político *Fantomas contra los vampiros internacionales*, ni la sumamente poética e inclasificable mezcla de fotos y texto de *La prosa del observatorio*, ni su testamento poético —*Los astronautas de la cosmopista*— escrito a cuatro manos y en dos idiomas con Carol Dunlop. Con la muerte de Braguinskaya en 2010, de Dubin y Bylíkina en 2014, que insistían en presentar al lector nuevos textos cortazarianos, y con el giro de las editoriales hacia una edición comercial monopolizada, la próxima traducción de estos textos parece poco probable.

7.3.2. La crítica literaria y la prensa periódica

7.3.2.1. La prensa periódica

Después de la perestroika en la prensa rusa cada vez son más frecuentes las menciones del nombre de Cortázar como fuente de inspiración artística o nombre de referencia. En 1995 *Literaturnaya gazeta* informa a sus lectores que Vladímir Aguéev había realizado una adaptación teatral de *Rayuela* de Cortázar. Mientras que en 1995 esta puesta en escena⁴⁸⁷ fue considerada como vanguardista y poco comprensible, en el año 2000 se había convertido en *mainstream* (V. Peshkova 2009). Del mismo modo, en 1997 el músico Yuri Markin se inspiró en “El perseguidor” para crear su ópera jazz *El saxofonista* (Razboinikov 1997).

⁴⁸⁷ En su artículo “La novela de Cortázar en el teatro ruso” I.K. Semenova (1996) analiza esta puesta en escena. Curiosamente, en su texto escrito en 1996 encontramos párrafos enteros sacados de los estudios críticos de Inna Terterián (1982; 1986).

El título de *Rayuela* surge también en las discusiones sobre la nueva literatura digital (Kuzmín 1997; Býkov 2000; Tretiakov 2011). Citas de la obra adornan la nota que anunciaba la aparición de hierba mate en las tiendas — con indicación de precio y direcciones (Shústov 1999). Cortázar se menciona como ejemplo de autor ya consagrado: el autor de un artículo sobre *bookcrossing* observa que “Кундера с Кортасаром скоро развалятся от популярности—оба нарасхват”⁴⁸⁸ (Fanzeeva 2006), mientras que el periodista de *Izvestia* responsable de la columna sobre las novedades editoriales lamenta que Ázbuka no se arriesgue y siga publicando clásicos de los años 1970 como Borges, García Márquez y Cortázar (Arjánguelski 2000).

En el ámbito del cine, directores como Zviáguintsev⁴⁸⁹ mencionan su nombre como posible fuente de inspiración (Kovaliova 2003), los críticos literarios encuentran también rastros de su influencia en la narrativa y poesía de los escritores contemporáneos rusos (Natalia Gorlova 2003). En el comentario en *Ex Libris NG* sobre la poesía de Afanasi Mamédov leemos “Крепкое вино текста настояно на Пастернаке и Кортасаре”⁴⁹⁰ (Bek 2004). Los libros reseñados se comparan con las novelas de Cortázar por su carácter poético, metafórico y asociativo (Zepelis 2004, 148), por los principios combinatorios (Bonch-Osmolovskaia 2002, 266), por las estrategias de lectura no lineal (Bak 2003, 182; Zemlianoi 2006), el trama (Shenkman 2006b), las alusiones escondidas en los títulos (Dmitriev 2005), el estilo mágico (Miroshkin 2007), las irrupciones fantasmagóricas (Amusin 2007), el carácter enigmático

⁴⁸⁸ “Kundera y Cortázar no tardarán en caer aparte por populares, los dos están muy solicitados”.

⁴⁸⁹ En 1995 había interpretado el papel de Autor en la puesta en escena de *Rayuela* por Aguéev.

⁴⁹⁰ “El fuerte vino del texto tiene como ingredientes a Pasternak y Cortázar”.

(Melnikova 2008; O. Bek 2014); el ritmo del swing y la patafísica (Bavilski 2013b) o incluso “la entonación” (Shenkman 2006a).

También empiezan a aparecer ensayos autobiográficos de las personas que lo conocieron. En 2004 *Literaturnaya gazeta* publicó la traducción del ensayo de Carlos Fuentes (2004b) que apareció originalmente en *Nación*. En 2012 el periodista Serguei Márkov (2012) empezó a preparar la biografía de Cortázar (que quedó inacabada) y con este motivo publicó un ensayo recordando su primer encuentro y entrevista a Cortázar y luego la conversación con Carol Dunlop.

Las interpretaciones de la obra del propio Cortázar y los aspectos analizados se hacen más diversos. En la prensa encontramos tanto elogios y encanto con la magia de Cortázar, como una crítica ácida de sus personajes. En su reseña de la edición de *El Examen*, Borís Kuzminski (1991, 10) afirma que los lectores de su generación examinaban París no por medio de Hemingway como sus padres ni de Miller como lo hagan quizás sus hijos, sino por la obra de Cortázar. A diferencia de los críticos soviéticos que intentaban suavizar la complejidad de la obra cortazariana, destaca su estructura tortuosa, las metáforas irracionales y los nombres desconocidos en las notas como la mayor atracción de sus textos.

En 1994, en *Literaturnaya gazeta*, aparece una reseña del *Libro de Manuel* firmado por K.B. El tono general del texto es sumamente cáustico. El crítico ironiza sobre los sentimientos y pensamientos pervertidos de los personajes, sus bromas, la enorme cantidad de alusiones culturales “no reflexionadas” y concluye diciendo que “нас всех похоронят на этих страницах”⁴⁹¹

⁴⁹¹ “A todos nosotros nos enterrarán en estas páginas”.

(*Literaturnaya gazeta* 1994). No menos mordaz es el artículo de Nicolái Shústov (1999) sobre el rol del mate en *Rayuela* de Cortázar publicado en *Izvestia*. El autor del texto califica a los personajes de esta novela de argentinos medio locos que han venido a Europa para “рехнуться окончательно”⁴⁹², de “книжных безумцев с завиральными идеями и невнятной половой жизнью”⁴⁹³.

Al mismo tiempo, con motivo del 95 aniversario del escritor, el periodista de *Literaturnaya gazeta* le incluyó en la rúbrica dedicada a las fechas importantes de agosto, calificándole de autor preferido de los intelectuales europeos y tratando su obra maestra de experimento vanguardista (Gorovoi 2009). En otra nota, ya con motivo de su 100 aniversario, el escritor y periodista de *Ex Libris NG* Andréi Krasniashij (2014) afirmaba que el postmodernismo en literatura databa de 1963, año de publicación de *Rayuela*. En otra nota con motivo de su centenario, Cortázar fue definido como un escritor para los intelectuales (*Bibliotechnoe delo* 2014, 5).

7.3.2.2. *Las revistas y los prefacios*

Aunque encontramos varios puntos en común en los períodos soviético y postsoviético (gran popularidad del autor y una especial atención a su biografía), los aspectos discrepantes parecen ser más reveladores en cuanto al cambio de las reglas de juego dentro del campo literario. En concreto, los textos críticos escritos antes y después de la perestroika discrepan en la valoración del compromiso político de Cortázar, en la definición de la poética de su obra (realista en la época soviética y postmodernista en la postsoviética), en la interpretación del experimento lingüístico y narrativo de

⁴⁹² “chiflarse completamente”

⁴⁹³ “dementes librescos con ideas insensatas y vida sexual incomprensible”

Cortázar, en la descripción de los personajes y sus búsquedas espirituales, en la definición de posibles influencias o paralelismos literarios con respecto a la obra cortazariana, en el tratamiento de lo lúdico y lo erótico.

Mientras que la crítica literaria soviética solía exagerar el compromiso político de Cortázar para justificar su publicación en ruso, en los años que siguieron la perestroika esta tendencia cambió. En la época postsoviética los críticos tendían a lamentar su actividad social o constatar su carácter relativo. Así, Bagnó (1999d, 10) señala que no tenía sentido lamentar el compromiso político del Cortázar tardío e interpreta su compromiso como enfermedad propia de la época: “Кортасар не избежал детской болезни левизны у интеллигенции”⁴⁹⁴ (1999e, 6). En un artículo más especializado Bagnó insiste en el hecho de que la rebelión de Cortázar estaba orientada contra cualquier estado totalitario y no buscaba el socialismo sino la libertad:

[P]еволюционный утопизм Кортасара, отразившийся в “Книге Мануэля”, утопизм антисоветский и утопизм антиимпериалистический имели и общий, продуктивный и абсолютно бесспорный знаменатель: отрицание тоталитаризма и вообще *несвободы*⁴⁹⁵ (Bagnó 1998, 162).

Asimismo, temía que el *Libro de Manuel* corriera el riesgo de no publicarse por su asociación con las ideas revolucionarias (Bagnó 1998). La probabilidad de una lectura condicionada por el pasado soviético es planteada también por Korkonósenko (2001, 7), que supone que el lector contemporáneo postsoviético preferirá más bien al filósofo triste Robinson

⁴⁹⁴ “Cortázar no evitó la enfermedad infantil de izquierdismo propia de la *intelligentsia*”.

⁴⁹⁵ [E]l utopismo revolucionario de Cortázar, encarnado en el *Libro de Manuel*, el utopismo antisoviético y el utopismo antimperialista tenían un productivo e incuestionable denominador común: el rechazo del totalitarismo y de *ausencia de libertad* en general.

que al Viernes, proclamando vagos eslóganes revolucionarios. Mamédov (2003), a su vez, señala que las reflexiones de Cortázar sobre Lenin, Trotsky y Stalin parecen ingenuas, pero se le puede perdonar la ignorancia de ciertas cosas, ya que al escritor no le tocó nacer en Rusia. De otra manera intenta defender a Cortázar Andréev (2000a). Al analizar los relatos del libro *Todos los fuegos el fuego*, observa que “Reunión” parece desentonar con el resto de los textos tanto por su estilo simple como por el tema político, pero añade

Я вовсе не намерен “задним числом” бросать камешки в огород автора. Рассказ был для Кортасара существенной вехой на его творческом пути, и написан он с полной искренностью и писательской честностью.⁴⁹⁶ (*Ibid.*, 282)

Andréi Krotkov (2005), a su vez, observa que Cortázar no fue una persona muy politizada y que su emigración de Argentina se explicaba más bien por razones sentimentales que políticas. En su prefacio a las cartas de Cortázar Braguinskaya (2009, 156) subraya que la fe del escritor en la Revolución cubana se disipó con el tiempo.

Asimismo, mientras que en la época soviética los críticos destacaban los aspectos realistas de la obra de Cortázar, después de la perestroika ya no encontramos este tipo de afirmaciones. En el período postsoviético los críticos tienden a destacar el carácter postmodernista de la obra cortazariana y sus experimentos narrativos. El nombre de Cortázar aparece cada vez más a menudo como ejemplo de autor postmodernista (Anastasiev 2002, 353; Bobrik 2012; Koblenkova 2015, 371). Leonid Andréev (2001, 27) califica la novela *Libro de Manuel* de ejemplo vívido y manual de postmodernismo.

⁴⁹⁶ No tengo ninguna intención de lanzar piedras al tejado del escritor *post factum*. Para Cortázar este relato fue una etapa importante en su camino creativo, y fue escrito con toda la sinceridad y honestidad escritora.

Dubin (2002b, 10), por su parte, contrapone la novela del siglo XX en general a la novela clásica de los realistas del siglo XIX que nació de la certitud de que uno podía describir tanto las personas como sus relaciones mediante los recursos lógicos sin recurrir a lo fantástico. Dubin subraya que la realidad versátil y polifacética de América Latina requería un nuevo tipo de novela, ya que la novela de crítica social ni la naturalista ya no convencían ni a Cortázar ni a sus contemporáneos en México, Paraguay, Guatemala, Brasil, Perú y Chile. En este sentido, según Dubin, se pueden encontrar bastantes parodias a este realismo decorativo-zarzuelero en las novelas y ensayos de Julio Cortázar o digamos Manuel Puig (*Ibid.*, 10). Dubin señala que Cortázar introduce en su prosa lo fantástico y la poesía, que parte de las premisas opuestas al realismo decimonónico (*Ibid.*, 15). Mamedov (2003) también destaca, entre otros ejes de la obra de Cortázar el carácter metaliterario, irónico, y sobre todo postmodernista, de su obra. Braguinskaya (2009, 157), a su vez, califica *Rayuela* de “antinovela”. Todos estos artículos y prefacios contraponen la novela de Cortázar al estilo decimonónico, rechazado por el escritor.

Sin embargo, hace falta destacar que el vínculo de Cortázar con la novela decimonónica rusa, recurrente en la crítica soviética, sigue vigente en algunos prefacios posteriores. Por ejemplo, Bagnó (1999d, 18, 21) observa continuidad y similitudes entre *Rayuela* y *Los premios* y las obras de Dostoyevski. Analizando el *Libro de Manuel* el investigador la describe como la realidad de América Latina vista a través del prisma de la novela *¿Qué hacer?* de Chernyshevski (1998, 164) y menciona la utilización del drama psicológico de *Doctor Zhivago* en esta novela (1999c, 9). Andréev, también observa que Cortázar conocía bien y apreciaba la literatura rusa del siglo XIX-principios del siglo XX, pero ya no evoca la literatura decimonónica

sino el nombre del poeta futurista Mayakovski (Andréev 2004, 8-9). De esta manera el foco de comparación pasa del realismo al modernismo.⁴⁹⁷

Además, mientras que en la época soviética la rebelión lingüística de Cortázar fue reprobada, después de la perestroika encontramos varios estudios dedicados a las peculiaridades discursivas de su prosa y poesía. Así, Kofman (1994) destaca el importante papel del ritmo y de la música en la prosa de Cortázar y analiza su novela *El Examen* como una obra musical. Andréev (2000d, 8) destaca la utilización del lunfardo y la inclusión de varias lenguas —francés, inglés, italiano, alemán, latín— en el texto de *Rayuela* (2000b, 9). En otro prefacio a *Rayuela* Andréev (2001) destaca la libertad artística del *gran cronopio* y sus experimentos narrativos y espacio-temporales. Señala que Cortázar combina en una frase voces de varios personajes y muestra una manera propia de tratar el tiempo y el espacio. Comentado la recopilación de poemas de Cortázar, Andréev (2004a, 6) destaca también el elemento lúdico en su poesía: los juegos con las palabras, los palíndromos, los neologismos, etc. Asimismo, observamos varios estudios del ámbito de análisis del discurso escritos en los años 2000. Tatiana Litvinenko (2002) estudia el tema de la intertextualidad en la prosa de Cortázar, centrándose en el ejemplo de su relato “Axolotl”. El tema de las peculiaridades discursivas de la prosa de Cortázar fue desarrollado por Marina Broitman (2012) en su tesis.

Igualmente, mientras que en la crítica literaria soviética las obras de Cortázar tendían a obtener una lectura axiomática que ideológicamente concordaba con la *metanarrativa* de la URSS, después de la perestroika los críticos tienden a destacar el carácter abierto de sus obras. A modo de conclusión,

⁴⁹⁷ Efectivamente, podemos añadir que el nombre de Mayakovski aparece no sólo en la poesía y correspondencia privada de Cortázar, sino también en la transcripción de sus conferencias en Berkeley.

Kofman (1994, 491) subraya en su postfacio a la novela *El Examen* que su interpretación de la obra es sólo una de muchas posibles y que la novela tiene y siempre guardará su enigma —garantía de su vida duradera:

Подлинное произведение искусства принципиально не может быть понято и исчерпано до конца: без разночтения, без тайны, без читательского сотворчества искусство задыхается⁴⁹⁸.

Siguiendo esta línea de pensamiento, el crítico Aleksandr Ulanov (1999, 10) observa que Cortázar mantiene en sus obras el aspecto propio del universo real, el de no dar respuestas finales. Andréev (2000b, 10), a su vez, subraya que Cortázar proponía al lector mismo decidir cómo y en qué orden leer *Rayuela*. En las críticas de Dubin (2001; 2002b) también se destaca el carácter abierto, polifacético de las obras de Cortázar. Sin embargo, cabe destacar el prefacio de *62/Modelo para armar* escrito por Bagnó donde el investigador destaca las palabras del autor de que cada lector debe armar su propio libro, pero al mismo tiempo critica a los lectores que no leen el prefacio autoral y propone analizar el texto según este prefacio (Bagnó 1999b, 6).

Los personajes también suelen obtener una interpretación ligeramente diferente en los textos críticos escritos después de la perestroika. Mientras en el prefacio de Braguinskaya de 1971 leemos que los personajes de Cortázar se rebelan contra la sociedad burguesa, la misma crítica en un prefacio de 2009 señala que son cronopios y lo único importante es que “лишь бы шли «поперек», против течения, против шаблонов, лишь бы пробивали

⁴⁹⁸ Una verdadera obra de arte en general no puede ser interpretada de manera exhaustiva: sin diferentes lecturas, sin enigma, sin participación creativa del lector el arte se ahoga.

стену видимости, условности”⁴⁹⁹ (Braguinskaya 2009, 155). Esta crítica destaca que el propio escritor rechazaba los dogmas petrificados, las convenciones podridas de la sociedad, arte, cánones rancios de la escritura (*Ibid.*, 156). Aleksandr Ulanov también observa que Cortázar pone en tela de juicio lo convencional y que la única salvación para sus personajes consiste en jugar y mantener su singularidad y capacidad de soñar (1999, 10). Andréev (2000a, 281) destaca la transgresión de la lógica aristotélica y de la racionalidad de nuestro pensamiento por lo fantástico en la prosa cortazariana. Dubin (2002b, 14), por su parte, señala la libertad y transgresión de las fronteras de la lógica convencional, como el objetivo buscado por Cortázar en la prosa. En la novela *62/Modelo para armar*, la zona que Terterían había definido como una utopía individualista condenada al fracaso, se interpreta como “райский полюс мира кортасоровской прозы: он есть, даже если недостижим”⁵⁰⁰ (Dubin 2002b, 15). Vagnó (1999b, 11), en cambio, califica a los personajes de *62/Modelo para armar* como miembros de “интеллектуально-богемно-ернического сообщества, разновидности Телемской обители”⁵⁰¹, haciendo alusión a la comparación evocada por Terterían.

Cabe mencionar también que la *Gran Costumbre*, contra la cual se rebelan el autor y sus personajes, parece asociarse para algunos críticos al régimen soviético. Así, Vagnó señala que Cortázar contraponía la libertad, el azar y la rebelión a la conciencia totalitaria (1999e, 8) y que en sus relatos uno puede reconocer no tanto la imagen de la abominable sociedad de consumición sino

⁴⁹⁹ “Lo importante es que vayan “de través”, contra la corriente, contra los moldes, que rompan el muro de las apariencias y convenciones”.

⁵⁰⁰ “El polo edénico del mundo de prosa cortazariana: está aquí, aunque sea inalcanzable”.

⁵⁰¹ “asociación intelectual-bohemia-bufonesca, una especie de abadía de Thelema”

la aún más abominable imagen de los regímenes totalitarios, sobre los cuales el escritor mismo se hacía ciertas ilusiones (*Ibid.*, 9).

Los nombres que solían citarse como posibles influencias o paralelismos también cambian después de la perestroika. Si en la época soviética prevalecía la comparación de las obras de Cortázar con Dostoyevski y los autores hispanoamericanos —aunque cabe recordar aquí *Le Collège de Pataphysique* evocado por Terterían (1986) y la lista de los autores modernistas del artículo de Pokalchuk (1978)— en la crítica literaria postsoviética observamos mayor diversidad. Víktor Andréev (2000c) evoca los nombres de Marechal, Proust, Joyce, Unamuno y Borges en su postfacio a *El Examen* publicado por Ámfora. Son significativos tanto el hecho de que sea un post- y no prefacio, según la tradición de edición con fines educativos empezada por Vsemirnaya literatura, como el título del prefacio que remite a la obra de Joyce, transgresora por defecto: “Ulises de Buenos Aires”⁵⁰². Borís Dubin (2002b), a su vez, menciona a los surrealistas franceses, pero añade a esta lista de influencias otros escritores de referencia como Poe y autores menos conocidos para el público ruso. Evoca los nombres de Borges, Lezama Lima, Arlt, Paz, Juan Filloy, Macedonio Fernández, Felisberto Hernández, André Breton, Benjamin Péret, Antonin Artaud (*Ibid.*, 7, 13, 14), todos ellos silenciados —a niveles diferentes— en el campo literario soviético. Según señala el investigador, Cortázar admiraba el pensamiento presocrático de los escritores como Lezama Lima, Macedonio Fernández y Felisberto Hernández que no aceptaban las categorías de la lógica binaria. Mamedov (2003), a su vez, evoca a Joyce y Nabókov por sus experimentos narrativos y el tratamiento irónico de los recursos literarios. Mamedov cita también otro

⁵⁰² “Улисс Буэнос-Айреса”

tema recurrente de la obra de Cortázar que no se trataba en la época soviética como un punto de particular empatía con el escritor —su exilio.

La diferencia en la interpretación crítica de la obra cortazariana se nota también en el tratamiento de lo lúdico y lo erótico que estaba sujeto a la censura tanto en las traducciones como en los artículos críticos durante la época de la URSS y obtuvo visibilidad después de la perestroika. Bagnó (1999d, 28-31) señala que en los nombres de muchas obras cortazarianas aparecen el tema del juego, diferentes funciones del juego en sus relatos, y un sentido filosófico de lo lúdico en *Rayuela* y el concepto de *homo ludens* en la obra de Cortázar. Andréev (2000d, 7) destaca el papel de lo lúdico en las novelas tempranas de Cortázar—*Divertimento* y *El Examen*. Bylínkina destaca la presencia de lo lúdico tanto en la literatura como en la vida de Cortázar (2001, 7). Tanto Dubin (2002b) como Mamedov (2003) los tratan como uno de los elementos clave de su prosa, y Dubin (2002b) hasta señala que en el juego de Cortázar y sus personajes encontramos las respuestas ardientes a las preguntas más importantes.

7.4. Recapitulación y conclusiones

Indudablemente, Cortázar tuvo una acogida muy amplia entre los lectores rusos. Sus obras fueron mencionadas entre las más vendidas y leídas tanto por los editores como por los investigadores. El impacto de la escritura e ideas de Cortázar se nota también en la prosa, poesía y música contemporánea rusa. Sin embargo, la historia de su edición en ruso puede ser dividida en dos grandes etapas: el período soviético y el período postsoviético. Cabe señalar que nuestro análisis reveló además que el segundo período no fue homogéneo y muestra tendencias diferentes para las primeras décadas después de la perestroika (que incluyen la retraducción de *Rayuela*) y para el período actual de la Rusia de Putin (que en su mayor parte se desarrolló después de la

retraducción de *Rayuela* en 2004, y por ende queda fuera del enfoque de la presente tesis, pero representa una posible línea de futura investigación).

Aunque poéticamente la obra de Cortázar no se inscribía en la poética del realismo socialista dominante en la URSS, algunos de sus relatos y novelas fueron traducidos al ruso. Esta benevolencia de las autoridades hacia el escritor se explicaba por su apoyo a las revoluciones socialistas en América Latina. Aunque Cortázar mismo nunca aceptó la definición de *militante socialista*, los críticos literarios soviéticos destacaron y exageraron su compromiso político con el fin de justificar la publicación de sus obras en la URSS. Este aspecto se subraya tanto en la prensa como en la crítica literaria oficial. Asimismo, los autores de los prefacios y estudios filológicos dedicados a su obra tendían a constatar los aspectos realistas de su prosa y proponían una interpretación social de sus textos literarios.

Cabe señalar que la imagen de la obra cortazariana fue manipulada no sólo por vía de la prensa y la crítica literaria, sino también por la selección de textos que debían traducirse. La mayor parte de sus publicaciones de la época soviética corresponde a textos bastante cortos incluidos en revistas, periódicos y antologías y sólo una cuarta parte representan las ediciones enteramente compuestas por la obra cortazariana.

El acceso de la obra de Cortázar al campo literario soviético fue asegurado por los mediadores culturales, sobre todo por Bylínkina y Braguinskaya, que insistían en su edición en las fichas de lectura para las editoriales y en reuniones del equipo editorial. Las primeras dos publicaciones rusas de Cortázar aparecieron en revistas en traducción y con prefacios “ideológicamente correctos” de Bylínkina. Una vez preparado el *terreno*, fue publicada una recopilación de relatos de Cortázar preparada por Braguinskaya. Cabe destacar que las nuevas traducciones tendían a aparecer pocos meses después de artículos críticos sobre Cortázar o de sus textos de

índole social o política, que justificaban la publicación poniendo de relieve la afinidad ideológica del autor. En estas publicaciones la preferencia se daba a los ensayos dedicados a la lucha contra el capitalismo y a las dictaduras latinoamericanas y los relatos que podían tener una interpretación social. De esta manera los críticos preparaban la justificación ideológica de la edición de sus obras sin subtexto social o demasiado innovadoras en plan narrativo.

Con la modificación de los campos literario y editorial que tuvieron lugar después de la perestroika, estas tendencias cambiaron. En la época postsoviética la mayor parte de publicaciones de la obra cortazariana corresponde a libros de autor único, con una menor presencia de antologías y revistas y una sola publicación en periódico. Si antes de la perestroika la obra de Cortázar solía aparecer de manera fragmentada en recopilaciones de relatos minuciosamente seleccionados, en la época postsoviética constatamos la predominación de libros de relatos traducidos en su integridad y obras selectas de Cortázar en varios tomos (hasta nueve volúmenes).

Mientras que la diversidad de las obras traducidas aumenta, las tiradas disminuyen. Si en la época soviética, los libros de Cortázar se imprimían con una tirada media de 100.000 ejemplares, para los años 1990-2000 este valor disminuye a 10.000 ejemplares. En los años 2000-2010 las tiradas bajan aún más y oscilan entre 1.000 y 8.000 ejemplares. Parece que el círculo de lectores de Cortázar ha disminuido y se limita a un público más bien intelectual.

Hasta mediados de la primera década de los 2000 se nota una gran diversidad de editoriales que se dedican a la edición de Cortázar. Si en la época soviética la edición se concentró en la capital, a principios de los 1990 en San Petersburgo se fundan las editoriales Sévero-Západ, Ázbuka, Ámfora y Kristall que dominarán el ámbito de la edición de Cortázar durante una quincena de años. Las ediciones de este período tienden a contener obras

antes desconocidas para el lector ruso, nuevas traducciones y aparato crítico: notas, post- o prefacios.

A partir de 2003 a la edición de las traducciones de Cortázar se unió la editorial AST que actualmente tiene el derecho exclusivo a la publicación de sus obras en forma de libro en el territorio ruso. Esta editorial tiende a imprimir las obras de Cortázar en varias colecciones el mismo año, en su mayoría sin aparato crítico. Una excepción representa la novela *Rayuela*, que se edita sin notas, pero a veces va acompañada de los prefacios de Bagnó. Estos prefacios muestran más signos de continuidad con el período precedente que otros textos críticos de la época postsoviética. Además, AST optó por publicar sólo la primera traducción de *Rayuela*, hecha en 1986.

Los cambios en el campo literario afectaron también la crítica literaria y la prensa dedicada a la obra de Cortázar. En la prensa se observa una impresionante variedad de opiniones y lecturas de Cortázar, que se convierte en un nombre de referencia y casi sinónimo de postmodernismo y lectura intelectual. Después de la perestroika, los críticos literarios tienden a neutralizar el compromiso político del escritor e insistir en el alejamiento de su obra de asuntos ideológicos. Sus textos ya no se comparan con el realismo sino con el postmodernismo. Asimismo, la lista de los autores mencionados como posibles influencias también cambia de manera significativa: en vez de Dostoyevski surgen los nombres de Joyce, Macedonio Fernández, Borges, etc.

Por otro lado, en vez de una lectura axiomática social los críticos suelen insistir en el carácter abierto de la obra cortazariana, o en el papel de lo lúdico y lo erótico en sus textos. Lo que anteriormente se interpretaba como lucha contra la sociedad burguesa, se convierte en rebelión contra las convenciones y moldes mentales y literarios, por cierto, evocados por Cortázar en sus entrevistas y conferencias. Asimismo, una serie de investigadores se dedican

a estudiar los recursos lingüísticos y las peculiaridades discursivas de los textos cortazarianos.

8. RAYUELA Y LAS METAMORFOSIS DE SU PARATEXTO Y METATEXTO

L'édition critique contribue ainsi paradoxalement, et j'y reviendrai, à brouiller la notion de texte.

Gérard Genette (1987, 311)

Les notes renvoient à n'importe quel endroit du texte. Aussi bien à n'importe quel de ces blancs.

Gleizes, Jean-Marie (1984, 29)

La novela *Rayuela* se publicó en 1963 y se considera la obra maestra de Julio Cortázar. El escritor obtuvo por esta novela el premio Kennedy, otorgado *ex aequo* con Mujica Láinez por la Subsecretaría de Cultura de la Nación. El libro cuenta la historia de Horacio Oliveira, un intelectual argentino que vive en París y luego es deportado a Argentina. Oliveira busca desesperadamente respuestas a preguntas trascendentales, pero su ansiedad es de tipo existencial y gira alrededor de la felicidad e infelicidad del individuo. La narración se centra en su búsqueda espiritual reflejada en una relación turbulenta con la Maga, en la vida bohemia y conversaciones en el Club de la Serpiente, así como en su viaje a Buenos Aires, que le lleva al reencuentro con un viejo amigo Traveler y su mujer Talita, al circo y al manicomio.

Mientras Oliveira está perdido en el laberinto de París y luego en el de Buenos Aires, como el Minotauro en el laberinto de Creta, la estructura del libro también se parece a un laberinto. *Rayuela* está compuesta de tres partes o planos formados por los capítulos que suceden en París “Del lado de allá” (cap. 1-36), los capítulos bonaerenses “Del lado de acá” (cap. 37-56) y los capítulos denominados prescindibles “De otros lados” (cap. 57-155), que en realidad son una parte imprescindible de la obra. En el prefacio titulado “Tablero de dirección” Cortázar propone a su lector dos maneras de leer

Rayuela. La primera opción revela una narración convencional lineal que termina en el capítulo 56. En este caso el lector deja de lado los capítulos de la parte “De otros lados”, compuesta por textos aparentemente inconexos y que cobran relevancia sólo en el segundo modelo de lectura. En la segunda opción, la historia cobra vida a medida que el lector avanza dando saltos de un capítulo a otro: de las peripecias de los personajes (ya sea de la parte “Del lado de allá” o “Del lado de acá”) a un anuncio copiado de un periódico, un poema, la letra de una pieza de jazz o una cita literaria en la parte “De otros lados” y luego vuelve a la historia de los protagonistas.

Con esta novela, o *contranovela*, como la llama el propio Cortázar, el escritor transgrede tanto la narración lineal y los límites del lenguaje literario del estilo realista, como la relación con el lector. Cortázar propone a su lector cómplice una “obra abierta” (Eco 1962), narración como “mecanismo perezoso” (Eco 1979) que necesita la cooperación del lector para cobrar sentido y le deja suficiente margen de libertad de interpretación. Esta novela requiere un lector de nueva generación —el lector co-autor del que habla Unamuno, un lector que se convierte en protagonista de la novela en *Si una noche de invierno un viajero* de Italo Calvino. Como el intruso en “Casa tomada” (1946) o el objeto horrible descubierto en la muñeca en la novela *62/Modelo para armar* (1968), la historia de *Rayuela* queda incompleta sin la interpretación del lector. En sus cartas, entrevistas y conferencias Cortázar solía destacar que el lector era libre *de elegir* su forma de leer *Rayuela*, dado que su autor había intentado escribir un libro donde el lector estuviera casi en pie de igualdad con el autor y tuviera la posibilidad de elegir su modo de lectura, crearse un mundo donde él desempeñara un papel activo y no pasivo (Bauer 1994).

Sin embargo, aunque el texto ofrece al lector la libertad interpretativa, cualquier novela desea ser interpretada con un margen suficiente de univocidad (Eco 1979, 52). Este margen puede ser revelado por el paratexto de la obra (Genette 1987) que representa una especie de umbral que prepara al lector y condiciona su lectura. En caso de las traducciones el paratexto también se adapta, permitiendo manipulación del canon literario según la ideología y poética dominantes en la cultura meta.

Este capítulo se propone analizar el paratexto y metatexto de *Rayuela* y de sus dos traducciones al ruso. La metatextualidad es una relación crítica por excelencia que une un texto a su hipertexto, objeto de su comentario o análisis (Genette 1982). En nuestro estudio destacamos dentro de la noción amplia de metatexto los elementos paratextuales, es decir las producciones verbales y no verbales que acompañan al texto literario (Genette 1987). Principalmente nos centramos en el análisis del paratexto, ya que son mayormente los elementos paratextuales que presentan la obra al lector y guían su recepción. La acción de paratexto suele ser de orden de influencia, incluso de manipulación, que el lector sufre de manera inconsciente (Genette 1987, 376).

Primero observamos el paratexto y metatexto de la obra original. En el apartado 8.1.1. nos centramos en el peritexto autoral y editorial ántumo, o sea todos los elementos peritextuales (nombre del autor, título, portada, subtítulos, dedicatoria, epígrafe, *prière d'insérer*⁵⁰³, prefacio original, notas, etc.) que tenían un vínculo físico con las ediciones publicadas en vida de Cortázar. Al ser “porteuse d’un commentaire auctorial”⁵⁰⁴ (Genette 1987, 8),

⁵⁰³ Actualmente toma forma de una breve presentación de la obra que suele aparecer en la contraportada.

⁵⁰⁴ “portador de un comentario autoral”

el peritexto autoral —y en cierta medida el peritexto editorial por ser inevitablemente acordado con el escritor— revela el margen de univocidad de interpretación la obra, establecido por el autor. Aparte del prefacio intitulado “Tablero de dirección”, también incluimos en el peritexto la *Morelliana*, el agregado teórico incorporado en el texto de la obra.

Luego analizamos la obra en base al epitexto autoral, es decir todos los textos e intervenciones de Cortázar que contienen un comentario explícito o implícito de *Rayuela*, pero no tienen vínculo físico con el libro.

En los apartados 8.1.4. y 8.1.5. observamos la recepción de *Rayuela* por el lector de habla hispana, reflejada en el metatexto y peritexto póstumo de la obra. En esta parte damos preferencia a los textos publicados poco después de la aparición de la obra (con un margen de aproximadamente 30 años), preferiblemente en vida de Cortázar. A este respecto, cabe destacar la difícil distinción entre el metatexto de la obra y su epitexto (que exponemos con más detalle en el capítulo ‘3. Marco teórico’). Como Genette (1987, 320) distingue el epitexto alógrafo como la crítica literaria “autorizada”, directa o indirectamente guiada por el autor, consideramos como elementos epitextuales los artículos críticos escritos por los amigos de Cortázar o las personas que lo entrevistaron o tuvieron con él un vínculo epistolar. Todos los textos cuya legitimización por el autor queda incierta o poco probable caen en la categoría de metatexto.

En la segunda parte del capítulo analizamos las metamorfosis del paratexto y metatexto de las traducciones de *Rayuela* en la época soviética y postsoviética. Empezamos por el análisis del metatexto, como elemento no vinculado físicamente a la obra, que sin embargo preparó el lector ruso a la recepción de la obra, ya que las primeras referencias a *Rayuela* en artículos

críticos aparecen antes de su traducción al ruso. Dada la imposibilidad de legitimación del epitexto por el autor que había fallecido antes de la traducción de *Rayuela* al ruso, consideramos todos los textos que comentan la obra, pero no están vinculados con ella físicamente, como su metatexto.

Cabe destacar que en el análisis de cómo la novela de Cortázar fue presentada al lector en la época soviética y postsoviética haremos hincapié en el análisis del peritexto editorial (tirada, portada, *prière d'insérer*, prefacio, postfacio, notas) desarrollado en el apartado 8.2.2. Suponemos que el peritexto editorial es una herramienta de manipulación del canon literario, cuyo poder subversivo iguala al de la traducción. Según señala la traductóloga Annie Brisset (1990, 38), “l'appareil éditorial façonne l'image de l'Étranger”⁵⁰⁵.

8.1. El paratexto y el metatexto de *Rayuela* en español

8.1.1. El peritexto de las ediciones ántumas

En este apartado nos limitamos a describir el peritexto⁵⁰⁶ de las ediciones ántumas de *Rayuela*, es decir las que se hicieron en vida de Cortázar. Dada la importancia que acordaba Cortázar a la edición y traducción de sus libros, el peritexto ántumo tiene una gran probabilidad de ser directa o indirectamente autorizado por el autor.

La primera edición del libro, publicada en 1963 por la editorial Sudamericana, fue objeto de abundante correspondencia entre Cortázar y su editor y amigo Francisco Porrúa. El autor entraba en todos los detalles de la

⁵⁰⁵ “El aparato editorial moldea la imagen de lo Extranjero”.

⁵⁰⁶ El peritexto incluye todos los elementos paratextuales que tienen un vínculo físico con la obra.

preparación del libro, discutiendo el diseño de la portada⁵⁰⁷ y del lomo del volumen. Cortázar siempre fue sensible a las portadas de los libros, a menudo descubriendo en ellas “cosas extrañamente asociadas al texto” (Cortázar 2000, vol. 2, 358). En una carta del 13 de marzo de 1963 Cortázar envía a Porrúa una foto de una rayuela fotografiada por él y que sirvió de base para una maqueta hecha por el pintor argentino Julio Silva (Cortázar 2012, vol. 2, 358), utilizada luego en el diseño de la portada. La idea inicial del escritor consistía en una rayuela dibujada con tiza en una vereda; todo con colores tamizados: “todo más bien pobre, gris, conventillo, día nublado, mufa” (*Ibid.*). El color tenía que corresponder sólo a las letras (nombre del autor en azul, título en amarillo y nombre de editorial en rojo), dejando la carátula en negro o gris. Originalmente Cortázar insistía en una *Rayuela* acostada con “tierra” en la tapa y “cielo” en la contratapa (*Ibid.*, 358):

Bueno, quedamos en que tu mano izquierda sostiene el libro. Parte de la palma y la raíz de los dedos se apoyan en la carátula, es decir en la Tierra. Pero la parte más espiritual de tu mano, la punta de los dedos, la sed y la ansiedad que viven en la punta de tus dedos, buscan del otro lado el Cielo, tal vez alcanzan a rozarlo, a entrar por un momento en él. ¿Sentís la cosa? Tu mano también lee el libro (*Ibid.*, 358).

Sin embargo, luego aceptó la proposición de la editorial y de Silva que preferían el dibujo de rayuela de pie con otra rayuelita pequeña en el lomo⁵⁰⁸.

8.1.1.1. *El peritexto editorial*

Uno de los elementos fundamentales del peritexto editorial es la tirada. La primera impresión de *Rayuela* se publicó con una tirada de 3.000 ejemplares, comparable a la de los primeros libros de Cortázar (*Bestiario*, 2.500

⁵⁰⁷ Para más detalle véase la correspondencia de Cortázar del año 1963 (Cortázar 2000, vol. 2, 347-348, 356-358, 360-361, 370-371, 377-379, 379-380).

⁵⁰⁸ Véase el Anexo 5 para la foto de la portada de la primera edición de *Rayuela*.

ejemplares en 1951; *Las armas secretas*, 3.000 ejemplares en 1959; *Los premios*, 3.000 ejemplares en 1960). Estos tres libros también fueron publicados por la editorial Sudamericana, pero no se reeditaron hasta la aparición de *Rayuela* que desencadenó las ventas de la obra del escritor. Una vez publicada, *Rayuela* agotó rápidamente la tirada inicial y en siete años llegó a vender 95.000 ejemplares, lo que indica la rápida consagración del autor y de la obra. Ulteriormente, a partir de 1970 las reediciones de *Rayuela* se fijaron en una media anual de diez mil ejemplares (Rama 1981). En su estudio “El ‘boom’ en perspectiva” Ángel Rama (*Ibid.*, 88) detalla el siguiente cuadro de ventas (según tirada anual total) de los textos de Cortázar después de la publicación de *Rayuela*:

Año	<i>Bestiario</i>	<i>Las armas secretas</i>	<i>Los premios</i>	<i>Rayuela</i>	<i>Todos los fuegos el fuego</i>
1964	3.000	3.000	3.500		
1965	3.000	4.000	3.500	4.000	
1966	7.000	5.000	15.000	10.000	28.000
1967	11.000	10.000	10.000	10.000	8.000
1968	8.000	16.000	20.000	26.000	24.000
1969	23.000	10.000	20.000	25.000	10.000
1970	10.000	20.000	10.000	20.000	10.000

Fig. 1. Cuadro de ventas de las obras de Cortázar

El incremento de las tiradas de Sudamericana muestra la consagración de Cortázar y su novela ya a partir de mediados-finales de los años 1960. La editorial argentina siguió reimprimiendo *Rayuela* año tras año. En otros países de América Latina también se publicaron sus ediciones ántumas: en 1969 por la editorial Casa de las Américas en La Habana; en 1979 por la editorial Promexa en México, en 1980 por la editorial Biblioteca Ayacucho en Venezuela.

Cabe destacar que, debido a la política cultural de España de aquel entonces, la introducción de este libro en el mercado literario español se vio entorpecida, a pesar de los intentos de Cortázar de publicarlo en Barcelona. De esta situación se quejaba Cortázar a Porrúa en una carta del 20 de diciembre 1966, diciendo que el hecho de que le editaran en Bratislava y no en Barcelona le parecía demencial (Cortázar 2000, vol. 3, 1096). Cuando surgió la posibilidad de publicación de *Rayuela* en España en 1966-1967 con Seix Barral, el escritor, a pesar de alegrarse, mostró su preocupación por el control de la censura: “La idea de publicar *Rayuela* en España me parece estupenda (a reserva de lo que pase con la censura)” (*Ibid.*, 1128). Finalmente, la publicación no fue posible y la obra no se dio a conocer en la Península Ibérica hasta el año 1977, es decir unos diez años después de su consagración y después de la muerte de Franco⁵⁰⁹. En 1977 *Rayuela* fue editada por las editoriales Sudamericana y EDHASA⁵¹⁰ en Barcelona, en 1980 la editorial Bruguera en Barcelona, en 1981 la editorial EDHASA ya sin participación de Sudamericana. Las primeras ediciones de bolsillo, indicio de consagración según Genette (1987, 25), aparecen ya póstumamente en 1987 en la editorial madrileña Alianza y en 1988 en la barcelonesa Ediciones B.

En cuanto al aparato crítico, la primera edición de 1963 no tiene notas del editor ni prefacios alógrafos. Probablemente fue el propio Cortázar quien impuso esta ausencia, debido a su rechazo al academicismo. En “Traduire

⁵⁰⁹ En otra dictadura —la URSS— este libro no aparecerá que unos diez años más tarde, en 1986.

⁵¹⁰ Editorial barcelonesa fundada en 1946 por Antonio López Llausàs, quien había participado anteriormente en la creación y dirección de Editorial Sudamericana en Buenos Aires.

Cortázar avec Cortázar” la traductora francesa Laure Bataillon⁵¹¹ (1991b, 57) recuerda que el escritor sentía una especie de horror ante las notas: “Julio Cortázar avait, des notes, une horreur égale à la mienne (ce qui n’est pas peu dire, et je regrette celles, rarissimes, que je le suis laissée aller à mettre)⁵¹²”.

Sin embargo, algunas ediciones ántumas sí que se publicaron con prefacios alógrafos. Ya en 1969 la edición cubana apareció con prefacio de su amigo José Lezama Lima. En 1980, en Venezuela, otro amigo de Cortázar, Jaime Alazraki, coordinó la publicación de una edición crítica de *Rayuela* con un prefacio y cronología establecida por otra amiga del escritor, Gladis Yurkievich. La primera edición que llevaba un importante aparato crítico con introducción, abundantes notas, plano y fotografías fue la edición académica póstuma de 1984, preparada por Andrés Amorós e impresa por Ediciones Cátedra. En 1991 apareció una edición crítica de la UNESCO. Preparada por los catedráticos Saúl Yurkievich y Julio Ortega, la publicación incorporó varios artículos críticos, el *Cuaderno de bitácora* y fragmentos del manuscrito que están actualmente en la Universidad de Texas (Austin). Yurkievich, amigo y albacea del autor, destaca la presencia implícita del espíritu de Cortázar en la preparación del volumen, en el que participó un grupo de especialistas con miras y métodos diversos, unidos por una “lúcida admiración” a la obra cortazariana y “en su mayoría ligados a ella

⁵¹¹ Laure Bataillon conocía a Cortázar personalmente y tradujo al francés muchas obras suyas: *Les gagnants* (Gallimard, 1961), *Les armes secrètes* (Gallimard, 1963), *Gîtes* (Gallimard, 1968), *Marelle* (Gallimard, 1966; trad. en coll. avec F.M. Rosset), *Tous les feux le feu* (Gallimard, 1970), *62 Maquette à monter* (Gallimard, 1971), *Livre de Manuel* (Gallimard, 1974), *Zötl* (Ricci, 1976), *Octaedre* (Gallimard, 1976), *Cronopes et fameux* (Gallimard, 1977), *Façons de perdre* (Gallimard, 1978), *Le tour du jour en 80 mondes* (Gallimard, 1980), *Nous l’aimons tant, Glenda et autres récits* (Gallimard, 1982), *Les rois* (Actes Sud, 1982), *Les autonautes de la cosmoroute* (Gallimard, 1983 ; trad. en coll. avec F. Campo), *Heures indues* (Gallimard, 1986), *Prose de l’observatoire* (Gallimard, 1988), *Un certain Lucas* (Gallimard, 1989).

⁵¹² “Julio Cortázar resentía ante las notas un horror comparable al mío (lo que no es poco, y me reprocho las rarísimas notas que me permití introducir)”.

directamente por un vínculo amistoso” (1991c, xxiii). Cabe destacar que esta edición tampoco contenía notas.

El lanzamiento del texto fue acompañado, en su primera edición de 1963, del *prière d’insérer* (una breve presentación de la obra, ubicada en la cuarta de portada) escrito por Porrúa. Genette (1987, 98-109) clasifica el *prière d’insérer* en su estado actual como peritexto editorial durable. El teórico francés subraya la importancia de este elemento paratextual por su estatus cuasi prefacial que le permite construir la imagen de la obra en las mentes tanto de los lectores como no lectores del libro. En el caso de la primera edición de *Rayuela*, esta breve presentación de la novela fue impresa en la solapa y sintetizaba las características principales de la obra que deseaba poner de relieve la editorial y, dado el nivel de implicación y participación de Cortázar en el proceso editorial, el propio autor. Según lo confesó Porrúa en una entrevista concedida el 24 de junio de 2012 a María Cristina Preciado Núñez (2014, 259), las sugerencias de cambios que había hecho Cortázar, progresivamente, hicieron de su contenido un texto íntegro suyo.

Ya en esta primera presentación vemos las líneas directrices que se harán evidentes en la crítica literaria y epitexto autoral, tanto tardío como ulterior. En concreto, el *prière d’insérer* define *Rayuela* como una *contranovela* que, rechazando el orden cerrado de la novela común a favor de una mayor apertura, convierte al lector en cómplice. Asimismo, pone en evidencia la apetencia del autor de denunciar a la vez la inautenticidad de la vida humana y de la literatura estética y psicológica (Cortázar 1963, s.n.).

8.1.1.2. *El peritexto autoral*

Entre las interpretaciones posibles, está también la del escritor mismo, escondida en el paratexto autoral (y como lo acabamos de observar, a veces

editorial) de la obra. Su parte más accesible para el lector aparece en el volumen de la obra en forma de peritexto y guía de lectura.

Uno de los elementos esenciales es el título. Diferentes versiones del título revelan los temas y enfoque finalmente sacrificados en el título definitivo (Genette 1987, 64). Originalmente, Cortázar pensaba titular su obra *Mandala*, haciendo referencia a las representaciones hinduistas o budistas que se crean para lograr la concentración y evolución espiritual por medio de contemplación. El tema del mandala aparece varias veces en el diario del escritor *Cuaderno de bitácora*, y Cortázar cambia el título en el último momento. Según observa el amigo y crítico del escritor, Yurkievich (1991a, 759), al sustituir el título inicial *Mandala* por el definitivo de *Rayuela* Cortázar desgrava su novela de exceso sacramental y vuelve explícito ese eje lúdico que es generador del texto y que lo atraviesa por entero. Sin embargo, la representación gráfica de la evolución espiritual sigue presente en el juego infantil de rayuela que también tiene un trasfondo espiritual, aunque ingenuamente olvidado. La figura de rayuela reproduce la forma de una basílica católica: el rectángulo de la tierra representa el atrio, el recorrido pasa por siete casillas que corresponden a siete días de la semana o siete círculos celestes, y desembarca en la medialuna del paraíso o ábside (*Ibid.*, 759). Como lo explica el propio Cortázar (2013b, 619) en una carta a Manuel Antín del 19 de agosto 1964, hasta casi terminado el libro debía llamarse *Mandala*. Sin embargo, de golpe el escritor razonó que no podía exigirles a los lectores que conozcan el esoterismo búdico o tibetano. En la misma carta añade:

Y a la vez me di cuenta de que *Rayuela*, título modesto y que cualquiera entiende en la Argentina, *era lo mismo*; porque una rayuela es un mandala de-sacralizado. No me arrepiento del cambio (*Ibid.*).

Asimismo, al paratexto final se incorporan dos epígrafes que no aparecían en el manuscrito original. Estos elementos peritextuales ponen en evidencia el eje lúdico de la novela. El primero, sacado del *Espíritu de la Biblia y Moral Universal, sacada del Antiguo y Nuevo testamento. Escrita en toscano por el abad Martini con las citas al pie. Traducida en castellano por el Clérigo Reglar de la Congregación de San Cayetano de esta Corte* — por su estilo sentencioso y solemne y el segundo, extraído de *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que soy* de César Bruto — por su aspecto lúdico y ortografía destacadamente incorrecta.

a) Tablero de dirección

El peritexto autoral por excelencia es el prefacio. El único prefacio que originalmente lleva el libro se titula “Tablero de dirección”, e ilustra a la perfección una de las dos funciones cardinales del prefacio, la de guiar al lector, explicándole cómo debe leer el texto (Genette 1987, 220). En este prefacio, que forma parte íntegra del texto de la novela, Cortázar invita al lector a elegir una de las dos formas de leer el libro. La primera opción supone leer de corrido los primeros 56 capítulos, dejando de lado los restantes. La segunda implica seguir las instrucciones de lectura fragmentaria propuesta por Cortázar. Esta última opción lleva al lector del capítulo 73 al 131, haciéndolo saltar de un capítulo al otro.

Para un lector cómplice, los capítulos de la obra forman casillas de una rayuela enorme a la que le toca jugar, ya sea siguiendo el tablero de dirección proporcionado por Cortázar, ya sea combinando los capítulos de la obra según su propio juicio. Todos los capítulos están dotados de una relativa autonomía que permite barajarlos en orden aleatorio. Cada manera de combinar los capítulos supone una lectura e interpretación diferentes. Por ejemplo, la lectura salteada propuesta en el tablero de dirección por el propio

Cortázar se acaba con la estructura circular de los capítulos 131-58-131 que da un toque surrealista y onírico a la escena del restablecimiento de Oliveira. En este caso el capítulo 55 queda excluido. Sin embargo, su texto se reproduce en el capítulo 133 del tercer bloque. Horacio también es una proposición abierta cuyo destino se queda en suspense ya que el escritor deja al lector la libertad de decidir si el personaje se suicida o no.

Curiosamente, en el manuscrito de Austin, Cortázar proponía como primera la lectura fragmentaria, explicando al lector que “las razones de la primera manera las da a entender en el texto un tal Morelli” (Cortázar 1991, 3). Morelli representa en la novela el *alter ego* de Cortázar que expone la base teórica de la *contranovela* en los capítulos denominados *Morelliana*.

b) Morelliana

El peritexto autoral de *Rayuela* incluye también un agregado teórico incorporado en el texto de la obra. La frontera que lo divide del texto de la obra y del metatexto en general es incierta. Para los fines de nuestro estudio nos guiamos por su vínculo físico con el volumen de la obra y su carácter de comentario para definirlo como peritexto durable.

Este agregado teórico explica las premisas artísticas de *Rayuela* dentro de la obra misma. En el texto aparece en forma de apuntes del *alter ego* de Cortázar —Morelli— y de conversaciones de los miembros del Club de la Serpiente sobre sus ideas. Morelli escribe su propia obra literaria —cuyo texto no aparece ni se cita— y en sus apuntes sobre esta escritura hallamos las premisas teóricas de *Rayuela*.

El descubrimiento de la relatividad de los postulados de la ciencia clásica lleva a Morelli a la idea de la búsqueda de una realidad libre de interposición

de mitos, religiones y sistemas dualmente articulados. Busca acceso a la realidad pura sin las quimeras creadas como resultado de la mediación de los instrumentos cognoscitivos tradicionales. Ataca igualmente al pensamiento binario y al lenguaje convencional envilecido por las trampas de la cultura convencional.

De las conversaciones de los miembros del Club de la Serpiente se desprende que Morelli aludía en sus cuadernos al empobrecimiento del lenguaje. Para Morelli el lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia de pleno valor que moldea la humanidad y traiciona al que lo está usando. Sus personajes tienden a desconfiar de sí mismos por sentirse condicionados y dibujados por su propio discurso, su propia manera de pensar en términos de lenguaje que podría ser engañoso. El *alter ego* del escritor condena en el lenguaje convencional —embellecido por los siglos de bellas letras— una óptica que enmascara la realidad. Morelli quiere devolverle al idioma su pureza original y sus derechos. El personaje plantea la necesidad de re-vivir y re-animar el lenguaje, habla de expurgarlo, castigarlo, devolver a las palabras todo su brillo, para que puedan ser usadas como “los fósforos y no como un fragmento decorativo, un pedazo de lugar común” (Cortázar 1963, 500).

Tal como lo hacía el joven Cortázar en la *Teoría del túnel* (1947), Morelli rechaza el camino de la novela psicológica y descriptiva: “Basta de novelas hedónicas, premasticadas, con *psicologías*” (Cortázar 1963, 544). Contrapone el arte como representación de la realidad al arte como una serie de imágenes. Morelli invoca al escritor a alejarse de la tradición realista descriptiva que convierte la obra de arte en meros guiones de cine sin el rescate de las imágenes o figuras. Sintiendo al mismo tiempo ligado a la tradición literaria y repudiado por ella, el *alter ego* de Cortázar mina y

destruye la literatura desde dentro. Intenta hacer saltar de golpe toda la superestructura de un estilo junto con la semántica y la psicología. Sin embargo, esta destrucción virtual, resumida en la frase de Oliveira: “¿Para qué sirve un escritor si no para destruir la literatura?” (*Ibid.*, 503)(Cortázar 1963)(Cortázar 1963), no proviene de nihilismo total sino de la búsqueda de nuevos caminos, del intento de transgredir el hecho literario tradicional.

Como una de las posibles soluciones, Morelli propone el tratamiento de la novelística al modo Zen. Dicho método implica una violenta irracionalidad que podría abolir las estructuras occidentales del entendimiento: “A cambio del bastonazo en la cabeza, una novela absolutamente antinovelesca, con el escándalo y el choque consiguiente, y quizá con una apertura para los más avisados” (*Ibid.*, 490).

Según señala Morelli, la comprensión del extraño lenguaje de los maestros Zen no significaba la comprensión por parte del discípulo del idioma críptico sino la autocomprensión. La comprensión de la *contranovela* por parte del lector también supone su autocomprensión y no solamente la descodificación del *puzzle* propuesto por el escritor. Como la nueva *contranovela* debía tener carácter fragmentario, Morelli compone unos cuadernos de notas que se unen en carpetas. Sin embargo, el orden establecido por el autor no era fijo y podía ser modificado por un lector activo, igual que el orden de los capítulos de *Rayuela*. Morelli ve la escritura fragmentaria como una solución para escapar de la simplificación de los moldes prefabricados. En realidad, el lector es el único personaje que le interesa al *alter ego* de Cortázar: “el verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo” (*Ibid.*, 497-498).

Las reflexiones de Morelli sobre la teoría del lenguaje y de la literatura son muy próximas a las de Cortázar, ya que en muchos casos representan las observaciones del propio escritor apuntadas en el *Cuaderno de bitácora* y hacen eco en otros elementos de paratexto autorial.

8.1.2. El epitexto autorial

El epitexto⁵¹³ autorial se divide según su aspecto temporal (epitexto anterior, original, ulterior, tardío), carácter privado o público. El epitexto público, a su vez, puede subdividirse en autónomo o mediatizado.

8.1.2.1. Epitexto autorial público anterior

Probablemente el trabajo que mejor resume la teoría de la novela aplicable a la novelística de Cortázar es su *Teoría del túnel* escrita en 1947. Representa epitexto autorial público autónomo⁵¹⁴, creado antes de la novela y correspondiente al momento de la gestación de la poética cortazariana. Ya en estos textos tempranos Cortázar no sólo ubica la novela dentro del contexto de la literatura moderna, sino que anuncia su propio programa poético que regirá la novelística del *gran cronopio* desde *Divertimento* (1949) hasta *Libro de Manuel* (1972). Cortázar proclama la subordinación de lo estético, del arte por el arte, a la idea y propósito de una búsqueda integral del hombre.

Buscando una liberación de las formas preestablecidas y de los conceptos *a priori*, el escritor anuncia una destrucción en la que el objeto amado —la Literatura— es a la vez el objeto a destruir. El joven Cortázar define la

⁵¹³ Epitexto incluye todos los elementos paratextuales que se encuentran fuera del volumen físico de la obra.

⁵¹⁴ Epitexto público autónomo incluye todos los textos (en sentido amplio) donde el escritor comenta su obra frente a un público sin intervención de entrevistador u otro destinatario intermediario.

literatura como modo verbal del ser del hombre y lo ve como condicionante de la realidad. Como la literatura cumple sus etapas paralelamente a la filosofía, el escritor ve la novela como posibilidad expresiva de comunicar una antropología. Sin embargo, condena la novela-espejo tradicional que, creada por el monólogo del autor, le devuelve su propia imagen sin implicar al lector y sin abrir puertas para un diálogo. Sospecha que a la cultura actual le toca derrumbar el lenguaje literario y así echar abajo “el cristal esmerilado que nos veda la contemplación de la realidad” (Cortázar 1947, 66). Al denunciar el lenguaje literario que está condicionado por todo un sistema de juicios *a priori* y manipula la situación original al describirla, Cortázar anuncia su derrumbo. Afirma que junto con los cambios en la filosofía y la situación epistemológica, la historia del arte novelesco estaba gestionando hace tiempo una rebelión contra el idioma, y que “el escritor es el enemigo potencial —y hoy ya actual— del idioma” (*Ibid.*, 74). El joven escritor empieza a preguntarse si su planteamiento y concepción de los problemas no está condicionado por el lenguaje, por su visión verbal de la realidad. Puede ser que el mensaje ya esté pre-deformado por ser formulado mediante estructuras verbales que lo condicionan, “las posibilidades expresivas estén imponiendo límites a lo expresable; que el verbo condicione su contenido, que la palabra esté empobreciendo su propio sentido” (*Ibid.*, 51). Entonces la etapa destructora se le presenta como necesidad, ya que sólo un lenguaje liberado de los moldes preestablecidos podría crear de nuevo todas las imágenes utilizando formulaciones necesarias y únicas donde cada forma prosódica respondiera a un contenido justo.

8.1.2.2. Epitexto autoral original, ulterior y tardío

Como la mayoría de los temas tratados en el epitexto original, ulterior y tardío se repiten sin experimentar significantes cambios de enfoque interpretativo, optamos por sintetizarlos en el apartado ‘8.1.3. Tres niveles de *Rayuela*’.

Cabe mencionar que a la categoría de epitexto original pertenece el diario de a bordo *Cuaderno de bitácora*, escrito al mismo tiempo que la obra, y el manuscrito original. Para el período ulterior contamos con el epitexto autoral privado (correspondencia) y público mediatizado⁵¹⁵ (entrevistas, conversaciones). Igualmente hemos estudiado el epitexto público mediatizado tardío de la obra — una serie de conferencias impartidas por Cortázar en Berkeley casi veinte años después de la creación de la obra (Cortázar 2013a). En el curso de dichas conferencias el *gran cronopio* trató los temas de la musicalidad, lo lúdico y el erotismo en la literatura, así como la génesis y principales temas de *Rayuela*. Al hablar de *Rayuela*, Cortázar subrayaba la libertad del lector y la validez de interpretaciones alógrafas: “los críticos, que han escrito mucho sobre *Rayuela*, les pueden dar toda la información de la que yo soy totalmente incapaz” (*Ibid.*, 216). Al mismo tiempo, el escritor insistió mucho en el hecho de que *Rayuela* se componía de tres niveles: el nivel *metafísico* ya que “en el fondo *Rayuela* es una muy larga meditación —a través del pensamiento e incluso a través de los actos de un hombre sobre todo— sobre la condición humana” (*Ibid.*, 209), el nivel idiomático o *semántico*, que contiene la crítica del lenguaje estereotipado y falso, y el nivel que hace referencia al *lector cómplice*.

8.1.3. Tres niveles de *Rayuela*

Dentro del marco de esta tesis los tres niveles a los que alude Cortázar pueden ser relacionados con el modelo triádico de los niveles narrativos de Gérard Genette: *historia (histoire)*, es decir el nivel macroestructural del argumento y de los personajes situados en un universo espaciotemporal, *relato (récit)*,

⁵¹⁵ Epitexto público mediatizado supone la intervención de un entrevistador o público como destinatario primario del elemento paratextual.

es decir el nivel microestructural del discurso, y *narración* (*narration*) que comprime el contexto del acto narrativo (Genette 1972, 72). El nivel de *historia* incluye el nivel definido por Cortázar como metafísico, el nivel de *relato* puede ser asociado al nivel idiomático o semántico del gran cronopio y a nivel de *narración* el propio Cortázar destaca la importancia del lector cómplice.

8.1.3.1. Nivel metafísico

A nivel de *historia* (*histoire*), según la terminología de Genette, *Rayuela* narra varios episodios de la vida de Horacio Oliveira —un intelectual argentino que vive en París, pero luego es deportado a Argentina— y de sus amigos. La historia se centra en sus reflexiones y búsquedas espirituales. Cortázar ve la novela como una especie de análisis, “exploración epistemológica, quiere volverla portadora de los interrogantes últimos acerca del sentido y el destino” (Cortázar 1947, 51). Los problemas de la naturaleza humana, del destino del hombre y del sentido de la vida se posicionan a través de las peripecias del protagonista. Oliveira lleva dentro una especie de angustia permanente que le hace interrogarse sobre algo más allá de su vida cotidiana y sus problemas de cada día. Para Cortázar, se trataba de provocar una especie de autocrítica total de los mecanismos por los cuales hemos llegado a esa “serie de encrucijadas, de callejones sin aparente salida que es cómo ve Oliveira el mundo” (González Bermejo 1978, 77).

Viviendo en el siglo lleno de historias dramáticas, interminables luchas políticas, sangrientas guerras, injusticias y opresiones, Oliveira se pregunta cómo la humanidad actual había llegado al callejón sin salida de las guerras mundiales y la bomba atómica. Cuestiona la noción misma del progreso en el contexto de la cultura occidental, y se lo plantea en un sentido filosófico,

preguntándose sobre el destino de la humanidad y del conjunto de las civilizaciones.

Oliveira está buscando “el centro que ya no sólo es histórico sino filosófico, metafísico, y que ha llevado al ser humano por el camino de la historia” (Cortázar 2013a, 22). Lo define con nombres como *kibbutz del deseo* o el *Centro*. Lo único que sabe es que esta Arcadia no se encuentra siguiendo la lógica aristotélica de las oposiciones binarias. No acepta las cosas como le son dadas y está en continua crítica de las nociones prefabricadas, lo que le lleva a una especie de rebelión. En su búsqueda metafísica empieza a poner en crisis “eso que se da en llamar la civilización judeocristiana o la civilización que viene sobre todo pasando por Aristóteles y Santo Tomás hasta llegar a la ciencia y la filosofía modernas” (*Ibid.*, 210).

Oliveira rechaza “la gran máscara podrida de Occidente” (Cortázar 1963, 560) y la aceptación conformista del mundo se le presenta como un verdadero infierno. Según el personaje, la verdadera condena es la vida actual cotidiana: “el olvido del Edén, es decir la conformidad vacuna, la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagas” (*Ibid.*, 577). El hecho de que exista una diferencia cardinal entre las mentalidades oriental y occidental le hacen sospechar que la humanidad podía haber seguido por otros caminos cada uno de los cuales habría llevado a una concepción y visión del mundo diferentes (Cortázar 2013a, 210-11). Al no encontrar la solución en el camino racional de la civilización judeocristiana, se gira hacia la Vedanta o el absurdo. El protagonista se dice que “sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito”(Cortázar 1963, 123).

En sus cartas Cortázar matizaba su rechazo de la cultura occidental, diciendo que no la rechazaba en bloque sino que denunciaba “la monstruosa hipertrofia de algunas posibilidades humanas (la razón, por ejemplo) en desmedro de otras, menos definibles por estar situadas precisamente al margen de la órbita racional” (Cortázar 2013b, 616).

A pesar de la envergadura de los planteamientos metafísicos, las búsquedas de Oliveira emanan de una angustia existencialista. A Oliveira le preocupan “los elementos ontológicos que tocan el ser profundo del hombre” (Cortázar 2013a, 22) pero su cuestionamiento sobre el destino del hombre gira alrededor de su felicidad e infelicidad individual, su existencia personal. El libro empieza con la pregunta de sí encontraría a la Maga y esta búsqueda se desarrolla paralelamente a la búsqueda del *kibbutz del deseo* enigmático. No obstante, la búsqueda de este *kibbutz del deseo* o el *Centro* supone la eliminación de todo lo que se va rechazando, incluidos el amor y las relaciones humanas que pertenecen al territorio de la tradición milenaria contra la cual se rebela Oliveira.

Como lo explicó en una entrevista Cortázar, en el fondo *Rayuela* es una acumulación de rechazos:

Oliveira va destrozando todo a su paso. Tira todo: mujeres, cosas, tiempo, ciudades. Porque ahí, después de haber liquidado todo lo que él quería liquidar, hay una esperanza de volver a inventar la realidad. (Prego 1985, 121)

Oliveira niega la existencia de la armonía contenida en las relaciones humanas, pero sigue buscándola allí donde anuncia su ausencia — entre los amigos, la familia, la ciudad, dentro de los cuadros sociales. La busca en la amistad con Traveler y su mujer Talita. Traveler representa en la novela su *doppelgänger*: su versión anclada en la historia, la tradición y en armonía con

el mundo exterior. En el fondo Traveler era lo que hubiera sido Oliveira de tener menos imaginación y angustia metafísica. Oliveira le tiene actitud ambigua: le llama “hombre del territorio, el incurable error de la especie descaminada” pero al mismo tiempo exclama admirado: “cuánta hermosura en el error y en los cinco mil años de territorio falso y precario” (Cortázar 1963, 402).

8.1.3.2. Nivel idiomático

El segundo nivel corresponde a *récit*, según Genette, y refleja a nivel microestructural los cuestionamientos del nivel marcoestructural. El propio Cortázar lo llama nivel idiomático, poniendo de relieve la importancia de la experimentación lingüística a este nivel.

Toda la novela está escrita bajo el signo del rechazo de la inautenticidad y de la búsqueda: mientras que el protagonista busca su *reino milenario*, el *kibbutz del deseo*, el autor busca nuevas formas narratológicas, un lenguaje purificado de las formas preacuñadas y falsas. Y estas dos búsquedas están entrelazadas en una madeja inseparable. Es en el intento de acabar con el absurdo camino de la civilización actual que lleva a un callejón sin salida que se plantean desde el comienzo los problemas del lenguaje.

Según Cortázar, para encontrar este *reino milenario perdido* que busca Oliveira hay que empezar por destruir los prejuicios mentales y los lugares comunes (Garfield 1981, 98). Esta idea de destrucción de los moldes preestablecidos y de los prejuicios mentales se realiza en la tentativa de “hacer volar en pedazos el instrumento mismo de que se vale la razón, que es el lenguaje” (González Bermejo 1978, 63), de buscar un nuevo lenguaje purificado. Efectivamente, no se puede atacar al mundo sirviéndose de un idioma lleno de engaños creado por este mundo, como no se puede denunciar

nada desde dentro del sistema al que pertenece lo denunciado y sirviéndose de “las herramientas que sirven al enemigo, es decir un idioma estratificado, codificado” (Cortázar 2013a, 213).

En la novela, el lenguaje se presenta como una fuerza poderosa que puede cambiar la percepción de la realidad. Por un lado, el lenguaje es una gran maravilla dada al hombre. Sin embargo, el autor parece advertir al lector de que antes de utilizar este milagro de comunicación humana hace falta admitir la posibilidad de que nos engañe. El hombre tiene la impresión de estar razonando y utilizar el lenguaje para expresarlo, pero quizás sea el lenguaje mismo que está pensando por él, manipulando su percepción por medio de estereotipos y fórmulas preconcebidas y obsoletas en la época actual (*Ibid.*, 218). La palabra creada por el hombre se rebela contra él y le somete a su influencia. Las palabras obran de una manera sutil pero irreversible: “No hay sustancias más letales que esas que se cuelan por cualquier parte, que se respiran sin saberlo, en las palabras o en el amor o en la amistad” (Cortázar 1963, 217-218).

En la mente de Oliveira las palabras cobran una vida independiente y aunque el hombre está usando las palabras, no son herramientas sin voluntad propia:

Les encanta que uno las saque del ropero y las haga dar vueltas por la pieza. Realidad, hombre de Neanderthal, míralas cómo juegan, cómo se nos meten por las orejas y se tiran por los toboganes (*Ibid.*, 190).

Las palabras no sólo cobran una vida propia sino pueden ser amenazadoras y peligrosas si vienen del subconsciente. En este territorio incontrolable, según Talita, las palabras eran como los locos de la clínica, entes amenazadores que saltaban de golpe sin que nada pudiera atajarlos (*Ibid.*, 334).

El autor de *Rayuela* se propone librar la batalla contra la hipocresía lingüística que lleva a la tergiversación de la realidad condicionada por la Historia y la Tradición. Según contó Cortázar en la entrevista concedida a Omar Prego (1985, 116), él se sirvió del idioma como cualquier escritor, pero buscando eliminar los tópicos y hacer “una especie de limpieza general del idioma antes de poder volver a utilizarlo”. Eso viene también del punto de vista metafísico de Oliveira que rechaza “una lengua hecha de frases preacuñadas para transmitir ideas archipodridas” (Cortázar 1963, 227).

En el epitexto público tardío Cortázar (2013a, 218) subraya que en *Rayuela* hay capítulos donde Oliveira emprende un ataque explícito al idioma estándar, tal como éste se cultiva en la escuela y en la literatura convencional. Incluso a veces insulta las palabras y les da nombres despectivos como si fueron sus rivales. Cuando Oliveira dice que desconfía de las palabras y las sopesa y cepilla mucho antes de usarlas no se trata sólo de una vívida metáfora literaria sino del método utilizado por su autor para intentar una especie de higiene mental que creía necesaria para poder transmitir mensajes nuevos y describir experiencias fuera de lo ordinario.

Uno de los procedimientos más eficaces que se emplean en la novela para poner en tela de juicio el idioma es el humor. Por ejemplo, en el capítulo 75 Oliveira se está acordando de su pasado en Buenos Aires. Poco a poco se deja llevar por el lenguaje ampuloso y falso lleno de palabras sentimentales y engoladas. Se escucha a sí mismo monologando en un idioma completamente literario y embellecido, lleno de adjetivos típicos y estructuras convencionales que uno ve al abrir cualquier libro o periódico.

El protagonista rechaza este lenguaje estereotipado —que engloba en una fórmula embellecida muchas cosas, anivelando y falsificándolas— y se

interrumpe al escucharse utilizarlo. Se burla de sí mismo y para quitar el sabor solemne que le ha dejado este discurso nostálgico empieza a dibujar en el espejo con la pasta dentífrica. En otras ocasiones, cuando Oliveira percibe su tendencia al idioma engolado, se detiene y se ríe de sí mismo:

Oliveira tiene suficiente conciencia de eso y se burla de él mismo cuando se sorprende hablando con un lenguaje un poco ampuloso: en la palabra ampuloso pone una hache, la escribe con hache y la convierte en una palabra ridícula <...> cuando el lector de *Rayuela* ve eso escrito así, se sonríe porque se da cuenta que ahí el lenguaje ha sido desenmascarado (Cortázar 2013a, 219).

El protagonista siente la necesidad de añadir un elemento de humor al sentirse pronunciar o pensar una frase seria o patética: “Me apasiona el hoy pero siempre desde el ayer (¿me hapasiona, dije?)” (Cortázar 1963, 113). Al notar que su monólogo se hace demasiado patético o sentimental lo desgrava con comentarios como “No hagamos literatura” (*Ibid.*, 149) y “No saquemos a relucir las perras palabras, las proxenetas relucientes” (*Ibid.*, 149-150).

Con Traveler y Talita Oliveira inventa “juegos en el cementerio” sacando palabras y definiciones del diccionario de la Real Academia Española. Oliveira lo define de necrópolis y no entiende “cómo a esta porquería le dura la encuadernación” (*Ibid.*, 279). Y, efectivamente, en la portada del diccionario que Oliveira usa para componer “juegos en el cementerio” alguien ya había destruido la palabra “Real” a golpes de hoja de afeitar.

Oliveira y con él su creador atacan no sólo el lenguaje estereotipado, sino también la novela realista como tal. Así, por ejemplo, en el capítulo 34 la intercalación de las líneas de la novela *Lo prohibido* de Pérez Galdós con el monólogo interior de Oliveira destaca el carácter falso y obsoleto de la narración realista. Para el *gran cronopio* la novela realista es el bastión del

realismo ingenuo que se le presenta como el mundo de las apariencias (Cortázar 1970, 33-34).

8.1.3.3. Nivel del lector cómplice

Los niveles metafísico e idiomático se fusionan para cobrar todo su significado en el tercer nivel que hace referencia directa al lector cómplice. Este aspecto fue analizado por Genette dentro del nivel de *narration*, donde el estudioso destaca el rol del *narrataire* virtual que traduce el universo del libro en sus propios términos y participa en la creación de la obra: “le véritable auteur du récit n’est pas seulement celui qui le raconte, mais aussi, et parfois bien davantage, celui qui l’écoute”⁵¹⁶ (Genette 1972, 267).

En el epitexto ulterior y tardío Julio Cortázar califica la novela *Rayuela* como obra abierta subrayando la posibilidad de interpretaciones múltiples. Busca una actitud crítica e intervención permanente del intérprete que desencadenen una dialéctica entre el lector y el libro. Con *Rayuela* Cortázar propone al lector una narración como *mecanismo perezoso* que requiere la intervención del intérprete para darle significado. Según sus propias palabras, que leemos en su carta del 3 de junio 1963 a Jean Barnabé, Cortázar (2013b, 611) quiso “escribir un libro que se pueda leer de dos maneras: como le gusta al lector-hembra, y como me gusta a mí, lápiz en mano, peleándome con el autor, mandándolo al diablo o abrazándolo...”.

La intención de *Rayuela* consistía en eliminar toda pasividad en la lectura y colocar al lector en una situación de intervención continua (Cortázar 2013a, 223). El escritor argentino no busca lectores pasivos que lean el libro, lo

⁵¹⁶ “El verdadero autor del relato no es solo el que lo cuenta, sino también, y a menudo en mayor grado, el que lo escucha”.

encuentren bueno o malo, pero sin involucrarse ni tomar participación crítica activa. El autor de *Rayuela* es “un escritor que pide lectores cómplices” (*Ibid.*, 222). El lector cómplice encontrará su propio camino en el laberinto de *Rayuela*, saltando por los capítulos ya sea según el tablero de dirección o en orden aleatorio suyo, interpretando las alusiones y solucionando rompecabezas.

El *gran cronopio* subrayaba que a diferencia del libro profundamente filosófico de Thomas Mann *La montaña mágica*, donde los personajes, de enorme inteligencia, discutían los problemas de la actualidad e intentaban encontrar soluciones, en *Rayuela* ni el protagonista ni su autor no buscaron dar respuestas (Cortázar 2013a, 211). Las continuas interrogaciones de *Rayuela* no contienen respuestas de tipo lección magistral, ya que Cortázar creía que lo importante eran las preguntas. En línea con esta visión está la afirmación del narrador de *Rayuela* “El hombre es el animal que pregunta. El día en que verdaderamente sepamos preguntar, habrá diálogo” (Cortázar 1963, 616). El libro propone una multitud de interrogantes y cuestionamientos sin dar ninguna respuesta, pero facilitando todas las opciones necesarias para que el propio lector las busque: “Yo me quedé del lado de las preguntas y los lectores se quedaron del lado de las preguntas y de las respuestas” (Cortázar 2013a, 224).

El protagonista también es una proposición abierta, cuyo destino se queda en suspense, ya que el escritor deja el desenlace a la merced del personaje y del lector:

La idea es que allí tú o cualquier otro lector es quien decide. Entonces tú, por ejemplo, decides, igual que yo, que Oliveira no se mata. Ahora, hay lectores que deciden que sí. Bueno, lástima por ellos. El lector es el cómplice, él tiene que decidir (Garfield 1981, 25).

El lector interpreta la obra según sus esquemas mentales, y la obra las revela y pone de manifiesto, ya que según señala Genette a propósito de la obra proustiana, “l’œuvre n’est finalement qu’un instrument d’optique que l’auteur offre au lecteur pour l’aider à lire en soi”⁵¹⁷ (Genette 1972, 267).

8.1.4. Los primeros lectores de Rayuela

La aparición de *Rayuela* en 1963 tuvo mucha resonancia en el mundo literario, causando “un alboroto terrible en los países de América Latina”, según constata el propio Cortázar el 14 de diciembre de 1963 en una carta a Paul y Sara Blackburn (2013b, 615). Casi veinte años más tarde el escritor recordaba que, al principio, la gente de su generación —que originalmente fue su lector meta— empezó por no entender y rechazar las innovaciones de la obra. Al mismo tiempo, la novela tuvo mucho éxito entre los jóvenes entre dieciocho y veinticinco años, ya que la angustia típica de la juventud que cuestiona y pone en tela de juicio el mundo que le rodea encontraba eco en la visión crítica de la realidad que proponía *Rayuela* (Cortázar 2013a, 212). Fue este carácter rebelde el que tocó a los jóvenes. Según explicó Cortázar en una entrevista, “El lector joven es un hombre muy poroso que trata naturalmente de evadir y de negar todas las certidumbres que le quieran imponer por tradición, por costumbre, por religión, por filosofía, por lo que sea” (Prego 1985, 114). A modo de inciso podemos añadir que no es de extrañar que en la época del replanteamiento de valores que experimentó Rusia a caballo de los siglos XX y XXI, esta lectura se convirtiera en “catequesis” de la juventud rusa intelectual-bohemia e inconformista (Bagnó 1999a, 5).

⁵¹⁷ “La obra al final no es otra cosa que un instrumento óptico que el autor da al lector para ayudarlo a leer en sí mismo”.

En los primeros años que siguieron a la aparición de *Rayuela*, la obra fue estudiada y comentada en centenares de artículos y trabajos críticos. Sin embargo, aparte de las críticas literarias, se generaron también las reacciones más diversas de los lectores y no lectores de esta *contranovela*. El principio innovador de la obra abierta se tradujo en algunas maneras muy originales de leerla. Según recordaba Cortázar en una entrevista del 1985, la diversidad de lecturas llegó a la locura surrealista, de la que el escritor estaba contento y bien orgulloso. Recibía cartas de gente que le decía que se habían equivocado al saltar los capítulos y leyeron la obra en orden diferente. Otros le contaban que, no contentos con las dos lecturas propuestas por el autor, habían preferido crear su manera de leerla “con procedimientos a veces un poco mágicos — tirando dados, por ejemplo, o sacando números de un sombrero” (Prego 1985, 112).

Asimismo, la estructura innovadora de la obra generó la creación de máquinas de lectura, como la que describe Cortázar en una carta a Sara y Paul Blackburn del 20 de agosto 1964. Según explica el escritor, “un inmenso cronopio de Buenos Aires” ha inventado una máquina para leer *Rayuela*: uno aprieta el botón y salta el capítulo correcto; hay cinco botones en total y el último sirve para incendiar la máquina (Cortázar 2000, vol. 2, 751).

Por otro lado, en una carta a Francisco Porrúa de 1964, Cortázar (2000, vol. 2, 665) cuenta sobre la reacción de una no lectora obstinada de su *contranovela*:

Señorita mendocina que luego de anunciarme severamente que no piensa leer *Rayuela*, pues le han dicho que es un libro desvergonzado, procede a pedirme en nombre de mi obra pasada (que hadmira henormemente) que me abstenga de “escribir libros de escándalo, best-sellers que prueban mi complicidad con el editor (*sic.*).

A Cortázar le alegraba la actitud activa y polémica que había suscitado su libro, ya que lo que esperaba de sus lectores cómplices era un diálogo violento, exasperado, con libertad e independencia, “en una lucha fraternal y necesaria” (*Ibid.*, 871).

Desde las primeras líneas de la obra nos damos cuenta de que “a su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros” (Cortázar 1963, s.n.). En la práctica fueron más de dos libros diferentes los que leyeron los críticos literarios de habla hispana, los hispanistas soviéticos, y luego el lector ruso de la época postsoviética y de los principios del siglo XXI. Dado el papel activo del lector, la polifonía discursiva y los experimentos con la forma y el lenguaje de esta novela transgresora crea *estímulos* para su interpretación desde múltiples puntos de vista.

8.1.5. Metatexto, peritexto póstumo y epitexto alógrafo

En este apartado vamos a analizar algunos elementos meta y paratextuales que nos permitirán observar los principales aspectos que llamaron la atención de los críticos de habla hispana. Cabe destacar que la lista de los estudios que citamos está lejos de ser exhaustiva y dimos prioridad a los elementos paratextuales, en particular al peritexto póstumo. Asimismo, optamos por analizar los textos lo menos alejados temporalmente de la primera publicación de *Rayuela*. Hacemos división metodológica entre el metatexto, el epitexto alógrafo oficioso y el peritexto póstumo. Aunque los tres establecen una relación metatextual con su hipotexto, aquí entendemos por epitexto alógrafo oficioso sólo la crítica literaria, cuyo vínculo legitimador con el escritor nos fue posible trazar, pero que no estaba originalmente vinculado al volumen físico de la obra. El peritexto póstumo, cuyo grado de autorización se aproxima al del epitexto oficioso, se diferencia de él sólo por el hecho de su inclusión inicial en el libro.

El análisis del metatexto y paratexto alógrafo de *Rayuela* permite observar diferentes lecturas de la obra y su evolución. Aunque en la crítica basada en el texto original de la novela en general no se observa una transformación drástica de la recepción con el curso del tiempo, las primeras lecturas sí que dejan entrever cierto desconcierto de los antiguos lectores de Cortázar. El carácter heterogéneo de la novela escandalizó a algunos críticos convencidos de que el autor lo había hecho con el único fin de sorprender.

Una de las primeras críticas de *Rayuela* en Argentina apareció en *Primera Plana* en octubre de 1963 bajo el título “Novela espesa con sabias reminiscencias”. Este texto se caracteriza por una ambigüedad de la argumentación, pero a modo de conclusión sí que define *Rayuela* como una obra de apertura. Otro artículo —“*Rayuela*, una ambición antinovelesca” de Juan Carlos Ghiano publicado en la revista conservadora *La Nación*— califica el intento innovador de Cortázar de fracaso. La autora de la reseña publicada el mismo año en *El Escarabajo de Oro*, Liliana Heker, también crítica los experimentos de la novela, definiendo la teoría de Morelli como francamente inadmisibles. Sin embargo, en 1964 se publica el artículo de Ana María Barrenechea “*Rayuela*: una búsqueda a partir de cero” (1964) y el estudio de Héctor Schmucler *Rayuela: juicio a la literatura* (1965) que marcan el inicio del análisis reflexivo de la deliberada destrucción que representa el libro.

Aunque la novela provocó un torbellino de reseñas y críticas muy variopintas, los críticos que se basaron en el texto no traducido tienden a coincidir, si no en la evaluación, en las líneas generales y los temas principales del libro.

8.1.5.1. *Rayuela como obra abierta que requiere a un lector cómplice*

a) Epitexto alógrafo

Uno de los primeros artículos críticos que podemos clasificar como epitexto alógrafo es el artículo de Barrenechea (1964) “*Rayuela*: una búsqueda a partir de cero”. Su interpretación fue recibida con alegría por el propio Cortázar (2012, vol. 2, 507) y definida como lectura fundacional por Beatriz Sarlo (1964). Leyendo la obra en clave surrealista, muy importante para el escritor, la estudiosa marca las principales líneas de análisis que se desarrollarán luego en otras investigaciones y reseñas: el intelectualismo, la destrucción de las convenciones y el cuestionamiento de la racionalidad, la búsqueda de lo absoluto y los caminos de esta búsqueda, etc. Barrenechea (1964, 69) destaca el carácter abierto de la obra del autor, que se atreve a transgredir el hecho literario total al hacer estallar el orden cerrado. Según la crítica, el orden abierto se asemeja al desorden donde la novela se presenta como material en gestación.

El énfasis en el carácter abierto de la novela también se observa en el trabajo *Cortázar: La novela Mandala*, de Lida Aronne Amestoy (1972). Desarrollando el tema de la multiplicidad de las lecturas e interpretaciones de *Rayuela* que rompen la costumbre de lectura lineal y pasiva, Aronne Amestoy (1972, 90) señala que el lector es el protagonista principal del drama. Afirma que Cortázar concede al lector una libertad sin precedentes de elegir su modo de leer e interpretar la obra, ya que la estructura de *Rayuela* queda abierta. En línea con esta observación Fernando Alegría (1967, 460) ve al lector de *Rayuela* como un cómplice a quien se le sugieren rumbos esotéricos y que se vuelve “compañero, querendón y turbulento”.

Lezama Lima (1977, 1206) da un paso más y compara en una metáfora pintoresca la unión del lector activo y el autor de *Rayuela* con una criatura mítica — mitad-caballo, mitad-hombre: “El lector salta sobre el autor, nuevo hombre de Zohar, y forman un nuevo centauro”.

Otros críticos próximos a Cortázar también evocaron el carácter abierto de la obra y el papel del lector cómplice: Luis Harss (1967), Fernando Alegría (1967, 1969), Jaime Alazraki (1991; 1994), etc. Alazraki (1994, 174) hace hincapié además en el carácter inaugural de la novela y su búsqueda metafísica. Afirma que la literatura en general y la obra de Cortázar en particular es “menos un testimonio de la realidad que su cuestionamiento, menos un reflejo de la realidad que un vehículo epistemológico: reflexión poética sobre las grandes preguntas” (*Ibid.*).

b) Peritexto póstumo

El carácter abierto de la novela, sus preguntas sin respuesta y la complicidad del lector son uno de los puntos clave de su peritexto alógrafo póstumo, anexo al volumen de *Rayuela* después de la muerte de Cortázar. Yurkievich (1991c, xxiii) observa que Cortázar buscaba en la escritura literaria el máximo acotamiento de la distancia entre el autor y el lector-intérprete.

Explorando el papel del lector-intérprete, Alicia Borinsky (1991) dedica su estudio a las avenidas de recepción de esta obra abierta y deja abierta la pregunta de ¿Qué leemos ahora en *Rayuela*? Según la crítica, una vez cumplida la tarea pedagógica de la obra de “arrebatar al lector de la modorra naturalista y realista e indignarlo en contra de la pomposidad académica” (*Ibid.*, 659), la lectura de esta obra porosa sigue evolucionando y generando nuevos sentidos.

Milagros Ezquerro (1991, 617) también destaca la multiplicidad de posibles lecturas de *Rayuela*, definiéndola como una pluralidad de novelas. Destaca dos lecturas posibles, pero no únicas: la A, que abarca las primeras dos partes y se basa en las premisas de una oposición binaria, y la B, donde la irrupción de los capítulos del apartado “De otros lados” rompe esta oposición, convirtiendo *Rayuela* en una obra infinita y abierta que se asemeja a un círculo o un laberinto. Según la crítica, es la inclusión sistemática de los elementos heterogéneos como las citas, letra de canciones, frases en lengua extranjera que rompe la unidad novelesca y hace de ella “una obra abierta a todos los vientos del espíritu” (*Ibid.*, 623).

Si Ezquerro explora los medios literarios que permiten la apertura de la obra, Graciela Montaldo (1991b) destaca la búsqueda metafísica de un objeto indefinido. Señala que la búsqueda se vuelve más productiva en el momento de poner en tela de juicio la racionalidad occidental. Montaldo destaca la filosofía oriental, el erotismo, la mirada extrañada de lo cotidiano, la música, lo abyecto, los juegos y el sueño como caminos de esta búsqueda.

Cabe destacar que los críticos, aunque coinciden en el carácter abierto de la obra, no están de acuerdo en la delimitación de la libertad otorgada al lector. Ezquerro (1991, 622) destaca el papel activo del lector cómplice completamente libre, capaz de construir por sí mismo su propia novela, enfrentándose a una mecánica compleja de directivas sin lógica aparente. Según Montaldo (1991a), el lector, en cambio, no tiene tanta libertad como anuncia Cortázar. Aunque “la novela propone una anti-novela, un juego y un nuevo sistema estético, el lector debe ser guiado en este nuevo periplo” (*Ibid.*, 611), donde el autor escribe para él proponiendo completar los huecos que el texto deliberadamente deja en blanco.

Asimismo, Haroldo de Campos (1991) en “Liminar: Para llegar a Julio Cortázar” analiza *Rayuela* como una obra físicamente abierta donde la primera novela, compuesta por los capítulos 1-56, termina en una especie de suspense cinematográfico, mientras que el segundo libro, que abarca todos los capítulos, “contesta e ironiza al primero, trivializando el *pathos* de su posible desenlace trágico-heroico, apenas entrevisto” (*Ibid.*, xix).

En su artículo “Génesis y circunstancias” Barrenechea (1991, 554) también destaca la propuesta de lectura múltiple y abierta presente en *Rayuela*, definiendo el final abierto como una de las metas máximas de la estética de la época. Barrenechea (*Ibid.*, 566) señala que la intención escritora de Cortázar consistía no sólo en la creación de un texto de ruptura que desafiara a las convenciones lingüísticas y literarias sino de un texto que llamara al lector a colaborar en “su infinita re-creación e invención”. Según la crítica, la obra ofrece explícitamente dos lecturas que abren puerta a un número infinito de lecturas (*Ibid.*, 554). Sin embargo, tal como Haroldo de Campos, la crítica insinúa que es precisamente la lectura salteada no lineal la que revela la verdadera obra.

c) Metatexto

La referencia a obra abierta en su sentido semiótico según Umberto Eco es recurrente en el metatexto de la obra. Así el profesor de filosofía Néstor García Canclini (1968) en su estudio *Cortázar: una antropología poética* subraya el aspecto polifacético e infinito de la interpretación de *Rayuela*. La define como “una especie de metáfora de la inagotable significación del universo, de su ilimitada ambigüedad” (Canclini 1968, 84).

Gerardo Mario Goloboff (1991, 754), a su vez, destaca el papel del lector cómplice, que llena los blancos de la novela con su interpretación. El crítico contempla a los personajes de la novela como situaciones vacías que se completan con la mirada del lector. Los personajes ya no son seres que viven las situaciones o miradas que reflejan la realidad, sino que son situaciones que se componen bajo el efecto de la mirada interior del lector.

Aparte del carácter abierto e infinito de la novela, los críticos occidentales subrayan el carácter inaugural de la obra. Por ejemplo, según señala Juan Carlos Curutchet (1972), *Rayuela* no es una obra de clausura sino un libro inaugural, ya que contiene muy pocas o quizás ninguna certeza al lado de innumerables sospechas. El estudioso observa que el libro no puede convencer al lector de nada ya que la prédica está ausente y, sin embargo, “al lector le resulta enormemente difícil sustraerse a su extraño sortilegio” (*Ibid.*, 90).

Curutchet subraya que la originalidad de la discusión sobre los conceptos de la realidad, el hombre, el logos, la palabra, la comunicación que mantienen los del Club de la Serpiente no radica en los planteamientos ni en las conclusiones de la misma sino en su forma. No hay un narrador omnisciente y quien expresa a Cortázar no es Oliveira sino la discusión en su conjunto, ya que “entre las tesis de Oliveira y sus antagonistas no hay contradicciones insalvables, pero éstos introducen la matización necesaria” (*Ibid.*, 82).

No obstante, a pesar de referirse a *Rayuela* como a un libro iniciático que sólo abre los caminos sin cerrar ninguno, Curutchet intenta encontrar el significado de *Rayuela*. La observa como un modelo teórico de la sociedad humana y una crítica de las utopías. Esta premisa le permite, partiendo del análisis de *Rayuela*, llegar a la conclusión de que la utopía clásica supone el

estado totalitario y la búsqueda de la perfección y aceptación ciega de ciertos conceptos que desembocan en “experiencias como la del Tercer Reich” (*Ibid.*, 92).

Curutchet propone una de las posibles lecturas de *Rayuela*, dando respuestas que según otros críticos corresponderían a *hiperinterpretación* (Eco 1990). Así, según el biógrafo de Cortázar, Miguel Herráez (2011, 17), *Rayuela* se queda en una operación de demolición, y no aspira a más, porque en las respuestas está el error.

8.1.5.2. *Lo lúdico y lo erótico en Rayuela*

a) Epitexto alógrafo

Yurkievich (1991a) dedica a los aspectos lúdico y erótico de *Rayuela* su artículo “Eros ludens (juego, amor, humor, según *Rayuela*)” y destaca el eje lúdico de la novela como su principio generador. Según el investigador (*Ibid.*, 133), la selección de *Rayuela* como título de la novela contra *Mandala* inicial refleja la decisión de Cortázar de privilegiar la noción del juego sobre la del ritual iniciático. Lo lúdico interviene en el texto de la novela como uno de los antídotos contra el logos unidimensional y represivo de la tradición occidental, ya que una tríada de los antídotos negativos —“inconducta, desfasaje, locura— se complementa con otra positiva —eros, juego, humor” (*Ibid.*, 134). A nivel literario, lo lúdico, al romper el continuo normal, deshace el orden del realismo ingenuo y utilitario.

Margery Safir (1976) en su estudio “An Erotics of liberation: Notes on Transgressive Behavior in *Rayuela* and *Libro de Manuel*” se centra en el potencial liberador del comportamiento extremo en el capítulo 36 de *Rayuela*.

Menciona la presencia intertextual de Sade en la obra de Cortázar (*Ibid.*, 558) y subraya la vinculación del concepto del erotismo con la liberación.

b) Peritexto póstumo

El tema de lo lúdico en *Rayuela* se vuelve recurrente en su peritexto póstumo. Según observa Montaldo (1991a, 584), *Rayuela* aparece en la intersección creada por el libre juego y asociación entre diferentes discursos, lenguas y tradiciones culturales. La crítica señala que en esta novela las percepciones parafísica y lúdica encajan con otras actitudes filosóficas como el budismo Zen, así como las vanguardias de principios del siglo XX. Según ella, *Rayuela* es inconcebible fuera de su propuesta lúdica que invita a “participar activa y gozosamente en recorridos y textos distribuidos según nuevas reglas — de juego” (*Ibid.*, 595).

Ezquerro (1991, 622) también destaca el carácter lúdico de *Rayuela*, “obsesión fundadora de la obra cortazariana, el juego es a la vez rito y creación”, donde la invención del glígligo no es otra cosa que juego de imaginación. En cuanto a otro juego idiomático —los juegos en el cementerio, entendiendo por cementerio el diccionario de la Real Academia Española, — su principal objetivo según la crítica reside en el intento de dinamitar, y por consiguiente poner en tela de juicio el mundo y el ego.

c) Metatexto

El tema de lo lúdico llamó la atención de muchos investigadores de la obra de Cortázar. En particular, en mayo de 1985 el Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers organizó un coloquio internacional *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, que dio pie a la publicación de sus actas. El tema de lo lúdico en *Rayuela* fue tratado en

“Los nombres de *Rayuela*” de Marta Gallo (1986), “La escritura lúdica en *Rayuela*” de Eduardo Ramos-Izquierdo (1986), “Juegos, dobles y puentes (Anotaciones al capítulo 41 de *Rayuela*)” de Walter Bruno Berg (1986), “*Rayuela*: los juegos en el cementerio” de Luis Iñigo-Madrigal (1986).

8.1.5.3. *El protagonista, su doppelgänger*⁵¹⁸ y la búsqueda metafísica

a) Epitexto alógrafo

Algunos críticos de *Rayuela* acercan el protagonista a la figura de su autor. Por ejemplo, Margarita García Flores (1967, 10), al transcribir su entrevista con el escritor argentino, le presenta como Oliveira-Cortázar. Esta aproximación fue provocada por el propio escritor quien la insinúa reiteradamente (González Bermejo 1978, 69; Prego 1985, 171; Cortázar 2013b, 621).

Casi todos los críticos destacan el intelectualismo de Oliveira y sus búsquedas espirituales. Alegría (1967, 465) describe a Oliveira como un hombre pensante, “el testigo supremo que observa, reflexiona en voz alta, juzga y se condena. Autoinquisidor”. La misma premisa se lee en la afirmación de Ezquerro (1991, 627) de que Oliveira es un personaje que se caracteriza por un sentido crítico hipertrofiado que reniega el modo de pensar fundamental en el universo intelectual de Occidente.

Barrenechea (1964, 69), a su vez, describe a Oliveira como *perseguidor* (haciendo referencia al protagonista del cuento homónimo de Cortázar) en su

⁵¹⁸ *Doppelgänger* — un doble de una persona. En literatura por primera vez aparece en 1797 en la novela *Siebenkäs* de Jean Paul. Un ejemplo literario más cercano a Cortázar sería el relato *William Wilson* de Poe.

versión extremadamente intelectual que todo lo problematiza y pone en tela de juicio. Este *perseguidor* denuncia con ironía los límites de la razón y busca desesperadamente un camino “iluminado por una crítica corrosiva que pone también en tela de juicio los instrumentos del conocimiento, especialmente el lenguaje y la literatura” (*Ibid.*).

Asimismo, Barrenechea destaca que el mundo que representa *Rayuela* es un mundo sin sentido que refleja el absurdo en el que vive la especie humana y al que el hombre intentó encontrar sentido sirviéndose de la razón y del pragmatismo. Por lo cual, en su rebelión Oliveira rechaza todos los pilares de la moral tradicional:

La aventura de la trascendencia parte de una negatividad radical en el protagonista: desconfianza de todos los sucedáneos —ya lo vimos— aun de aquellos más nobles, como el amor, la amistad, la acción por una causa social justa (*Ibid.*, 72).

Barrenechea relaciona este inconformismo del protagonista y la forma anticonvencional de la novela con la crítica de la razón, que se centra en la relación entre lo que se dice y cómo se dice.

Safir (1976), a su vez, interpreta el inconformismo de Oliveira como herramienta liberadora. Según la crítica, Oliveira transgrede los límites de la sociedad en el intento de regresar a ella restaurado. En la escena con Emmanuèle Oliveira baja hasta los límites absurdos de la ebriedad y perversidad, ya que para conseguir el efecto liberador uno debe descender, romper las normas ya sea morales y sociales, ya sea lingüísticas (*Ibid.*, 563).

Carlos Fuentes (1967) destaca la contradicción de la búsqueda metafísica de Oliveira, que nace de una conciencia solitaria, pero no es sostenible aisladamente. Por ende, Oliveira intenta “todas las alquimias de la

sustitución” (*Ibid.*, 68) y empieza a ver el doble de la Maga en Talita, mujer de su *doppelgänger*, Traveler. Sin embargo, para Fuentes, los dobles de la pareja principal no son más que sus reflejos degradados, ya que “la bohemia expatriada, el intelectual desarreglo de los sentidos, se convierte, en el contexto ‘nacional’, en actividad de circo, manicomio y hospital” (*Ibid.*).

b) Peritexto póstumo

Los mismos temas de la asociación del protagonista a su creador y su *doppelgänger* se observan en el peritexto póstumo. Así en la lectura de Yurkievich (1991b) Oliveira obtiene ciertas características de *alter ego* del autor de *Rayuela*, desempeñando en algunos fragmentos el papel de portavoz de Cortázar: “Y es en los trances y culminaciones poéticas donde Oliveira deviene francamente Cortázar, donde la máscara intermediaria se quita” (*Ibid.*, 673).

Barrenechea (1991), hace alusión a la creación literaria de Oliveira, como si le diera un estatus de escritor y lo acercara a Cortázar. Destaca el capítulo 73 como uno de los pocos casos donde se dice que el protagonista escribe y que “nos instala en el espacio París-Universo, en su propia escritura” (*Ibid.*, 555).

Haroldo de Campos (1991, xviii) se centra más en la relación paralela de los *doppelgänger* en la novela. El crítico señala que el par dominante Oliveira-Maga en la parte bonaerense se refleja en la pareja Traveler-Talita, siendo Traveler una especie de retrato de Oliveira si éste se hubiera quedado en Buenos Aires, “anclado en lo cotidiano porteño”. Como Traveler y su mujer Talita consiguen alcanzar esta realización personal que le es negada a Oliveira, el protagonista busca en Talita la reencarnación de la Maga. Como podemos observar, esta es una lectura opuesta a la que había dado Fuentes (1967).

c) Metatexto

Las consecuencias de la rebelión contra las normas y del intento de transgredir los límites de la sociedad de Oliveira obtuvieron varias lecturas en el metatexto de *Rayuela*. Según Curutchet (1972, 92), la historia de Oliveira “ilustra sobre la irrelevancia de una insurrección estrictamente individualista”. García Canclini (1968), a su vez, propone una interpretación más contextualizada. El investigador señala que para la gente a la que le gusta ver todo pulcramente ordenado, Oliveira debe resultar un bohemio peligroso y un mal ejemplo para los hijos, ya que no puede que no tenga un trabajo permanente ni que tampoco estudie, que se encuentre en las calles de París con la Maga sin darle citas, fuera de las convenciones (*Ibid.*, 44). García Canclini define la libertad pura de Oliveira como “estéril, mordiéndose a sí misma, siendo motivo y consecuencia de su angustia” (*Ibid.*, 72). Para el filósofo, el drama de Oliveira es el drama del racionalismo occidental que luego de haber puesto distancia entre el sujeto y el objeto y al haberlo definido todo con una frase brillante, no puede incorporarse a la realidad en vez de seguir contemplándola. Según el estudioso, el *doppelgänger* de Oliveira Traveler sí que ha encontrado equilibrio entre la razón y la intuición. Ha logrado un compromiso con la vida que Horacio rehuyó siempre por temor a perder la libertad: “Traveler también es un intelectual, un inconformista magnífico, pero se ha casado con Talita y entre ambos renuevan día tras día una relación en la cual la lucidez no inhibe la entrega al amor” (*Ibid.*, 56).

8.1.5.4. *Destrucción lingüística y novelesca*

Aparte del lector cómplice y del eterno buscador Oliveira, *Rayuela* tiene otro protagonista que es el lenguaje. El idioma y el acto de escribir equivalen para Cortázar a un instrumento de exploración global del vínculo entre persona y mundo, de la realidad misma. El carácter no axiomático y abierto de la obra

y la destructora apetencia lingüística del escritor argentino se complementan por su tentativa de acabar con la tradición novelesca realista, destacada por la mayoría de los críticos.

a) Epitexto alógrafo

El desafío al lenguaje, manifiesto en la obra, permite a Garfield (1975, 214) afirmar que para Cortázar el lenguaje no era tan sólo una herramienta o juguete estético sino un rival del “ring” que le frustraba mucho al escritor, pero al mismo tiempo le servía para atacar la falsa realidad y engendrar una realidad auténtica.

Fuentes (1967, 68) describe esta rebelión lingüística y conceptual cortazariana de una manera poética:

A puñetazos, sin aliento, con cargas dislocadas de dinamita conceptual, rítmica, onomatopéyica, hace saltar el lenguaje de su propia novela y sobre la ruina total vuela —triumfo desintegrado de alas en llamas— el autor, último ángel de este antiparaiso y antiinferno en que Dios y Demonio son una sola paradoja: mientras más se crea, más de condena. *Rayuela* es a la prosa en español lo que *Ulises* a la prosa en inglés.

Otro famoso escritor latinoamericano, Lezama Lima (1977, 1206), encuentra en la novela de Cortázar dos idiomas: un idioma ancestral y solemne por un lado y una especie de esperanto, un idioma universal de claves y raíces, por el otro. En el idioma ancestral hay una interposición, ya que detrás de sus palabras se esconden o vislumbran otras que pesan igual o más que su manifestación directa verbal. El otro idioma es una “ensalada filológica del último Joyce, que <...> tiende a ironizar, a presentar irreconocibles y sucesivos derivados como los canutos de un antejojo” (*Ibid.*). Lezama Lima

constata que en *Rayuela* estos dos idiomas se entrelazan en una unión refinada.

Junto con la destrucción y experimentación lingüística viene la destrucción novelesca. Mientras todos los críticos coinciden en observar la tentativa de la destrucción y teorización novelesca, cada uno evalúa el resultado y los límites de la ruptura de manera diferente.

Barrenechea (1964), aun admitiendo el propósito de Cortázar de escribir antiliteratura, inscribe *Rayuela* en la tradición novelística instaurada desde Cervantes. Señala que el proyecto del escritor argentino de crear una narrativa novelesca que rompiera con las convenciones del género y del uso del lenguaje “literario” provenía de la insatisfacción de una experiencia vivencial y literaria que según la estudiosa continuaba la línea de fractura literaria anti-realista y anti-psicológica empezada por Proust, Joyce, Woolf, Musil y Gombrowicz.

Alegría (1967, 459) también empieza por buscar analogías en la literatura mundial mencionando a *La montaña mágica* de Thomas Mann, *Don Quijote* de Cervantes y *Tristram Shandy* de Laurence Sterne, así como la obra de Joyce. Por un lado, subraya que todas las similitudes se observan sólo en la superficie y que Cortázar es sincero y eficiente en su intento de destruir la novela por dentro, atacando “los primeros 56 capítulos de *Rayuela* desde ángulos múltiples con bombas de tiempo y granadas de mano” (*Ibid.*, 470). Por otro lado, tampoco cree que *Rayuela* acabe con ninguna forma novelística que no esté ya terminada ni invente ninguna forma narrativa nueva, ya que Proust, Tolstói, Joyce, Gombrowicz, Gide son antecedentes innegables de su experimento.

b) Peritexto póstumo

En los textos posteriores la destrucción lingüística y novelesca de Cortázar se analiza con más detalle. Los autores de peritexto póstumo ya no inscriben *Rayuela* en la tradición transgresora anterior. Perpetuando el tema de la destrucción lingüística y novelesca emprendida por Cortázar, Sara Castro-Klarén (1991, 643) observa que Cortázar se siente alienado del lenguaje prefabricado y recibido. Según la crítica, el escritor lucha por liberar el lenguaje fosilizado tanto en su versión literaria artificialmente bella como en su versión simplificada, condicionada por las categorías y praxis sociales y políticas. Castro-Klarén relaciona la destrucción novelesca con la búsqueda metafísica (*Ibid.*, 647) y observa que la eliminación de las fronteras aristotélicas constituye el fundamento del sentido y contexto que se puede asignar a *Rayuela*. La crítica ya no aplica al análisis de la obra las oposiciones binarias sino los círculos concéntricos de su contexto.

A la misma conclusión llega Yurkievich, afirmando que la apetencia destructora lingüística y novelesca corresponde a la liberación de la Gran Costumbre que el investigador explica como “cúmulo de lo gregario, de convenciones sociales, cognoscitivas y estéticas” (*Ibid.*, 663). Subraya que Cortázar se proponía despojarse de la fascinación de las palabras y de las bellas estratagemas de la lengua para alcanzar un lenguaje más humano que contuviera el vértigo interno ausente en el idioma convencional embellecido y falseado por la costumbre (*Ibid.*, 661). Este lenguaje vocativo debía surgir de la experiencia humana íntima, arrebatando las formas petrificadas del idioma convencional:

Lenguaje *satori*, equivale a la cachetada zen, conduce a la apertura del ojo mental por medio del despropósito abrupto o ruptura iluminativa; acomete la violación flagrante del sentido recto o sea de la legibilidad

sensata, a fin de abrirse paso a través de lo preconcebido, de las formas petrificadas y periclitadas (*Ibid.*, 665).

Montaldo (1991b) concretiza más la lucha del escritor contra el lenguaje fosilizado y ve en ella la intención de Cortázar de buscar o más bien crear el nuevo lenguaje inspirándose en el proceso empezado por Marechal y Arlt. Según la crítica, éste es el nivel donde con más intensidad se manifiesta la voluntad de ruptura presente en *Rayuela*. Cortázar desconfía del lenguaje y cuestiona su capacidad representativa recurriendo a varios procedimientos: “desde la parodia de clichés a la invención de nuevos lenguajes —el glíglíco—, pasando por la alteración de las grafías” (*Ibid.*, 611). Montaldo subraya que *Rayuela* se construye como un desafío narrativo y metafísico. La crítica observa que el impulso de escribir una *contranovela* se plasma en diferentes niveles del texto, afectando no sólo la tradición literaria sino también la moral e ideológica. Montaldo concluye que toda la novela debe leerse teniendo en mente la premisa de la destrucción deliberada de la literatura.

Ezquerro (1991, 615), también subraya la tentativa metapoética de la obra y observa que *Rayuela* presenta a la vez una novela y una reflexión sobre la obra literaria, donde el texto y el metatexto son indisociables.

Barrenechea (1991), a su vez, inscribe los experimentos lingüísticos y narrativos de Cortázar en el contexto de las teorías del lenguaje y de la literatura del siglo XX. Observa que su propia teoría implicaba el enfoque en la fragmentación narrativa, trabajo intertextual y función del lector de antes de la divulgación de las teorías de deconstrucción de Derrida, la intertextualidad y el dialogismo bajtiniano y la crítica de la recepción. Anuncia la importancia central de la organización narrativa innovadora que

representaba una ruptura en materia de las convenciones estéticas literarias propugnando un “vuelco estético, vital, ético y cognitivo” (*Ibid.*, 553).

Borinsky (1991, 651) califica *Rayuela* de texto que con su escritura desbordada puso fin a ingenuos realismos. Según observa la crítica, *Rayuela* propone una tensión hacia el conocimiento que desea acabar con “las ficciones tranquilizantes, con lo ‘estético’ en su capacidad antiséptica y barbitúrica” (*Ibid.*, 653).

c) Metatexto

El tema de la destrucción novelesca, lingüística y conceptual sigue apareciendo en el metatexto de la obra. Mientras que unos críticos ponen énfasis en el lado narrativo o conceptual, otros se centran en las cuestiones del lenguaje.

Haciendo hincapié en la destrucción de la novela realista, Herráez (2011) estudia el contexto literario en el que se basa y contra el cual se rebela el autor de *Rayuela*. Herráez traza la historia de la evolución de los gustos literarios de Cortázar y subraya el carácter inabarcable de su índice de lecturas que iba desde filosofía Zen hasta novela, poesía y ensayo francés, inglés, alemán e italiano. Curiosamente, esta larga lista de títulos no incluía la literatura española, indicando el desinterés de Cortázar hacia la literatura realista del siglo XIX y el relato que surge en España en la época de la posguerra y “aboga por un discurso rígidamente neodecimonónico” (*Ibid.*, 153). Este párrafo podría explicar los reiterados ataques de Cortázar a la obra de Pérez Galdós.

Ilse Logie (2004), a su vez, destaca que Cortázar emprende un ataque hacia la novela tradicional como instrumento de control burgués. El crítico nota en

la obra un efecto de distanciamiento brechtiano que impide la fácil identificación pasiva entre personaje y lector.

Juan Loveluck (1968) vincula las tres dimensiones de destrucción cortazariana. Define *Rayuela* como “la novela-abismo, la novela-laberinto o la novela-revelación” contraponiéndola a “la novela-paisaje o la novela-espejo” características de la escritura clásica del realismo, llena de adornos y frases elegantes (*Ibid.*, 84). Admitiendo la importancia de la voluntad explícita del escritor argentino de destruir la narrativa y el lenguaje tradicionales, el crítico señala que a esta deconstrucción lingüística y artística corresponde la apetencia destructora que guía al personaje Oliveira frente a un mundo oculto tras “la gran máscara podrida de Occidente” que el protagonista rechaza con violencia (*Ibid.*, 87).

Goloboff (1991) describe la destrucción lingüística como una dimensión de la destrucción novelesca observada en la obra de Cortázar. Según el crítico, la base elemental y convencional de la escritura de una novela se pone en tela de juicio y se ataca desde múltiples ángulos: “por otros idiomas, por una lengua inventada, por otra ortografía, por otras leyes de puntuación, por otra sintaxis, por otro orden lineal” (*Ibid.*, 753).

En línea con esta observación, Isasi Ángulo (1973) se concentra sobre la función de las innovaciones estilísticas en *Rayuela* y lleva a cabo su análisis textual. Según el investigador, la frecuente inclusión de vocablos o frases en otro idioma corresponde al deseo de liberación. El estudioso analiza las innovaciones estilísticas de la obra, centrándose en el idioma inventado del capítulo 68. Subraya que tanto la experimentación con la lengua española como la inclusión de elementos extraños en el texto castellano forman parte de una lección estilística que va más allá del simple azar o juego

intrascendente. Constata el intento de aspiración cognitiva como base del experimento idiomático, pero, al mismo tiempo, lo considera un fracaso por ser esporádico:

[E]l relativo fracaso en cuanto a resultados se refiere de este intento de captación del universo por vía extraintelectual, o si se desea por una vía intelectual y no de acuerdo con los caminos trillados, tiene su correlato en el carácter esporádico del experimento estilístico. (*Ibid.*, 591)

Curutchet, (1972, 99), a su vez, observa que no todos los juegos lingüísticos cortazarianos cumplen la misma función ni responden a un propósito único. Por ejemplo, las apariciones de las haches mal escritas aparecen en los fragmentos donde se menciona el *kibbutz del deseo* y dónde éstas marcan las distancias de Oliveira frente a él y permiten evitar una expresión ampulosa y pretenciosa o simplemente abstracta y metafísica. El discurso de Gregorovius también contiene una crítica del lenguaje, ya que este personaje habla y actúa con “una corrección apática, una cauta discreción que roza ininterrumpidamente la total insinceridad”, ya que no desafía la gramática cuando habla; no viola ninguna norma cuando actúa y de allí se revela que su atributo más notorio es “la cautela, atributo de famas, nunca de cronopios” (*Ibid.*). En cuanto al propósito de dicha rebelión lingüística, Curutchet la explica con la teoría de un matemático polaco, según la cual nuestro lenguaje no refleja la realidad y su gramática está basada en la lógica aristotélica, lo que “conduce a frustraciones y trastornos emocionales conocidos bajo el nombre de *shock semántico*” (*Ibid.*, 96).

El filósofo García Canclini (1968) también presta especial atención a la subversión del lenguaje en la obra. Destaca que entre otras tareas Cortázar sugiere abolir el diccionario, que en la *contranovela* se denomina “el cementerio”, inventar un idioma nuevo como, por ejemplo, el glíglico, así

como “mezclar la tipografía de manera que haya que leer renglón por medio, construir preguntas balanza, combinando partes sueltas de las definiciones” (*Ibid.*, 85) y todo esto con el principal propósito de confundir y desafiar al lector. Esta sorpresa brusca, que pretende romper todas las convenciones, está destinada a impedir que el lector “resbale confortablemente por la sucesión lógica de los conceptos” (*Ibid.*).

8.1.5.5. *Metatexto socialista de Rayuela*

Aunque el carácter abierto de *Rayuela* de Cortázar provocó evaluaciones y lecturas ligeramente discrepantes, los críticos que parten del texto no traducido tienden a coincidir en los principales aspectos de su análisis (obra abierta, aspecto lúdico, búsqueda metafísica por vía de destrucción novelesca y lingüística). Sin embargo, cabe destacar que el metatexto de *Rayuela* en español cuenta también con interpretaciones que están al margen de esta tendencia. Por ejemplo, en 1975 Jaime Concha, socialista y ex miembro del Partido Izquierda Cristiana de Chile publica un artículo “*Criticando Rayuela*” (1975) donde se propone analizar la significación ideológica de la obra. Discrepa con el “coro entusiasta” de los elogios de los comentaristas de la obra, calificando algunos de ellos como, por ejemplo, el de Aronne Amestoy de “delirio” (*Ibid.*, 70).

El crítico rechaza el carácter innovador de la narrativa de Cortázar y su ruptura con la tradición literaria, subrayando “su ligamen cultural, ya no con la madre patria, sino con esa patria-tía que es Francia y con la cual tantos hispanoamericanos han mantenido a menudo relaciones incestuosas” (*Ibid.*, 72). Por consiguiente, niega a *Rayuela* su estatus de obra abierta e infinita asignado por la mayoría de los filólogos y lectores. A modo de paradoja, al discrepar tan radicalmente con el resto de los críticos, comprueba el carácter

abierto de la obra que el crítico mismo considera abierta sólo “al susurro ferviente y ubicuo de la ideología” (*Ibid.*, 80).

En vez de la búsqueda metafísica y cuestionamiento del camino de la cultura occidental ve un *collage* de fragmentos culturales como el dadaísmo, el surrealismo y el existencialismo que “sólo nos muestra las incertidumbres intelectuales de un becario agigantadas en concepción del mundo” (*Ibid.*).

Tampoco encuentra en *Rayuela* el intento de acabar con la lógica binaria aristotélica como herramienta del conocimiento del mundo. Según Concha, el autor de la obra recae en la versión más rígida de los dualismos: las dicotomías clásicas y abstractas del pensamiento prediálectico que el estudioso define como pensamiento pre-kantiano (*Ibid.*, 75).

En cuanto al elemento lúdico, subraya que el juego es el reino de las reglas y de las convenciones y, por ende, no puede contraponerse a la Gran Costumbre por coincidir con ésta en grado de formalización.

Hablando de los personajes, subraya su carácter marginal y su falta de incorporación en la sociedad tradicional. Describe a los protagonistas de la novela como falsos estudiantes que integran el Club de la Serpiente — un grupo internacional que se reúne en diversos puntos de París para discutir sobre temas teóricos. A las reuniones asisten Oliveira y la Maga, “Étienne el pintor, Ronald el músico, Babs la ceramista, Wong lingüista y fotógrafo y otros de «profesión» aún menos clara, como Ossip Gregorovius, Perico Romero y Guy Monod” (*Ibid.*, 83). Más adelante, veremos una definición parecida en las críticas soviéticas de *Rayuela*. En ambas lecturas las profesiones creativas y bohemias como pintor, escultor, poeta, filósofo o músico obtienen una valoración negativa, ya que “configuran una imagen en

negativo de la sociedad en que su única práctica son las teorías, en que sus necesidades son sólo del espíritu y cuyos vínculos entre sí son los de una diáspora sin origen ni destino” (*Ibid.*). Es a través de este grupo de intelectuales del Club de la Serpiente que Jaime Concha ve “las hebras más llamativas de la abigarrada ideología de Cortázar” (*Ibid.*, 84), consistente en irracionalismo y esteticismo de vanguardia. La comentarista Anne Marie Taylor (1975, 153), que hizo reseña del artículo, resalta como uno de los valores de la obra la manera de presentar la conciencia falsa de sus personajes.

Dicha interpretación de la obra, enfocada en la crítica del atentado a las normas de una sociedad tradicional y de las vanguardias, discrepa con la aplastante mayoría de las críticas dedicadas a *Rayuela* en Europa y las Américas. Sin embargo, sí que tiene puntos en común con las primeras críticas de la obra publicadas en la URSS. En concreto, mientras que Concha niega el carácter abierto de la obra y el ataque a la lógica aristotélica como herramienta del conocimiento del mundo, los críticos soviéticos los silencian; tanto Concha como los hispanistas soviéticos presentan a los personajes como individuos marginalizados con conciencia falsa, producto de la sociedad burguesa.

8.2. *Rayuela* en Rusia

En pocos años *Rayuela* no sólo se hizo viralmente popular entre los lectores de América Latina, sino que fue traducido a muchas lenguas extranjeras. Según el propio Cortázar, no fue por la estructura que ese libro atrajo tanto a los lectores, sino porque aglutinó una enorme serie de dudas, de problemas, de incertidumbres y de cuestionamientos que flotaban en América Latina (Prego 1985, 113). Y no eran cuestionamientos que atormentaban exclusivamente a los latinoamericanos, ya que en diez años la novela se

trajo a muchas lenguas: el francés (traducción de Laure Bataillon y Françoise Rosser publicada en 1966 por Gallimard, París), el inglés (traducción de Gregory Rabassa editada en 1966 por Pantheon Books, Nueva York y por Harvill Press, Londres, en 1967), el polaco (traducción de Zofia Chadzynska editada en 1968 por Czytelnik, Varsovia), el italiano (traducción de Flaviarosa Nicoletti apareció en 1969 en Einaudi, Torino), el portugués (traducción de Fernando de Castro Ferro editada por Civilização Brasileira en 1970), el holandés (traducción de Barber van de Pol. publicada en 1973 por Meulenhoff, Ámsterdam). Luego siguió traducéndose al eslovaco, checo, el finés, el yugoslavo, el danés, así como al japonés y chino, aunque de manera pirata.

En la URSS esta obra se publicó en 1986, con mucho retraso con respecto a la consagración de la obra a mediados de los años 1960 y la mayor parte de sus traducciones hechas para mediados de los años 1970. En el período de la postperestroika *Rayuela* resultó ser uno de los libros más populares, ya que la sociedad en aquel entonces se asemejaba a un adolescente rebelde que rechazaba toda tradición o costumbres antiguas y aparte de múltiples reediciones observamos la aparición de la segunda traducción de la novela en 2004.

8.2.1. Las metamorfosis del metatexto ruso de Rayuela

En la época soviética la lectura canónica e ideológicamente correcta de *Rayuela* de Julio Cortázar fue expresada por los hispanistas Inna Terterián (1974; 1982; 1985; 1986; 1988), Ospovat y Kutéischikova (Ospovat 1976). La primera aproximación hacia *Rayuela* de Cortázar que encontramos en la crítica literaria soviética pertenece a Terterián y aparece en 1974, casi diez años antes de la publicación de la traducción de la obra al ruso. Su artículo

“El Paradoxalista moderno”⁵¹⁹ (Terterían 1974) fue dedicado al análisis de las novelas del escritor argentino. En este sentido, cabe subrayar que esta crítica aparece significativamente antes de las primeras traducciones de las novelas cortazarianas que son su objeto de estudio (*62/Modelo para armar* en 1985, *Rayuela* en 1986, *Libro de Manuel* en 1998). La hispanista inscribe *Rayuela* en el contexto de la literatura realista, comparando su personaje y enfoque con los de Dostoyevski.⁵²⁰ Reprocha a Cortázar la excesiva abundancia de referencias intelectuales y el pastiche, pero afirma que la posición de Cortázar fue opuesta a la de los modernistas argentinos. Según la crítica, el principal cuestionamiento de la novela consiste en la resolución de la contradicción de la sociedad burguesa: entre el individuo y la sociedad. Destaca que “индивидуализм в современном буржуазном обществе разросся, как раковая опухоль, — где найти вакцину против этого неуправляемого вируса, сумеет ли будущее найти такую вакцину?”⁵²¹ (Terterían 1974, 230). En línea con la crítica de la sociedad burguesa, la crítica afirma que Oliveira no niega que el capitalismo (enumerado junto a la guerra, la dominación y el genocidio) es un mal, pero carece del sentimiento de unidad con el otro para lograr el colectivismo que desea (“Оливейра готов, жаждет коллективизма”⁵²²) (*Ibid.*, 230). Asimismo, Terterían subraya la actitud crítica de Cortázar hacia su personaje que puede pasar desapercibida a causa de las paradojas del escritor, pero está más que presente.

⁵¹⁹ “Новейший парадоксалист”

⁵²⁰ James Brian Baer (2016, 153) analiza la comparación con la obra de Dostoyevski como método de “rusificación” en el caso de la importación en la URSS de la literatura gay.

⁵²¹ “El individualismo en la sociedad contemporánea burguesa creció como un tumor canceroso, ¿dónde se puede encontrar la vacuna contra este virus incapturable, podrá el futuro encontrar tal vacuna?”

⁵²² “Oliveira está preparado para el colectivismo y lo desea”.

Cabe destacar que en todos sus estudios sobre la obra de Cortázar la hispanista destaca la postura política del escritor, muchas veces utilizando en la conclusión de su artículo alguna cita del escritor sobre el socialismo (Terterián 1982; 1985; 1986). La autora de prefacios y artículos tiende a criticar al protagonista de la obra y lo compara con el Paradoxalista de Dostoyevski.

En 1976, dos años después de la publicación en *Inostrannaya literatura* del artículo de Terterián (1974) “El Paradoxalista moderno”, se publica el texto de Ospovat y Kutéischikova “Búsquedas y descubrimientos de Julio Cortázar”⁵²³ (1976). Aunque *Rayuela* no es el tema principal de este artículo crítico, los autores le dedican un poco más de una página.

Los críticos empiezan por anunciar el reto que lanza Cortázar al orden, la moral, el arte e incluso el lenguaje de la sociedad odiada por él, es decir a la sociedad del sistema burgués (*Ibid.*, 19). Destacan el aspecto lúdico de la obra y su ambiente fantástico y carnalesco. Sin embargo, lamentan que “безудержное экспериментаторство Кортасара”⁵²⁴ (*Ibid.*) haya absorbido por completo la atención de los críticos de Cortázar que dejaron de lado la problemática ético-social de la obra. Aluden al artículo ya citado de Terterián (1974) como buen ejemplo del análisis de estos temas, en concreto del vínculo entre Oliveira y el Paradoxalista de Dostoyevski. También destacan el egoísmo del protagonista que no le permite obtener la hermandad que él busca rebelándose contra el sistema burgués:

Исступленно “выламываясь” из буржуазной системы, он мечтает
о гармоническом братстве людей, однако мысль о малейшем

⁵²³ “Поиски и открытия Хулио Кортасара”

⁵²⁴ “la experimentación irreprimible de Cortázar”

стеснении собственного “я” во имя желанной цели для него нестерпима⁵²⁵ (*Ibid.*, 19).

Los demás personajes de la novela también están clasificados como egoístas envenenados con el individualismo. Los críticos subrayan que, absorbidos en sus conversaciones en el Club de la Serpiente, los personajes se olvidan de su deber humano directo y todos son responsables de la muerte de Rocamadour. Ven en la muerte de Rocamadour sentencia a Oliveira: “И когда Оливейре чудится, что он нащупал у себя в кармане ручонку Рокамадура, мы убеждаемся, как бесповоротно осуждены и сам он, и весь его жалкий бунт”⁵²⁶ (*Ibid.*, 20). Esta última frase hace eco en el artículo de Terterrián de 1974, donde se observa que la mano de Rocamadour en el bolsillo de Oliveira es suficiente para que la colorida rebelión individualista de Cortázar se destiña (Terterrián 1974, 231).

Siguiendo el mismo patrón interpretativo, en 1980 Terterrián publica un estudio comparativo “Der lateinamerikanische Roman und die Entwicklung der künstlerischen Form” sobre Cortázar, Vargas Llosa y Otero Silva en la revista berlinesa *Kunst und Literatur*, que tenía como lector meta la RDA.

Con el desplome de la URSS las reglas de juego parecen haber cambiado. En los textos críticos de los años 1990-2000 ya no encontramos detalladas descripciones de la actividad social y política de Cortázar, desaparece la crítica directa a la sociedad capitalista. Sin embargo, el proceso de desideologización no fue homogéneo.

⁵²⁵ Frenéticamente forzando su salida del sistema burgués, sueña con hermandad armoniosa de la gente, pero el pensamiento sobre la mínima limitación de su propio “ego” en nombre del objetivo deseado le es insoportable.

⁵²⁶ “Cuando a Oliveira le parece sentir la mano de Rocamadour en su bolsillo, nos convencemos de que tanto Oliveira como su rebelión deplorable están irrevocablemente condenados”.

En el texto de Bagnó (1992) “Julio Cortázar, o las reglas de juego con el clásico”, publicado como introducción al primer tomo de *Obras* de Cortázar en 1992, vemos cierto cambio en la presentación del autor argentino. En vez de ponderar su compromiso político como una ventaja, afirma que no tiene sentido lamentarlo, aunque Cortázar se haya dedicado a los asuntos políticos en detrimento de su actividad literaria (*Ibid.*, 6-7). Bagnó subraya que el compromiso político de Cortázar se manifestó en sus ensayos y artículos, pero no en sus novelas como *Libro de Manuel* o cuentos como “Satarsa”, “Apocalipsis de Solentiname”, “La escuela de noche”.

El crítico ya no relaciona la búsqueda metafísica de Oliveira con el anhelo de colectivismo y afirma que el protagonista no necesitaba “наркотик легких коллективных действий”⁵²⁷ (*Ibid.*, 6). A diferencia de Terterián, subraya que el autor no juzga a su personaje, aunque la angustia y la soledad de Oliveira son el precio de su insubordinación, parecida a la de los personajes de Dostoyevski. Cabe mencionar que Bagnó es especialista en la obra de Dostoyevski y a su vez (después de Terterián, Ospovat y Kutéischikova) hace la comparación entre los personajes de los dos escritores. Sin embargo, ya no compara Oliveira con el Paradoxalista sino con Raskólnikov (*Ibid.*, 9-10). Ve en la búsqueda metafísica de Oliveira un intento de probarse como superhombre en el sentido nietzscheano. En cuanto a la Maga, afirma que su relación con Oliveira empezó de su compasión por el protagonista y la compara con Sónechka Marmeládova al evocar cómo la Maga se apiadó de un homosexual echado de un bar o se acostó por piedad con un soldado que lloraba.

⁵²⁷ “la droga de acciones colectivas fáciles”

En este texto Bagnó evoca el primer título, *Mandala*, como laberinto místico de los budistas (en los textos previos no aparecía la definición del mandala). Asimismo, hace hincapié en el aspecto lúdico de *Rayuela*: el nombre de la novela, dos lecturas igualmente legítimas, la manera de leer saltando los capítulos, las reglas de juego inventadas por Oliveira, el juego como Paraíso perdido de la humanidad.

La reflexión sobre *homo ludens* lleva al crítico a afirmar que toda la obra de Cortázar es impregnada de la visión infantil del mundo. Cabe destacar que aquí el filólogo todavía no llega a interpretarlo como egoísmo e irresponsabilidad, algo que hará en los prefacios a *Rayuela* de los años posteriores (1999, 2003, 2008, 2010). En este texto de 1992 Bagnó destaca la intensidad de las emociones, el terror infundado, la risa despreocupada, o la rebelión contra “регламентированности поведенческих штампов взрослых”⁵²⁸ (*Ibid.*, 19) como las principales consecuencias de esta visión infantil.

Mientras el especialista en Dostoyevski Bagnó destaca la intertextualidad de la obra con las novelas decimonónicas rusas, otra crítica literaria y especialista en la literatura medieval, Olga Svetlakova (1997), propone ver *Rayuela* como heredera de la tradición novelesca cervantina. La crítica afirma que Cortázar solía referirse a Cervantes como a uno de sus maestros (afirmación que no pudimos confirmar ni en sus entrevistas ni a través de su correspondencia). Postula también la continuidad de la tradición narrativa clásica plasmada en la novela de Cortázar. Svetlakova destaca que el papel activo del lector y su libertad sin precedentes ya habían sido anunciados en el capítulo ocho de *Don Quijote*. La crítica señala que este juego novelesco

⁵²⁸ “El carácter reglamentado de los lugares comunes en el comportamiento de los adultos”.

con el lector no es prerrogativa de un autor innovador sino un fenómeno característico de la línea estilística de la novela desde Sterne hasta Gide. Este rol activo del lector en la interpretación de Svetlakova se parece más a la actitud de un buen discípulo que al papel de un interlocutor independiente y parejo al escritor. Al analizar el experimento lingüístico del capítulo 68, destaca que “поэтический эффект искусного «перемалывания» романско-латинских корней не менее важен, чем подчинение себе читателя”⁵²⁹ (*Ibid.*). Entonces no es un diálogo de los pares sino una prueba en forma de diálogo, ya que la crítica afirma que probando al lector por medio del diálogo Cortázar divide el libro en tres partes, cada una de las cuales puede ser considerada como un objeto íntegro.

Las partes de la novela ya no son vistas como fragmentos de un *puzzle*, donde cada pieza aporta un matiz, sino como una contraposición de tres bloques relativamente independientes. El tercer bloque se analiza como un agregado teórico con réplicas explícitas del autor. Consiguientemente, la estudiosa subraya que en estos capítulos “слышен лишь слабый, отраженный отзвук романного многоголосия”⁵³⁰ (*Ibid.*).

Svetlakova relaciona la preocupación lingüística del autor con el problema de la fragilidad y ambigüedad de la realidad que toma sus raíces en la novela de Cervantes. Destaca el intento de Cortázar de destruir la literatura y librar batalla contra el lenguaje traidor e insidioso con el fin de llegar a otra realidad, quizás la verdadera. Al mismo tiempo, menciona que Morelli mismo se da cuenta de los aspectos negativos de esta batalla lingüística que provoca la descomposición de

⁵²⁹ “El efecto poético de la «molienda» virtuosa de las raíces romano-latinas no es menos importante que el sometimiento del lector al autor”.

⁵³⁰ “Se escucha sólo un eco débil y reflejado de heteroglosia novelesca”.

su prosa. Curiosamente, al analizar los experimentos lingüísticos del autor argentino, lo hace en base a la traducción rusa realizada por Sinianskaya y no cita el texto original (los ejemplos de *Don Quijote* sí que se citan en ambas lenguas).

Sigue la lógica de las oposiciones binarias al destacar como los temas principales la oposición de la locura a la cordura, del inconformismo al conformismo (la locura de Ceferino Piriz y el inconformismo de Oliveira se comparan con la locura del Quijote), la acción a la inacción, lo bajo y lo alto mezclado e invertido en la situación carnavalesca de la juerga con Emmanuèle. En cuanto a la búsqueda metafísica del protagonista, Svetlakova afirma que Oliveira está torturado por la nostalgia por la acción y encuentra la solución en el colectivismo de una utopía:

Он проповедует коллективизм. «...К проблеме реальности следует подходить с позиций коллективных... Реализовавшиеся люди — это те, кому удалось выскочить из времени и интегрироваться в сообщество»⁵³¹.

En este punto cobra relevancia el hecho de que el análisis se lleve a cabo con base en el texto traducido. La cita original no hace referencia al colectivismo como término filosófico opuesto al individualismo sino a los “términos colectivos” como oposición a la salvación de algunos elegidos. Tampoco menciona la “comunidad”, término base de cualquier doctrina colectivista, sino la “suma” que, a diferencia de lo colectivo, no implica la predominancia de la comunidad sobre el individuo ni su condicionamiento.

⁵³¹ “Predica el colectivismo. «...El problema de la realidad debe ser tratado desde las posiciones colectivas.... Hombres realizados son los que han logrado saltar fuera del tiempo e integrarse en la comunidad»”.

La filóloga marca los temas de la polifonía, la rebelión lingüística y la búsqueda ontológica del protagonista, pero los interpreta dentro del contexto de la novela tradicional. Cabe destacar que el protagonista ya no recibe una interpretación tan negativa como en la crítica de Terterrián y se le asigna la calificación de un escritor e inconformista rebelde que busca liberarse de las cadenas de la realidad falsa. Sin embargo, el diálogo con el lector cómplice se interpreta como un juego con el lector que se pone a prueba del diálogo, y la novela de preguntas se interpreta como una novela que propone la solución utópica del colectivismo.

El cambio en la interpretación de la novela sigue su rumbo en el libro sobre el proceso literario moderno extranjero editado en 2000 por Vladislav Pronin y Sergéi Tolkachov (2000). Los autores mencionan el reto doble que contiene la novela de Cortázar: dirigido tanto a la forma literaria tradicional como a los principios morales de la sociedad moderna. El experimento, innovación y deconstrucción del lenguaje, presentes en la obra del escritor argentino, en este estudio se relacionan con la creación literaria de Joyce y Eliot. Aunque el tono general de la reseña no es explícitamente positivo, los autores constatan la intención de Cortázar de la destrucción del lenguaje y otorgan a Oliveira el nombre calificativo de *cronopio*, que en el marco de la poética cortazariana puede considerarse como un título honorífico, ya que en sus obras los *cronopios* son “unos seres muy libres, muy anárquicos, muy locos, capaces de las peores tonterías y al mismo tiempo llenos de astucia, de sentido del humor, una cierta gracia” (Cortázar 2013a, 185) que se contraponen a los famas, o sea los representantes de la buena conducta, del orden, de las cosas que tienen que marchar perfectamente bien porque si no habrá sanciones y castigos. Oliveira, un rebelde que rechaza todas las normas de sociedad, se califica como un cronopio típico (*Ibid.*, 147).

Mientras tanto, en su artículo del 2001, el sociólogo y traductor Borís Dubin (2001) destaca la importancia para Cortázar de la búsqueda del lector cómplice, lector-compañero que será su interlocutor. En otro ensayo, subraya la intención de Cortázar de romper con la tradición realista de la novela clásica del siglo XIX que partía de la premisa de que el hombre y las relaciones humanas podían ser descritos sin recurrir a lo fantástico y lo místico (Dubin 2005, 211). Según Dubin, el escritor argentino intentaba introducir en la prosa lo poético, inspirándose en la apología rebelde de lo imprevisible y maravilloso proclamada en los manifiestos de los surrealistas franceses. Además, menciona el carácter lúdico de la prosa de Cortázar.

En 2001 el filólogo Leonid Andréev (2001) analizó la obra de Cortázar dentro del contexto del postmodernismo. El investigador destaca el programa estético de Morelli que convierte *Rayuela* en una novela dentro de la novela. Según Andréev, tal obra no proporciona al lector una producción finita sino un material de construcción que este cómplice monta por su cuenta como le parezca mejor. Subraya que dicho texto antinovelesco fue escrito según los estándares del existencialismo de Jaspers y Sartre y que su protagonista es un personaje existencial, otra versión de “«постороннего» (ср. Камю), которого «тошнит» (ср. Сартра) от «вещей», от абсурдного существования”⁵³² (*Ibid.*).

Víktor Andréev (2004b, 5) cuyos prefacios suelen preceder las publicaciones de *Rayuela* de los años 2000 se centra en el aspecto idiomático de la obra, destacando las innovaciones y juegos lingüísticos del autor argentino que no se cansaba de crear neologismos, anagramas y palíndromos.

⁵³² “‘El extranjero’ (mírese Camus), al que las ‘cosas’, la absurdidad de la existencia le provocan ‘náusea’ (mírese Sartre)”.

En 2012 se publica el artículo “Postmodern concept of culture in Latin American literature: case study of Julio Cortázar’s *Hopscotch*” de Daria Bóbrík (2012) que investiga *Rayuela* en el marco del concepto de la cultura postmodernista. La filóloga destaca que en esta obra Cortázar trata muchos problemas filosóficos, axiológicos, ontológicos, gnoseológicos, antropológicos, etc. Bóbrík subraya la crítica de la sociedad de masas con su racionalidad burguesa como uno de los principales temas del discurso filosófico de la novela. Pondera el rechazo de la omnisciencia de la razón basada en la lógica binaria y la dicotomía pseudodialéctica y relaciona esta crítica con la intención del autor de deconstruir su propio texto, crear una obra que pueda ser escrita en colaboración con el lector. Destaca el tema del lenguaje y su rol en la cultura así como el papel del discurso en el mundo contemporáneo como una de las principales preocupaciones del autor de *Rayuela*: “Занимаясь проблемой роли языка в культуре человечества, герой пытается сконструировать новый вид романа, не зависящий от культуры”⁵³³ (*Ibid.*, 2).

Bóbrík observa que este intento implica una tentativa de destrucción lingüística, ya que el idioma es un modelo de la realidad y puede provocar cambios en su interpretación. Menciona que el principio de la pluralidad de las alternativas interpretativas se refleja también en la búsqueda por el autor del lector cómplice. De hecho, la estudiosa destaca tres protagonistas de la novela: el autor, el lector y la cultura. Bóbrík señala que la cultura, según Cortázar, es multidimensional y se asemeja a un hipertexto lleno de significados y abierto para la interpretación. Dentro de este hipertexto vive el protagonista lleno de libertad y al mismo tiempo condenado a andar por el laberinto de la vida. Sin embargo, su logro consiste en el hecho de que su

⁵³³ “Tratando el problema del papel del lenguaje en la cultura de la humanidad, el protagonista intenta construir un nuevo tipo novelesco que no dependa de la cultura”.

lectura de la vida / texto / cultura no está programada y representa su propia creación y elección.

Para concluir Bóbrik hace hincapié en la crítica del conformismo, del mundo burgués y del racionalismo en *Rayuela*. Afirma que en la obra de Cortázar la transformación del lenguaje y la creación de un nuevo tipo de literatura fue un intento de resucitar la personalidad, “героя из индивидуума, части системы, конформиста”⁵³⁴ (Bobrik 2012, 4), un tema actual para la sociedad postsoviética.

El mismo año aparece el estudio lingüístico de Marina Broitman *Los parámetros lingüísticos del discurso ficcional de Cortázar*⁵³⁵ (2012). La búsqueda de nuevas formas narrativas y discursivas corresponde a la búsqueda del protagonista: la personalidad de Oliveira, sus dudas e inconformismo se revelan en la combinación en el texto de la novela de diferentes discursos o *subdiscursos* como los llama Broitman (2012). En *Rayuela* se entrelazan varias voces narrativas: de los personajes, del narrador, de Morelli y de los autores de numerosas alusiones que crean la red intertextual de la obra. Según señala la investigadora, el *subdiscurso* de Oliveira mismo se divide en dos *subdiscursos* contrastantes: su monólogo interior — un discurso poético y metafórico lleno de oxímoros como “luz negra”, “silencio ensordecedor”, “vidente ciego”; y su habla dialogal fuertemente marcada por un color argentino (*Ibid.*, 12).

⁵³⁴ “un héroe de un individuo, parte del sistema, conformista”

⁵³⁵ “Лингвистические параметры художественного дискурса Хулио Кортасара”

8.2.2. El peritexto de las traducciones rusas de Rayuela

8.2.2.1. El título

El título es un elemento paratextual de suma importancia, revela los significados que enfatiza el autor en detrimento de otros (Genette 1987). En las traducciones rusas encontramos una sola versión del título — “Игра в классики”. Sin embargo, en las reseñas internas de la revista *Inostrannaya literatura* y otros documentos de archivo encontramos dos opciones. El juego de rayuela puede ser traducido al ruso de dos maneras igualmente utilizadas. La primera opción — “игра в классы (igrá v klassy)”, que se menciona en los documentos de archivo junto con el título final, sólo tiene el sentido de “juego de rayuela”. En las reseñas internas junto con la primera opción aparece el título final “игра в классики (igrá v klássiki)”. Esta opción contiene una ambigüedad polisémica, ya que puede ser interpretada a la vez como “rayuela” y “juego a pretender ser escritores clásicos”. Aunque en su correspondencia Cortázar se negaba a aceptar la denominación de clásico, este juego de palabras paradójico nos parece que encaja con el carácter lúdico de su prosa. Este aspecto lúdico fue destacado por Víktor Andréev en sus notas impresas en las ediciones de los años 2000.

8.2.2.2. La tirada

La primera traducción de *Rayuela*, hecha por Liudmila Sinianskaya, apareció en la URSS en 1986 en la editorial estatal Judózhestvennaya literatura con una tirada típicamente soviética de 100.000 ejemplares. Entre 1986 y 2004 (año de la publicación de la segunda traducción de la obra), la primera traducción de *Rayuela* se reeditó nueve veces con una tirada total de 99.000 ejemplares. Si en 1992 todavía observamos una tirada elevada de 50.000 ejemplares publicada por la editorial privada Sévero-Západ, entre 2000 y

2004 el número de ediciones aumenta, mientras que la tirada oscila entre 10.000 y 4.000 ejemplares. Las reediciones indican el interés de los lectores hacia la obra y en 2005 ya encontramos una edición de bolsillo, que indica la consagración del autor (Genette 1987). Se trata de la edición de una nueva traducción de *Rayuela*, lanzada en 2004 por la editorial Ázbuka. Entre los años 2004 y 2005 la traducción de Alla Borísova se imprimió cuatro veces con una tirada total de 39.000 ejemplares. La creciente edición de la obra (15.000 ejemplares de la edición de bolsillo en 2005) fue interrumpida por la aprobación en 2008 de la nueva legislación sobre los derechos de autor que fijaban el derecho del primer editor a la publicación exclusiva de la obra.

A partir de 2008 la única editorial que publica *Rayuela* es uno de los gigantes del campo editorial ruso, AST, que en 2012 fue absorbido por Eksmo, conservando su nombre de marca. La editorial optó por volver a publicar la primera traducción de la obra que entre 2008 y 2016 fue editada cinco veces con una tirada total de 30.500 (19.000 ejemplares corresponden a la edición de bolsillo del 2014).

8.2.2.3. *La portada*

Cabe destacar que ninguna de las ediciones⁵³⁶ rusas cumple con las instrucciones de Julio Cortázar a propósito de la portada. La primera edición responde al diseño de la mayoría de las ediciones soviéticas de tapa monocroma sin dibujos. Sin embargo, esta característica la acerca a la voluntad de Cortázar (2012, vol. 2, 348) de transmitir el ambiente del libro: “todo más bien pobre, gris, conventillo, día nublado, mufa”. Además, en la guarda anterior del libro encontramos el dibujo de una rayuela⁵³⁷. Sin

⁵³⁶ Véase las fotos de las portadas en el Anexo 5.

⁵³⁷ Véase la foto de la guarda en el Anexo 5.

embargo, los colores azul, rojo y amarillo en los que insistía Cortázar, fueron sustituidos por el blanco y azul.

En las ediciones postsoviéticas tampoco observamos el cumplimiento de la voluntad del escritor acerca de la portada. Aunque la segunda traductora de *Rayuela*, Alla Borísova (2016), había traducido las instrucciones de Cortázar e insistió en su cumplimiento, la decisión sobre la portada fue tomada en base a consideraciones comerciales y políticas de marketing. Sin embargo, cabe destacar que para las dos ediciones de 2004 y 2005 Ázbuka optó por el dibujo surrealista de Max Ernst *La primera palabra límpida*, que probablemente fue escogido debido a la importancia del surrealismo en el sistema de coordenadas de Cortázar y a su título, que evoca la purificación idiomática emprendida por el escritor en *Rayuela*. Además, Borísova (*Ibid.*) subraya que en la edición de bolsillo de 2005 los editores respetaron los colores que proponía Cortázar, ya que el dibujo fue adaptado cromáticamente (amarillo en vez de azul, rojo en vez de verde, azul en vez de rojo).

8.2.2.4. *El prière d'insérer*

El *prière d'insérer* que actualmente suele imprimirse en la contraportada del libro y que permite al lector hacerse una idea sobre el libro y decidir si comprarlo o no, no era un elemento recurrente en la imprenta soviética. Dado el déficit en el surtido de libros y la ausencia de competencia en el campo editorial, la función de este elemento de captación del lector fue disminuida. Por ende, el *prière d'insérer* en la primera edición rusa de *Rayuela* ocupa un modesto lugar en la guarda posterior del libro. El autor del *prière d'insérer* indica que el lector soviético ya conoce al escritor por sus relatos y novelas *Los premios* y *62/Modelo para armar*. Define la trama de la novela como una búsqueda espiritual y las andanzas de un intelectual argentino. Oliveira está

caracterizado como un rebelde y al mismo tiempo como representante típico y fruto de la sociedad burguesa que él rechaza.

El *prière d'insérer* se vuelve más pertinente en la época postsoviética cuando las editoriales empiezan a publicar una gran cantidad de nuevas obras y el lector necesita escoger. En la edición de bolsillo de la segunda traducción encontramos el *prière d'insérer* en la contraportada del libro. Consiste en una cita de Borges, cuyo nombre sirve como una especie de recomendación, un recurso prefacial recurrente. El autor del *prière d'insérer* pone énfasis en el aspecto transgresor y lúdico de la narración de la novela, afirmando que Cortázar pide un lector cómplice, un compañero de juego que va a saltar de un capítulo al otro, de una parte del libro a otra, cruzando el Sena y el Atlántico. A diferencia del autor del *prière d'insérer* soviético, el autor de esta nota no menciona la búsqueda espiritual de Oliveira, pero pone al lector en el ambiente del libro evocando mate, discos de jazz y callecitas parisinas. Define el objetivo del juego cortazariano como ruptura con la narración lineal tradicional y creación de una obra abierta. La edición se posiciona como una nueva traducción hecha por un reconocido maestro de traducción literaria — Alla Borísova. Este *prière d'insérer* se complementa por una corta presentación del libro en la guarda. La presentación define a Cortázar como un clásico de la literatura argentina y universal y destaca el estilo peculiar, el intelectualismo, la complejidad organizativa y el simbolismo del texto. La obra obtiene el epíteto de hipertextual. En esta nota el equipo editorial vuelve a destacar la nueva traducción.

8.2.2.5. *Los prefacios y postfacios*

a) Prefacio de Inna Terterián

Mientras que en la época postsoviética la parte más importante recae en los elementos paratextuales como la portada y el *prière d'insérer*, destinados a la captación del lector, en el período soviético el rol primordial correspondía al aparato crítico: los prefacios y las notas. Según señala Philip Ross Bullock (2013, 255), la crítica literaria, los prefacios y los ensayos son de enorme interés para los estudiosos que se dedican a analizar la historia de la recepción de autores en el contexto soviético. Estos elementos muestran que la censura no sólo significó un proceso de supresión de elementos controvertidos, sino que favorecía una interpretación políticamente aceptable de las obras autorizadas.

La traducción y publicación en la URSS de una obra innovadora como la de Cortázar no radicaba tanto en su calidad literaria como en las convicciones políticas del autor. Por lo menos, esta fue la carta que jugó Inna Terterián (1974; 1986), filóloga de renombre que presentó *Rayuela* de Cortázar al público ruso en una introducción del año 1986 que se publicó después en su libro de ensayos *Hombre creador de mitos*⁵³⁸ (Terterián 1988). Antes de 1986, en la URSS se habían publicado varios estudios sobre Cortázar (Terterián 1974; Ospovat y Kutéischikova 1983), que pertenecen a su epitexto. Sin embargo, fue el prólogo de 1986, escrito por Terterián, que presentó *Rayuela* al lector amplio.

⁵³⁸ “Человек мифотворящий”

Con el fin de justificar la publicación de *Rayuela* en la Unión Soviética, la crítica puso reiteradamente en evidencia el apoyo de su autor a las revoluciones socialistas en los países latinoamericanos y su postura política. En este sentido, suponemos que fue precisamente el compromiso político de Julio Cortázar el que permitió la traducción de la obra. Los dirigentes soviéticos, deslumbrados por la actividad social de Cortázar y su apoyo a las revoluciones castrista y sandinista, no consideraron su obra como ideológicamente peligrosa. Los censores desconocían que la postura política de Cortázar no estaba exenta de actitud crítica ni preocupaciones por las formas extremas del socialismo. Aunque Cortázar había puesto de manifiesto la poca confianza que tenía hacia las utopías racionales y sobre todo las de corte estalinista, en la prensa y crítica literaria soviética el escritor se describía como autor totalmente comprometido con la causa socialista y se subrayaba su contribución a las revoluciones socialistas.

En concreto, Terterían empieza el prefacio por una alusión al líder sandinista Tomas Borge que leía *Rayuela* en la cárcel sin olvidar su deber revolucionario. Luego la hispanista cita la frase del propio Cortázar sobre el socialismo: “La idea del socialismo como vía para la humanidad futura, claro, está siempre presente en mí, porque es una cosa vivida, no solamente pensada”⁵³⁹ (Garfield 1981, 124). Sin embargo, la crítica manipula la citación, sacándola de su contexto. En conversación con Evelyn Picón Garfield, la respuesta de Cortázar relativiza el significado de la cita mencionada por Terterían:

De manera que se manifestará de una manera o de otra en lo que escribo, pienso que sí, pero nunca de una manera deliberada. Este libro de cuentos fantásticos que voy a publicar el año que viene, te puedo

⁵³⁹ “Идея социализма как пути будущего человечества всегда живет во мне, ибо я не только продумал, но и прочувствовал ее” (traducción de Inna Terterían).

dar mi palabra de que no tiene ninguna alusión siquiera a nada que tenga que ver con la ideología⁵⁴⁰(*Ibid.*).

En la conclusión del prefacio la crítica vuelve a subrayar que a partir de la segunda mitad de los años 1960 Cortázar se interesó por el movimiento socialista y participaba en todas las campañas de los intelectuales socialistas de Europa y América Latina.

Como la pertinencia de la biografía del autor para el análisis de su obra es un tema equívoco (el debate público entre Barthes y Picard es un ejemplo perfecto de ello), mencionaremos sólo que la obra fue escrita antes del compromiso político de Cortázar. En la entrevista de 1973 a Garfield (1981, 22) el escritor subrayaba que *Rayuela* era un libro escrito antes de su “toma de conciencia política e ideológica” y antes de su primer viaje a Cuba.

Una vez justificado el interés de la sociedad soviética por la obra postmodernista de Cortázar (realista en la crítica soviética), el análisis de Terterían sigue las pautas que marcaban los imperativos ideológicos. La manipulación del canon según la ideología dominante se nota tanto en su interpretación de la destrucción de la novela realista y parodia del bello pero muerto estilo decimonónico, como en la percepción de la personalidad y la búsqueda del protagonista.

La vida bohemia del personaje, para cuya descripción Cortázar se inspiró en su propia experiencia parisina, es severamente criticada. Para preservar la reputación del autor, la crítica subraya que en la vida del escritor argentino las creencias sociales y políticas bien definidas y sólidas dejaron en un segundo plano a la música, debates y lecturas de la vida bohemia de

⁵⁴⁰ El subrayado es nuestro.

intelectual que podían haberle acercado a los personajes de la obra. Estigmatizando al personaje, Terterían destaca al mismo tiempo sus diferencias con respecto al escritor. Aunque Cortázar mismo subrayaba ciertas similitudes autobiográficas que le unían a su protagonista, la crítica aleja radicalmente al personaje de Oliveira de la figura del autor. Terterían subraya que Cortázar sentía las limitaciones de la frágil espiritualidad en la que se deleitaban sus personajes y se burlaba de esta forma de la vida. Menciona también que la ironía de Cortázar sobre este estilo de vida “sofocantemente intelectual” le permitió cambiar su vida en lo esencial y dedicarse a una actividad social activa.

Oliveira fue presentado al lector ruso como un argentino de cuarenta años sin oficio fijo que vivía en París, “перебиваясь подачками богатых аргентинских родственников”⁵⁴¹ (Terterían 1986, 6). Pasa sus tardes en las conversaciones con sus amigos del Club de la Serpiente que se centran en la inoperatividad de la sociedad burguesa y de la civilización occidental en general y denuncian la prisión espiritual en la cual se vio atrapada su generación.

En el texto del prefacio podemos observar una aguda crítica del personaje, parásito y egoísta, dos acusaciones graves dentro del discurso oficial soviético. Intentando seguir el “скрученную в диковинные узлы нить внутренней логики поступков героя”⁵⁴² (*Ibid.*), Terterían llega a la conclusión de que el punto de partida de su comportamiento es la rebeldía, su rotunda falta de aceptación de la sociedad en la que le toca vivir, ya que todo —familia, estado, moral, normas de convivencia— le provoca una especie de dolor de muelas (*Ibid.*, 7). Según Terterían, Oliveira se comporta como un

⁵⁴¹ “Sobreviviendo de las limosnas de sus ricos parientes de Argentina”

⁵⁴² “Hilo sumamente enredado de la lógica interna de las acciones del protagonista”.

egoísta cobarde. Cuando hay que resignarse a la Gran Costumbre o luchar contra ella, el protagonista escoge el camino del medio esperando que la solución de sus problemas venga de fuera. Abandonado por la Maga y reprobado por sus amigos, primero hace payasadas sombrías; luego vuelve a Buenos Aires ya sea para buscar a la Maga (ya que sólo ahora se dio cuenta de que la amaba), ya sea porque simplemente no le queda nada que hacer ni nadie a quien frecuentar en París. Aquí la crítica omite la explicación de la deportación del personaje. En Buenos Aires encuentra una compañía apropiada para él: “Тревелер и Талита – такие же убежденные нонконформисты, не желающие вести благопристойный буржуазный образ жизни, как и парижские приятели Оливейры”⁵⁴³(*Ibid.*, 6).

La hispanista niega el carácter metafísico de la búsqueda de Oliveira ponderado en el epitexto autoral mediatizado de la obra (Harss y Dohmann 1967; González Bermejo 1978; Cortázar 2012; Cortázar 2013b). Aunque Terterían menciona que los críticos occidentales suelen definir la búsqueda de Oliveira como metafísica, afirma que el curso de la acción, las reflexiones de los personajes y las conclusiones de la novela contradicen bruscamente a la interpretación puramente metafísica. Además, destaca que Cortázar ya había utilizado las imágenes de mandala o centro en sus otros escritos, siempre atribuyéndoles sentido ético y social.

La crítica compara a Oliveira con los protagonistas de las novelas de Dostoyevski:

⁵⁴³ “Traveler y Talita — unos inconformistas tan convencidos como los amigos parisinos de Oliveira que se niegan a llevar una decente vida burguesa”.

Те же тесные и темные углы, то же “слож-руки-сиденье”, та же видимая жестокость и невидимое раскаяние, то же обрывание связей с людьми и мучительная тяга к людям⁵⁴⁴ (*Ibid.*, 18).

Esta comparación permite inscribir la obra en el contexto del canon realista dominante en la cultura meta, acercarla al lector ruso y legitimar su publicación. Asimismo, la interpretación se adapta al discurso oficial soviético. Terterían afirma que el drama tanto del Paradoxalista de Dostoyevski como de Oliveira de Cortázar consiste en el hecho de buscar el mundo nuevo como la modernización y mejora del existente edificio “capital”. Interpreta la crítica de las utopías —que, según se explicita en *Rayuela*, podrían llevar a una pesadilla orwelliana o huxleyana— como rechazo del camino de desarrollo capitalista. Consecuentemente, afirma que la solución que está buscando Oliveira es el colectivismo, pero sus deseos individualistas impiden su implementación armoniosa. La crítica observa que en algunos capítulos de la obra se proponen panaceas contra el “individualismo enfermizo” (*Ibid.*, 20). Sin embargo, afirma que el sueño de Oliveira fue cumplido por su autor. El *kibbutz del deseo* se entiende en este prefacio como sociedad socialista y entonces Cortázar la había encontrado debido a su apoyo a las revoluciones latinoamericanas.

Además de la aguda crítica de la figura rebelde e inconformista de Oliveira, Terterían relativiza también el propósito de Cortázar de destruir la novela clásica tradicional y su lenguaje bello y anticuado. En su prefacio a *Rayuela*, la crítica soviética menciona la apetencia destructora de Cortázar, pero no puede no defender la novela tradicional. Cabe destacar que al período de la dictadura del régimen comunista le corresponde también el estilo de realismo,

⁵⁴⁴ Los mismos lugares oscuros y pequeños, el mismo “estar sentado con los brazos cruzados”, la misma crueldad visible y arrepentimiento invisible, la misma ruptura de las relaciones humanas y atracción penosa hacia la gente.

cuya destrucción emprenden Oliveira y su autor. Como el realismo fue la poética dominante en el campo literario soviético, su crítica abierta fue inaceptable dentro del discurso oficial soviético. El arte mimético que pretende reflejar fielmente la realidad, denominado en la URSS realismo soviético, está basado en el “lenguaje arquitectónico” criticado por Oliveira y Morelli en el texto de la obra. La crítica reinterpreta los comentarios de Cortázar quien manifestaba su voluntad de destruir la novela realista y el lenguaje tradicionales. Terterián explica las palabras de Cortázar de otra manera, afirmando que él no criticaba tanto la forma clásica como la actitud del lector occidental. Destaca que Cortázar estaba más bien descontento con el lector occidental, a quien “буржуазная массовая литература, паразитировавшая на традиционных формах высокой литературы отучила от труда понимания”⁵⁴⁵ (*Ibid.*, 11).

En su análisis del capítulo 34 donde Cortázar somete el lenguaje decimonónico a una prueba, la crítica soviética hace hincapié en el amor perdido de Oliveira y en el caos que reina en su mente. Según el epítexto autoral de la obra, Cortázar contrasta un fragmento de *Lo prohibido* de Pérez Galdós con la corriente de conciencia del personaje, y juega con diferentes estilos para revelar el carácter obsoleto del lenguaje literario clásico, que ya no sirve en la época contemporánea. Sin embargo, según Terterián, el fragmento de la novela de un escritor realista del siglo anterior está destinado a matizar con su estilo equilibrado el pensamiento caótico e incoherente de Oliveira que ha perdido su centro vital — la Maga. Esto no le impide matizar más adelante que la Maga, con su naturalidad vegetativa, no es menos cruel que Oliveira con su individualismo reflexivo.

⁵⁴⁵ “La literatura burguesa de masas, que se alimentaba como parásito de las formas tradicionales de la literatura alta, ha desaprendido el trabajo de interpretar”.

Asimismo, Terterían relativiza las observaciones de los personajes que critican el lenguaje estereotipado que condiciona nuestro pensamiento:

Вызывает сочувствие горячность, с которой персонажи Кортасара возмущаются литературными, газетными и бытовыми штампами, высмеивают фарисейскую выпренность и красоты стиля, извлеченные из академического словаря⁵⁴⁶.

Aunque la crítica admite que el lenguaje puede degradar, afirma que este fenómeno sólo se da en la sociedad burguesa. Terterían observa que en una sociedad burguesa el lenguaje sirve no sólo de medio de comunicación sino también de incomunicación. Parece sintonizar con el autor al afirmar que destruir los clichés y formulas periodísticas para liberar la palabra del significado falseado es un objetivo digno de cualquier escritor honesto y crítico. Sin embargo, la crítica interpreta esta limpieza lingüística desde la perspectiva de la lucha de clases, invocando a reivindicar las palabras que sufrieron discriminación en esta sociedad dividida en clases. Al mismo tiempo quita toda importancia al experimento lingüístico de Cortázar. Según observa Terterían (*Ibid.*, 14), al escritor no le está prohibido crear e introducir neologismos pero lo que no hay que hacer es dar al experimento lingüístico demasiada envergadura ni importancia, y aún menos tratarlo de “revolución lingüística”. La crítica resume la actitud innovadora de Cortázar a su búsqueda de lector cómplice que pudiera descifrar un *collage* de novela, ensayo, poesía en prosa, etc. En cuanto a su intento de destruir el lenguaje convencional falso observa que la postura del autor provoca objeción porque sus premisas teóricas son confusas e incoherentes (*Ibid.*, 13-14). Por otro lado, cabe señalar que la crítica sí que destaca el aspecto lúdico en la novela

⁵⁴⁶ El fervor con el que los personajes de Cortázar critican las fórmulas literarias, periodísticas y cotidianas hechas, caricaturizan la altilocuencia farisaica y el estilo bello sacados del vocabulario académico, es deplorable.

y la influencia de la patafísica. Además, subraya el lado poético de la prosa de Cortázar y hace un amplio análisis de las metáforas en *Rayuela*.

Dado que la interpretación de la obra por Terterían desentona con el epitexto autoral y alógrafo de *Rayuela*, así como con su peritexto póstumo, suponemos que podemos considerarla como herramienta de manipulación del canon literario condicionada por la ideología y poética dominantes en la cultura meta.

A pesar de su evidente carácter ideológico, se consideró como lectura canónica hasta después de la perestroika. En la publicación de 1992, editada por Bagnó, encontramos el prefacio de Terterían, aunque esta vez publicado en forma de postfacio. Asimismo, observaremos indicios de esta interpretación en otros textos de años posteriores.

b) Prefacios de Víktor Andréev y Vsévolod Bagnó

No fue hasta el 1999 que el prefacio canónico de Inna Terterían cedió su posición a otros elementos paratextuales. En 1999 la editorial Ámfora edita *Rayuela* con un prefacio corto de título largo “Libro sobre lo que fuimos anteriormente, antes de convertimos en algo, que no se sabe aún si somos”⁵⁴⁷. El autor del prefacio, Vsévolod Bagnó cita como título el capítulo 105 de *Rayuela* en traducción de Sinianskaya. Cabe destacar que la versión de Cortázar es más ligera desde el punto de vista sintáctico y dice “lo que fuimos antes de ser esto que vaya a saber si somos”. Sin embargo, el crítico opta por recurrir a la traducción canónica que podría ser reconocida por el lector en

⁵⁴⁷ “Книга о том, чем мы были раньше, до того, как стали тем, чем, неизвестно еще, стали ли”

vez de proponer traducción propia. Antes había preferido publicar el prefacio de Terterían en las *Obras* de Cortázar editadas por él en 1992.

Especialista en Dostoyevski, Bagnó empieza el prefacio con una reflexión sobre la novela rusa y los personajes de Dostoyevski. Afirma que la literatura occidental, y luego los creadores de la novela latinoamericana, respondieron al desafío de la literatura rusa que engendra personajes que no buscan la felicidad, sino que van más allá como el protagonista de *Rayuela*.

El tema de los dobles también lo interpreta en la óptica de la obra de Dostoyevski. Sin embargo, añade que la obra misma tiene su propio doble: hay dos novelas y la segunda se lee según el tablero de dirección. Además de insinuar el carácter secundario de la lectura considerada como principal por gran parte de los críticos de *Rayuela*, pone en duda y niega la apertura de la obra. Aunque define *Rayuela* como una obra experimental e innovadora, “квинтэссенция самопознающего себя (sic.) совершенного художественного произведения”⁵⁴⁸ (*Ibid.*, 9) y constata que la obra se hizo *un superventas* entre los jóvenes y todos los que persisten en la búsqueda (espiritual), pero no los considera lectores cómplices de una obra abierta. El círculo vicioso de los capítulos 58 y 131, que aporta a la incertidumbre del destino de Oliveira, fue interpretado por Bagnó como un procedimiento que lo transforma en un laberinto místico sin salida (*Ibid.*, 6-7).

Bagnó llega a la conclusión de que el creador de la novela, egoísta como un verdadero niño (tema que será desarrollado por Bagnó en prefacios posteriores), deshace, como Penélope, lo que había tejido antes, ya que las

⁵⁴⁸ “Quintaesencia de una obra autoexploradora perfecta”

preguntas que hace Cortázar en *Rayuela* no tienen y no pueden tener respuestas (*Ibid.*, 7).

Cabe destacar que el crítico destaca también el elemento lúdico de la novela, definiéndolo como humor e ironía, propias del romanticismo. Asimismo, dedica una página al concepto del juego de rayuela y hace alusión a *El juego de los abalorios* de Herman Hesse. De alguna manera, la obra de Cortázar, que era rompedora con la tradición literaria, en el prefacio de Bagnó se inscribe en dicha tradición (Dostoyevski, los románticos, Hesse) y sin estatus de obra abierta.

Casi al mismo tiempo, en el año 2000, la editorial Ázбука editó *Rayuela* con prefacio de Víktor Andréev, titulado “Para releer de ambos lados del Atlántico”⁵⁴⁹. El crítico define *Rayuela* como la obra maestra de Cortázar, inusual en su forma y contenido. Hace énfasis en el aspecto lingüístico de la obra y menciona la inclusión del lunfardo, francés, inglés, italiano, alemán y latín. Asimismo, a diferencia de Bagnó, destaca el carácter abierto de la obra. Según señala Andréev, el lector mismo tiene que decidir cuántos libros tiene delante suyo, en qué orden y cuántas veces los va a leer (*Ibid.*, 10).

La segunda traducción, publicada por primera vez en 2004, solía aparecer sin prefacio alógrafo. Sin embargo, las notas de Andréev que acompañaron varias ediciones entre 2000 y 2005, incluidas todas las publicaciones de la segunda traducción empiezan por una introducción de dos páginas que puede ser comparada con un prefacio, o utilizando la expresión de Genette (1987), prefacio disfrazado de nota.

⁵⁴⁹ “Для чтения по обе стороны Атлантики”

En esta introducción a las notas, Andréev legitima la nueva publicación de *Rayuela*, invocando la apreciación que tenían Borges, García Márquez, Neruda, Carpentier, Otero Silva y Vargas Llosa por esta novela de Cortázar. Andréev destaca el papel del exilio en la vida y prosa de Cortázar, subrayando el tema de la nostalgia y los dos lados, presente en muchas obras del escritor argentino. El crítico se centra en el análisis narratológico de la obra, destacando la inclusión del lunfardo, el significado escondido de los nombres propios, la suma intertextualidad de la obra, que convierte a la cultura en un personaje aparte, y su carácter abierto. Andréev explica las acciones de Oliveira como una búsqueda obsesionada por las causas de la inautenticidad de la vida. A diferencia de la crítica soviética o la de Bagnó no pronuncia ninguna evaluación ética de Oliveira, los personajes o el autor. El crítico evoca los aspectos poético y fantástico de la prosa de Cortázar, afirmando la inexistencia de barreras entre lo real y lo fantástico. Define, asimismo, la estructura de *Rayuela* como una de las más originales en la literatura de la Edad contemporánea, e insiste en su vínculo con la primera novela de la Edad moderna — *Don Quijote* de Cervantes.

Si observamos la preferencia de las editoriales por los prefacios, podemos observar que Ázbuka, la editorial petersburguense que publicó en 2004 la segunda traducción de *Rayuela*, opta por los prefacios o más bien postfacios de Andréev, mientras que Ámfora y luego AST, que se convirtió en editor único de Cortázar a partir de 2008, prefieren los prefacios del director de Púshkinski Dom (Casa Pushkin)⁵⁵⁰, Vsévolod Bagnó.

Cabe destacar que, a partir del año 2008, *Rayuela* suele publicarse en ruso en traducción de Sinianskaya, acompañada del prefacio crítico de Bagnó,

⁵⁵⁰ Пушкинский дом

intitulado “Adolescencia como vocación y destino”⁵⁵¹. El estudioso centra su análisis en el componente autobiográfico de la obra. Señala el carácter innovador y experimental de la novela que se asemeja a una obra de arte perfectamente autogénica. Sin embargo, no hace referencia a la crítica de la realidad y del lenguaje presentes en la novela y explica la motivación creativa de Cortázar con la tentativa de deshacerse de múltiples fobias y neurosis. Según el crítico, “Перманентная исповедальность была тайной пружиной его жизненной и творческой судьбы”⁵⁵² (Bagnó 2003, 3).

Probablemente debido a su especialización en la obra de Dostoyevski, hace hincapié en los puntos en común que tiene *Rayuela* con las novelas del escritor decimonónico ruso. Estas similitudes las observa tanto en el ámbito de la lucha espiritual interna como en la utilización de los personajes dobles. Señala que *Rayuela* misma se desdobra en dos libros y el doble de la novela lineal tiene que leerse según el tablero de dirección. El filólogo menciona el carácter infinito del vaivén final de los capítulos 131 y 58, pero no lo interpreta como característica de una obra abierta sino como un círculo vicioso que convierte el libro en una especie de laberinto sin salida:

В результате мы попадаем в предыдущую клеточку и так — до бесконечности <...> открытым ли благодаря этому приему (что не раз отмечалось) оказывается роман? Скорее, наоборот. Финал становится неким аналогом заезженной пластинки, когда игла неизменно возвращается на одну и ту же бороздку, а музыка никак не может выйти за пределы одного мелодического круга⁵⁵³ (*Ibid.*, 6).

⁵⁵¹ “Отрочество как призвание и судьба”

⁵⁵² “El carácter perpetuamente confesional fue el resorte secreto de su destino en la vida y en la creación”.

⁵⁵³ “Como resultado nos encontramos en la casilla anterior y así hasta la eternidad <...> ¿no será que debido a esta técnica la novela resulta ser una obra abierta? Más bien al revés. El final se convierte en análogo de un vinilo gastado donde la aguja

Entonces la obra abierta se convierte en una obra que se cierra sobre sí misma y se deshace como el tejido de Penélope, ya que las preguntas propuestas en la obra no tienen y no pueden tener respuestas. Oliveira se interpreta como un adolescente que hace experimentos consigo mismo y desafía a la sociedad, la moral hipócrita, la civilización judeocristiana por miedo e incapacidad de aceptar su amor por la Maga: “В безуспешных поисках сообщества желаний, отдаваясь метафизическому блюду, <...> он боится сказать себе, что счастлив с Магой”⁵⁵⁴ (*Ibid.*, 7).

El crítico vuelve a hacer hincapié en el carácter autobiográfico de la creación de Cortázar y traza la correspondencia entre la Maga y la amiga del escritor que le sirvió de prototipo. Según el estudioso, su intuición, naturalidad y encanto, radicado en su inmersión en la vida misma, fue una de las principales revelaciones de la novela y se contrapuso al egoísmo infantil de Oliveira y de Cortázar mismo: “Кортасар, эгоистичный, как истинный ребенок”⁵⁵⁵ (*Ibid.*, 6).

En cuanto a la adhesión del autor a las ideas de lo fantástico, el laberinto, los elementos de la naturaleza, la rebelión y la poesía y su rechazo de la estabilidad, la razón pura, el sistema, la tradición y la ciencia clásica, el estudioso los interpreta como “ориентиры и пристрастия, прекрасно известные психологам и социологам и маркируемые ими как комплексы детские, отроческие и юношеские”⁵⁵⁶ (*Ibid.*, 14). Vagnó acusa

siempre cae en el mismo surco y la música no puede salir de los límites de un círculo melódico”.

⁵⁵⁴ “En su búsqueda estéril de la comunidad de los deseos, abandonándose a la lujuria metafísica <...> tiene miedo de decir a sí mismo que está feliz con la Maga”.

⁵⁵⁵ “Cortázar, egoísta como un auténtico niño”

⁵⁵⁶ “Los puntos de referencia y aficiones bien conocidos por los psicólogos y los sociólogos que los catalogan como complejos infantiles, adolescentes y juveniles”.

a Oliveira de infantilismo e irresponsabilidad, y a los miembros del Club de la Serpiente de vampirismo infantil, señalando que desde allí a la romántica revolucionaria y terrorista del *Libro de Manuel* hay sólo un paso.

8.2.2.6. *Las notas*

Las primeras ediciones de *Rayuela*, acordadas con el autor, no contenían notas. Sin embargo, la mayoría de las traducciones al ruso, publicadas entre los años 1986 y 2005, fueron acompañadas de notas. Un importante aparato crítico fue un rasgo distintivo de las ediciones soviéticas, centradas en la educación del lector.

Entre los años 1986 y 2000 *Rayuela* solía imprimirse con el prefacio de Terterían y notas preparadas por Dubin⁵⁵⁷ para la primera edición de 1986. En el año 2000 la editorial Ámfora publica las notas preparadas en colaboración entre Dubin y Andréev, mientras que a partir de 2004 la segunda traducción se publica sólo con notas de Andréev, que incluyen también una introducción que podría ser considerada como un postfacio. Dada esta selección del aparato crítico en función de la traducción, nos parece pertinente llevar a cabo un análisis comparativo del conjunto de notas preparadas en 1986 por Dubin y en 2004 por Andréev.

En cuanto al número de entradas, la versión de Andréev es más amplia. En las notas del año 1986 encontramos 94 entradas que no tienen su contraparte en las notas publicadas en la segunda traducción. Mientras que, si aplicamos la misma operación a las notas de Andréev, encontramos 180 nuevas entradas que no constaban en la edición soviética. Se observa una cierta continuidad

⁵⁵⁷ Para una descripción del *habitus* de Borís Dubin véase las páginas 298-299, del *habitus* de Víktor Andréev —329.

en ambos aparatos críticos, ya que 416 entradas coinciden a grandes rasgos no sólo nominalmente sino en su texto (este hecho se debe probablemente a la inicial colaboración de Dubin y Andréev en 2000). Sin embargo, si observamos de cerca las diferencias en el tratamiento de las notas según la categoría, se pueden distinguir ciertas regularidades de manipulación según la ideología y poética dominantes.

Para este fin hemos contrastado los dos conjuntos. Dividimos las entradas en diecinueve categorías que hemos elaborado sobre la base del material empírico encontrado:

- ✓ *Realia*
 - Geografía
 - *Realia* tradicionales y urbanos
 - Deporte
- ✓ Literatura y teatro
 - Teatro
 - Literatura “clásica”
 - Literatura surrealista, modernista y postmodernista
- ✓ Arte
 - Artes plásticas
 - Cine
 - Música
- ✓ Filosofía y ciencia
 - Ciencia
 - Filosofía occidental
 - Filosofía oriental
- ✓ Creencias
 - Religión
 - Mitología

- Magia
- ✓ Ciencias sociales
 - Política
 - Sociedad
 - Historia
- ✓ Interpretación

Dicha clasificación temática nos permite discernir los ámbitos que obtienen tratamiento diferente según el período e indagar en las causas que provocaron esta fluctuación. La última categoría “Interpretación” difiere del resto, ya que incluye todas las temáticas, pero las trata desde una perspectiva interpretativa. Es precisamente esta última categoría de notas que explota plenamente el poder manipulador de este elemento paratextual alógrafo.

a) Realia

i. Geografía

En la categoría correspondiente a la geografía tenemos setenta y dos topónimos en la versión postsoviética y sólo nueve en la versión de 1986. Esta discordancia no es casual. Durante la época soviética tanto los contactos como el conocimiento sobre el mundo exterior fueron controlados y restringidos. Aunque la política cultural del Estado suponía la educación de las masas en múltiples ámbitos, la geografía no formaba parte de las disciplinas clave. La mayoría de la población no tenía muchas posibilidades de viajar⁵⁵⁸, y, por ende, la información geográfica no fue considerada como útil. Los datos proporcionados eran escasos y dirigidos a la educación ideológica. Así, no es casual que en el equipo editorial de la principal revista

⁵⁵⁸ Por ejemplo, la mayoría de los especialistas de arte e historia de la Grecia Antigua no viajaron a Grecia hasta el desplome de la URSS (Davydova 2016).

del país en materia de temas geográficos —*Vokrug sveta*⁵⁵⁹— estuviera Gennadi Yanayev, miembro de Politburó del Comité Central del Partido Comunista y uno de los protagonistas del intento de golpe de Estado en agosto de 1991.

De los múltiples topónimos argentinos comentados en las notas de 2004, en la versión de 1986 encontramos sólo unos pocos, siempre asociados con los acontecimientos históricos o personajes literarios. Así las notas de 1986 explican la alusión a la batalla de Monte Caseros donde el topónimo tiene un valor histórico y a las calles Reconquista, Esmeralda, Sarmiento y Córdoba, que también contienen alusiones históricas o literarias: reconquista entendida como expulsión de los británicos de Buenos Aires en 1807, la protagonista de *Notre-Dame de Paris* de Victor Hugo, nombre de un escritor argentino y alusión al periodo de florecimiento científico-artístico en la capital del Califato de Córdoba. En cuanto a los topónimos franceses, en las notas de la época soviética encontramos la explicación de Montfavet y Lascaux. El comentario sobre los dibujos de la época del Paleolítico en la caverna de Lascaux puede ser clasificado como referencia histórica y es más amplio en la versión de Dubin. Curiosamente, en el caso de Montfavet ninguna de las versiones comenta la secta *Los discípulos de Montfavet*, mencionada en *Rayuela*, sino que da la información geográfica sobre el pueblo que le dio su nombre. En la versión soviética esto proviene seguramente de la evitación del tema religioso como parte de política cultural.

⁵⁵⁹ Esta revista dedicada a los viajes, cuyo título puede ser traducido como *Alrededor del mundo*, empezó a editarse en 1861 y sigue saliendo mensualmente hasta hoy en día. Su impresión se suprimió durante la primera década después de la Revolución (1918-1927) y los años de participación de la URSS en la II Guerra Mundial (1941-1945).

En cuanto a otros países, ambos conjuntos de notas mencionan la ciudad de Ur en Mesopotamia y la estupa de Sanchi en la India. Sin embargo, la ciudad de Ur obtiene dos explicaciones diferentes. En la versión soviética es una ciudad en la antigua Mesopotamia que dejó un amplio archivo de tablillas con escritura cuneiforme. Tal explicación hace hincapié en su valor científico. Andréev, a su vez, pondera el valor religioso de esta antigua ciudad de Mesopotamia, definiéndola como ciudad natal de Abraham. Esta definición habría sido imposible en el contexto soviético de ateísmo científico marxista-leninista, igual que la nota sobre Lourdes, la ciudad de peregrinaje católico que aparece sólo en la versión de Andréev. Después del desplome de la URSS la religión deja de ser prohibida y cobra rápidamente terreno en la sociedad postsoviética. En esta óptica es curiosa la única diferencia que observamos en la descripción del tercer elemento — la estupa de Sanchi. Mientras que en 1986 la datación se hace según la forma laica “до нашей эры”⁵⁶⁰, en las notas que acompañan la segunda traducción, la referencia es religiosa — “до P.X.”⁵⁶¹

La mayoría de los topónimos incluidos sólo en las notas de 2004 corresponden a topónimos argentinos o uruguayos concretos sin vinculación explícita con acontecimientos históricos. Así es el caso de Olavarría, Floresta, Cochabamba, plaza Independencia, Salto, muy cerca del río (Río de la Plata), Mendoza, Viamonte, Almagro, Pocitos, Cerro (alusión al paisaje de Montevideo), La Rioja, calle Cachimayo, Resistencia, avenida General Paz, San Vicente, Burzaco, Sarandi, Palomar, Luján, Trelew, Huerta, San Martín, Chivilcoy, Rosario, Mar del Plata, Río de la Plata, Avenida San Martín, Palermo. La misma tendencia se observa en la mayoría de las entradas que tratan las alusiones a los topónimos franceses (excepto el caso de Lourdes

⁵⁶⁰ “antes de nuestra era”

⁵⁶¹ “a. C.”

que comentamos más arriba): Belleville, Pantin, clima luteciano, Perpignan, Somme, Puy, Pau, Neuilly, Saint-Cloud, Pontoise, Aix-en-Provence, Vierzon, Meudon. Una serie de topónimos que no pertenecen a ninguno de los “lados” de la historia cortazariana ni tienen relevancia histórica pronunciada también fueron explicados sólo en la versión de Andréev: Virginia, Transilvania, Bab El Mandeb, Vardar Ingh, bantú, Heidelberg, Perugia, Lucca, Göteborg, San Luís Potosí, Aurangabad, Guanahani, Jerez de la Frontera, plaza del Colleone, Celeste Imperio.

Mientras en las notas postsoviéticas la abundancia de las entradas geográficas se inscribe en la tendencia general de apertura después de décadas de telón de acero e interés hacia el mundo exterior, en las notas de la época precedente los topónimos explicados necesariamente tienen un valor histórico o científico, lo que corresponde al enfoque educativo en la edición.

ii. *Realia* tradicionales y urbanos

La regla de tratamiento escaso e ideológicamente afín en las notas soviéticas de los topónimos se manifiesta también en el caso de su análogo a menor escala —topónimos urbanos y *realia* tradicionales. Observamos el mismo desequilibrio numérico en el tratamiento de los *realia* de cultura tradicional o lugares de una ciudad en concreto. De treinta nueve entradas presentes en las notas de Andréev sólo seis ya estaban en la versión soviética: programas de Gainza Mitre Paz, baguala, Boedo, Conciergerie, *Two cities*, Shell Mex.

A pesar de su coincidencia nominal, podemos observar ciertas discrepancias entre las dos versiones. En el caso de los programas de Gainza Mitre Paz, la diferencia está ya en el texto de la traducción: un “стряпня”⁵⁶² despectivo de

⁵⁶² “cocina de mala calidad”

Sinianskaya contra “передачи”⁵⁶³ neutro de Borísova para referirse a la producción de la prensa argentina en manos de Jorge Mitre y Alberto Gainza Paz, asociados con el liberalismo, condenado dentro del discurso oficial soviético.

En el caso de la Conciergerie, le corresponde una nota más detallada en la versión de Andréev que añade que Conciergerie forma parte del Palacio de la Justicia. Este cambio se inscribe en una mayor apertura e interés hacia los países antes clasificados como capitalistas.

La definición del barrio de Boedo, en cambio, resulta más pormenorizada en la versión soviética, donde se subraya que este barrio es “democrático” en el sentido popular u obrero. Cabe mencionar también la discrepancia en la descripción de los escritores denominados Grupo de Boedo. En la versión soviética reciben la etiqueta de realistas. Podemos afirmar que la inclusión de este detalle fue dictada por la poética oficial impuesta por la ideología soviética. Aunque el Grupo de Boedo, contrariamente al grupo de Florida que exploraba el lado estético, se enfocaba más en los temas sociales, no todos sus participantes pueden ser clasificados como realistas. Por ejemplo, Roberto Arlt, listado en la versión de Andréev, pero no en la de 1986, también formaba parte del grupo. De esta manera, en las notas de la época soviética se subraya la afinidad del grupo de Boedo a la ideología comunista y poética realista, lo que contribuía a la imagen su amplia extensión en el mundo.

Casi todos los *realia* que aparecen sólo en las notas de la época postsoviética pertenecen ya sea al mundo rioplatense (mate, che, guayaba, pampa, caña, parilla, gaucho, folklore canyengue, Manu, navaja, Radio *Belgrano*, batata,

⁵⁶³ “programas”

ranchero, ombú, quechua, Vieytes, machetero (neologismo de Cortázar), truco), ya sea describen la experiencia parisina de Oliveira (Boul'Mich', Odéon, clochard, Panthéon, Saint-Germain-des-Prés, Éditions N.R.F.) o el mundo occidental (grappa, pelota, alcachofa⁵⁶⁴). Su ausencia en las notas de Dubin se explica por el carácter cerrado del país y supuesta irrelevancia de estos datos sobre el mundo capitalista para el lector soviético.

Además, en la versión de Andréev encontramos una serie de entradas explicativas que exploran el aspecto lúdico. En concreto, la nota que escribe Andréev sobre el “perro de San Bernardo” mencionado en el epígrafe de la novela. El crítico explicita el juego de palabras del epígrafe al indicar que se trata de una simple raza de perro, cosa que se le escapa al lector ruso debido a la ausencia en ruso de la polisemia que explota en castellano el autor. Asimismo, en la versión de Andréev encontramos varios ejemplos de explicación de *realia* folklóricos de diferentes países. El crítico da la definición de la pavana como antigua danza española popular en Francia; resume el cuento del tipo que sólo dejó caer un zapato mencionado por Oliveira en el capítulo 28 y da una explicación al juego de palabras “¿El tokay es un pájaro?» «Bueno, en cierto modo»”, mencionando otra acepción de la palabra (una especie de mono sudamericano) y el pájaro cacuy que habita en Argentina. El aspecto lúdico después de la perestroika cobra relevancia con respecto a su situación en el discurso oficial soviético orientado hacia mayor seriedad.

⁵⁶⁴ Cabe mencionar que la URSS limitaba la importación no sólo de los bienes culturales sino también de otros productos, incluidos la grapa, las alcachofas, el mate o la guayaba.

iii. Deporte

En el ámbito deportivo el porcentaje de coincidencias aumenta drásticamente. El deporte fue uno de los temas clave en el discurso oficial soviético. Los logros deportivos fueron considerados como uno de los principales éxitos del gobierno comunista, junto a la conquista del espacio cósmico y la construcción del metro. El deporte tenía un fuerte componente ideológico del progreso y avance. De allí, surge una amplia⁵⁶⁵ introducción a partir de 1931 en las organizaciones educativas, profesionales y deportivas del GTO⁵⁶⁶ — programa de preparación física y patriótico-militar, unificada y apoyada por el Estado. Asimismo, los deportistas participaban en los desfiles dedicados al día del trabajo el 1 de mayo y al aniversario de la revolución, sin contar un desfile específico deportivo que se organizaba durante la época estalinista cada agosto. Según los lemas de las banderas que aparecen en las fotos de estas paradas, el deporte fue visto como parte integral de preparación militar y patriótica. Además, las victorias en los concursos deportivos internacionales se veían como logros en el campo de lucha por la ideología comunista, una herramienta más en la Guerra Fría (Váguina 2012). Así, en el marco de ayuda política y económica a Cuba, en los años 1969-1972 más de 50 especialistas soviéticos fueron asignados al entrenamiento de los deportistas cubanos. Sus victorias en los Juegos Olímpicos y Panamericanos debían demostrar a los demás estados latinoamericanos las ventajas del sistema socialista (*Ibid.*, 134). Igualmente, la Unión Soviética puso mucho énfasis y recursos monetarios en los Juegos Olímpicos de 1980.

⁵⁶⁵ Según la página oficial del complejo de GTO, en 1976 más de 220 millones de ciudadanos soviéticos tenían la insignia de GTO (VFSK GTO 2017).

⁵⁶⁶ Las siglas GTO se descifran como “готов к труду и обороне СССР”, es decir “preparado para el trabajo y la defensa de la URSS”. Existió en la URSS entre 1931 y 1991 y fue restaurado por el gobierno de Vladímir Putin en 2007.

Volviendo a las notas podemos observar que más de la mitad de las entradas (nueve de doce) pueden ser consideradas idénticas y en el resto las discrepancias son menores. Por ejemplo, Dubin comenta el nombre del automovilista argentino de velocidad Marimón, ausente en las notas de la época postsoviética, Andréev explica el nombre del club deportivo bonaerense *Boca Juniors*, no mencionado en las notas del 1986. Cabe mencionar, sin embargo, que en la entrada sobre el boxeador Justo Suárez en las notas postsoviéticas, Andréev explicita el vínculo con el relato de Cortázar “Torito”, igual que en otras entradas donde el filólogo contextualiza *Rayuela* dentro de la obra e intereses de Cortázar.

b) Literatura y Teatro

i. Teatro

Tanto el teatro como el cine, debido a su disponibilidad limitada para el público de masas (escasez de teatros y cines en la provincia), estaban sujetos a menor presión ideológica que la literatura. Las notas que corresponden al mundo teatral tampoco muestran grandes discrepancias.

Aquí podríamos mencionar la ausencia en la versión de Andréev de nota sobre la actriz francesa Sarah Bernhardt. En otras categorías veremos más ejemplos de nombres de personas famosas o fenómenos conocidos explicadas en la primera versión, pero omitidas en las notas de 2004. La mayoría de estos nombres como, por ejemplo, Françoise Sagan, Marilyn Monroe, Jean-Paul Sartre o Friedrich Wilhelm Nietzsche pertenecen al horizonte intelectual de un lector ruso medio y probablemente fueron omitidos por ser ampliamente conocidos. La versión soviética, en cambio, se inscribía en la política cultural enfocada en la educación de masas, y, por

ende, tendía a explicar referencias conocidas para el lector intelectual, pero ignoradas por un público más amplio.⁵⁶⁷

Asimismo, comparando los textos de las notas observamos otra curiosidad. Ambos filólogos comentan el nombre de la bailarina rusa Irina Barónova. Sin embargo, la versión de 1986 no menciona sus orígenes rusos, ya que Barónova había emigrado de la URSS en 1921. Por regla general los intelectuales que abandonaban el país por su propia voluntad después de 1917 dejaban de existir para el discurso soviético oficial. Se promovía la imagen de la URSS como el mejor país del mundo. Por consiguiente, mientras había casos de autores exiliados por el Estado, como, por ejemplo, Brodsky, los casos de autoexilio solían silenciarse.

ii. Literatura “clásica”

Esta categoría abarca toda literatura que no entra en los movimientos del siglo XX como, por ejemplo, el surrealismo, modernismo o postmodernismo.

Dada la lejanía temporal, este apartado no se muestra sensible a la manipulación ideológica o poética. De 130 notas en total encontramos hasta 86 coincidencias que pueden ser consideradas como absolutas.

Casi no encontramos entradas de la versión de Andréev que no tuvieran su contraparte en las notas de Dubin. En concreto, en las notas de 1986 no se explican: una cita indirecta del poema “Soledades” de Luis de Góngora, alusión a un poema de Miguel de Unamuno, probable cita indirecta de *El trust D. E. y la historia de la decadencia de Europa* de Ilyá Ehrenburg,

⁵⁶⁷ Cabe mencionar que el público meta de las traducciones rusas de *Rayuela* cambia después de la perestroika: el foco de las editoriales pasa de un lector de masas hacia un público más restringido de ámbito intelectual.

mención de Quasimodo (este personaje formaba parte del conocimiento común de un lector soviético medio), Gabio Basso poco conocido y Anacreonte. Este último, a pesar de pertenecer al período clásico, alejado temporalmente, no encajaba en el canon literario soviético por escribir poemas de tono hedonista que cantaban los placeres del amor y el vino.

Al mismo tiempo, una serie de entradas aparecen solamente en la versión soviética. Así, en la versión de Andréev no encontramos notas para Joseph Conrad, nefelibatas, adverbio “cornelianamente”, Beatrice, *Las tribulaciones del estudiante Törless* o *Cabaña del tío Tom*. Cabe destacar que la nota soviética sobre esta última obra pone énfasis en el *pathos* abolicionista de la obra.

Algunas notas aparecen en las dos versiones, pero obtienen tratamiento diferente. Una serie de entradas resultan más detalladas en las notas de Dubin, orientadas hacia la educación del lector: las referencias a Rainer Maria Rilke, Ludwig Joachim von Arnim, José de Espronceda, Aulo Gelio, Garcilaso de la Vega, Salambó de la novela de Flaubert, una imagen de *Fausto*, poemas de Esteban Echeverría y Luis de Góngora.

Las notas sobre François Mauriac, Roger Martin du Gard y Robinson Crusoe, en cambio, son más extensas en la versión postsoviética. Andréev menciona la pieza de Julio Cortázar *Adiós, Robinson*, publicada póstumamente en 1985. En general, Andréev da más referencias y alusiones a otras obras de Cortázar u otros autores latinoamericanos. También añade la información sobre los premios Nobel de Mauriac y Martin du Gard, no mencionados en la versión soviética. Cabe destacar que el premio Nobel en sí no gozaba de reconocimiento en el espacio soviético. De catorce casos de otorgación de premios Nobel a científicos o escritores de orígenes rusos entre 1917 y 1987,

sólo los ganadores del premio Nobel en física de 1958 y de 1964, en literatura de 1965 y en economía de 1975 no tenían antecedentes de oposición al régimen soviético. En 1933 el premio Nobel de literatura fue otorgado a uno de los representantes de la emigración blanca de la URSS — Iván Bunin. El escritor había emigrado después de la revolución en 1920 y el comité Nobel debió calificarlo como persona sin nacionalidad, residiendo en Francia. El premio de química de 1956, Nikolái Semionov, no emigró pero en los documentos de NKVD de los años 1936-1938 (Tomilin 2007) aparece como miembro de organización antisoviética. En 1958 Borís Pasternak, galardonado con Nobel de literatura tuvo que rechazar el premio bajo la amenaza de exilio, ya que su novela *Doctor Zhivago* fue considerada en la URSS como antisoviética. En 1962 el premio de física recibió Lev Landau, juzgado por actividad antisoviética e incitación al derrocamiento del régimen estalinista en 1938. El premio en literatura de 1970 fue otorgado al escritor disidente Alexander Solzhenitsyn, quien debió renunciar la invitación a la ceremonia por miedo de ser exiliado. En 1973 el premio se va a otro emigrado de orígenes rusos, economista Vasili Leóntiev, quien se fue de la URSS en 1925 porque su artículo científico había sido prohibido por la censura. En 1975 Andréi Sájarov fue galardonado con el premio Nobel de la Paz. Ilustre físico y disidente, fue una de las figuras clave del movimiento de defensa de derechos humanos, exiliado a Gorki en 1980-1986. En 1978 el premio recibe otro físico, Piotr Kapitsa, defensor de los disidentes, fue devuelto forzosamente de Inglaterra a la URSS en 1934. En 1987, ya después de la edición de la primera traducción de *Rayuela* el Nobel de literatura fue otorgado a otra *persona non grata* en el espacio soviético — exiliado Joseph Brodsky. Lógicamente, el premio no estaba bien visto dentro del discurso oficial soviético, y su mención en las notas contradecía las reglas de juego dentro del campo de producción cultural.

Asimismo, algunos casos de intertextualidad en *Rayuela* se comentan de maneras diferentes. Dubin afirma que las citas “à la mer qui est plus félonesse en été qu’en hiver”, “les rêves de l’eau qui songe”, “¿De qué te sirvió el verano, oh ruiseñor en la nieve?”, etc. son inexactas. El enfoque en la inexactitud de la cita pone en duda los conocimientos del autor y resalta su facultad de equivocarse. Esta actitud encaja con el artículo crítico de Terterían donde la investigadora subraya que Cortázar se equivocaba y que no todos sus propósitos eran viables. Andréev, a su vez, ya sea no menciona la inexactitud de la cita, ya sea la interpreta como un recurso consciente e irónico como en el caso de la cita de Jean de Joinville.

Además, en la versión soviética observamos una tendencia de subrayar la intertextualidad de la obra de Cortázar, sobre todo con respecto a la obra de Shakespeare. Así, encontramos una nota que comenta la frase del monólogo interior de Oliveira “Get yourself a tiny bit of mescalina, brother, the rest is bliss and diarrhoea”. Dubin opta por inscribirla en la tradición de la literatura clásica, interpretándola como una alusión a las palabras de Hamlet “The rest is silence”. En cuanto a la otra pieza de Shakespeare, *Antonio y Cleopatra*, mientras que Andréev sólo menciona la alusión una vez, Dubin comenta todas las frases o sintagmas que pueden ser interpretados como alusión a esta obra: “Música, melancólico alimento para los que vivimos de amor”, “Marco Antonio había comido una carne muy extraña en los Alpes”, “¡Quiere beber mandrágora!”, “Aquí un tal Enobarbo dice que la humedad de la noche es venenosa”, así como la mención de la batalla de Actium.

Asimismo, hallamos ciertas discrepancias fácticas como en el caso del poeta Nashe. Dubin lo identifica como Thomas Nashe — poeta isabelino inglés del siglo XVI. Andréev opta por otra figura, más cercana en el tiempo, del poeta americano del siglo XX, Ogden Nash. Dado que en español estos apellidos se

escriben de manera distinta podemos afirmar que Cortázar aludía al poeta isabelino. La referencia probablemente fue sustituida⁵⁶⁸ en un intento de rectificar la supuesta (y no comprobada) censura debida al impacto de la Guerra Fría.

En algunos casos observamos como la interpretación o acentuación que cambia de un conjunto de notas al otro, están condicionadas ideológicamente. Por ejemplo, en el caso de Kyo, personaje de *La condición humana* de André Malraux, las notas de 1986 lo presentan primero como revolucionario clandestino y sólo luego como personaje literario. La versión postsoviética, en cambio, pone en evidencia el aspecto literario y sólo menciona la actividad revolucionaria del personaje como dato secundario, al final. En general podemos observar una tendencia a subrayar el aspecto político y social en la interpretación de las obras en el campo literario soviético, que cambia al enfoque estético después de la perestroika.

Otras discrepancias parecen ser condicionadas por la poética dominante de la cultura meta. En la entrada sobre Pérez Galdós Dubin destaca su calidad de escritor realista, no mencionada en la versión de Andréiev. Como el realismo fue la poética oficial dominante en la URSS, esta referencia condicionaba una lectura positiva del escritor decimonónico y favorecía la interpretación de Terterían del capítulo 34 como contraposición del estilo equilibrado realista a los pensamientos caóticos y descosidos de Oliveira.

⁵⁶⁸ Hablamos de sustitución porque el autor de las notas de 2004 evidentemente consultó las notas anteriores. Por un lado, el texto de muchas entradas coincide literalmente. Por otro lado, encontramos un estado intermedio de las notas firmado con los dos nombres a principios de los años 2000.

El poema “Tuércele el cuello al cisne...” de Enrique González Martínez también está presentado de dos maneras diferentes. Dubin lo define como “программное стихотворение мексиканского поэта Энрике Гонсалеса Мартинеса (1871-1952), обращенное против эпигонов испаноязычного «модернизма»”⁵⁶⁹ (T1, 556). Aquí observamos tanto la palabra despectiva “epígonos”, recurrente en la crítica soviética, como el hecho de poner entre comillas el movimiento literario de “modernismo”, desvalorizando de esta manera el concepto. En la versión de Andréev el mismo poema se describe de manera más neutra: “полемически настроенное против испано-американских модернистов. (Лебедь был одним из главных символов их поэзии)”⁵⁷⁰ (T2, 620).

iii. Literatura surrealista, modernista y postmodernista

Al pasar de la literatura “clásica” a la literatura del siglo XX, el porcentaje de las coincidencias absolutas disminuye: sólo 52 de 103 entradas no muestran discrepancias relevantes.

Por un lado, pueden ser discrepancias de transliteración o erratas como en el caso de “Маргерит Дюра”⁵⁷¹ en vez de “Маргерит Дюрас”⁵⁷² en las notas de Dubin, o el nombre “Кристиан Рошфор”⁵⁷³ masculino en vez del femenino “Кристиана Рошфор”⁵⁷⁴ en las notas de Víktor Andréev.

⁵⁶⁹ “Una obra de programa del poeta mejicano Enrique González Martínez (1871-1952), dirigida contra los epígonos del «modernismo» hispano”.

⁵⁷⁰ “Que polemiza con los modernistas hispanoamericanos. (Cisne era uno de los principales símbolos de su poesía)”.

⁵⁷¹ “Marguerite Dura”

⁵⁷² “Marguerite Duras”

⁵⁷³ “Christian Rochefort”

⁵⁷⁴ “Christiane Rochefort”

Asimismo, encontramos quince entradas de la edición soviética que desaparecen en las notas de Andréev. En concreto, las entradas relativas a los autores cuyas obras empiezan a tener una amplia acogida después del desplome de la URSS y, por ende, ya conocidos para el lector medio: Vladímir Nabókov, Paul Verlaine, Jorge Luis Borges, Samuel Beckett, George Orwell, Aldous Huxley, los escritores de la *Beat Generation*, o Françoise Sagan, pero también nombres menos conocidos para el lector ruso de principios del siglo XXI como René Char y Alfred Jarry (en las notas soviéticas tenemos una referencia al prefacio de Terterían). Tampoco encontramos en las notas de 2004 una explicación de la referencia al personaje de las novelas de Kafka, K.; apodo “liróforo” dado a Verlaine por Rubén Darío en su poema “Responso”, término lingüístico de jitanjáfora, alusión a la epopeya de Marcel Proust en la expresión “tiempo perdido”. Cabe mencionar que la alusión a la epopeya del modernista francés no nos parece obvia, dado que la expresión aparece en la siguiente frase del monólogo interior de Oliveira dirigido hacia la Maga: “había tanto tiempo perdido en vos, eras de tal manera el molde de lo que hubieras podido ser bajo otras estrellas”. Tampoco encontramos entrada para la pieza de Guillaume Apollinaire *Les mamelles de Tirésias* citada en el epígrafe de la parte “Del lado de acá”. Cabe mencionar que tanto el nombre del autor como el título de la pieza están indicados bajo el epígrafe. Sin embargo, el autor de las notas de 1986 añade un comentario adicional. Califica esta obra surrealista como ópera *bouffe*, confundiéndola con la obra homónima de Francis Poulenc, inspirada en Apollinaire. De esta manera se consigue disminuir la trascendencia de la pieza, cuya aparición provocó un escándalo por su *pathos* antimilitarista y dio pie a la utilización del nuevo término “surrealismo”, inventado por Apollinaire (1918) en el prefacio a esta obra. Cabe mencionar que el surrealismo no estaba bien visto dentro del discurso oficial soviético.

Igualmente, observamos nuevas entradas que no aparecían en las notas de la época soviética. En su mayoría están relacionadas con nombres de autores mal vistos, aunque algunos publicados en la URSS (en su mayoría en antologías). Así, Dubin opta por no explicar la alusión al poema de Charles Baudelaire “Don Juan aux enfers” ni a “Romanzas sin palabras” de Paul Verlaine; mención del nombre del miembro de OuLiPo Raymond Queneau o poeta modernista Thomas Stearns Eliot; alusión en el nombre de Gregorovius al cuento “La secta del Fénix” de Jorge Luis Borges o la novela *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares y al cuento de Borges “El atroz redentor Lazarus Morell” en el nombre de Morelli; alusión al personaje del Conde de Lautréamont, Maldoror. Tampoco encontramos nota sobre el famoso personaje cortazariano, el cronopio. El crítico opta por no explicar el término “macarrónico” que se refiere al uso incorrecto del latín o cualquier otra lengua, pero en las notas de Andréev se interpreta como un recurso cómico.

Asimismo, observamos una serie de entradas que resultan más detalladas en la versión postsoviética. En algunos casos Andréev destaca la influencia que tuvo algún autor en la prosa de Cortázar u otros representantes del *boom* latinoamericano, no mencionada en las notas de 1986. Así es el caso de William Faulkner, Charles Baudelaire o Roberto Arlt. Además, Andréev aprovecha la mención del apodo de Charlie Parker para aludir al relato “El perseguidor” del propio Cortázar (igual que en otras ocasiones cuando el crítico destaca el paralelismo con otras obras de Cortázar).

En las notas soviéticas no se mencionan los premios Nobel de Saint-John Perse, Samuel Beckett, André Gide, Octavio Paz y Thomas Stearns Eliot. La persistente omisión de la mención de los premios Nobel refuerza nuestra teoría sobre su condicionamiento ideológico.

Además, igual que en otros ámbitos, observamos discrepancias en las nacionalidades de los artistas y escritores. Una representante del *nouveau roman*, Nathalie Sarraute, se describe como escritora francesa en las notas de Dubin y como escritora francesa de orígenes rusos en las de Andréev. La explicación de este hecho es la misma que en el caso de Irina Barónova que había emigrado. Los orígenes uruguayos del escritor francés Jules Supervielle también se revelan sólo en las notas de 2004. Cabe mencionar que las relaciones diplomáticas entre Uruguay y la URSS no eran estables. Fue uno de los primeros países latinoamericanos en reconocer a la URSS, pero las relaciones diplomáticas se interrumpieron en 1935 y sólo se reestablecieron en 1943. Entre 1973 y 1985 en Uruguay había una dictadura cívico-militar que prohibió todos los partidos y grupos izquierdistas como GAU, PCR, PCU, PS, UJC, por defecto apoyados por la URSS. Por consiguiente, la actitud hacia Uruguay no fue muy positiva en la época de la redacción de las notas de 1986.

La nota sobre la patafísica es un caso aparte. Dubin hace referencia al prefacio de Terterian, donde la patafísica se definía como “сведение к абсурду традиционных ценностей”⁵⁷⁵ y actitud irónica hacia el mundo. Andréev, en cambio, opta por explicar la historia del movimiento en la nota. Su explicación resulta más neutra y menos crítica hacia el movimiento. Además, menciona que poco tiempo después de la publicación de *Rayuela* Cortázar fue elegido miembro del Collège de ‘Pataphysique.

Cabe admitir también que hay una serie de entradas que son más detalladas en la versión soviética. Se trata sobre todo de alusiones a los poemas. Al

⁵⁷⁵ “Reducción al absurdo de los valores tradicionales”

mencionar la alusión a un poema, Dubin suele citar la estrofa correspondiente de Charles Baudelaire, Paul Valeri, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, etc. Por un lado, este detalle está relacionado con el enfoque educativo de la edición en la época soviética. Por otro lado, el acceso a ciertos libros no fue evidente. Por ejemplo, entre 1917 y 1986 los poemas de Stéphane Mallarmé se publicaron sólo una vez en la antología de poesía lírica europea (*Judózhestvennaya literatura*, 1967). Por consiguiente, la probabilidad de que los lectores tuvieran una copia en casa fue mínima. Para acceder a la biblioteca había que hacer cola, y para consultar algunos libros inscribirse en la lista de espera.

Además, en las notas de 1986 se da más información sobre *Onze mille verges* de Guillaume Apollinaire, concepto de “voyant” en la poesía de Rimbaud, poema “I have not lain with beauty all my life” de Lawrence Ferlinghetti, Jean-Pierre Brisset, René Daumal (orígenes de la historia del *doppelgänger*). En algunos casos esta amplificación viene con cierta valoración negativa. Así, Dubin destaca que Maldoror es un personaje demoníaco y subraya que las obras de Jean Douassot provocaron un escándalo por su chocante erotismo explícito.

c) Arte

i. Artes plásticas

Las artes plásticas no parecen ser un tema sensible. El número de las entradas que no coinciden es bastante bajo. Además, cuatro casos de discrepancia provienen de diferencias en la transliteración. En caso de Le Corbusier, Dubin comenta Modulor, el sistema de proporciones elaborado por el arquitecto. Le Corbusier participó en varios proyectos en la URSS y su nombre debía ser bastante conocido para el lector soviético. Andréev, en

cambio, ya no comenta el concepto de Modulor, pero sí que incluye una nota sobre el arquitecto francés. Lo que nos deja sólo con veinte discrepancias sobre setenta entradas.

Una serie de discrepancias radican en las controversias sobre la nacionalidad de los pintores. El pintor surrealista Max Ernst, nacido en Alemania, vivió la mayor parte de su vida en Francia y fue naturalizado francés. La versión soviética le menciona como artista alemán y la postsoviética, probablemente, por asociación al surrealismo francés, como francés. En el caso del pintor chino Zao Wou Ki, que también se mudó a París y fue nacionalizado francés, Dubin evita mencionar su nacionalidad y le define como artista de la Escuela de París. Zao Wou Ki había dejado China en 1947, ya después de la aproximación de la URSS y China en la segunda mitad de los años 1930. Igual que en el caso de los emigrantes rusos que quitaron el país después de la revolución, los orígenes de los chinos que emigraban solían silenciarse. Andréev, en cambio, precisa que es un artista francés de orígenes chinos.

En cuanto a los artistas de orígenes rusos, la situación variaba. Por ejemplo, la procedencia rusa del pintor expresionista abstracto ruso nacionalizado francés, Serge Poliakov, fue mencionada sólo en las notas del 2004. Antes de la revolución el futuro artista pertenecía a la aristocracia y tuvo que emigrar de Rusia en 1918. Como la mayoría de los hombres de cultura emigrados, Poliakov dejó de existir para la historia de la pintura soviética. El mismo destino podía esperarse para el caso del pintor expresionista Chaim Soutine, que emigró a Francia en 1913. Sin embargo, fue importante que hubiera emigrado antes de la revolución. Además, fue presentado en la URSS por Ilyá Ehrenburg, quien lo conoció durante su estancia en París y cuyo

estatus dentro de la cultura oficial soviética⁵⁷⁶ permitía introducir nuevos nombres en el horizonte cultural. Por lo cual, ya en 1986 encontramos en la descripción de Chaim Soutine mención de sus orígenes rusos. En los años 2000 Andréev decide precisar su procedencia (Soutine nació en un pequeño pueblo de Bielorrusia que entonces formaba parte del Imperio ruso). Sin embargo, por confusión con su lugar de estudios, le atribuye orígenes lituanos. Asimismo, encontramos un caso donde las notas soviéticas resultan ser más precisas en cuanto a la nacionalidad de un artista. El pintor y escultor constructivista Antoine Pevsner había vuelto a Rusia justo después de la revolución de 1917 y fue uno de los teóricos del estilo que luego se llegó a conocer como constructivismo ruso o soviético. En 1920 junto con Naum Gabo escribe “Manifiesto Realista” que explicó las ideas del constructivismo. Hasta su ida a París, enseñó en la Escuela de Bellas Artes en Moscú, junto con Kazimir Malévich. El pintor se describe como ruso y soviético en las notas de 1986, mientras que las notas de 2004 lo definen como ruso. Esta generalización puede ser explicada por el matiz negativo que obtiene la palabra “soviético” en la época postsoviética, e intento de minimizar la asociación de los artistas con este período.

En las notas soviéticas, más orientadas hacia la educación del lector, resulta más detallada la entrada sobre el pintor francés del siglo XIX Achille Devéria. Además, una serie de pintores de horizonte común desaparecen de las notas de 2004: los pintores del Renacimiento alemán Alberto Durero y Lucas Cranach el Viejo, así como el pintor flamenco del siglo XV El Bosco. Tampoco encontramos entrada para el pintor impresionista del siglo XIX

⁵⁷⁶ En 1908-1917 tuvo que emigrar a París después de participación en la revolución del 1905 pero después de varias idas y vueltas Ehrenburg se instaló en la URSS en 1940 y se hizo una de las figuras prominentes de la cultura. Su reconocimiento por el campo de poder soviético se tradujo en tres Premios Stalin, dos Órdenes de Lenin, Orden de la bandera roja del trabajo y Orden de la estrella roja.

Eduard Manet. Son nombres conocidos para un lector medio y con el cambio de la política cultural, que ya no ve el libro como herramienta de educación, sus nombres desaparecen de las notas.

Al mismo tiempo, en la versión de Andréev aparece una nueva nota ausente en la versión soviética. Se trata del pintor norteamericano del siglo XX, Raymond Duncan. La ausencia de esta nota podría explicarse tanto por la tensión de la Guerra Fría como por el parentesco del pintor con Isidora Duncan, la famosa bailarina que jugó en la vida de Serguéi Yesenin un papel importante y fue frecuentemente reprobada en la URSS.

Además, una serie de notas resultan más detalladas en la versión postsoviética. Por ejemplo, en el caso del pintor postimpresionista Pierre Bonnard el crítico precisa la influencia que tuvo en su estilo la pintura japonesa. Cabe mencionar que los cuadros de Bonnard estuvieron en los fondos de reserva del Hermitage hasta mediados de los años 1980, cuando el museo los incluyó en su exposición permanente. En la época de la URSS la recepción de este pintor fue obstaculizada. Se consideraba como pintor ligero para la burguesía, lejano de los principios realistas, que a diferencia de Monet, Renoir o Degas no tenía estatus de clásico. Asimismo, Andréev amplifica la entrada sobre Georges Braque, indicando que fue uno de los fundadores del cubismo. En la época soviética Georges Braque no fue muy conocido y durante mucho tiempo el cubismo se asociaba únicamente con el nombre de Pablo Picasso. Por ejemplo, en el Hermitage no hay ni un solo cuadro de Braque, a diferencia de Picasso, que cuenta con cuarenta lienzos. Picasso ocupaba un lugar especial en el estudio de las bellas artes en la URSS. El discurso oficial subrayaba su lucha por la paz, ejemplificada en su *Guernica* y *La paloma de la paz*.

Cabe destacar que Andréev explicita también las alusiones a la obra de Cortázar que en aquel entonces ya estaba bien presentado en ruso. En las entradas sobre Joan Miró, Andréev menciona el tema del circo en *Rayuela*; en la entrada sobre el fresco de Masaccio, *La expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal*, alude al poema de Cortázar dedicado al pintor del Quattrocento.

ii. Cine

En el ámbito del cine la mayoría de las entradas coinciden (diecisiete de veintiséis). Entre las nueve entradas que no son similares cabe señalar el caso de las dos maneras de transliterar el nombre de Edwige Feuillère (actualmente está aceptada la transliteración propuesta por Dubin) y la controversia sobre la nacionalidad de Fritz Lang. En la versión de 1986, este director de cine alemán, de origen austríaco y naturalizado en los EE. UU., se describe como alemán. Podemos suponer que la Guerra Fría implicaba una menor presencia de alusiones a América en el contexto de logros culturales. Las notas de Andréev, publicadas después del fin de la Guerra Fría, ya presentan a Fritz Lang como director germano-estadounidense.

Asimismo, hay una serie de nombres o títulos no explicados en las notas de la época postsoviética. Suelen ser nombres o películas ampliamente conocidos que ya no necesitaban explicación como Marilyn Monroe, Greta Garbo, *Acorazado Potemkin* o *Cleopatra*⁵⁷⁷.

En las notas soviéticas, a su vez, no se explicita la alusión a la película *El hombre que atravesaba las paredes* (1951). Sin embargo, cabe mencionar

⁵⁷⁷ En relación con este último punto Dubin menciona cuatro películas de 1917, 1934, 1945 y 1962, que en realidad es de 1963. Suponemos que el lector ruso se acordaría sobre todo de la película protagonizada por Elizabeth Taylor que se estrenó el mismo año que *Rayuela*.

que la alusión no es obvia y se basa en la expresión “abrirse paso por la piedra”.

iii. Música

La tasa de discrepancias entre los dos conjuntos de notas en materia musical es aún más baja: de las ciento doce entradas ochenta y ocho pueden ser consideradas idénticas. Además, podemos añadir a este número ocho títulos de obras musicales donde la única diferencia consiste en la traducción dada en el cuerpo del texto⁵⁷⁸. En síntesis, del volumen total, sólo difieren en el 14%.

Una serie de discrepancias está relacionada con las nacionalidades. El compositor Edgar Varèse nació en Francia, pero pasó la mayor parte de su vida en los EE. UU. Según las notas de 1986 Varèse es francés, y según las de 2004, escritas fuera del contexto de la Guerra Fría, estadounidense de origen francés. Asimismo, sólo la versión postsoviética menciona los orígenes rusos del musicólogo francés Borís de Schloezer, que emigró de Rusia después de la revolución en 1921.

Las entradas que no aparecen en las notas soviéticas, pero sí que están presentes en las de Andréev tienen que ver con la música clásica: Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven y su sonata *N14 Claro de luna*. Dado que estos nombres formaban parte del horizonte cultural de un lector soviético medio, podemos suponer que el crítico no consideró necesario añadir estas notas. El mismo razonamiento parece haber provocado la ausencia en la versión postsoviética de notas que expliquen géneros musicales como el

⁵⁷⁸ En siete casos Sinianskaya opta por dejar el nombre original de la obra con una nota a pie de página (*Le Rouet d'Omphale*, *Les Filles de Cadix*, *Mon cœur s'ouvre à ta voix*, *Danse Macabre*, *Hymne à Victor Hugo*, *Où va la jeune hindoue*, *Le temps des cerises*), mientras que Borísova decide traducir los títulos al ruso.

blues o el swing, o la figura de Carlos Gardel. Mientras que en la época soviética la música clásica no requiere explicación adicional por pertenecer al horizonte cultural de un lector medio, después de la perestroika, esta categoría incluye la música jazz.

En general en las notas soviéticas los temas relacionados con el jazz —un estilo musical que no estaba muy bien visto dentro del discurso oficial soviético y, por ende, que era menos conocido por los lectores, traductores y críticos literarios— fueron tratados con cierto distanciamiento. El jazz se veía como una influencia de Occidente y aunque las bandas de jazz existían su posición fue precaria e inestable.⁵⁷⁹ Melodías de jazz y blues como *Blue Interlude* o *Stack O'Lee Blues* no se mencionan en las notas de 1986. La descripción de la composición de jazz *Star Dust* resulta más detallada en las notas postsoviéticas. El término de “cool jazz” queda invertido en la versión soviética y se lee de manera incorrecta como “jazz cool”, igual que en el texto de *Rayuela*. Probablemente, dada la escasa presencia de jazz en el espacio soviético, el crítico siguió la manera de escribir de Cortázar sin prestar atención a la inversión deliberada. Otro término jazzístico, “swing”, recibe una lectura ligeramente despectiva al ser explicada como “стиль джазового музицирования”⁵⁸⁰. Según el diccionario de T.F. Efrémova, “музицирование” describe el hecho de pasar el tiempo tocando un instrumento musical, divirtiéndose⁵⁸¹. El uso de este sustantivo en vez de uno

⁵⁷⁹ En 1928 Gorki critica jazz en un artículo en *Pravda*, provocando su tácita prohibición, en 1948 jazz fue criticado junto con otras corrientes de “música formalista” por el Politburó del Comité Central del Partido Comunista. La complicada recepción de jazz en la URSS en su lucha con la ideología oficial inspiró la reveladora película de Karén Shahnazárov *My iz jazza [Somos del jazz]*.

⁵⁸⁰ “estilo de interpretación jazzística”

⁵⁸¹ “Проводить время, играя на музыкальном инструменте, занимаясь, развлекаясь музыкой”.

más neutro puede hacer pensar al lector que este tipo de música está destinado a ser tocado más bien por los músicos *amateurs* que por los profesionales.

Otras entradas, como la del tango de los años 1910 *Mi noche triste*, saxofonista Stan Getz, pianista y compositora Germaine Tailleferre resultan más detalladas en la versión de Dubin, más orientada hacia la educación del lector.

d) Filosofía y ciencia

i. Ciencia

En el ámbito de la ciencia se observan bastantes discrepancias entre las dos versiones. Sólo doce de veinticinco entradas coinciden completamente. En particular, en la versión soviética no se mencionan los premios Nobel de Pierre Curie y Max Planck, indicados en las notas de Andréev. Esta situación se repite en otros casos de omisión deliberada de cualquier mención de los premios Nobel en el espacio soviético, provocada por falta de reconocimiento de este premio en la URSS.

Al mismo tiempo, en la versión de 1986 resulta más detallada la descripción del médico del siglo XVI Theodor Zwinger, y del físico Robert Oppenheimer. Mientras que el caso de Zwinger se explica por ser una figura del pasado, el caso de Oppenheimer es más revelador. En la novela la referencia a Oppenheimer aparece dentro de una reflexión sobre los ácidos y la química cerebral, al lado del asesino en serie el doctor Petiot. En las notas soviéticas Dubin valoriza a la figura de Oppenheimer, añadiendo que el creador de la bomba atómica luchaba luego en contra de las armas de hidrógeno. El propio

Oppenheimer se había definido como “popútchik”⁵⁸², o sea simpatizante con algunas ideas del comunismo (Cassidy 2009). Además, la lucha de Oppenheimer contra la carrera de armamentos durante el segundo periodo del Temor rojo le costó su acceso a datos secretos en los EE. UU. y al mismo tiempo le dio una buena imagen en la URSS.

En la versión postsoviética desaparecen entradas sobre el lingüista Maximilian Berlitz, el psiquiatra Carl Gustav Jung y el naturalista Carlos Linneo. Mientras que los nombres de Jung y Linneo son ampliamente conocidos, en el caso del lingüista Andréev podría haber dudado de la certeza del vínculo de su nombre con la expresión “una Berlitz obstinada”.

En las notas de 1986, a su vez, faltan definiciones de la entropía, el indeterminismo, el beriberi, la mnemotécnica y el astrolabio, que encontramos sólo en las notas de la época postsoviética. El materialismo dialéctico marxista-leninista rechazaba la idea misma del indeterminismo. En su definición en la Gran Enciclopedia Soviética se subraya su pertenencia a la filosofía y a las ciencias burguesas, y la inconsistencia de su argumentación. La noción de entropía, utilizada para describir el estado de “desorden” de un sistema, está estrechamente vinculada con la relatividad y el indeterminismo, estigmatizados en el sistema epistemológico soviético y por ende tampoco aparece en las notas de 1986.

Tampoco se menciona a Marie Curie, ampliamente conocida en la URSS, a diferencia de su marido Paul Curie. En la Unión Soviética habían salido varios libros dedicados a la científica y se hacían timbres postales con su imagen. Probablemente Dubin no la menciona por considerar innecesaria esta

⁵⁸² “попугчик”

explicación. Cabe mencionar también que en el texto de la obra no se menciona a Marie Curie sino a “Madame Curie”, lo que parece ser una alusión a la película homónima de 1943 dedicada a la científica y a su esposo. Andréev tampoco menciona la película, pero en su nota destaca que Marie Curie fue esposa de Paul Curie, lo que contradice la anterior percepción feminista de esta científica.

ii. Filosofía occidental

Curiosamente, la filosofía occidental resultó ser uno de los ámbitos con un número de diferencias significativo: sólo veintinueve de cincuenta y ocho entradas coinciden casi completamente. De las veintinueve entradas que muestran discrepancias, dos corresponden a erratas: José Ortega y Gas(s)et en las notas de Dubin y Julio (en vez de Julián) Marías en las notas de Andréev. Otra discrepancia curiosa fue provocada por la alusión a Nietzsche en la expresión “vivir peligrosamente”, que aparece en varias obras del filósofo alemán. Mientras que Dubin la sitúa en la obra *Así habló Zaratustra*, Andréev la atribuye a su obra *La gaya ciencia*.

En la mayoría de los casos las explicaciones filosóficas resultan menos detalladas (doce entradas) o desaparecen completamente (diez entradas) en la versión postsoviética. Así, a diferencia de Andréev, Dubin facilita información sobre la escuela filosófica griega de los eleatas, que tuvo su apogeo en los siglos VI-V a.C., sobre el filósofo racionalista del siglo XVII Baruch Spinoza, así como sobre Friedrich Nietzsche y Jean-Paul Sartre. Además, explicita una serie de alusiones filosóficas: “si no se esperaba jamás se encontraría lo inesperado” (cita indirecta de Heráclito), “error de la especie descaminada” (alusión al razonamiento de Ludwig Klages), “principio de razón suficiente” (alusión a Descartes y *Crítica de la razón pura* de Kant), “organizaba la civilización en tres etapas” (alusión a la obra *Estudio de la*

historia de Arnold J. Toynbee), “el espacio insalvable entre yo y vos” (alusión al escrito de Martin Buber sobre la naturaliza dialógica de la existencia humana *Yo y tu*), “insularidad” (alusión a John Donne y Francis Bacon).

Asimismo, Dubin tiende a explicar más detalladamente las alusiones intertextuales. Suele citar la frase a la que se hace alusión como en el caso de “no se buscaría si ya no se hubiera encontrado” (una alusión a los *Pensamientos* de Blaise Pascal) o traza la historia del razonamiento como en el caso de la frase de Morelli “la existencia precede a la esencia” (que se refiere a *El existencialismo es un humanismo* de Sartre o *El ser y la nada* de Martin Heidegger). La alusión a la famosa frase de Descartes por medio de la inclusión de la palabra “ergo” permite al crítico hacer una lista de los “opponentes simbólicos” de los personajes de Cortázar, incluyendo a Descartes, Spinoza, Kant, Fichte y Hegel. Asimismo, quedan mejor explicadas las referencias directas a las figuras de los filósofos Heráclito de Éfeso, Johann Gottlieb Fichte, Émile Littré, Edmund Husserl Wilhelm Dilthey, Ludwig Wittgenstein o Daisetsu Teitaro Suzuki. Al mismo tiempo, este filósofo Zen japonés está descrito como estadounidense, lo que desvaloriza su figura en el contexto de la Guerra Fría y pone en duda la autenticidad y rigor de su enseñanza Zen. Otra discrepancia de este carácter se observa en la entrada sobre el historiador de religiones y filósofo Mircea Eliade. Según las notas soviéticas es francés; en las postsoviéticas, estadounidense de origen rumano. Curiosamente, la enciclopedia Larousse nos facilita la tercera opción: simplemente rumano.

En general podemos afirmar que las notas de Dubin tratan los temas filosóficos con más detalle que las postsoviéticas (excepto una entrada sobre el filósofo árabe Averroes). Esto puede ser explicado tanto por la función

educativa de la edición en la Unión Soviética, como por el *habitus* erudito de Dubin. Al mismo tiempo, algunos temas como el hedonismo eran sensibles en la URSS. El concepto del hedonismo fue considerado como ideología nociva en el marco del discurso soviético oficial y el crítico opta por no incluir su etimología filosófica en las notas y no enfocar la atención del lector en este concepto.

iii. Filosofía oriental

En el ámbito de la filosofía oriental casi no encontramos discrepancias entre las dos versiones. Este hecho proviene mayormente de las buenas relaciones internacionales con los países de Oriente de ideología comunista (o apoyo a las fuerzas socialistas dentro del país) como China, Vietnam, Tailandia o Corea del Norte. De las once entradas, nueve pueden ser consideradas como idénticas. Las discrepancias corresponden a las nociones de “gurú” o “zen” que desaparecen en las notas de 2004. Cabe mencionar que a partir de los años 1990 las filosofías orientales se pusieron de moda en Rusia, haciendo que estos términos entraran en el ámbito de conocimiento común.

e) Creencias

i. Religión

El ámbito de la religión parece estar explicado con más detalle en la versión soviética. De las veintiocho entradas sólo seis coinciden.

En las notas postsoviéticas aparecen cinco nuevas entradas: San Cayetano, autor del primer epígrafe, la ciudad de Ofir, Reina de Saba y explicación de “*la Verónica*” como alusión al paño de la Verónica, es decir la Santa Faz. Cabe mencionar que esta última alusión no nos parece evidente. Igualmente, en la versión soviética falta la definición de la antigua lengua pali en la que

fueron apuntadas las enseñanzas de Buda. Aunque históricamente el budismo es una de las religiones practicadas en el territorio ruso⁵⁸³, el carácter obligatorio del ateísmo dentro de la ideología comunista condicionó su persecución entre 1936 y 1946 y la limitación real de su extensión hasta los cambios de la perestroika.

La tasa de las entradas que desaparecen en las notas de la época postsoviética es más elevada: 14. Los conceptos de “buen samaritano”, “zarza ardiente”, “Tetragrámaton”, “jardín de los olivos”, “reino milenar”, *Liber penitentialis*, el nombre de Moisés y Francisco de Asís, o la mención de los cátaros no aparecen en las notas de Andréev. Tampoco se explican la cita “vade retro, Asmodeo” o las alusiones bíblicas “mi fuerza está en mi debilidad” (Segunda epístola a los corintios, 12), “era el Verbo (en el principio)” (Juan 1:1), “los que nos iluminan son los ciegos” (Mateo 15:14; Lucas 6:39), “él [tiempo] entierra sus muertos” (Mateo 8:22, Lucas 9:60). Asimismo, algunos elementos intertextuales, como la confusión que hace la Maga entre Tomás de Aquino y Tomás el Apóstol o la alusión irónica —“el sirio, después de todo, elogió escandalosamente a Marta”— a la cita de Lucas 10:41-42, quedan explicadas con más detalle en la versión de Dubin.

Cabe destacar que una vez abolido el ateísmo obligatorio, el lector de la época postsoviética tuvo más acceso a información y material religioso. Las alusiones bíblicas se hacen más evidentes y el lector ya tiene acceso al texto de la Biblia. Por ejemplo, en los años 1990 hubo un movimiento de voluntarios que distribuían la Biblia a los transeúntes en la calle.

⁵⁸³ Según el decreto de Catalina la Grande de 1741 el budismo se convierte en una de las religiones oficiales del Imperio Ruso.

La crítica de la religión en el espacio soviético se aplicaba a todas las creencias. El concepto de Hurgalyâ del sufismo se comenta de manera más negativa en las notas soviéticas. En vez del sufismo Dubin se refiere a varias escuelas de sectarismo musulmán, lo que aporta a la descripción cierta valoración negativa.

ii. Mitología

Como en la mayoría de los casos, la mitología, debido a su carácter antiguo, no representa un tema sensible y no observamos muchas discrepancias entre los dos conjuntos de notas. De veintiséis entradas diecisiete pueden ser consideradas como coincidencias absolutas.

Sin embargo, encontramos seis entradas que desaparecen en la versión postsoviética. Shiva y el “tercer ojo” indios, Argos y Áyax de la mitología griega son ampliamente conocidos para el lector medio. También desaparece la explicación de “empusa”, explicada en el texto de la traducción y los “manes” de la mitología romana, confundidos por la traductora con la palabra “manos” y ausente en el texto de la novela en ruso.

Asimismo, hay dos entradas que no aparecen en la versión soviética. Dubin opta por no explicar el significado de “valquiria” de la mitología escandinava ni los “escarabajos” de la mitología egipcia. En el caso de “escarabajo” la decisión se debe probablemente al amplio conocimiento del término. En cuanto a “valquiria” menos conocida, esta omisión podía ser provocada con la asociación con la operación Valquiria de la Segunda Guerra Mundial, interpretada por los historiadores soviéticos como resultado de la actividad de los servicios de inteligencia occidentales y un complot contra la URSS.

Cabe mencionar también que la alusión a la “rama de oro” resulta explicada con más detalle en las notas de Andréev, quien aparte de la explicación del mito hace referencia al libro de James George Frazer *La rama dorada: un estudio sobre magia y religión*. Tanto la religión como la magia eran temas sensibles en la URSS y su mención excesiva no fue aprobada.

iii. Magia

Los autores de las notas discrepan bastante en el ámbito del ocultismo y la magia. Sólo ocho de catorce entradas coinciden completamente. En la versión postsoviética no encontramos explicación de la palabra “zombi”. Probablemente se debe a la amplia difusión del término que se populariza en el espacio postsoviético. Según señala Pávlov (2013, 141) uno de los picos de interés corresponde a los años 2003-2004 que coinciden con la preparación de la edición de la segunda traducción de la obra. Mientras tanto, otro término relacionado con las creencias de las islas del Caribe “vudú” está escrito incorrectamente en las notas soviéticas (“воду” [“vodu”]). Tampoco encontramos en la versión de 1986 ninguna nota sobre la planta asociada con la magia “mandrágora”, ni la médium italiana Eusapia Palladino. Los temas de la magia y el esoterismo no eran recurrentes en el discurso soviético orientado hacia la científicidad acorde al materialismo dialéctico.

Con el desplome de la URSS los temas esotéricos entran en la esfera de interés del público. En los años 1990 surgen múltiples personajes que se identifican como brujos o médiums. De allí la discrepancia relacionada con la definición de Helena Blavatsky. Según Andréev, es una teósofa, un término que no contiene una connotación negativa, mientras que Dubin evoca el concepto estigmatizado de ocultismo, al describirla como escritora que desarrollaba ideas de la filosofía ocultista.

f) Ciencias sociales

i. Política

La política es el único ámbito donde no encontramos entradas que sean idénticas en ambos conjuntos de notas. En la versión soviética hallamos sólo una nota para Konrad Adenauer y otra para Roger Casement. Mientras que la descripción del político irlandés del cambio de los siglos XIX y XX sigue presente, aunque menos detallada, en la versión postsoviética, el nombre del canciller de la RFA desaparece del todo. El nombre de Konrad Adenauer se asociaba fuertemente con la Guerra Fría que a comienzos de los años 2000 era un tema poco popular. En cuanto al Casement, en la versión soviética se subraya el carácter chocante de su diario íntimo que provocó un escándalo a principios del siglo XX.

En cuanto a los políticos más contemporáneos, encontramos cuatro entradas de la versión postsoviética que no figuran en las notas de Dubin. Se trata de los nombres de Dwight David Eisenhower, Franco, Charles de Gaulle y Nikita Jrushchov. Cabe mencionar que Jrushchov, mencionando de forma irónica en la obra, desaparece del texto de la primera traducción de *Rayuela* por razones de censura ideológica. Asimismo, el hecho de que en el texto de la obra sólo se mencionen los nombres propios de los políticos deja enmascarar la alusión política.

Otro caso de tratamiento irónico de la política comunista, ¿la frase “Cosa facciamo?” está explicada en las notas postsoviéticas como alusión irónica a la novela *Qué hacer* de Chernyshevski y obra homónima de Lenin. Esta alusión, lógicamente, no aparece en las notas de Dubin. Tampoco se menciona al político francés del siglo XVIII Jacques Necker, descrito en las notas de Andréev. Sin embargo, cabe mencionar que en el texto de *Rayuela*

no se menciona Necker sino el Hospital Necker. El hospital recibió su nombre no en honor de Necker sino de su mujer que lo había fundado.

ii. Sociedad

En esta categoría hay sólo dos entradas y ambas corresponden a la versión postsoviética. Se trata de las palabras “xenofobia” y “proxenetismo”. El concepto de xenofobia recibía un tratamiento ambiguo en la URSS. Mientras oficialmente era severamente criticado, se negaba su presencia dentro del país “de amistad de pueblos”. Por lo cual, si consultamos el gráfico de frecuencia de la aparición de este lexema en el Corpus Nacional de Lengua Rusa, entre los años 1980 y 1988 tendremos el valor de 0 ocurrencias que ya en 2002 asciende a 0,638 ocurrencias por cada mil lexemas.

El caso del otro concepto es más curioso. El proxenetismo, definido por la DRAE como “acto u oficio de proxeneta”, fue prestado como neologismo por ambas traductoras (el lexema utilizado no aparece en el Corpus Nacional de la Lengua Rusa). Su definición no aparece en las notas de 1986 probablemente por la censura moral. Curiosamente, en la versión de 2004 su interpretación también queda manipulada. Andréev lo define como un sistema de privilegios de la Antigua Grecia hacia los extranjeros que habían prestado a la polis algún servicio destacable. Dado el contexto exacto de la utilización del término, tal explicación no contradice la frase y permite ennoblecer el discurso de Oliveira.

iii. Historia

Podemos señalar bastantes discrepancias en el tratamiento de personajes y acontecimientos históricos. Sólo treinta y cuatro de sesenta y tres entradas no muestran diferencias.

Una serie de entradas sólo aparecen en la versión postsoviética. Dentro de esta categoría encontramos varios elementos de conocimiento común: “civilización cretomicénica”, “galeón”, “estilo de segundo imperio”, que no necesitaban ser explicados a un lector medio soviético. En el caso de la frase “Arbeit macht Frei”, que tampoco se explica en las notas de 1986, la motivación es más compleja. La posible asociación de este principio de los campos de concentración alemanes con la idea de Lenin de educación por medio del trabajo y con el principio de funcionamiento del GULAG⁵⁸⁴ no fue deseable en el discurso oficial soviético. Por lo tanto, como el contexto de su utilización en el texto no implica referencia histórica, el autor de las notas de 1986 opta por no explicitar la alusión.

En las notas soviéticas tampoco se explica la alusión a la cueva llamada la “oreja de Dionisos”. Por un lado, podría ser calificado como un topónimo que salvo casos de alusión histórica no solían ser explicados en las notas soviéticas. Sin embargo, en este caso hay alusión histórica a la leyenda sobre el tirano de Siracusa Dionisio I (405-367 a.C.). Podemos suponer que una nota sobre un tirano que se servía de la acústica impecable de una gruta para escuchar qué decían sus esclavos y prisioneros, podría haber evocado dudosas asociaciones con los principios de funcionamiento de la agencia de inteligencia que monitoreaba las conversaciones de los soviéticos. Mientras que en la versión de 1986 la nota no aparece, en las notas de 2004 la referencia al espionaje se subraya, ya que el concepto se explica como una herramienta ideada especialmente para escuchar sigilosamente en el templo del Dionisio.

La “histriónica búsqueda” no se explica en las notas de Dubin. El término de “histrión” se asocia históricamente a los antiguos esclavos que se hicieron

⁵⁸⁴ Cabe mencionar también que Hitler se había inspirado en el GULAG.

actores en la antigua Roma o a los actores ambulantes del Medievo. En ambos casos se trata de la imagen del actor que no se propagaba en la URSS donde no se aceptaba ni la independencia de los actores del Estado, ni la diversión pura sin fines educativos, ni el estilo de vida ambulante. Tampoco encontramos ninguna nota para Guzmán el Bueno, que en las notas de Andréev aparece como personaje histórico. Sin embargo, cabe mencionar que en el texto de *Rayuela* se trata del personaje de *Lo prohibido* de Pérez Galdós —Rafael Bueno de Guzmán— y no del personaje histórico. Más sintomática nos parece la ausencia de las explicaciones relacionadas con la vida histórico-política de la región de la Plata. No se explican las alusiones al levantamiento de Campo de Mayo en 1962, la independencia de Uruguay que a partir del 1830 recibió el nombre de la República Oriental del Uruguay ni la alusión al período del peronismo en 1946-1955 en el capítulo 75 de *Rayuela*. Las relaciones diplomáticas de la URSS con los países latinoamericanos no eran del todo fáciles en el caso de Argentina y Uruguay debido a la política interior de estos países.

Igualmente, cinco entradas desaparecen en la versión postsoviética. Probablemente la decisión fue tomada porque Simón Bolívar, el accidente del *Titanic*, la travesía de los Alpes por Aníbal, Atila y *Anschluss* formaban parte de los conocimientos del lector ruso de principios del siglo XXI.

Cabe destacar que la mayor parte de las discrepancias corresponden a diferencias en el texto de las entradas. Así, la información sobre el faraón egipcio Akenatón, el rey del siglo XVI Francisco I de Francia, la princesa María Thurn Taxis de la primera mitad del siglo XX, el piloto militar Richard Hillary y el Mariscal de campo Wilhelm Keitel resulta más detallada en las notas de Dubin. Al mismo tiempo, en algunos casos la precisión venía con retórica evaluativa. Así, el Congreso de Tucumán donde se proclamó la

independencia de Argentina se describe como asamblea de “освободившихся от испанского владычества Объединенных провинций Ла-Платы”⁵⁸⁵. Uno de los principales aspectos de América Latina que se subrayaban en el discurso soviético oficial fue su lucha por la independencia y luego las revoluciones socialistas. La selección léxica de la palabra arcaica “владычество [vladychestvo]” añade *pathos* a la frase, subrayando el aspecto opresor de la dominación española. En la versión postsoviética, en cambio, Andréev sólo constata el hecho de la independencia y su relación con el congreso de Tucumán y la fecha nueve de julio 1816. No obstante, a diferencia de Dubin, subraya el aspecto irónico de la frase de Cortázar “convencidos el uno en Tucumán, y el otro en Nueve de julio”, debido a la paridad de los conceptos.

Un *pathos* parecido se observa en la entrada soviética sobre Juan Bautista Cabral, sargento argentino y héroe de la guerra por la independencia que murió salvando a José de San Martín. Las descripciones son idénticas menos el epíteto de “general-liberador” que se da en la versión soviética a José de San Martín, añadiendo a la descripción cierta valoración. Asimismo, encontramos valoración subjetiva en la descripción de la enfermera inglesa Florence Nightingale. En la versión soviética se destaca su valentía: “самоотверженно спасавшая раненых на фронтах Крымской войны 1853-1856”⁵⁸⁶.

Sin embargo, no todos los juicios de valor de la versión soviética eran positivos. En la descripción de Marie-Madeleine d'Aubray, marquesa de

⁵⁸⁵ “Las Provincias Unidas del Río de la Plata que se liberaron de la dominación de España”

⁵⁸⁶ “Salvaba abnegadamente a los soldados heridos en los frentes de la Guerra de Crimea de 1853-1856”.

Brinvilliers, aparte de dar la definición neutra de “aristócrata envenenadora” presente en ambas versiones, Dubin destaca el aspecto moral de sus hechos y señala que la marquesa fue ejecutada por sus crímenes.

Otra evaluación negativa desde el punto de vista moral concierne a Leonor de Aquitania. Mientras que la versión soviética menciona su “бурная жизнь”⁵⁸⁷ que implica un juicio valorativo, Andréev subraya su calidad de mecenas y protectora de poetas. En las discrepancias de este tipo se revela el entendimiento de la literatura como manual de vida, propagado por la política cultural de la URSS.

En la entrada sobre Túpac Amaru la discrepancia está en la selección del personaje histórico. Dubin opta por Túpac Amaru II (1740-1781), cacique peruano que lideró la mayor rebelión anticolonial de Hispanoamérica en el siglo XVIII y que desencadenó el proceso de la lucha por la independencia en Perú. Andréev, en cambio, opta por su predecesor del siglo XVI, Túpac Amaru (1544-1572), último inca rebelde de Vilcabamba ejecutado por los españoles en 1572. La selección del personaje considerado como precursor del movimiento independentista en las notas soviéticas daba un tono más optimista al discurso de la lucha de los países de América Latina.

Otra discrepancia de tipo interpretativo tiene que ver con Jean-Baptiste Troppmann que sirvió de tema para un ensayo a Iván Turguénev. Mientras que la versión soviética se enfoca en la figura del asesino, revelando el foco social en la literatura, Andréev pone en evidencia el ensayo literario, siguiendo la orientación general de la época postsoviética hacia una interpretación estética.

⁵⁸⁷ “vida tumultuosa”

g) Interpretación

En esta categoría la función prefacial de algunas notas de guiar la lectura es especialmente importante. En algunos casos las dos versiones concuerdan en su interpretación. Así no encontramos discrepancias en la descripción de la génesis del capítulo 56, interpretación de la imagen recurrente del relojero (muestra de relojero, relojero del sexto piso, Divino Relojero), o en la historia de la aplicación de la teoría de Morelli del capítulo 62 al experimento narrativo en la novela cortazariana *62/Modelo para armar*.

Sin embargo, no es el caso de los experimentos lingüísticos de Cortázar. El capítulo 34, donde el escritor intercala el texto de *Lo prohibido* de Benito Pérez Galdós con el monólogo interior de Oliveira, fue explicado en el prefacio de Terterían. Por consiguiente, en las notas de Dubin ya no encontramos ninguna nota dedicada al tema. Andréev, en cambio, añade una nota, pero sólo destaca la técnica del experimento sin añadir una valoración o significado trascendental del hecho de contrastar dos estilos diametralmente opuestos. En cuanto al controvertido capítulo 68, reducido en la traducción soviética a seis líneas, ambos críticos añaden una nota sobre el concepto de *noema* utilizado por Cortázar en su texto. Sin embargo, Andréev se limita a indicar que es un concepto que desde la filosofía de Platón hasta la fenomenología de Husserl denominaba “носитель целостного смысла”⁵⁸⁸ sin dar una interpretación al experimento lingüístico en general. Suponemos que, como la definición del concepto *noema* coincide palabra por palabra, la formulación pertenece a Dubin, que se apoya en esta definición para deducir el significado del experimento lingüístico del capítulo 68:

⁵⁸⁸ “El portador del significado único”

Ноэма — <...> носитель целостного смысла, что и является ключом к данной главе, в которой неопределенные по значению неологизмы тем не менее предполагают некий смысл по своей грамматической форме⁵⁸⁹.

La tendencia hacia una mayor explicitación de la interpretación del texto en las notas soviéticas se nota también en la existencia de cuatro entradas interpretativas ausentes en la versión de 2004. Mientras que la explicación de la procedencia del nombre de Rocamadour en las notas de Dubin encuentra su contraparte en el postfacio disfrazado de nota de Andréev, las otras tres no aparecen en la versión postsoviética. Se trata de las frases “Mi esposa está tan disgustada” y “¿Pero qué significa esa insolencia?!”. Dubin explica que estas frases surgen en el capítulo 58 de forma incoherente, ya que irrumpen de otros capítulos. Asimismo, Dubin no sólo explica el término *voyeur* que Cortázar contrapone al *voyant* de Rimbaud, sino que interpreta su aparición como ironía hacia la escuela de *nouveau roman*. Esta escuela fue fuertemente criticada en la crítica soviética por ser un movimiento que ponía en tela de juicio la novela realista psicológica, base del realismo socialista. La lectura de *voyeur* como “полемиический намек на школу «нового романа» и одноименное произведение ее лидера Алена Роб-Грийе «Вуаёр» (1955)”⁵⁹⁰ se inscribía armoniosamente en el discurso soviético oficial. Sin embargo, con el cambio del paradigma literario después del desplome de la URSS, la escuela de *nouveau roman* recibió una nueva valorización y en las notas de Andréev ya no encontramos ninguna alusión a una posible polémica de Cortázar con los representantes de esta escuela.

⁵⁸⁹ Noema — portador del significado único, lo que representa clave para interpretar este capítulo donde los neologismos con significado no definido sin embargo implican cierto sentido por su forma gramatical.

⁵⁹⁰ “Una alusión polémica a la escuela de *nouveau roman* y *Voyeur* (1955), novela homónima de su líder Alain Robbe-Grillet”.

8.3. Recapitulación y conclusiones

Rayuela, publicada en 1963, llevó a una rápida consagración del autor a mediados de los años 1960 con el rápido aumento de las tiradas de sus libros a partir de 1966. En los años 1960-1970 la obra se tradujo a múltiples idiomas. Sin embargo, su entrada en el campo literario de los regímenes dictatoriales en general resultó obstaculizada: no se publicó en la España de Franco y en la URSS no apareció hasta 1986, pocos años antes del desplome del régimen comunista. No es una obra que podría inscribirse fácilmente en una *metanarrativa* (Lyotard 1979) que manipula el lenguaje para reducir la complejidad del mundo a una realidad homogénea. Como todo régimen totalitario, el régimen comunista favorecía una *metanarrativa* que debía representar el cariz y los valores que encajaran con la ideología oficial.

Rayuela plantea preguntas y pone en tela de juicio las obsoletas maneras de ser que ofrecen las sociedades tradicionales. Es por eso que esta novela de Cortázar fue recibida como una revelación por la juventud rebelde y se hizo “catequesis” de la juventud rusa intelectual-bohemia e inconformista a caballo de los siglos XX y XXI (Bagnó 1999a, 5). La popularidad de *Rayuela* en Rusia después de la perestroika se pone también de manifiesto en las crecientes reediciones de la obra a finales de los años 1990 y principios de los 2000 y su edición en formato bolsillo por Ázbuka en 2005.

Sin embargo, el carácter abierto de *Rayuela*, que atrajo tanto a los lectores jóvenes, la hace también propicia a la manipulación por vía de la crítica literaria y la edición. Si comparamos las lecturas de la obra, plasmadas en su paratexto y metatexto en español y en ruso, veremos que el objetivo de Cortázar de poner a su lector en pie de igualdad con el autor resultó en lecturas muy variadas, sobre todo en Rusia.

El propio Cortázar propone su lectura en el epitexto autoral de la obra. Suele destacar el carácter abierto de la obra e insiste en tres niveles de *Rayuela*: el metafísico, el lingüístico y el nivel de lector cómplice. Proponiendo esta clasificación el escritor subraya la importancia de la búsqueda metafísica a nivel que Genette define como *historia (histoire)*, del experimento lingüístico a nivel de *relato (récit)*, y del papel del lector cómplice en la interpretación de la obra a nivel de *narración (narration)*.

Aparte de las primeras críticas desconcertadas, la crítica occidental suele coincidir en la mayoría de las líneas directrices del análisis de esta obra, que en gran parte corresponden a los aspectos destacados por el propio escritor. En concreto, los críticos evocan los temas de la búsqueda metafísica del protagonista, *Rayuela* como obra abierta y novela inaugural, el papel del lector cómplice, la importancia de lo lúdico y lo erótico, la destrucción lingüística y novelesca emprendida por Cortázar. De un conjunto relativamente coherente de distintas interpretaciones resalta la lectura del socialista Jaime Concha. Su crítica del experimento lingüístico y narrativo de *Rayuela*, de los personajes y su búsqueda metafísica se hace eco en la interpretación canónica de la URSS dada por Inna Terterián (1986).

Tanto en el prefacio de la traducción de 1986 como en el metatexto de la obra publicado en la época soviética se destaca la actividad social de Cortázar y se insinúa que Oliveira está buscando el colectivismo. Terterián y otros críticos de la época comparan a Oliveira con el Paradoxalista de Dostoyevski, inscribiendo la obra en el contexto del realismo decimonónico, “rusificándola” y desvalorizando al protagonista de *Rayuela*. Igualmente, niegan el carácter metafísico de la búsqueda de Oliveira y destacan su egoísmo y parasitismo. El experimento lingüístico de Cortázar fue

interpretado como rebelión contra la hipocresía de la sociedad burguesa capitalista. Sin embargo, aún interpretado así, resulta criticado y reprobado.

Con el cambio del paradigma la percepción de la obra también empieza a cambiar. En el texto de Vsévolod Bagnó de 1992 el compromiso político de Cortázar se menciona ya como causa de resentimiento. El intento de “despolitizar” el imaginario de Cortázar se observa también en los prefacios de otras obras cortazarianas publicadas en la época postsoviética y que hemos tratado en el apartado 7.3.2.

Asimismo, en los textos escritos después del desplome de la URSS, la figura de Oliveira y sus búsquedas metafísicas obtienen una lectura más positiva que en la crítica literaria soviética. Además, los críticos e investigadores se centran en los aspectos lingüísticos de la obra y en sus características postmodernistas. Cabe mencionar también la diferencia entre los trabajos críticos que citan o se publican con la primera traducción y los escritos que se editan como peritexto de la segunda traducción o citan la obra original. Mientras que los primeros se muestran más alineados con los trabajos de Terterian, los segundos se acercan más al metatexto y paratexto en los países de habla hispana.

Las notas que acompañaron las primeras ediciones de las traducciones soviética y postsoviética también revelan ciertas regularidades condicionadas por la ideología y poética dominantes en el período de su redacción.

A nivel cuantitativo el conjunto de 2004 contiene más entradas que las notas de la época soviética. La mayor parte de nuevas entradas corresponden a los topónimos, *realia* occidentales, literatura surrealista, modernista y postmodernista, la política y la sociedad.

Las notas de 1986, a diferencia de las postsoviéticas, omiten —por causas ideológicas— casi todas las referencias geográficas o *realia* que no representen alusiones históricas. Mientras que en las notas postsoviéticas la abundancia de las entradas geográficas se inscribe en una tendencia general de apertura después de décadas del telón de acero e interés hacia el mundo exterior, en las notas de la época precedente los topónimos explicados necesariamente tienen un valor histórico o científico, lo que corresponde al enfoque educativo característico del campo editorial soviético.

Otros ámbitos como la historia, la filosofía, la religión, alusiones intertextuales a literatura “clásica” o la interpretación resultan explicados con mayor detalle en las notas de Dubin de 1986. Este hecho se explica tanto por la erudición del crítico como por la orientación educativa de las ediciones soviéticas dirigidas hacia un público amplio.

De las notas de la época postsoviética —cuando la literatura ya no se ve como herramienta educativa— desaparecen entradas sobre fenómenos o personas que son ampliamente conocidos en la época postsoviética ya sea por la publicación de autores antes censurados, ya sea debido a una amplia divulgación de conceptos de los ámbitos de la religión, la magia o la filosofía oriental. Cabe mencionar que en la sociedad postsoviética la religión y la filosofía oriental cobraron relevancia después de su discriminación durante la época soviética. En las notas de Andréev también desaparece o se reduce la parte que correspondía a la interpretación o explicitación de alusiones y citas, ya que el lector tenía mayor acceso a sus fuentes.

Cabe mencionar también que en algunos casos la precisión en las notas de Dubin se acompañaba de cierta valoración o interpretación acorde al discurso

oficial soviético. En ciertas notas observamos que mientras en la versión de 1986 se hace hincapié en los aspectos sociales o históricos de interpretación, en la versión postsoviética el foco se desplaza hacia lo estético. Una vez el realismo socialista y la literatura socialmente útil dejan de ser un referente obligatorio, surge mayor atención a la literatura surrealista, modernista y postmodernista que observamos en las notas de la época postsoviética.

Volviendo a la época soviética, cabe mencionar también que Dubin opta por no mencionar los premios Nobel tanto del ámbito literario como científico. Esta solución fue condicionada por la actitud oficial de la URSS que veía el premio con ojos críticos. Asimismo, por motivos ideológicos tiende a silenciarse la procedencia rusa o china de los representantes de arte o cultura que emigraron de los espacios comunistas, lo que equivalía a una traición. Sin embargo, las discrepancias más obvias se manifiestan en las notas relacionadas con la política, casi ausentes en la versión de 1986, igual que las notas sobre los fenómenos de la sociedad.

Los ámbitos del deporte, música, artes plásticas, cine y teatro, menos sujetos a la censura, no difieren mucho en los dos conjuntos de notas. Sólo podemos mencionar el tratamiento ligeramente despectivo de la música jazz en la época soviética, ya que este estilo musical —tan importante para la poética cortazariana— se asociaba con la cultura de la sociedad capitalista y no tenía una acogida fácil en el espacio soviético.

9. DOS REESCRITURAS DE *RAYUELA* EN RUSO

Таким образом, автор перевода — не скромный винтик в машине, он — сама машина⁵⁹¹.

Mark Tarlovski

No se sabrá nunca si al dar a su lector la libertad de escoger su propia lectura, Julio Cortázar pensaba también en la reescritura de la novela —en el sentido que da a este término André Lefevere (1992c)— por parte de los traductores. Probablemente sí, dados su actividad como traductor de Edgar A. Poe, trabajo como intérprete en la UNESCO, su vivo interés e implicación en las traducciones de su obra al inglés, francés, alemán e italiano. En 1965, Cortázar le explica en una carta a la poeta mexicana Amparo Dávila que está ayudando simultáneamente a las traductoras italiana y francesa y al traductor estadounidense de *Rayuela* (Cortázar 2013b, 620). En una carta al escritor Italo Calvino implicado en la edición de sus obras en Italia, Cortázar comenta la selección del traductor e insiste en la participación de Flaviarosa Nicoletti (Cortázar 2012, vol. 4, 53). En 1971, cuando *Rayuela* ya estaba traducida a muchas lenguas europeas, en una carta a la investigadora de la literatura hispanoamericana, Lida Aronne Amestoy, el escritor argentino alude a la carta de una lectora polaca, que según él combinaba “un mensaje de amor y una serie de insultos, las dos cosas igualmente deliciosas” como prueba de que la traducción polaca había guardado las características que valoraba Cortázar: carácter abierto y diálogo con el lector (2013b, 626).

En el caso de la traducción al ruso, Cortázar nunca supo de ella, ya que se publicó póstumamente, veintitrés años después de su primera publicación en la editorial Sudamericana. Sin embargo, lo que sí podemos afirmar es que la

⁵⁹¹ Así el autor de una traducción no es un modesto tornillo de la máquina, es la máquina misma.

frase que abre la novela —“este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros” (Cortázar 1963, s.n.)— en Rusia se cumplió literalmente. El lector ruso efectivamente tiene a su disposición dos *Rayuelas*. Se trata de dos traducciones, o sea dos reescrituras diferentes generadas por el subcampo de la traducción ruso en dos períodos distintos: el soviético y el postsoviético. A cada período le corresponden sus propios imperativos ideológicos y poéticos que condicionaron la manipulación del imaginario de *Rayuela* a través de la edición, la crítica literaria y la traducción.

En los capítulos precedentes ya hemos analizado las notas de las dos traducciones y la manipulación de la imagen del autor y su obra en el paratexto y metatexto. Sin embargo, la reescritura de las obras extranjeras tanto en la época soviética como postsoviética no se limitaba a una interpretación propuesta por la crítica literaria y el paratexto. Una fuerte herramienta de manipulación del canon literario residía en la propia práctica de la traducción. Según señala Philip Ross Bullock (2013, 254) en relación con la recepción soviética de Oscar Wilde,

It was, then, the process of reading — and reading in translation — that was central to producing a Soviet Wilde. Prefaces, essays and encyclopaedia entries could — and did — play their part, but they would always be faced with Wilde’s anti-realist, decadent aestheticism⁵⁹².

El mismo mecanismo de reescritura es también aplicable a *Rayuela* de Cortázar. En este sentido, la reescritura mediante los paratextos sería insuficiente para una interpretación ideológicamente condicionada de la

⁵⁹² Fue entonces el proceso de lectura —y lectura en traducción— que fue esencial para la producción de Wilde soviético. Los prefacios, ensayos y entradas de enciclopedia podían jugar —y jugaban— su papel, pero siempre se chocarían con el estetismo anti-realista y decadente de Wilde (*subrayado es nuestro*).

época soviética, ya que chocaría con el estilo anti-realista de Cortázar, el cuestionamiento eterno metafísico y el erotismo de *Rayuela*. La nueva lectura de la época postsoviética tampoco podía nutrirse de la reescritura de la época precedente. No es de extrañar que los prefacios que acompañaban a la primera traducción (Bagnó 1999a; 2003) o el metatexto que se basa y cita el texto de Liudmila Sinianskaya (Svetlakova 1997) tiendan a tener más puntos en común con los textos de la hispanista de renombre de la época soviética, Inna Terterián, mientras que los prefacios del traductor e hispanista, Víktor Andréev (2000b; 2004b), que participó en la edición de la segunda traducción, o de los traductores y mediadores culturales, Borís Dubin o Ella Braguinskaya, que habían traducido a Cortázar (Dubin 2001; 2002; Braguinskaya 2009), muestren más complicidad con el epitexto autoral y alógrafo de *Rayuela*.

Vistas estas regularidades de la crítica literaria según se basa en la traducción de 1986, la de 2004 o el texto original, parece esencial analizar las dos traducciones rusas de *Rayuela* y detectar los aspectos de la obra original que fueron manipulados en las dos traducciones. La primera traducción fue realizada por Liudmila Sinianskaya (1933-2013), quien había ocupado puestos de funcionaria en las organizaciones soviéticas de gestión cultural y tenía un *habitus* propicio a autocensura⁵⁹³. La segunda traducción fue llevada a cabo por Alla Borísova (1948-) que en nuestra conversación telefónica reveló un rechazo de la censura y un fuerte vínculo emotivo con la obra⁵⁹⁴. Tras contrastar el texto de partida con los dos textos meta, hemos clasificado las diferencias en tres amplias categorías propuestas por André Lefevere

⁵⁹³ Para una descripción más detallada del *habitus* de Liudmila Sinianskaya véase las páginas 299-300.

⁵⁹⁴ Para una descripción más detallada del *habitus* de Alla Borísova véase las páginas 328-329.

(1992c): las que tienen que ver con la Ideología, la Poética y el Universo del Discurso. Cada una de estas categorías se subdivide a su vez en tres subcategorías que elaboramos para los fines de este estudio y que derivan de nuestro análisis. Las subcategorías muestran los estímulos que provocaron un tratamiento diferente de distintos aspectos de *Rayuela* según la ideología y la poética dominantes en la época de traducción, en 1986 y en 2004 respectivamente. De este modo, la categoría de la Ideología incluye las subcategorías de la política, lo erótico y la búsqueda metafísica. La Poética, a su vez, abarca todas las modificaciones relacionadas con el uso de los improperios, el estilo, la desviación ortográfica o la tipografía. La categoría del Universo del discurso se compone de los apartados de comportamiento social, imaginario de Occidente y los *realia*⁵⁹⁵.

9.1. La Ideología

Tradicionalmente, la política, el erotismo y las ideas ajenas a la ideología del marxismo-leninismo eran temas sensibles en el espacio soviético y a menudo se manipulaban u omitían según las directivas del órgano oficial de la censura, la Glavlit. Aunque a partir de 1966 las traducciones de literatura extranjera ya no pasaban por el control previo de este órgano, los propios traductores y editores, que conocían las reglas de juego dentro del campo, se autocensuraban. Con el cambio de paradigma después del desmantelamiento del régimen comunista, la reacción contra las antiguas restricciones implementadas durante el período totalitario derivó también en fenómenos lingüísticos como la hipercorrección de aquellos fragmentos que habían sido afectados por la censura moral.

⁵⁹⁵ Para una tabla de los *estímulos* del texto de partida que provocaron reescrituras distintas en texto de 1986 y el texto de 2004 véase el Anexo 6.

9.1.1. La política

Tras realizar un análisis comparativo del texto de partida y de sus traducciones rusas, hemos comprobado que las expresiones y frases que remitían o tenían que ver con una opinión o alusión política que contradijera el discurso oficial soviético solían ser manipuladas en la traducción de 1986. Por motivos ideológicos que imposibilitaban cualquier mención irrespetuosa, crítica o irónica del marxismo-leninismo o de la política comunista, las referencias a ciertas personalidades o reflexiones políticas se modificaban o suprimían directamente (Choldin 1986). Cabe añadir que esta práctica de manipulación se observa también en los fragmentos del texto que tratan el arte soviético, así como la cultura y tradición rusas en general y fue condicionada sobre todo por la política interior de la URSS que ponderaba la superioridad de lo soviético frente al resto del mundo.

Esta regla tácita se aplicaba no sólo al espacio soviético, sino también a cualquier referencia que fuera aparentemente ofensiva con los países del bloque socialista. En el capítulo 1 Oliveira recuerda una tarde en el parque parisino de Montsouris. Describe de una manera irónica cómo él y la Maga intentaron abrir bajo la lluvia su viejo paraguas y después de un fracaso estridente tuvieron que tirarlo debajo de un puente. Oliveira hace alusión a una imprecación de la valquiria, cita una estrofa de Joinville y se burla del dramatismo de la situación al compararse con los “actores de cine de alguna pésima película húngara” (TP⁵⁹⁶, 16). Esta mención poco respetuosa con el cine húngaro fue manipulada en la traducción soviética. En el texto de Liudmila Sinianskaya ya se trata de actores “какого-нибудь смешного

⁵⁹⁶ En este apartado las siglas TP corresponden al texto de partida, o sea a la edición de 1963 de *Rayuela*, TM1 al texto meta uno, o sea a la traducción de 1986 de Liudmila Sinianskaya y TM2 al texto meta dos, o sea a la traducción de 2004 de Alla Borisova que citamos según la edición de bolsillo de 2005.

венгерского фильма⁵⁹⁷” (TM1, 11). La explicación de esta transvaloración que sustituye el tono irónico de la descripción por una valoración positiva reside en la historia del bloque socialista. En 1955 fue firmado el Pacto de Varsovia según el cual varios países, incluida Hungría, entraban en este bloque militar, acogían los regimientos militares y adoptaban la ideología soviética. En 1986 Hungría todavía formaba parte del Bloque del Este y el arte y la cultura húngara, en un sentido amplio, se asociaban con la cultura de los países soviéticos. Por ende, la crítica al cine húngaro era comparable a la crítica a la cultura soviética y estaba sujeta a la obligación de atenuar u omitirla en la reescritura. El Bloque del Este dejó de existir en 1991 y en la segunda traducción, que ya no lleva implícita esta asociación, Boríssova mantiene la referencia del texto original: Oliveira y la Maga se comparan de nuevo con actores “какого-нибудь скверного венгерского фильма⁵⁹⁸” (TM2, 31).

El impacto de la Guerra Fría también se nota en algunas modificaciones menores de la traducción soviética. Reflexionando sobre la acción y la Guerra de la Independencia de Argelia, Oliveira se dice a sí mismo: “al fin y al cabo estaría tan bien que los argelinos se independizaran y que todos ayudáramos un poco” (TP, 475). En la observación de Oliveira, la acción de ayuda al pueblo argelino es hipotética, ya que Cortázar vivía en Francia, que justamente se oponía a Argelia en este conflicto. Tampoco hay constancia de la participación en el conflicto del país natal de Cortázar y Oliveira, Argentina. En cambio, Liudmila Sinianskaya, partiendo de la política internacional de la URSS, interpreta esta ayuda hipotética como un hecho

⁵⁹⁷ “de alguna película húngara divertida”

⁵⁹⁸ “de alguna pésima película húngara”

“Хорошо бы, алжирцы все-таки добились независимости, мы им в этом немного помогли”⁵⁹⁹ (TM1, 418).

Durante la Guerra Fría, la URSS mostró su simpatía por los movimientos revolucionarios y anticoloniales en África y Asia. Además, como Francia y los EE. UU. (país aliado) luchaban contra Argelia, la Unión Soviética se puso del lado de Argelia. Aunque no participó oficialmente en la guerra, la URSS prestó ayuda material y envió especialistas soviéticos para desminar el territorio argelino una vez pactada la paz. En la traducción de Alla Borísova (TM2, 460) esta ayuda vuelve a ser hipotética como en el texto de partida.

Asimismo, resultaron sensibles a la manipulación cualquier mención del comunismo y de los políticos soviéticos. Es el caso del nombre de Nikita Jrushchov, mencionado de manera poco elogiosa en el capítulo 71. Oliveira reflexiona sobre el deseo de encontrar un reino milenario y observa que uno busca un Edén “no por el Edén, no tanto por el Edén en sí, sino solamente por dejar a la espalda los aviones a chorro, la cara de Nikita o de Dwight o de Charles o de Francisco” (TP, 432-33). Cortázar alude irónicamente a los políticos contemporáneos a la época de la escritura del libro: Dwight Eisenhower, Charles de Gaulle, Francisco Franco y Nikita Jrushchov. En la traducción de Liudmila Sinianskaya el nombre de Jrushchov desaparece de esta lista: “дело не в Эдеме, не столько в самом Эдеме, просто хочется, чтобы позади остались реактивные самолеты, физиономия Дуайта, или Шарля, или Франсиско”⁶⁰⁰ (TM1, 385). Mientras que la crítica velada a un dirigente soviético, aunque ya fallecido, fue un tema sensible y sujeto a su

⁵⁹⁹ “Estaría bien que los argelinos lograran su independencia, les habíamos ayudado un poco en ello”.

⁶⁰⁰ “No se trata tanto del Edén, no tanto del Edén en sí, sino que apetece dejar atrás los aviones a chorro, la cara de Dwight o de Charles o de Francisco”

eliminación en 1986, el nombre de Charles de Gaulle, bien visto en la URSS gracias a su actividad en la resistencia francesa, no se suprime. Podemos deducir que la censura en este ámbito fue más bien puntual y se aplicaba principalmente al espacio soviético, que incluía también los países del Bloque del Este. Después del desplome de la URSS, el tono irónico o crítico aplicado a los políticos, sobre todo soviéticos, se hace común y corriente en Rusia. Lógicamente, el nombre de Jrushchov, censurado en 1986, reaparece en la retraducción del 2004: “все это не из-за Эдема как такового, и не столько из-за него, просто хочется оставить за спиной реактивные самолеты, физиономию Никиты или Дуайта, Шарля или Франсиско”⁶⁰¹ (ТМ2, 423).

Otra diferencia recurrente entre las dos traducciones rusas tiene que ver con las menciones al comunismo. En el texto de *Rayuela* el comunismo o los comunistas aparecen varias veces. La primera mención sigue a la reflexión de Oliveira sobre el peso del sujeto en la percepción del objeto: “La Maga era de las pocas que no olvidaban jamás que la cara de un tipo influía siempre en la idea que pudiera hacerse del comunismo o la civilización cretomicénica” (TP, 32). El discurso oficial soviético no aceptaba la idea de relatividad de la percepción del comunismo. Como la mención de la relatividad de la percepción de la ideología oficial de la URSS no era anodina, la traductora opta por camuflarla con una expresión más general. Por ende, en la traducción de Liudmila Sinianskaya la noción del comunismo se substituye por un término más genérico y se convierte en “ideas histórico-sociales”, inofensivas desde el punto de vista ideológico:

⁶⁰¹ “Todo esto no sólo por el Edén en sí, no tanto por él, sino que simplemente apetece dejar a la espalda los aviones a chorro, la cara de Nikita o de Dwight, de Charles o de Francisco”

Мага, например, принадлежала к тем немногим, которые считают, что физиономия человека оказывает самое непосредственное воздействие на впечатления, которые могут у него сложиться по поводу историко-социальных идей или крито-микенской культуры⁶⁰² (ТМ1, 44-45).

En la versión de Alla Borísova, realizada en el período postsoviético que tendía a poner el comunismo en tela de juicio, este fragmento ya no muestra signos de manipulación ideológica: “Мага была одной из немногих, кто никогда не забывал, что лицо человека всегда влияет на его отношение к коммунизму или к крито-микенской культуре”⁶⁰³ (ТМ2, 27). Entre paréntesis podemos mencionar el hecho de que la parte de la frase citada, que en el original y en la segunda traducción ocupa dos líneas, se extiende a cuatro en la traducción soviética. Dicha modificación se debe a la asimilación del texto de Cortázar al estilo realista, promovido por la escuela soviética de traducción.

Curiosamente, no todas las referencias al comunismo estaban sujetan a su eliminación. En algunos casos observamos una manipulación más sutil. Aunque la contraposición del capitalismo al marxismo resultó ser un tema sensible en esta réplica de Etienne, su mención se mantiene debido al contexto de crítica al capitalismo: “Escribir en contra del capitalismo con el bagaje mental y el vocabulario que se derivan del capitalismo, es perder el tiempo. Se lograrán resultados históricos como el marxismo y lo que te guste” (TP, 509). Liudmila Sinianskaya refuerza el acto de “escribir contra el capitalismo” con la palabra propia del discurso oficial soviético —

⁶⁰² La Maga, por ejemplo, era de las pocas que creían que la fisionomía de una persona influía del modo más directo en las impresiones que pudiera llegar a formar sobre las ideas histórico-sociales o la cultura cretomicénica.

⁶⁰³ “La Maga fue una de las pocas que no olvidaban nunca que la cara de una persona siempre influía en su actitud hacia el comunismo o la cultura cretomicénica”.

“обличать”⁶⁰⁴ (TM1, 447). Por ende, el enfoque se desplaza de la justificación de una posición contraria al capitalismo a la revelación de sus lados oscuros y condenables. Asimismo, se suprime el sintagma “y lo que te guste” que quitaba la importancia y carácter único del marxismo como resultado histórico de su oposición al capitalismo. La versión de Alla Borísova, en cambio, restablece el enfoque en una oposición argumentada (“выступить против”⁶⁰⁵) y mantiene el sintagma que relativiza la importancia y unicidad del marxismo — “или еще чего-нибудь на твой вкус”⁶⁰⁶ (TM2, 493).

En el capítulo 90 Oliveira reflexiona sobre la acción, su dialéctica y la verdadera moral. En cuanto a la acción social, el personaje la aparta desconfiado. Sospecha en ella una traición vestida de deber cumplido y conciencia satisfecha: “Conocía de sobra a algunos comunistas de Buenos Aires y de París, capaces de las peores vilezas pero rescatados en su propia opinión por «la lucha»” (TP, 475). En la traducción de Sinianskaya, contrariamente a lo podríamos esperar, la mención del comunismo no se omite. Sin embargo, tampoco podemos afirmar que la manipulación ideológica esté ausente: “Он знал достаточно коммунистов и в Буэнос-Айресе, и в Париже, которые способны были на многое, искупавшееся в их глазах их «борьбой»”⁶⁰⁷ (TM1, 418). La expresión cortazariana “las peores vilezas”, que caracteriza las acciones de los comunistas, se omite, substituida por una noción ambigua y neutra de “muchas cosas”. Nos parece que es el contexto de todo el fragmento el que permite mantener la mención a los comunistas. Más arriba, Oliveira menciona otros tipos de acción social,

⁶⁰⁴ “desenmascarar”

⁶⁰⁵ “oponerse a”

⁶⁰⁶ “o a algo más según tu gusto”

⁶⁰⁷ “Había conocido a bastantes comunistas tanto en Buenos Aires como en París, que eran capaces de muchas cosas, expiadas en sus ojos por su «lucha»”.

justificadas “de sobra en el terreno histórico” (TP, 474), lo que convierte a los comunistas parisinos y bonaerenses en ejemplo de la traición de la actividad social y su utilización como coartada. Interpretado de esta manera y suavizado por la supresión de “peores vilezas”, el fragmento podía conservar la referencia al comunismo sin representar ningún peligro en el terreno ideológico.

En la época postsoviética, en cambio, se produjo una fuerte tendencia a hacer una revisión crítica de la historia soviética y del comunismo. Por ende, en la traducción de Borísova encontramos una interpretación muy diferente donde la imagen de los comunistas se vuelve más negativa: “Он достаточно знал коммунистов в Буэнос-Айресе и в Париже, способных на любые низости, которые они оправдывали своей «борьбой»⁶⁰⁸” (TM2, 460). Lógicamente, el significado de “las peores vilezas”, que evoca Cortázar, se mantiene en la traducción resumido por la expresión “cualquier vileza”. Además, la acción autoreflexiva de los comunistas “rescatados en su propia opinión”, que en el texto cortazariano insinuaba su inquietud y escrúpulos, se convierte en el acto de “justificar” sus acciones delante de otros.

Otra alusión al concepto del comunismo aparece en el capítulo 127. En su trabajo en el manicomio, Traveler y Oliveira encuentran a un enfermero, arduo lector de Roberto Arlt, y le hacen leer los apuntes de Morelli y de Ceferino Piriz. La complicidad que nace entre los tres se manifiesta tanto en conversaciones serias sobre sus escritos como en las miradas que el narrador compara a la mirada de un hombre desesperadamente enamorado en una recepción mundana. En la descripción hilarante de tal situación, ambientada en Argentina, aparece el neologismo de Cortázar “criptocomunistas”:

⁶⁰⁸ “Había conocido a bastantes comunistas tanto en Buenos Aires como en París, capaces de cualquier vileza, que ellos justificaban por su «lucha»”.

[M]etido en su silla el hombre mira por igual a todos, al coronel y a la mujer que ama y a las tías de la mujer, los mira afablemente porque en realidad sí, es una vergüenza que el país esté en manos de una pandilla de criptocomunistas, entonces de la masa de crema, la tercera a la izquierda de la bandeja, y de la cucharita boca arriba sobre el mantel bordado por las tías, la mirada afable se alza un instante y por encima de los criptocomunistas se enlaza en el aire con la otra mirada (TP, 564).

Este neologismo tiene destinos diferentes en las dos traducciones. En la versión de Liudmila Sinianskaya se transcribe en una sola palabra, lo que permite atenuar, aunque no borrar, su asociación inmediata con los comunistas:

[A] этот мужчина, сидя на стуле, смотрит одинаково на всех: на полковника, и на женщину, которую любит, и на тетушек этой женщины, смотрит на них любезно, потому что ведь это — правда, позор, да и только, сказал же полковник, что страна оказалась в руках у банды криптокоммунистов, и тут неожиданно от пирожного с кремом, третьего слева на подносе, и от чайной ложечки, лежащей на вышитой тетушками скатерти, вежливый взгляд на миг взлетает вверх и сталкивается в воздухе с другим взглядом⁶⁰⁹ (TM1, 487).

En la versión soviética la palabra “criptocomunistas” aparece sólo una vez, lo que anula el humor de la paradoja de Cortázar. En este capítulo, como en su cuento “Axolotl”, el escritor reinvierte el objeto observado y el sujeto que lo observa. El coronel y las tías que ven en los criptocomunistas la causa de todos los males del país, en realidad son los criptocomunistas. Para evitar el

⁶⁰⁹ [Y] este hombre, sentado en una silla, mira por igual a todos: al coronel y a la mujer que ama y a las tías de la mujer, los mira afablemente, porque efectivamente — es una verdadera vergüenza, pues lo dijo el coronel, que el país se encontró en manos de una banda de criptocomunistas, y entonces de repente de la masa de crema, tercera a la izquierda de la bandeja, y de la cucharita sobre el mantel bordado por las tías, la mirada afable se alza un instante y se encuentra en el aire con la otra mirada.

equivoco ideológico, Sinianskaya opta por omitir el hecho de que las miradas del hombre y su amada se entrelacen “por encima de los criptocomunistas”. De esta manera, el coronel, asociado con las dictaduras en Argentina, es presentado como crítico de los criptocomunistas, y las tías como pequeñas burguesas que le creen ciegamente. De allí la alusión al coronel como autor de la afirmación (ausente en el texto original) y el registro ingenuo y emotivo de la réplica “es una verdadera vergüenza, pues lo dijo el coronel”, que hace pensar en el habla directa de unas comadres. Como resultado, en la traducción soviética la ironía de la paradoja cortazariana desaparece y sólo encontramos la crítica de la sociedad argentina en manos de una dictadura militar.

En la segunda traducción, hecha en el período postsoviético, la interpretación del fragmento es diferente. En primer lugar, la versión de Borísova guarda las dos menciones a los criptocomunistas, manteniendo así la paradoja:

[Т]ак вот, этот мужчина сидит на стуле и смотрит одинаково на всех, на полковника, на женщину, которую любит, на тетушек этой женщины, смотрит на всех одинаково любезно, потому что и правда, ведь это просто стыдно, что страна оказалась в руках шайки коммунистов-сектантов, и тут от пирожного с кремом, третьего слева на подносе, от чайной ложечки на вышитой тетушками скатерти любезный взгляд устремляется куда-то и поверх коммунистов-сектантов, переплетается в воздухе с другим взглядом⁶¹⁰ (ТМ2, 538).

Borísova no sólo mantiene el humor de la paradoja cortazariana, sino que acentúa la ironía dirigida hacia los comunistas. En primer lugar, el

⁶¹⁰ [E]ntonces, este hombre está sentado en una silla y mira por igual a todos, al coronel, a la mujer que ama, a las tías de esta mujer, los mira a todos afablemente, porque es verdad, es simplemente vergonzoso que el país esté en las manos de una pandilla de comunistas sectarios, y entonces de la masa de crema, la tercera a la izquierda de la bandeja, y de la cucharita en el mantel bordado por las tías, la mirada afable se dirige un instante hacia algo, y por encima de los comunistas sectarios se entrelaza en el aire con la otra mirada.

neologismo “criptacomunistas” se traduce como “comunistas sectarios” que se escribe en ruso con guion. Esta traducción pone de manifiesto la referencia al comunismo y aporta una interpretación más bien negativa al añadir el adjetivo “sectario”, que contiene una connotación reprobatoria, ausente en el texto original. Además, para la traducción de “pandilla”, la traductora opta por la palabra “шайка” (“pandilla delincuente”), que, a diferencia de su sinónimo “банда” (“banda”), utilizado por Sinianskaya, tiene un matiz más despectivo.

Cabe mencionar que no sólo se trataba de la referencia directa al partido comunista o a cualquiera de sus miembros sino también de cualquier alusión a los *realia* asociados con la nomenclatura soviética. Así, Liudmila Sinianskaya opta por sustituir la mención del “gorro de astrakán” en la descripción del vecino loco de Oliveira y la Maga por “барашковая шапка” (“sombbrero de piel de cordero”) (TM1, 167) más genérico. El “gorro de astrakán” desaparece del texto soviético por motivos políticos, ya que este tipo de vestimenta muy característico de la nomenclatura soviética aparecía en la descripción de un personaje dudoso y podía provocar asociaciones indeseables. Alla Borísova, en cambio, deja el término “каракулевая шапка” (“sombbrero de astracán”) (TM2, 167), muy connotado.

Aparte de las alusiones al comunismo o a los políticos, también fue sujeta a manipulación cualquier referencia a la realidad rusa o a su historia. En el capítulo 108 Oliveira y la Maga ven a un policía que viene a restablecer orden llevándose a la indigente Emmanuèle que baila en la calle. La Maga, que había simpatizado con la indigente, supone que el policía habrá sido alertado por alguna “vieja puritana” y propone a Oliveira pegarle “una patada en el traste” (TP, 531). A lo que Oliveira contesta “Ya está. Y vos me disculpás

diciendo que a veces se me dispara la pierna por culpa del obús que recibí defendiendo Stalingrado” (TP, 531).

La referencia lúdica e irónica a la batalla de Stalingrado no encajaba con la *metanarrativa* soviética en la cuál esta batalla ocupaba un lugar importante y solemne. Dicha batalla marcó para la URSS un punto de inflexión en la Segunda Guerra Mundial, siendo la primera victoria significativa del ejército soviético. Lógicamente, su mención irrespectuosa desaparece de la primera versión rusa de *Rayuela*: “Ладно. А ты за меня извинишься, скажешь, что случайно, нога у меня так стреляет, мол, снарядом ранило”⁶¹¹ (TM1, 464). Además, en esta versión, Oliveira acepta la propuesta rebelde de la Maga sin demasiado entusiasmo, pronunciando un “ладно”⁶¹² bastante neutro⁶¹³. En la segunda traducción, en cambio, el personaje se muestra más dispuesto a luchar contra el orden establecido y contesta “непременно”⁶¹⁴: “Непременно. А ты извинишься за меня и скажешь, что иногда нога у меня сама стреляет, из-за того что под Сталинградом в нее угодил снаряд”⁶¹⁵ (TM2, 513). Como podemos observar, en la segunda traducción, no afectada por la sacralización de la historia soviética, reaparece la referencia lúdica a Stalingrado, censurada en la traducción de 1986.

No sólo la mención de momentos clave de la historia rusa, sino cualquier mención de la cultura rusa, en un sentido amplio, que pudiera implicar una

⁶¹¹ “Vale. Y tú me disculparás, diciendo que no ha sido a propósito, que la pierna me dispara, dirás que fue herida de un obús”.

⁶¹² “vale”

⁶¹³ Entre paréntesis podemos señalar el estilo coloquial relajado de la segunda parte de la frase traducida, que respalda la afirmación de Terterían sobre los pensamientos descosidos e incoherentes de Oliveira (Terterían 1986).

⁶¹⁴ “sin falta”

⁶¹⁵ “Sin falta. Y me disculparás y dirás que a veces me dispara involuntariamente la pierna, porque en la batalla de Stalingrado la alcanzó un obús”.

actitud negativa o poco respetuosa, tendían a censurarse en la época soviética. Así fue manipulada la traducción de una escena del capítulo 43 donde el gato calculista del circo reacciona de manera agresiva al escuchar una canción rusa. La historia es simple y sin trascendencia: dos payasos del circo bailan alrededor del estrado donde está el gato, atusándose los bigotes. Al final el felino se cansa de tanto movimiento y ruido y saca las uñas: “A la tercera vuelta que dieron entonando una canción rusa, el gato sacó las uñas y se tiró a la cara del más viejo” (TP, 313). Aunque la situación no contiene una crítica directa a la música rusa, implica cierta falta de respeto. Por consiguiente, en la traducción de Sinianskaya la mención de la canción rusa que provocó la agresión del gato se sustituye por el adverbio “de repente”: “На третьем их круге кот вдруг выпустил когти и вцепился в лицо старшему”⁶¹⁶(TM1, 290). En la versión postsoviética observamos una mayor tolerancia hacia el tratamiento humorístico de la cultura rusa: “Когда они третий раз поравнялись с котом, напевая какую-то русскую песню, кот выпустил когти и вцепился в лицо тому, который был старше”⁶¹⁷ (TM2, 311).

El mismo patrón se observa en el tratamiento de referencias a la literatura rusa. Después de la desaparición de la Maga, Oliveira comenta a Gregorovius: “Menos mal que ni vos ni yo somos cursis, porque de aquí salía uno muerto y el otro con las esposas puestas. Propiamente para Choloikov, créeme” (TP, 215). Liudmila Sinianskaya reinterpreta el vínculo entre los personajes “cursis” y el escritor soviético Shólojov a su manera:

Хорошо еще, что мы с тобой не слишком щепетильны, все-таки
отсюда одного вынесли ногами вперед, а другого могли вывести

⁶¹⁶ “A la tercera vuelta el gato de repente sacó las uñas y se tiró a la cara del más viejo”.

⁶¹⁷ “Cuando por tercera vez pasaron delante del gato, entonando una canción rusa, el gato sacó las uñas y se tiró a la cara del más viejo”.

в наручниках. Сюжет трагический, прямо для Шолохова, уверяю⁶¹⁸ (ТМ1, 207).

El comentario de Oliveira de que ni él ni Gregorovius no son “cursis” se reescribe en la traducción soviética. Sinianskaya valoriza a los personajes de Shólojov e indica que, a diferencia de los personajes del escritor soviético, ni Oliveira ni Gregorovius no son demasiado escrupulosos. Asimismo, la traductora explica la alusión a los libros de Shólojov con el lado trágico de sus argumentos: “сюжет трагический”⁶¹⁹, no mencionado en el texto de Cortázar. Sinianskaya refuerza esta interpretación por la reescritura de los hechos: mientras que en el texto de partida se especula sobre el hecho de que uno de los personajes podría haber matado al otro e ir luego a la cárcel por el crimen cometido, en la traducción soviética se trata de la muerte de Rocamadour y posible arresto del otro personaje (probablemente de Oliveira), responsable de la muerte del niño. En la traducción de 2004 ya no observamos este tipo de manipulación: “Хорошо еще, что мы оба — люди без претензий, а то один из нас был бы покойником. А другого вывели бы в наручниках. Сюжет для Шолохова, уж ты мне поверь”⁶²⁰ (ТМ2, 214).

La misma motivación debía haber provocado la expurgación de la referencia a los rusos en la traducción soviética del tratado de Ceferino Piriz, un loco de verdad que había enviado su modelo de reorganización del mundo a la UNESCO donde trabajaba Cortázar. En su intento de reestructurar el mundo,

⁶¹⁸ Menos mal que no somos demasiado escrupulosos, porque de aquí uno salió con los pies por delante y a otro se lo podían llevar en esposas. Un argumento trágico, propiamente para Shólojov, créeme.

⁶¹⁹ “un argumento trágico”

⁶²⁰ “Menos mal que ni vos ni yo somos pretenciosos, si no uno de nosotros sería muerto. Y al otro se lo habrían llevado con las esposas puestas. Un argumento para Shólojov, créeme”.

Ceferino divide todo según los colores, incluidas las razas. Los rusos se clasifican junto a los gitanos, árabes y turcos como raza parda: “RAZA PARDA: son de tal raza, todos los habitantes de piel parda por naturaleza, tales, los rusos pardos propiamente, los turcos de piel parda, los árabes de piel parda, los gitanos, etc.” (TP, 570). Liudmila Sinianskaya opta por quitar a los rusos de esta clasificación: “*Коричневая раса*: люди этой расы — все население с коричневой кожей от природы, каковые турки, те, у которых коричневая кожа, цыгане и т.д.”⁶²¹ (TM1, 490). La traductora habrá considerado despectiva tal clasificación y quita de la lista no sólo a los rusos sino también a los árabes, fuertemente apoyados por la URSS en las guerras periféricas de la Guerra Fría.

Alla Borísova, en cambio, mantiene la lista entera como en el texto de Cortázar: “БУРАЯ РАСА: те, которые этой расы, все жители с бурой кожей от рождения, такие как русские, которые из них бурые, как турки с бурой кожей, арабы с бурой кожей, цыгане и т.д.”⁶²² (TM2, 542). Además, Borísova mantiene la tipografía original con las letras capitales, a diferencia de Sinianskaya, quien optó por cambiarla por la cursiva como una solución menos llamativa. Mientras la traductora soviética intenta suavizar el impacto de la broma de Cortázar, que incluyó en su texto el escrito de un loco de verdad, Borísova intenta transmitir su aspecto lúdico. Según admitió la traductora en la entrevista (Borísova 2016), este tratado era uno de sus capítulos preferidos. Lo traducía en voz alta a su hija y se reían juntas.

⁶²¹ “*Raza parda*: la gente de esta raza — todos los habitantes con piel parda por naturaleza, tales, los turcos de piel parda, los gitanos, etc.”

⁶²² “RAZA PARDA: los de esta raza, todos los habitantes de piel parda por naturaleza, como los rusos, cuales son pardos, como los turcos de piel parda, los árabes de piel parda, los gitanos, etc.”

9.1.2. *Lo erótico*

Otra cuestión que favoreció la manipulación ideológica fue el erotismo. En su obra Cortázar intentaba transgredir los tabúes relacionados con la escritura de lo erótico, tan reprimida en las sociedades tradicionales y bajo las dictaduras. Según señalaba Cortázar (1994, 238) en *Último round*, “la timidez verbal debidamente fomentada por el *establishment* (y más de cuatro países socialistas) se cuenta entre las mejores armas del enemigo”.

Rayuela contiene una serie de escenas o expresiones eróticas que fueron tratadas distintamente en las dos traducciones. Por lo general, la traducción soviética tiende a hacer el texto más ambiguo e impreciso, suavizando o recortando los pasajes demasiado explícitos. Borísova, a su vez, suele mantener o intensificar el grado de explicitación en tales escenas.

Uno de los casos más ilustrativos es el mítico capítulo 68 (TP, 428), donde una escena de amor se describe en glíglico, una lengua inventada por la Maga y Oliveira. Ambas traductoras intentan inventar un glíglico ruso para este capítulo, pero el volumen del texto al que se aplica esta operación difiere radicalmente. En la versión de Borísova encontramos la traslación de todo el texto del capítulo. La versión soviética, en cambio, recurre a concisión y se limita a seis líneas, que transmiten la idea general sin corresponderse estrictamente con ningún fragmento del texto cortazariano, excepto las cuatro palabras del inicio y el final “Но это было лишь закластие”⁶²³ (TM1, 382), seguidos en la traducción de Sinianskaya por unos puntos suspensivos que evocan continuación. Cabe señalar también que la raíz morfológica de la palabra “закластие”, por lo visto utilizada por la traductora como equivalente

⁶²³ “Sin embargo era apenas el principio”.

del “principio”, no tiene consonancia con “начало”, “зачин”, “начинание” sino con la palabra “заклание” que significa sacrificio, o, más precisamente, el hecho de apuñalar a la víctima del sacrificio. Aunque según señala Carolina Orloff (2013, 94), Cortázar reconocía que en los episodios eróticos de su ficción había a menudo una dimensión sádica y citaba a Baudelaire y a Freud, demostrando que lo erótico y lo sádico, ya sea a nivel consciente o inconsciente, siempre estaban estrechamente relacionados entre sí, en esta escena no lo encontramos. Por lo cual, la alusión al sacrificio humano, implicada en la palabra “заклание”, añade una referencia a la crueldad sádica ausente en el texto de partida, por tanto, cambia la percepción de la escena y desvaloriza al protagonista.

Una operación parecida se produce en el capítulo 144 (TP, 612-13), que contiene un texto bastante explícito. Es un monólogo interior del protagonista que recuerda a la Maga. Mientras que en la traducción de Borísova (TM2, 578) encontramos la misma cantidad de texto, Sinianskaya (TM1, 447) opta por concisión y suprime una tercera parte del capítulo. Como resultado tenemos una versión poética y muy ambigua.

El fragmento donde la Maga inventa su experiencia sexual con Ossip para provocar los celos de Oliveira también se reduce drásticamente en la traducción de Sinianskaya. Cuando Oliveira le pregunta cómo hace el amor Ossip la Maga le contesta con una descripción amplia, pero codificada en glíglico:

— Lo hace muy bien — dijo la Maga, mordiéndole el labio—. Muchísimo mejor que vos, y más seguido.

— ¿Pero te retila la murta? No me vayas a mentir. ¿Te la retila de veras?

— Muchísimo. Por todas partes, a veces demasiado. Es una sensación maravillosa.

— ¿Y te hace poner con los plíneos entre las argustas?

— Sí, y después nos entretornamos los porcios hasta que él dice basta basta, y yo tampoco puedo más, hay que apurarse, comprendés. Pero eso vos no lo podés comprender, siempre te quedás en la gunfia más chica.

— Yo y cualquiera — rezongó Oliveira, enderezándose—. (TP, 104)

Liudmila Sinianskaya probablemente pensó que una descripción tan larga y explícita era impublicable en la URSS, a causa de la censura moral, y optó por reducirla a una línea: “Очень хороший, — сказала Мага, чуть прикусывая ему губу. — Гораздо лучше тебя”⁶²⁴ (TM1, 110). En la versión de Borísova (TM2, 100) este fragmento está traducido en su integridad. Cabe mencionar que todas las expresiones en glíglico, excepto “retila la murta”, quedan traducidas al ruso común y corriente. Como resultado, el texto parece más explícito y pierde el elemento lúdico del glíglico.

Otro recorte de un fragmento explícitamente erótico se observa en la traducción de la frase: “hacemos el amor, parados, acostados, de rodillas, con las manos, con las bocas, llorando o cantando” (TP, 222). En la traducción soviética se conserva sólo “занимаемся любовью, с плачем и с пением”⁶²⁵ (TM1, 214). La segunda traductora, al contrario, en vez de recortar la frase, la amplía con el participio “sentados”: “занимаемся любовью, стоя, лежа, сидя, на коленях, руками, губами, плача или напевая”⁶²⁶ (TM2, 222).

La escena del descenso de Oliveira al fondo vista por él como una terapia heraclidiana también resultó ser un material sensible a la manipulación:

⁶²⁴ “Muy bueno, —dijo la Maga, mordiéndole ligeramente el labio. —Mucho mejor que tú”.

⁶²⁵ “Hacemos el amor, llorando y cantando”.

⁶²⁶ “Hacemos el amor, parados, acostados, sentados, de rodillas, con las manos, con los labios, llorando o cantando”.

[U]na terapéutica bárbara que ya Hipócrates hubiera condenado, como por razones de elemental higiene hubiera igualmente condenado que Emmanuèle se echara poco a poco sobre su amigo borracho y con una lengua manchada de tanino le lamiera humildemente la pija, sosteniendo su comprensible abandono con los dedos y murmurando el lenguaje que suscitan los gatos y los niños de pecho” (TP, 249).

Aquí, al motivo de la manipulación del texto por cuestiones morales y de puritanismo, se añade otro factor: la supresión o modificación de cualquier realidad vulgar e impúdica que pudiera chocar al lector y resultarle desagradable. En la primera traducción desaparece toda la parte del medio de la cita:

[В]арварская терапия, которую Гиппократ заклеимил бы из соображений элементарной гигиены, равно как заклеимил бы и то, что Эммануэль все больше и больше наваливалась на своего опьяневшего друга, бормоча что-то на языке бродячих котов и грудных младенцев⁶²⁷ (TM1, 238).

Liudmila Sinianskaya reescribe el fragmento de forma que cualquier alusión a lo erótico desaparece. Asimismo, el “lenguaje que suscitan los gatos y los niños de pecho”, marcado de cierta ternura, se convierte en el lenguaje de los gatos callejeros y los niños de pecho. Interpretado de esta manera, parece describir el estado avanzado de ebriedad que bloqueaba su capacidad para hablar. Alla Borísova (TM2, 250), en cambio, traduce todo el fragmento en su integridad. Sin embargo, también cambia la naturaleza del lenguaje evocado, convirtiéndolo en el lenguaje de los gatos y los niños de pecho.

⁶²⁷ [T]erapéutica bárbara que ya Hipócrates hubiera condenado, por razones de elemental higiene, así como hubiera condenado que Emmanuèle se echara cada vez más sobre su amigo borracho, murmurando algo en el lenguaje de los gatos callejeros y los niños de pecho”.

Igualmente, en la traducción de la época soviética, fue también manipulada una explícita escena erótica con la Maga, que recuerda Oliveira en el capítulo 5:

[V]ejó a la Maga en una larga noche de la que poco hablaron luego, la hizo Pasifae, la dobló y la usó como a un adolescente, la conoció y la exigió las servidumbres de la más triste puta, la magnificó a constelación, la tuvo entre los brazos oliendo a sangre, le hizo beber el semen que corre por la boca como desafío al Logos, le chupó la sombra del vientre y de la grupa y se la alzó hasta la cara para untarla de sí misma en esa última operación de conocimiento que sólo el hombre puede dar a la mujer. (TP, 44)

En la traducción soviética, la escena no desaparece del todo, pero podemos observar supresiones puntuales. Los elementos demasiado explícitos se recortan:

[O]н надругался над Магой; то было долгой ночью, о которой они потом почти никогда не вспоминали, он поступил с ней как с Пасифаей, а потом потребовал от нее того, чего не стесняются только с самой последней проституткой, а после вознес до звезд, сжимая ее в объятиях, пахнущих кровью, и всосал в себя тень ее живота и ее спины, и познал ее, как только мужчина может познать женщину⁶²⁸ (TM1, 56).

Un tercio del fragmento, en concreto la parte que corresponde a las expresiones que pudieran ser chocantes para el lector soviético, desaparece de la traducción y, debido a estos recortes, la descripción se vuelve más ambigua y poética. Además, la voz del narrador obtiene un tono enjuiciador debido a la aparición de la palabra “vergüenza” (“чего не стесняются

⁶²⁸ [V]ejó a la Maga; fue en una larga noche que casi nunca evocaron luego, la trató como a Pasifae, y luego la exigió lo que uno no tiene vergüenza de pedir sólo a la más triste puta, y luego la elevó hasta las estrellas, estrechándola entre sus brazos que olían a sangre, y absorbió la sombra del vientre y de la grupa, la conoció como sólo un hombre puede conocer a una mujer.

только”⁶²⁹). Al mismo tiempo, el sujeto del acto de conocimiento de la última línea cambia. Sinianskaya opta por transmitir la operación de autoconocimiento, que podía evocar al lector un subtexto ontológico, por una expresión rusa fija “познать женщину”⁶³⁰ que se utiliza normalmente como eufemismo para designar acto sexual con una mujer. Debido a esta manipulación (la alusión al Logos también desaparece de la traducción) Sinianskaya encierra esta escena en lo erótico sin apertura hacia lo intelectual que, según Cortázar (1994, 229), siempre formaba parte de lo erótico.

Alla Borísova, en cambio, mantiene en la traducción todos los fragmentos explícitos de esta escena:

[O]н мучил Мару всю долгую ночь, о которой они потом почти никогда не вспоминали, он превратил ее в Пасифаю, он сложил ее пополам и употребил, как подросток, он проделал с ней все, что мог, и потребовал от нее того, что требуют только от последней проститутки, он превознес ее до небес, сжимая в объятиях с запахом крови, он заставил ее выпить семя, которое вытекало у нее изо рта, подобно словам, он высосал ее всю, со всех сторон, и выплюнул ей в лицо ее саму, чтобы соединить ее в единое целое в этом окончательном акте самопознания, которое только мужчина может дать женщине⁶³¹(TM2, 40).

Aunque esta traducción es más completa que la soviética, tampoco está exenta de indicios de manipulación. Encaja en la tendencia a valorizar al personaje, característica de la segunda traducción. El verbo “vejar” se

⁶²⁹ “uno no tiene vergüenza sólo”

⁶³⁰ “conocer a una mujer”

⁶³¹ [A]tormentó a la Maga durante toda la noche larga, que casi nunca evocaron luego, la hizo Pasifae, la dobló y usó como un adolescente, le hizo todo lo que podía, la exigió lo que piden sólo a la más triste puta, la elevó hasta las nubes, estrechándola en sus brazos con olor a sangre, la hizo beber el semen que salía de su boca como palabras, la chupó entera, por todas partes, y la escupió a la cara a sí misma para unirle en un todo único en este acto último de autoconocimiento que sólo el hombre puede dar a la mujer.

sustituye por “мучил”⁶³² más suave, que no supone obligatoriamente un componente de menosprecio y maltrato. La insinuación homosexual “como a un adolescente” se sustituye por una descripción más neutra “как подросток”⁶³³. Igualmente, la palabra “servidumbres” se traduce por la generalización “того, что требуют”⁶³⁴. Al mismo tiempo, compensa en parte estos cambios al utilizar la expresión fuerte “выплюнул ей в лицо”⁶³⁵ que no encontramos en el texto original. En cuanto al subtexto ontológico presente en el texto cortazariano, Borissova traduce “desafío al Logos” por “palabras”, privando la expresión de su alusión a lo filosófico. Al mismo tiempo, la traductora mantiene y refuerza la referencia a (auto)conocimiento que hallamos a final de la frase. Entonces “última operación de conocimiento” deviene acto último de autoconocimiento que la une en un todo único.

La misma técnica de manipulación sutil, que elimina expresiones o palabras puntuales, se practica en la traducción soviética de la escena de la profanación de una estatua. Mirando a Emmanuèle, Oliveira la compara a una diosa siria pisoteada por un ejército enemigo:

[L]a Gran Madre tirada en el polvo y pisoteada por soldados borrachos que se divertían en mear contra los senos mutilados, hasta que el más payaso se arrodillaba entre las aclamaciones de los otros, el falo erecto sobre la diosa caída, masturbándose contra el mármol y dejando que la esperma le entrara por los ojos donde ya las manos de los oficiales habían arrancado las piedras preciosas, en la boca entreabierta que aceptaba la humillación como una última ofrenda antes de rodar al olvido (TP, 246).

⁶³² “atormentaba”

⁶³³ “como un adolescente”

⁶³⁴ “lo que exigen”

⁶³⁵ “le escupió en la cara”

En la traducción soviética se borra por completo el carácter sexual de la profanación:

Великая Мать, поверженная в прах и попираемая пьяной солдатней, что ради забавы мочится на ее растерзанные груди, а самый отъявленный паяц, подстрекаемый остальными, опускается возле нее на колени и орошает прекрасный чистый мрамор, заливает ей глазницы, откуда руки офицеров уже выцарапали драгоценные камни, и полуоткрытый рот, принимающий поругание точно последний удар, перед тем как скатиться в забвение⁶³⁶ (ТМ1, 235).

Aparte de suprimir de este fragmento cualquier alusión erótica, Sinianskaya opta por reforzar el tono enjuiciador de la descripción y destacar su aspecto amoral. Esta transformación estaba en línea con la visión del libro como manual que debía dar lecciones de vida, propagada por la política cultural de la URSS. Entonces, en la traducción de Sinianskaya ya no se trata de “soldados” sino de “солдатня”⁶³⁷ y el protagonista no es un simple payaso sino “самый отъявленный паяц”⁶³⁸. Asimismo, se subraya la pureza de la estatua y el hecho de la profanación, ya que la traductora añade la descripción del mármol como puro y precioso. La descripción del martirio resulta ennoblecida e intensificada, debido al uso de la expresión poética arcaizante “поверженная в прах”⁶³⁹ y del adjetivo “растерзанный”⁶⁴⁰ para describir los “senos mutilados”. El verbo “растерзать” supone el acto de reducir a

⁶³⁶ La Gran Madre reducida a polvo y pisoteada por la soldadesca borracha, que por diversión mea contra sus senos desgarrados, y el payaso más rematado, incitado por los demás, se arrodilla delante de ella y rocía el precioso mármol puro, inunda sus ojos donde las manos de los oficiales ya arrancaron las piedras preciosas, y la boca entreabierta que acepta la profanación como el último golpe antes de rodar al olvido.

⁶³⁷ “soldadesca”

⁶³⁸ “el payaso más rematado”

⁶³⁹ “reducida a polvo”

⁶⁴⁰ “desgarrado”

pequeñas partes, desgarrar algo y contiene en su forma interna el sema de “терзать”, es decir “hacer sufrir”. La sustitución del acto físico de “mutilar” por un sinónimo con connotaciones morales refuerza el *pathos* de la descripción. En línea con el enjuiciamiento de la profanación descrita, Sinianskaya opta por un sustantivo libresco fuerte “пору́гание”⁶⁴¹ para traducir “humillación”, más neutro y con menor trascendencia. Asimismo, “la última ofrenda” se traduce directamente como el último golpe.

En cuanto a la segunda versión rusa de este fragmento, Borísova mantiene la mención del erotismo, censurada en la primera traducción:

Великая Мать, расprostертая на пыльной земле, отданная на поругание пьяным солдатам, которые развлечения ради мочатся на ее расколотые груди, а потом один из них, самый отъявленный шутник, встает перед ней на колени среди орущей толпы и, высвободив свой восставший член, мастурбирует над ее мраморным телом, заливая спермой глазницы, откуда офицеры уже вынули драгоценные камни, и полуоткрытый рот, принимающий уничижение как последний дар, перед тем как уйти в забвение⁶⁴²(ТМ2, 246).

Borísova no sólo mantiene las alusiones eróticas, sino que las refuerza. El mármol de la estatua se convierte en cuerpo de mármol. También muestra cierta tendencia a elevar el estilo de la descripción, pero en menor grado que la primera traductora. Sólo recurre a las expresiones de estilo elevado para traducir “pisoteada” por “отданная на поругание”⁶⁴³, y “rodar en el olvido”

⁶⁴¹ “profanación”

⁶⁴² La Gran Madre, tirada en la tierra polvorienta, expuesta a la vejación por los soldados borrachos, que por diversión mean en sus senos rotos, y luego uno de ellos, el bromista más rematado, se arrodilla delante de ella en medio de una muchedumbre que grita, y al sacar su falo erecto, se masturba sobre su cuerpo de mármol, inundando con esperma sus ojos, donde los oficiales ya sacaron las piedras preciosas, y la boca entreabierto que recibe la humillación como la última ofrenda antes de caer en el olvido.

⁶⁴³ “expuesta a la vejación”

pintoresco por una frase hecha “уйти в забвение”⁶⁴⁴. Aunque también recurre al epíteto “самый отъявленный”⁶⁴⁵ para describir al payaso, lo equilibra con el uso de la palabra “шутник”⁶⁴⁶, exenta de carga negativa y de valor enjuiciador, a diferencia del “паяц”⁶⁴⁷, utilizado por Sinianskaya.

En los ejemplos que acabamos de evocar, la traducción soviética mostraba signos de expurgación de elementos demasiado explícitos, que resultaba en una diferencia significativa por lo que respecta a la cantidad del texto. No obstante, también podemos observar indicios de manipulación por motivos ideológicos en algunos fragmentos donde el volumen del texto coincide en las tres versiones. En estos casos la traducción soviética tiende a utilizar eufemismos y un lenguaje más genérico o ambiguo. La traducción de Borísova, en cambio, suele ser más explícita, a veces sobrepasando en este aspecto al texto original.

Como ejemplo podemos citar la frase del monólogo interior de Oliveira del capítulo 2. El personaje cuenta sus primeros encuentros con la Maga y recuerda el momento cuando se dio cuenta de que para ella no existía desorden: “era en un café de la rue Réaumur, llovía y empezábamos a desearnos” (TP, 25). En la versión de Sinianskaya encontramos una expresión vaga — “нас начинало мучить желание”⁶⁴⁸ (TM1, 38). La expresión rusa utilizada introduce un elemento de sufrimiento. Además, aunque el lector puede deducir el significado de la situación, la selección léxica no indica de qué deseo exactamente se trata. La versión de Alla

⁶⁴⁴ “caer en el olvido”

⁶⁴⁵ “el más rematado”

⁶⁴⁶ “bromista”

⁶⁴⁷ “payaso”

⁶⁴⁸ “las ganas empezaban a torturarnos”

Borísova, en cambio, es más explícita: “это было в кафе на улице Реомюр, шел дождь, и мы начинали хотеть друг друга”⁶⁴⁹ (TM2, 20).

Una tendencia parecida se observa en la descripción del cuarto donde se encuentran la Maga y Oliveira: “había solamente suciedad y miseria, vasos con restos de cerveza, medias en un rincón, una cama que olía a sexo y a pelo, una mujer que me pasaba su mano fina y transparente por los muslos” (TP, 27). Sinianskaya opta por suavizar el texto, describiendo lo erótico de forma menos evidente. En primer lugar, recurre a un eufemismo, inventado por ella para traducir “una cama que olía a sexo”: “постель, пахнувшая трудами двух тел”⁶⁵⁰ (TM1, 40). Además, la palabra “muslo” se sustituye por “нога”⁶⁵¹ más genérico. Mientras que la primera traducción suaviza la escena, la segunda la hace más bruta, al sustituir “pelo” por “sudor”: “постель, от которой пахло сексом и потом”⁶⁵² (TM2, 22).

El diálogo de Oliveira y la Maga sobre la experiencia homosexual (perseguida en la URSS por vía judicial a partir de 1933) también se suaviza en la traducción de la época soviética. En el original leemos dos preguntas bastante directas y neutras a nivel de registro: “¿De verdad no te acostaste con ella? Debe ser curioso para una mujer como vos. //— ¿Vos te acostaste con un hombre, Horacio?” (TP, 39). Dado que en la URSS fue un tema delicado, en la traducción de Liudmila Sinianskaya encontramos un eufemismo que se sobreentiende y permite no llamar las cosas directamente: “У тебя правда с ней ничего не было? Такой, как ты, любопытной все интересно, наверное. // — А у тебя, Орасио, было что-нибудь с

⁶⁴⁹ “Era en un café en la rue Réaumur, llovía y empezábamos a desnarnos”.

⁶⁵⁰ “una cama que olía a la labor de dos cuerpos”

⁶⁵¹ “pierna”

⁶⁵² “una cama que olía a sexo y a sudor”

мужчинами?”⁶⁵³ (TM1, 51). Además de utilizar un eufemismo, la traductora explicita el motivo que empujó a Oliveira a decir que tal experiencia debía ser curiosa para ella. Para no dejar al lector adivinar lo que estaba implícito en la réplica de Oliveira, se destaca que es la curiosidad de la Maga la que hace que todo le interese. Alla Borísova, a su vez, opta por una traducción literal de este diálogo (TM2, 34).

Como ya pudimos observar hasta el momento, prácticamente todas las descripciones de las escenas eróticas entre Oliveira y la Maga quedan suavizadas en la traducción soviética. Así, en el capítulo 2, el protagonista resume su encuentro y relación con la Maga, evocando algunos momentos íntimos:

Nunca pude resistir al deseo de llamarla a mi lado, sentirla caer poco a poco sobre mí, desdoblarse otra vez después de haber estado por un momento tan sola y tan enamorada frente a la eternidad de su cuerpo (TP, 24).

Sin ser demasiado explícita en el texto original, la escena fue traducida prácticamente literalmente por Borísova (TM2, 19), pero se somete a una autocensura sutil en la traducción de la época soviética. El movimiento de la Maga de “caer poco a poco sobre mí [Oliveira], desdoblarse otra vez” se resume a “она снова со мною”⁶⁵⁴ (TM1, 38). Esta concisión hace la frase más lacónica y al mismo tiempo elimina alusión al contacto físico.

Una manipulación parecida tuvo lugar en el fragmento del capítulo 5, donde el narrador dice de la Maga: “crecía debajo de él y lo arrebatava, se daba entonces como una bestia frenética” (TP, 43). La versión de 1986 cuenta la

⁶⁵³ “¿De verdad no tuviste nada con ella? Para alguien como tú, curiosa, todo debe ser interesante. // — ¿Y tú, Horacio, tuviste algo con los hombres?”

⁶⁵⁴ “está de vuelta conmigo”

historia de una manera ambigua y metafórica: “она словно вырастала в его глазах, и завладевала им полностью, превращаясь в обезумевшее животное”⁶⁵⁵ (TM1, 55). Aunque la situación deja adivinar el significado, la descripción es mucho menos explícita que en el texto cortazariano. En vez de “crecía debajo de él” bastante explícito tenemos una expresión de otro registro y significado —“вырастала в его глазах”⁶⁵⁶. La ambigüedad sigue cuando los verbos “lo arrebatava, se daba” se traducen por la expresión “завладевала им полностью”⁶⁵⁷, que implica una dominación espiritual y/o mental y *a priori* no se asocia con lo erótico. Además, la imagen de la Maga se desvaloriza ligeramente, ya que en vez de “bestia frenética” tenemos la expresión despectiva “обезумевшее животное”⁶⁵⁸. Borísova, en cambio, mantiene una selección léxica más explícita: “постепенно воодушевляясь, возвращала его себе, отдаваясь ему с яростью бешеного зверя”⁶⁵⁹ (TM2, 39). La pérdida de intensidad en el verbo “arrebatar” traducido por “devolver” se compensa con el lexema “furor” añadido a la descripción de la acción, lo que resulta en una traducción con nivel de intensidad equiparable al del texto de partida.

El mismo patrón de manipulación sutil en vez de recortes de censura se manifiesta igualmente en la traducción soviética de la descripción de la duermevela del amigo de Etienne, Guy Monod. Guy se duerme en una discada organizada en casa de Ronald y Babs. Mientras dormita, Guy empieza a mezclar las imágenes de su sueño con la voz de Wong que está hablando en la habitación donde duerme Guy: “la voz de Wong metiéndose

⁶⁵⁵ “Como si creciera en su opinión, y se apoderaba de él por completo, convirtiéndose en un animal enloquecido”.

⁶⁵⁶ “crecía en su opinión”

⁶⁵⁷ “se apoderaba completamente de él”

⁶⁵⁸ “animal enloquecido”

⁶⁵⁹ “Animándose poco a poco, se lo devolvía, dándose con el furor de una bestia frenética”.

entre las piernas de Gaby desnuda en el jardín con flores violentas” (TP, 84). En la traducción soviética el fragmento pierde su equivocidad lúdico-erótica: “голос Вонга раздался откуда-то из-за голых ног Габи, расхаживающей по буйно цветущему саду”⁶⁶⁰ (TM1, 92). Como en la traducción son sólo las piernas de Gaby y no ella misma que están desnudas, la situación resulta menos chocante. Además, la definición del lugar donde suena la voz de Wong como “откуда-то из-за”⁶⁶¹ implica su lejanía espacial, invalidando la insinuación lúdica del texto original. La segunda traducción tampoco mantiene la mención de la desnudez de Gaby, optando por describir sus piernas, pero no impone distancia entre la voz de Wong y las piernas del sueño: “голос Вонга между голыми ногами Габи в буйно цветущем саду”⁶⁶² (TM2, 80).

Cabe mencionar también que en algunos fragmentos la traducción postsoviética hiperinterpreta el texto original, añadiendo nuevos elementos. Así es el caso de la frase: “en el aliento que Ronald le estaba echando en la nuca había una mezcla de vodka y sauerkraut que titilaba espantosamente a Babs” (Cortázar 1963, 67). Liudmila Sinianskaya sólo omite la mención de “sauerkraut”, probablemente confundida por un término alemán. Mientras tanto, Alla Borísova añade a la descripción una interpretación sexual ausente en la frase original: “Рональд дышал ей в затылок водкой и кислой капустой, а это бешено заводило Бэбс”⁶⁶³ (Cortázar 2005, 62).

⁶⁶⁰ “La voz de Wong sonó de algún lado detrás de las piernas desnudas de Gaby que se paseaba en un jardín con flores violentas”.

⁶⁶¹ “de algún lado detrás”

⁶⁶² “La voz de Wong entre las piernas de Gaby en el jardín de flores violentas”.

⁶⁶³ “Ronald le echaba en la nuca un aliento de vodka y col en salmuera, y eso excitaba espantosamente a Babs”.

Más abajo encontramos otra descripción de Ronald y Babs, que tiene un destino parecido: “manos de Ronald permitiéndose excursiones y contramarchas” (TP, 67). La primera traductora mantiene una parte de la carga metafórica de la táctica de guerra al introducir el concepto de acometidas: “рук Рональда, то и дело позволявших себе вылазки”⁶⁶⁴ (TM1, 76). Alla Borísova, en cambio, opta por sacrificar el aspecto metafórico de la frase y utiliza una expresión con fuerte connotación sexual: “рук Рональда, которые то и дело шарили по ее телу”⁶⁶⁵ (TM2, 62).

Una tendencia similar se observa en las traducciones de un fragmento de la vida argentina de Oliveira. Debajo de su inmueble en Buenos Aires “había un clandestino con tres mujeres y una chica para los mandados” (TP, 274). La función de dicho local sólo se intuye sin ser explicitada. La traducción soviética, más puritana, mantiene el grado de misterio: “где помещалось подпольное заведение с тремя женщинами и девушкой-служанкой”⁶⁶⁶ (TM1, 256). La autora de la traducción postsoviética, en cambio, opta por explicitar la función del local, llamándolo “burdel clandestino”: “где помещался подпольный бордель с тремя женщинами и со служанкой”⁶⁶⁷ (TM2, 270).

Curiosamente, pudimos constatar dos casos donde la hiperinterpretación se repite en las dos traducciones (cabe mencionar que Borísova conocía la primera versión). En el capítulo 28 Oliveira utiliza el término científico “pitecántropo erecto” (TP, 196) para hablar del destino del ser humano y su elección de la vía de la razón. Dados los falsos amigos de este adjetivo en la

⁶⁶⁴ “las manos de Ronald, permitiéndose acometidas a cada rato”

⁶⁶⁵ “las manos de Ronald que a cada rato manoseaban su cuerpo”

⁶⁶⁶ “Donde había un clandestino con tres mujeres y una chica-sirvienta”.

⁶⁶⁷ “Donde había un burdel clandestino con tres mujeres y una sirvienta”.

lengua rusa, las dos traductoras optan por traducirlo como “питекантроп, проходящий в половое возбуждение”⁶⁶⁸ (TM1, 191; TM2, 195).

Igualmente, en la escena de la escalera de Morelli, cuando Etienne dice “Allez, c’est pas une heure pour faire les cons” (TP, 54), las traductoras vuelven a añadir un componente sexual a una expresión que no lo tenía originalmente. Por su semántica la expresión francesa, en cambio, se acerca más a la idea de hacer tonterías. Sin embargo, las dos traductoras, conservando el texto francés, optan por utilizar en nota a pie de página sinónimos de la expresión “hacer el amor”, con un grado distinto de vulgaridad. La traducción de Sinianskaya conserva cierto tono literario: “Давай, давай, нашли, когда заниматься любовью (фр.)”⁶⁶⁹ (TM1, 64). La traductora transmite el verbo “allez” por la expresión rusa que podría traducirse al español por “anda, anda” y “faire les cons” por una expresión literaria que significa “hacer el amor”. La versión postsoviética, en cambio, nos presenta una versión más coloquial y vulgar: “Валите отсюда, нашли время трахаться (фр.)”⁶⁷⁰ (TM2, 50). Borísova traduce el verbo “allez” con una expresión brusca y coloquial, y la expresión “faire les cons” —con el verbo “трахаться” que pertenece al lenguaje vulgar y sería el equivalente funcional más próximo del verbo español “follar”.

Cabe mencionar que no sólo lo erótico fue sujeto a eliminación y sustitución con eufemismos, sino también las realidades poco agradables o chocantes, en su mayoría relacionadas con temas fisiológicos o con el dolor. Los fragmentos donde aparecen estas cuestiones suelen tener una conexión con

⁶⁶⁸ “pitecántropo excitado sexualmente”

⁶⁶⁹ “Anda, anda, han encontrado donde hacer el amor (fr.)”.

⁶⁷⁰ “Largaos de aquí, habéis encontrado el tiempo para follar (fr.)”.

lo erótico (por ejemplo, la escena de la terapia heraclidiana de Oliveira); de ahí que las analizamos en este subapartado.

En una de las sesiones del Club de la Serpiente, Wong, que escribe un libro sobre la tortura en China, muestra a sus amigos unas imágenes. Son fotos de torturas, tomadas en Pekín en los años 1920. Wong mismo no lo define como tortura, contestando a la pregunta sobre su definición con una frase evasiva “En China se tenía un concepto distinto del arte” (TP, 70). Analizando la visión que tiene Wong de la tortura, la investigadora Carolina Orloff (2013, 94) destaca el vínculo entre lo sádico y el erotismo en la prosa de Cortázar. En el texto de la novela aparece una descripción detallada y fría de los últimos clichés de la secuencia de fotos:

[S]e veía que en la séptima había salido un cuchillo decisivo porque la forma de los muslos ligeramente abiertos hacia afuera parecía cambiar, y acercándose bastante la foto a la cara se veía que el cambio no era en los muslos sino entre las ingles, en lugar de la mancha borrosa de la primera foto había como un agujero chorreado, una especie de sexo de niña violada de donde saltaba la sangre en hilos que resbalaban por los muslos (TP, 72).

En la traducción soviética esta descripción aparece sin la comparación final con una niña violada: “вместо неясного пятна, различного на первом кадре, теперь видна была кровотокающая ямка, и струйки крови текли по ногам”⁶⁷¹ (TM1, 79).

Por un lado, esta expurgación quita un elemento que tenía una vaga relación con lo erótico. Por el otro, suaviza la atrocidad de la descripción. Este lado atroz y repulsivo era, no obstante, significativo, ya que chocaba al lector y le

⁶⁷¹ “En lugar de la mancha borrosa de la primera foto ahora se veía un agujero chorreando sangre, y los hilos de sangre bajaban por las piernas”.

hacía reaccionar. Wong propone ver estas fotos como arte, objetivando y deshumanizando la tortura. El personaje respalda esta visión haciendo alusión al escritor francés Mirbeau, quien intentó repensar la tortura, adjudicándole un valor estético. Sin embargo, tanto la atrocidad de la descripción de las fotos, como la posición del capítulo según el tablero de dirección impiden una lectura puramente estética. Como no se adjudica ningún valor al dolor o a la tortura de un ser humano, la escena se hace cada vez más incómoda para el lector, que está obligado a reflexionar sobre la tortura y de la responsabilidad individual por los actos violentos (Orloff 2013, 94). La traducción más suave de Sinianskaya debilita, en cambio, el impacto sobre el lector, y disminuye este impulso a la reflexión. Además, el episodio de las fotos se entremezcla con las historias de la ejecución de Lou Vicent en una cámara de gas con cincuenta y tres testigos observando (capítulo 114), el fragmento de la “Defensa de Leopold y Loeb” de Clarence Darrow sobre la condena a muerte de dos niños, y la historia de la violación de la Maga por Ireneo. Esta historia crea un vínculo con la descripción de la tortura que mencionaba a una niña violada. La expurgación de aquel trozo de descripción en la traducción soviética elimina la intertextualidad dentro de *Rayuela*, distorsionando el conjunto que provoca la reflexión crítica sobre la tortura. Borísova, en cambio, mantiene la descripción en su integridad (TM2, 67).

En otros casos, el elemento censurable es más bien fisiológico, como en una de las historias que le ocurrieron a Oliveira entre otras “cosas modestamente excepcionales” (TP, 20). Al día siguiente de haber ido a una conferencia en la *Salle de Géographie* sobre los tótems y tabúes, donde el presentador había enseñado al público diversos objetos como monedas rituales y fósiles mágicos en la palma de su mano, Oliveira lo encuentra por casualidad en un lavabo público. Entonces, como ejemplo de la presencia de la patafísica en su vida, Oliveira cuenta

[V]er a un hombre que orinaba aplicadamente hasta el momento en que, apartándose de su compartimento, giraba hacia mí y me mostraba, sosteniéndolo en la palma de la mano como un objeto litúrgico y precioso, un miembro de dimensiones y colores increíbles (TP, 20).

En la traducción de Liudmila Sinianskaya la descripción del falo se hace menos explícita:

[С]толкнуться с мужчиной, который, в этот момент выходя из кабины, поворачивался ко мне, сжимая в кулаке, словно драгоценный предмет церковной утвари, невыразимую часть тела диковинного размера и цвета⁶⁷² (TM1, 35).

La mención del hecho mismo de orinar se suprime, ya que la acción tiene lugar cuando el hombre sale de la cabina. Además, el término considerado censurable se traduce por el eufemismo “невыразимая часть тела”⁶⁷³, inventado por la traductora. El adverbio “диковинный”⁶⁷⁴ desplaza el enfoque del hecho de que el hombre había dado una charla sobre los tótems y tabúes al carácter exótico de los objetos que había enseñado al público en la *Salle de Géographie*: “bastoncillos de marfil, plumas de pájaro lira, monedas rituales, fósiles mágicos, estrellas de mar, pescados secos, fotografías de concubinas reales, ofrendas de cazadores, enormes escarabajos embalsamados” (TP, 20).

Mientras tanto, en la traducción de Alla Borísova encontramos una traducción casi literal:

⁶⁷² “[E]ncontrarme cara a cara con un hombre que, en aquel momento, saliendo de la cabina, se giraba hacia mí, apretando en su puño como un precioso objeto litúrgico una parte inexpresable del cuerpo de tamaño y color exóticos”.

⁶⁷³ “parte inexpresable del cuerpo”

⁶⁷⁴ “exótico”

[Я] видел мужчину, который сосредоточенно мочился, а потом, выходя из кабинки, повернулся ко мне и продемонстрировал, держа в руке, словно некий священный и бесценный предмет, свой член невероятного размера и цвета⁶⁷⁵ (TM2, 16).

Aunque la manipulación del texto original en la traducción postsoviética no se explique por cuestiones morales o de puritanismo, podemos señalar una modificación menor. La comparación que hace Cortázar con un objeto litúrgico se relaciona con la mención de la charla sobre los tótems y tabúes. Sin embargo, la segunda traductora debilita esta referencia a los rituales y ceremonias y utiliza el adjetivo “священный”⁶⁷⁶, que originalmente implica un valor atribuido por razones del culto divino, pero que también se utiliza en sentido figurado para referirse a un objeto de alto valor.

9.1.3. La búsqueda metafísica

Mientras que la manipulación de los fragmentos del texto original por su contenido político o erótico puede ser explicada por la censura o autocensura consciente, las metamorfosis de expresiones o cuestiones de tipo filosófico tienen mecanismo de manipulación más sutil. Las consideraciones de nivel estético y moral se han incorporado en el *habitus* de los agentes, influyendo en su percepción del texto.

Como explicaba el propio Cortázar (2013a) en sus conferencias en Berkeley, *Rayuela* gira alrededor de la búsqueda metafísica de los personajes. Los personajes de la obra están preocupados por los problemas del individuo, pero que tocan también a la ontología y la metafísica. Los problemas

⁶⁷⁵ “[V]í a un hombre que orinaba aplicadamente, y luego, al salir de la cabina, se giró hacia mí y me mostró, sosteniéndolo en la mano, como un objeto sagrado y precioso, un miembro de tamaño y color increíbles”.

⁶⁷⁶ “sagrado”

amorosos o morales del protagonista no son otra cosa que una ocasión de colocarle en una situación crítica de duda que permite al autor hacer proyecciones de tipo metafísico y poner en tela de juicio tanto el mundo que lo rodea como la vía de la civilización occidental en general (Cortázar 2013a, 22, 216). Esta búsqueda metafísica toma la forma de un continuo cuestionamiento: según observó el propio Cortázar (2013a, 211), “ni Oliveira ni el autor de Oliveira buscaron jamás dar una respuesta, pero en cambio los dos tuvieron una cierta capacidad para hacer preguntas”.

Dado el carácter impreciso y abierto de este cuestionamiento, su representación en las traducciones estuvo sujeta a la manipulación. A diferencia de la autocensura o reacción contra la censura en la época soviética por lo que respecta a cuestiones políticas o sexuales, este tipo de manipulación nos parece inconsciente. Tal reescritura tiene que ver más con una hiperinterpretación hecha desde las disposiciones y con el uso de los esquemas mentales vigentes en el espacio social dentro del cual se generó la traducción. El hecho mismo de implicarse en una búsqueda metafísica y poner en tela de juicio la lógica binaria chocaba con las premisas del materialismo dialéctico marxista-leninista, la base filosófica oficial hasta el desplome de la URSS. Con el colapso ideológico, que vino con los cambios de la perestroika y el desmantelamiento del régimen comunista, empieza una revisión total que rechaza las premisas anteriores y lo pone todo en tela de juicio. Se trata de una búsqueda tanto en el ámbito histórico, como filosófico y epistemológico⁶⁷⁷. Lógicamente, las disposiciones según las cuales se interpretaron los cuestionamientos y las búsquedas de los personajes

⁶⁷⁷ En el sector de los estudios socioculturales, estas búsquedas llevaron al redescubrimiento de los filósofos cristiano-ortodoxos rusos de principios de siglo, como Berdiaev, Bulgákov, Florenski y otros, de filósofos europeos y disidentes soviéticos del siglo xx, así como de la filosofía fenomenológica (Shelchkov 2002, 214).

cortazarianos no fueron las mismas en 2004 que en 1986. En términos generales, mientras Sinianskaya tiende a desvalorizar a los personajes y sus reflexiones, implicar una crítica del inconformismo, suprimir el elemento lúdico de las reflexiones de Oliveira o reinterpretarlas según la ideología comunista, Boríssova suele optar por equivalencia, con algunos casos donde podemos constatar cierta valorización de los personajes y sus reflexiones o intensificación de la crítica de “los viejos tiempos” (aparentemente asociados por la traductora a la época soviética) y de la escritura realista. Véamos algunos ejemplos.

En el capítulo 4, Oliveira, hablando de la Maga, admira su atrevimiento al cruzar el Atlántico sin dinero y con un niño pequeño entre los brazos. El personaje se acuerda de sus amigas intelectuales bonaerenses: “pensaba en algunas de sus brillantes amigas de Buenos Aires, incapaces de ir más allá de Mar del Plata a pesar de tantas metafísicas ansiedades de experiencia planetaria” (TP, 37). La expresión “metafísicas ansiedades” en sí no contiene una ironía tan mordaz como la que encontramos en la traducción de 1986:

[O]н вспоминал некоторых своих блистательных буэнос-айресских подруг, которые совершенно неспособны были выбраться за пределы Ла-Платы, несмотря на все их метафизические потуги планетарного размаха⁶⁷⁸ (TM1, 49).

La ironía se revela tanto en el sustantivo “потуги”⁶⁷⁹, que tiene una marcada connotación despectiva, como en la expresión “планетарного размаха”⁶⁸⁰ que, aunque parecida a la “experiencia planetaria” irónica de Cortázar, es más mordaz en el contexto de la frase rusa. Además, se subraya la incapacidad

⁶⁷⁸ [S]e acordaba de algunas de sus brillantes amigas bonaerenses, que eran completamente incapaces de salir de los límites de Mar del Plata, a pesar de todos sus esfuerzos vanos de envergadura planetaria.

⁶⁷⁹ “esfuerzos vanos”

⁶⁸⁰ “de envergadura planetaria”

total (adjetivo añadido por la traductora) de estas amigas no de ir más allá en el sentido metafísico sino de salir de los límites de su hábitat usual a nivel cotidiano. En la traducción postsoviética, en cambio, la ironía hacia las amigas intelectuales de Oliveira es más suave que en el texto original:

[O]н вспоминал своих блестящих приятельниц в Буэнос-Айресе, не способных двинуться дальше Мар-де-Платы, несмотря на все их метафизические устремления глобального масштаба⁶⁸¹ (TM2, 32).

Las “ansiedades”, que morfológicamente contienen un sema de angustia o agitación con un toque enfermizo, en la traducción se transforman en “aspiraciones”, exentas de connotación negativa. La ironía, proveniente del uso del adjetivo “planetario”, también se suaviza debido a la sustitución con un sinónimo más genérico — “глобальный”⁶⁸². Como resultado, obtenemos dos lecturas que transvalorizan a los personajes en dos sentidos opuestos. Mientras Sinianskaya refuerza la ironía, Borísova la atenúa.

Según señala Cortázar en el epitexto autoral de *Rayuela*, el término “metafísico”, así como las reflexiones sobre el lenguaje ocupan un lugar importante en el laberinto de esta novela. En el texto de *Rayuela* el narrador explica la compleja relación de Oliveira con las palabras y su trascendencia metafísica: “Pero todo en un plano me-ta-fí-si-co. Porque Horacio, las palabras... Es decir que las palabras, para Horacio...” (TP, 90). Las dos traductoras mantienen el recurso ortográfico que destaca el término “metafísico”. Sin embargo, la selección léxica hace que el nivel de subjetividad cambie en la traducción soviética: “Но все это — пустая ме-

⁶⁸¹ “[S]e acordaba de sus brillantes amigas en Buenos Aires, incapaces de ir más allá de Mar del Plata, a pesar de todas sus aspiraciones metafísicas de escala global”.

⁶⁸² “global”

та-фи-зи-ка. Потому что Орасио и слова... Короче, слова для Орасио”⁶⁸³ (TM1, 97). Sinianskaya traduce el “plano metafísico” con la expresión “пустая метафизика”⁶⁸⁴ que transmite una valorización despectiva. Además, utiliza el marcador discursivo “короче”⁶⁸⁵, que tiene un matiz despectivo con respecto a la información contenida en el enunciado. En la segunda traducción ya no encontramos ningún cambio a nivel de subjetividad: “Но все это чисто ме-та-фи-зи-чес-ки. Потому что Орасио и слова... То есть слова для Орасио”⁶⁸⁶ (TM2, 86).

En algunos lugares de la novela, Oliveira llega a criticar su búsqueda del reino milenario, llamándolo “nostalgias”: “Por lo demás hay que ser imbécil, hay que ser poeta, hay que estar en la luna de Valencia para perder más de cinco minutos con estas nostalgias perfectamente liquidables a corto plazo” (TP, 435). La noción de nostalgia utilizada en plural obtiene dos interpretaciones diferentes en las traducciones soviética y postsoviética. Sinianskaya opta por una expresión crítica que destaca la anormalidad del fenómeno descrito como “ностальгические заскоки”⁶⁸⁷:

И надо быть круглым дураком, надо быть поэтом, надо витать в облаках, чтобы больше пяти минут тратить на подобные ностальгические заскоки, с которыми можно покончить в один момент⁶⁸⁸ (TM1, 388).

⁶⁸³ “Pero todo esto es me-ta-fí-si-ca vana. Porque Horacio y las palabras... En fin, las palabras para Horacio...”

⁶⁸⁴ “metafísica vana”

⁶⁸⁵ “en fin”

⁶⁸⁶ “Pero todo eso es puramente me-ta-fí-si-co. Porque Horacio y las palabras... Es decir las palabras para Horacio”.

⁶⁸⁷ “chifladuras nostálgicas”

⁶⁸⁸ Y hay que ser un imbécil rotundo, hay que ser un poeta, hay que estar en las nubes, para gastar más de cinco minutos en estas chifladuras nostálgicas, liquidables en un segundo.

Además, la traductora especifica que estas “chifladuras nostálgicas” pueden ser liquidadas “en un segundo”. La traducción del verbo “pasar” por “потратить”⁶⁸⁹ insinúa la inversión del tiempo precioso en estas reflexiones. En la segunda traducción, en cambio, vemos una solución más neutra, que describe las nostalgias de Oliveira como “непонятную тоску”⁶⁹⁰:

Так что надо быть полнейшим дураком, надо быть поэтом под луной Валенсии, чтобы терять больше пяти минут на всю эту непонятную тоску, с которой можно запросто покончить⁶⁹¹ (ТМ2, 426).

La palabra “заскок”⁶⁹² que observamos en la versión soviética de este fragmento vuelve a aparecer en otro fragmento de la traducción de Sinianskaya. En uno de los capítulos parisinos Olivera se pone a meditar sobre el *kibbutz del deseo*:

[E]l kibbutz del deseo no tiene nada de absurdo, es un resumen eso sí bastante hermético de andar dando vueltas por ahí, de curso en curso. Kibbutz; colonia, settlement, asentamiento, rincón elegido donde alcanzar la tienda final, donde salir al aire de la noche con la cara lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, al encuentro (TP, 239).

El tono de la descripción del *kibbutz* en sí es irónico en la versión de Liudmila Sinianskaya:

[A] сообщество желаний — вовсе не абсурд, это как бы итог, да, довольно ограниченный, но итог блуждания по кругу, от заскока к заскоку. Сообщество; колония, settlement (поселение (англ.)), угол на земле, где можно наконец разбить свою последнюю

⁶⁸⁹ “gastar”

⁶⁹⁰ “añoranza incomprensible”

⁶⁹¹ Así que hay que ser un imbécil total, hay que ser un poeta bajo la luna de Valencia para perder más de cinco minutos en toda esta añoranza incomprensible, que puede ser liquidada de manera simple.

⁶⁹² “chifladura”

палатку, и выйти ночью подставить ветру лицо, омытое временем, и слиться с миром, с Великим Безумием, с Грандиозной Чушью, устремиться к кристаллизации желания, на встречу с ним⁶⁹³ (ТМ1, 228).

Sinianskaya traduce el concepto de “kibbutz” por un término más genérico — “сообщество”⁶⁹⁴ y omite la mención del “asentamiento”. Tal traducción de este concepto se hace eco en los artículos y prólogo de Inna Terterián (1974; 1986; 1988) y en la alusión al colectivismo en el artículo de Olga Svetlakova (1997). El uso de la palabra “сообщество”⁶⁹⁵ permite suponer que Oliveira buscaba una comunidad en el sentido marxista del término. La afirmación de Oliveira de que el kibbutz “no tiene nada de absurdo” se vuelve menos categórica, traducida por una expresión más genérica “вовсе не абсурд”⁶⁹⁶ que niega la definición del concepto como absurdo, pero no la absurdidad de todos sus aspectos. El carácter hermético del resumen se interpreta como limitación (“довольно ограниченный, но итог”⁶⁹⁷). Además, el hecho de “andar dando vueltas por ahí” se convierte en una acción completamente absurda e inútil de “блуждание по кругу”⁶⁹⁸. La metáfora que describe este andar —“de corso en corso”— en la traducción soviética aparece en forma de una expresión con fuerte connotación negativa —“от заскока к заскоку”⁶⁹⁹. El hecho de que uno pueda escoger el lugar donde poner su última tienda se borra, ya que en vez de “rincón elegido” tenemos

⁶⁹³ [Y] la comunidad de los deseos no es ningún absurdo, es por así decir un resumen, eso sí bastante limitado, pero resumen de vagabundear en círculos, de una chifladura a la otra. Comunidad; colonia, settlement (asentamiento (inglés)), rincón en la tierra, donde se puede por fin montar la tienda final, y salir por la noche para poner al aire la cara, lavada por el tiempo, y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Burrada, abrirse a la cristalización del deseo, a su encuentro.

⁶⁹⁴ “comunidad”

⁶⁹⁵ “comunidad”

⁶⁹⁶ “no es ningún absurdo”

⁶⁹⁷ “bastante limitado, pero resumen”

⁶⁹⁸ “vagabundear en círculos”

⁶⁹⁹ “de chiflada en chiflada”

un rincón sobre la tierra donde se puede montar la tienda. Este cambio menor indica la limitación de la libertad de un individuo para el bien de la comunidad que constituye la base de la ideología comunista. Como resultado de tal manipulación, el *kibbutz* del deseo buscado por Oliveira se asocia con las ideas marxistas del colectivismo, y al mismo tiempo la actividad de Oliveira se ridiculiza, comparada con vagabundeo en círculos de una locura a otra. Alla Borísova, al traducir este fragmento, opta por soluciones diferentes:

[В] киббуце общих устремлений ничего абсурдного нет, это как решение существовать в несколько ограниченном, что уж говорить, пространстве, поворачиваясь то туда, то сюда, словно крейсерская пушка. Киббуц, колония, settlement (поселение (англ.)), огневая позиция, избранное место, чтобы поставить там свою последнюю палатку, откуда можно выйти вечером и подставить ветру умытое временем лицо и соединиться с миром, с Великим Безумием, с Непомерной Глупостью, пусть выкристаллизуются эти устремления, открыться им навстречу⁷⁰⁰ (ТМ2, 238).

La no absurdidad del *kibbutz* se subraya con dos negaciones —“ничего”⁷⁰¹ y “нет”⁷⁰²— que enmarcan la palabra “absurdo”. La segunda negación está posicionada al final del sintagma, que representa el lugar enfático en las frases rusas. La palabra *kibbutz* se transcribe, lo que elimina el vínculo con las teorías marxistas y permite asociarla con el kibbutz como una colonia judía de principios del siglo XX. En este contexto la continuación de la frase con

⁷⁰⁰ [N]o hay nada de absurdo en el kibbutz de las aspiraciones comunes, es como la decisión de existir en un espacio eso sí bastante limitado, girando de un lado al otro, como un cañón del crucero. Kibbutz, colonia, settlement (asentamiento (inglés)), posición de fuego, lugar elegido para instalar allí su tienda final, de la que se puede salir por la noche y poner al aire la cara lavada por el tiempo y unirse al mundo, a la Gran Locura, a la Inmensa Tontería, que se cristalicen estos deseos, abrirse a su encuentro.

⁷⁰¹ “nada”

⁷⁰² “no hay”

“colonia, *settlement*” resulta más coherente. Curiosamente, la traductora deja esta línea de sinónimos y para traducir “asentamiento” vuelve al tema militar y lo traduce por la segunda acepción de esta palabra que significa “posición de fuego”. El tema militar aparece también en la comparación del “andar dando vueltas” de Oliveira con las vueltas de un crucero de guerra. La aparición del tema militar se explica probablemente por la asociación de la expresión “de corso en corso” con la “guerra de corso”. El carácter hermético del resumen se interpreta como una decisión de existir en un espacio limitado, lo que deja suponer una limitación autoimpuesta con el nombre del *kibbutz* de “las aspiraciones comunes”. Dicha interpretación contradice las acusaciones de los críticos soviéticos que destacaban el egoísmo irrefrenable de Oliveira y valoriza el personaje en la traducción postsoviética.

En la traducción soviética, la búsqueda metafísica pierde las connotaciones lúdicas del original. Sin embargo, lo lúdico fue un aspecto sumamente importante en la poética cortazariana, como señalaba su traductora al francés, Laure Bataillon (1991a, 52). Para el escritor, que introdujo la noción del juego en la narración y la privilegió en el plano moral, lo lúdico era sinónimo de lo lúcido. La famosa expresión de Cortázar “abrir la puerta para ir a jugar” aparece, entre otras obras, en *Rayuela*. Se trata del objeto de la búsqueda de Oliveira: “De una manera u otra todos la buscan, todos quieren abrir la puerta para ir a jugar” (TP, 432). En la traducción soviética observamos, en cambio, una interpretación con un matiz religioso-cristiano: “Так или иначе, но все его ищут, все хотят открыть дверь, чтобы войти и возрадоваться”⁷⁰³ (TM1, 385). El verbo “возрадоваться”⁷⁰⁴ utilizado en la traducción pertenece al campo semántico de la religión, lo que hace perder el aspecto

⁷⁰³ “De una manera u otra todos la buscan, todos quieren abrir la puerta para entrar y alegrarse”.

⁷⁰⁴ “alegrarse”

lúdico de la frase y le da una connotación negativa debido a la estigmatización de lo religioso en el espacio soviético. En la segunda traducción el acto de jugar se transmite como “сыграть свою партию”⁷⁰⁵ que mantiene lo lúdico pero hace que el énfasis se desplace de la acción imperfectiva a una finita: “Так или иначе, но все ее ищут, все хотят отворить эту дверь, чтобы войти и тоже сыграть свою партию”⁷⁰⁶ (TM2, 423).

La visión del espacio social también fue condicionada por la *violencia simbólica* del Estado y provocaba la reescritura de los fragmentos relacionados con la sociedad. Por ejemplo, el concepto de la “conformidad” y la “alegría del trabajo” provocan dos lecturas diferentes en el siguiente fragmento: “la verdadera condena es eso que ya empieza: el olvido del Edén, es decir la conformidad vacuna, la alegría barata y sucia del trabajo y el sudor de la frente y las vacaciones pagas” (TP, 577). En la traducción soviética el concepto de “conformidad”, no considerado como negativo, se sustituye por “покорность”⁷⁰⁷: “подлинная кара начинается в эту минуту; забыть Эдем означает принять воловью покорность, дешевую и грубую радость работы до пота на лбу, с очередным оплаченным отпуском”⁷⁰⁸ (TM1, 496). Los elementos que se enumeran por separado como manifestaciones del olvido del Edén en la traducción se fusionan en un concepto de la alegría del trabajo hasta el sudor en la frente y con unas vacaciones. La primera traductora exagera la situación para poder darle una interpretación negativa. La segunda traductora, que probablemente asociaba

⁷⁰⁵ “jugar su partida”

⁷⁰⁶ “De una manera u otra, todos la buscan, todos quieren abrir esta puerta para entrar y también jugar su partida”.

⁷⁰⁷ “docilidad”

⁷⁰⁸ “El verdadero castigo empieza en este momento; olvidar el Edén significa aceptar la docilidad vacuna, la alegría barata y sucia del trabajo hasta el sudor de la frente y unas vacaciones pagas más”.

esta situación al sistema soviético, cambia el tiempo verbal al pasado: “истинное наказание — это то, что уже началось: забвение Эдема, а это значит стадный конформизм, дешевые радости, грязная работа до пота на лбу и оплаченный отпуск”⁷⁰⁹ (TM2, 549). La traductora opta por usar en vez de “conformidad” el concepto de “conformismo gregario”, que automáticamente se asocia con el antiguo sistema y se contrapone al inconformismo individualista. La alegría queda disociada del trabajo, ya que los elementos de la enumeración se redistribuyen en alegrías baratas, trabajo sucio hasta sudor de la frente y las vacaciones pagas.

La palabra “conformismo” vuelve a aparecer en uno de los monólogos interiores del protagonista. Oliveira se pregunta si “esto no es más que escritura, en un tiempo en que corremos el engaño entre ecuaciones infalibles y máquinas de conformismo” (TP, 438). En la traducción de Sinianskaya se manifiesta un cierto desprecio hacia el tipo de “escritura” que evoca Oliveira: “не пустая ли это писанина в наш век, когда мы то и дело обманываемся, мечась между безусловно правильными уравнениями и машинами, штампуемыми конформизм”⁷¹⁰ (TM1, 390). La traductora transmite el concepto de escritura por medio de “писанина”⁷¹¹ —una palabra valorativamente cargada— y refuerza su intensidad por el adjetivo “пустая”⁷¹², que también añade una connotación negativa. Las ecuaciones infalibles, en cambio, obtienen una lectura más positiva al ser interpretadas como ecuaciones perfectamente correctas. La causa del engaño ya no es

⁷⁰⁹ “La verdadera condena es lo que ya empezó: el olvido del Edén, es decir el conformismo gregario, las alegrías baratas, el trabajo sucio hasta el sudor de la frente y las vacaciones pagas”.

⁷¹⁰ “Si esto no es un papeleo vano en nuestros tiempos cuando a cada momento nos equivocamos, agitándonos entre las ecuaciones perfectamente correctas y las máquinas que estampan conformismo”.

⁷¹¹ “papeleo”

⁷¹² “vana”

externa —como podría ser en el texto original donde “correr el engaño” evoca otra expresión de “correr el riesgo”— sino interna, “обманываемся”⁷¹³.

En la traducción postsoviética la causa del engaño se externaliza: “не есть ли это все обыкновенная писанина, в наше-то время, когда все мы напичканы заблуждениями и живем среди непогрешимых уравнений и запущенного в действие конформизма”⁷¹⁴ (ТМ2, 428). La segunda traductora también opta por utilizar la palabra “писанина”⁷¹⁵ para traducir la noción de la escritura, pero, a diferencia de Sinianskaya, la acompaña del adjetivo neutro “обыкновенная”⁷¹⁶. Al mismo tiempo, probablemente, leyendo en el texto una alusión a la imagen de la época soviética, Borísova hace la segunda parte de la descripción más crítica y cambia la relación de objeto-sujeto en la expresión “corremos el engaño”. Ya no se trata de un sujeto activo como en la traducción soviética, sino más bien de un objeto que literalmente está atiborrado de engaños. Las ecuaciones infalibles y el conformismo no sólo representan el peligro del engaño, sino que se presentan como una realidad que llena la vida cotidiana, lo que provoca una sensación de la mecanización y lobreguez de esta vida.

Cabe mencionar que no es el único fragmento que puede dar pie a un paralelismo con el mundo socialista. En el curso de una de sus reflexiones Oliveira traza un modelo distópico de un mundo razonable, basado en las premisas parecidas a las socialistas: “Es decir un mundo satisfactorio para gentes razonables. // ¿Y se quedará en él alguien, uno solo, que no sea

⁷¹³ “nos engañamos”

⁷¹⁴ “Si esto no es un simple papeleo, en nuestros tiempos, cuando estamos atiborrados de engaños y vivimos entre ecuaciones infalibles y conformismo puesto en marcha”.

⁷¹⁵ “papeleo”

⁷¹⁶ “ordinario”

razonable?” (TP, 436). En la traducción soviética se subraya la conveniencia de ese mundo —que podría asociarse al futuro comunista— para la gente razonable: “Другими словами, мир, полностью удовлетворяющий людей разумных. // А останется ли в нем хотя бы один неразумный?”⁷¹⁷ (TM1, 388). Un mundo simplemente “satisfactorio” se convierte en un mundo que satisface completamente a las gentes razonables. La repetición “alguien, uno solo”, que se deja interpretar como una pregunta esperanzada, en cambio, se omite, traducida por un simple “хотя бы один”⁷¹⁸. En la traducción postsoviética observamos una reescritura inversa que subraya la ironía al mundo descrito: “Одним словом, мир, удовлетворяющий здравомыслящих людей. // А останется ли в нем хоть кто-то, хоть один нездравомыслящий?”⁷¹⁹ (TM2, 426). En esta versión la gente razonable se traduce por “здравомыслящие люди”⁷²⁰ lo que transmite sólo su capacidad de reflexionar fríamente (como lo hacen las famas de Cortázar) sin la valoración positiva que contiene el adjetivo “разумные”⁷²¹, utilizado por la otra traductora. La repetición enfática de “alguien, uno solo” se mantiene mediante una traducción literal.

Lo absurdo de la vida en la percepción de Oliveira suele ponerse de manifiesto en la primera traducción y suavizarse en la segunda. Este es el caso de la afirmación de Horacio de que “Sólo viviendo absurdamente se podría romper alguna vez este absurdo infinito” (TP, 123). Liudmila Sinianskaya enfatiza el aspecto absurdo de su vida al utilizar dos sinónimos

⁷¹⁷ “Dicho de otra manera, un mundo que satisface completamente a la gente razonable. // ¿Y se quedará en él por lo menos uno no razonable?”

⁷¹⁸ “por lo menos uno”

⁷¹⁹ “En una palabra, un mundo satisfactorio para la gente sensata. // ¿Y se quedará en él alguien, por lo menos uno no razonable?”

⁷²⁰ “gente sensata”

⁷²¹ “razonable”

“нелепо и абсурдно”⁷²²: “Только живя нелепо и абсурдно, можно когда-нибудь разорвать этот бесконечный абсурд”⁷²³ (TM1, 126). En la segunda traducción el absurdo se traduce por la palabra “бессмыслица”⁷²⁴ con menor carga de intensidad. Además, podemos observar una inversión de los sintagmas que cambia la relación entre el tema y el rema: “Разорвать эту бесконечную бессмыслицу можно, только живя в бессмыслице”⁷²⁵ (TM2, 119). Debido a la inversión, el tema, o sea el punto de partida de la frase, ya no es vivir sin sentido sino la pregunta implícita de cómo romper el sinsentido infinito.

Lo razonable y coherente también se interpreta distintamente en las traducciones. En un momento dado el protagonista, agobiado por la búsqueda infructífera, dice con cierta ironía: “Hubiera sido tan fácil organizar un esquema coherente, un orden de pensamiento y de vida, una armonía” (TP, 339). La idea misma de esquema coherente y orden de pensamiento en sí no iba a tener una lectura negativa en el universo soviético. Entonces, en la primera traducción en vez de esquema se utiliza su versión con un sufijo diminutivo, que aporta un matiz despreciativo: “А как легко выстроить подходящую схемку, навести порядок в мыслях и в жизни, организовать гармонию”⁷²⁶ (TM1, 311). La potencialidad expresada por el pretérito pluscuamperfecto del subjuntivo está rendida por el presente que la convierte en una constatación del hecho. Entonces la implicatura de que Oliveira no desea organizar este esquema coherente se pierde. Además, el esquema no es sólo coherente, sino conveniente, lo que le aporta una

⁷²² “ridícula y absurdamente”

⁷²³ “Sólo viviendo ridícula y absurdamente, se podrá alguna vez romper este absurdo infinito”.

⁷²⁴ “sinsentido”

⁷²⁵ “Se puede romper este sinsentido infinito solo viviendo en el sinsentido”.

⁷²⁶ “Y con lo fácil que es construir un esquemita conveniente, poner orden en los pensamientos y en la vida, organizar la armonía”.

valoración más positiva que en el texto original. Asimismo, el hecho de “organizar un orden de pensamiento y de vida” obtiene valorización más positiva al ser traducida por “навести порядок”⁷²⁷. Alla Borísova, en cambio, mantiene el tono neutro de la enumeración y la potencialidad del tiempo verbal español: “А как было бы легко выстроить какую-нибудь последовательную схему, упорядочить мысли и жизнь, добиться гармонии”⁷²⁸ (TM2, 336).

Asimismo, la traducción soviética tiende a relativizar y/o desvalorizar los discursos de Oliveira. Al considerar el valor de diferentes acciones, Horacio llega a la conclusión de que “tanto sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan como escribir la novela que nunca escribiré o defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos” (TP, 28-29). En la versión de Liudmila Sinianskaya el fragmento en vez del verbo “pienso” empieza por otro más fuerte:

[Я] твержу, что писать роман, который я никогда не напишу, или отстаивать ценою жизни идеи, которые несут освобождение народам, якобы имеет столько же смысла, сколько и лепить фигурку из хлебного мякиша⁷²⁹ (TM1, 42).

El verbo que abre la voz indirecta en esta traducción implica el acto de repetición con el fin de convencer y tiene un matiz despectivo. Además, la partícula “якобы”⁷³⁰ añadida al enunciado, indica su falsedad. Por ende, la traductora niega la veracidad de la reflexión del personaje y da una valoración

⁷²⁷ “poner orden”

⁷²⁸ “Y hubiera sido tan fácil construir algún esquema coherente, ordenar los pensamientos y la vida, lograr armonía”.

⁷²⁹ “[I]nculco que escribir la novela que nunca escribiré o defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos, presuntamente tiene tanto sentido como hacer un muñequito con miga de pan”.

⁷³⁰ “presuntamente”

negativa a su acto de expresión. En la traducción postsoviética ya no detectamos este tipo de manipulación:

[Я] думаю о том, что сделать ли фигурку из хлебного мякиша, или написать роман, который я никогда не напишу, или ценою жизни отстаивать идеи освобождения народов — смысла столько же⁷³¹ (TM2, 24).

El único cambio que nos parece relevante en esta reescritura es la modificación del régimen del verbo pensar. Borísova opta por subrayar el proceso de la reflexión utilizando en vez de “pienso que” una construcción sintáctica más compleja “думаю о том, что”⁷³² que pone en evidencia la incertidumbre de la conclusión de dicha reflexión.

La característica de los discursos de Oliveira por otros personajes o por el narrador también resulta susceptible de reescritura. Cuando Traveler intenta convencer a Oliveira para que salga de su habitación donde éste ha montado unas auténticas barricadas, le suelta: “Seguí amontonando palabras inútiles” (TP, 397). En la traducción soviética se utiliza una metáfora parecida que evoca la construcción. Sin embargo, las palabras ya no son solo inútiles sino desprovistas de contenido: “Продолжай городить пустые слова”⁷³³ (TM1, 361). En la versión postsoviética observamos una expresión más vulgar que pone énfasis en el exceso del discurso sin hacer referencia a su contenido: “Продолжай свой словесный понос”⁷³⁴ (TM2, 394), y por tanto, no pone en cuestión la validez de las reflexiones de Oliveira.

⁷³¹ [P]ienso en el hecho de que tanto sentido tiene hacer un muñequito con miga de pan, como escribir la novela que no escribiré nunca o defender con la vida las ideas que redimen a los pueblos.

⁷³² “pienso sobre el hecho de que”

⁷³³ “sigue amontonando palabras vacías”

⁷³⁴ “sigue con tu diarrea verbal”

La actividad de Oliveira, que se centra en la búsqueda, es valorada de forma distinta en las traducciones soviética y postsoviética. Pensando en los distintos caminos que él podía haber seguido, Horacio dialoga consigo mismo: “La Maga era uno de esos caminos, la literatura era otro (quemar inmediatamente el cuaderno aunque Gekrepten se re-tor-cie-ra las manos), la fiaca era otro, y la meditación al soberano cuete era otro” (TP, 340). En este fragmento el estímulo que provoca la manipulación es la palabra “fiaca”. Sinianskaya la entiende como “беззаботное распутство”⁷³⁵ (TM1, 312). En la traducción postsoviética observamos una operación opuesta. La “fiaca” se convierte en una decisión implícitamente consciente de evitar cualquier actividad — “уход от какой-либо деятельности”⁷³⁶ (TM2, 337).

No es el único caso donde detectamos cierta poetización de las meditaciones de Oliveira en la traducción postsoviética. Cuando Talita y Oliveira coinciden en una requisita del manicomio, Oliveira ve en Talita a la Maga. Antes de dirigir la palabra a “alguien que no era Talita” (TP, 373), Oliveira “se puso a mirarla como desde abajo, con ojos que venían de algún otro lado” (TP, 373). La traducción de Liudmila Sinianskaya es casi literal: “Оливейра поглядел на нее как бы снизу, и взгляд этот шел будто совсем из иных краев”⁷³⁷ (TM1, 340). Sin embargo, cabe mencionar que la procedencia de la mirada de Oliveira se explicita. Mientras el “otro lado” cortazariano puede ser interpretado tanto en el sentido material del otro lado del Atlántico como en el sentido metafórico, la traductora opta por la palabra “края” que privilegia la lectura materialista. La lectura materialista encajaba con las premisas del dialectismo marxista-leninista. Alla Borísova, en cambio, prefiere poetizar

⁷³⁵ “libertinaje despreocupado”

⁷³⁶ “apartamento de cualquier actividad”

⁷³⁷ “Oliveira se puso a mirarla como desde abajo, y esta mirada parecía venir de otras tierras completamente”.

esta mirada: “продолжал смотреть на нее так, будто взгляд его шел откуда-то из глубины, будто он видел в этот момент что-то другое”⁷³⁸ (TM2, 369). En vez de la acción incipiente “se puso a mirar” observamos una continuación de la acción de Oliveira que sigue mirando a Talita. Además, la mirada ya no viene “desde abajo” sino de la profundidad; no sólo es ausente al venir de algún otro lado, sino que es reveladora, ya que el personaje veía en este momento algo diferente. Entonces la figura del protagonista se valoriza y resulta más poética y profunda en la traducción postsoviética que en el texto original de Cortázar.

Cierta valorización del personaje y de sus reflexiones metafísicas aparece también en la traducción postsoviética de algunas escenas parisinas. Una parte de las reflexiones de Oliveira surgen en el contexto de las reuniones del Club de la Serpiente, acompañadas de alcohol. En dos ocasiones cuando el protagonista dice que “tiene sbornia”, Borísova opta por omitir la referencia a su estado de ebriedad. Entonces, la frase de Oliveira “Che, qué sbornia tengo, hermano” (TP, 74) se convierte en “Че, что-то мне скверно, братишка”⁷³⁹ (TM2, 69). La expresión utilizada normalmente se asocia con el malestar de estómago o de ánimo, lo que deja cierta ambigüedad en cuanto al estado y lucidez de Oliveira. La traductora recurre a un procedimiento similar en el caso de otra réplica de Oliveira: “realmente, qué sbornia tengo, madre mía, hay que irse a la cama en seguida” (TP, 94), de la que ella traduce sólo la segunda parte: “надо все-таки сейчас же отправляться в постель”⁷⁴⁰ (TM2, 90). Podemos observar que la traductora tiende a omitir

⁷³⁸ “Siguió mirándola como si su mirada viniera de algún lado en la profundidad, como si viera en este momento algo diferente”.

⁷³⁹ “Che, no me siento muy bien, hermanito”.

⁷⁴⁰ “Нау que irse a la cama en seguida”.

sistemáticamente todo lo que podría poner en duda la lucidez del protagonista.

El tratamiento de estos elementos en la traducción soviética es más inestable y depende del contexto. Por ejemplo, Sinianskaya pone de manifiesto el estado de ebriedad de Oliveira en el contexto de sus reflexiones sobre el orden y desorden, un tema delicado en el espacio social soviético:

Todo desorden se justificaba si tendía a salir de sí mismo, por la locura se podía acaso llegar a una razón que no fuera esa razón cuya falencia es la locura. “Ir del desorden al orden”, pensó Oliveira. “Sí, ¿pero qué orden puede ser ése que no parezca el más nefando, el más terrible, el más insanable de los desórdenes?” (TP, 94)

La traducción de “qué sbornia tengo” por “как же я пьян”⁷⁴¹ supone un cambio semántico. Mientras que “sbornia” siendo un estado posterior no implica ebriedad, la expresión rusa utilizada por la traductora sí. Esta manipulación sutil permite poner en tela de juicio la lucidez del autor de esta reflexión que no encajaba en la *metanarrativa* soviética.

Sinianskaya vuelve a recurrir al mismo procedimiento de desacreditación de las palabras de Oliveira en el capítulo 18. En su largo monólogo interior el protagonista entremezcla la búsqueda metafísica y la reflexión sobre las palabras con alusiones literarias como *The Doors of Perception* de Aldous Huxley. Entonces la traductora opta por insistir en el estado de embriaguez de Oliveira y traduce “Qué mamúa padre” (TP, 92) como “Что за чушь. Как же я пьян”⁷⁴² (TM1, 99).

⁷⁴¹ “Qué borracho estoy”

⁷⁴² “Qué mamúa. Qué borracho estoy”.

En los contextos donde las reflexiones de Oliveira encajan en la *metanarrativa* soviética, Sinianskaya recurre al procedimiento contrario. Por ejemplo, cuando Oliveira se indigna de que a la gente le conmueva más “cualquier fallecimiento, como dicen ellas, cualquier crepación que ocurre en la cuadra” que un frente de guerra, el terremoto de Bab El Mandeb o la ofensiva de Vardar Ingh, “liquidación de tres clases del ejército iranio” (TP, 74). Este tipo de cuestionamiento era acorde a la ideología comunista, que manejaba los conceptos de lo colectivo y del bien común, sacrificándoles el valor de una vida individual. Lógicamente, la misma expresión “qué sbornia tengo”, pronunciada en este contexto, pierde cualquier referencia a la embriaguez o estado no lúcido en la traducción soviética y se convierte en “Ну и гадко у меня сегодня на душе”⁷⁴³ (TM1, 82).

Una gran parte de las reflexiones relacionadas con la búsqueda metafísica forman parte de la *Morelliana*. Es en una nota del escritor Morelli que los personajes encuentran la siguiente definición del inconformista:

Aceptación del guijarro y de Beta del Centauro, de lo puro-por-anodino a lo puro-por-desmesura. Este hombre se mueve en las frecuencias más bajas o más altas, desdeñando deliberadamente las intermedias, es decir la zona corriente de la aglomeración espiritual humana (TP, 441).

En la traducción soviética su reflexión desembarca en un sinsentido, ya que al solucionar el paralelismo de “puro-por-anodino” y “puro por desmesura” Sinianskaya opta por un juego fónico desprovisto de sentido:

Принимает булжник мостовой и бету в созвездии Кентавра, поскольку первым нельзя тронуться, а до второго — дотронуться. Этот человек движется только в самых высоких или самых низких частотах, умышленно пренебрегая средними, другими

⁷⁴³ “Qué mal que está mi alma hoy”.

словами, обычной областью духовного сосредоточения людей⁷⁴⁴
(ТМ1, 392).

El término “aglomeración”, que por su asociación con las aglomeraciones urbanas evoca cierta mecanización y despersonalización, se sustituye por su hiperónimo neutro “сосредоточение”⁷⁴⁵. Asimismo, el adverbio “deliberadamente” que caracteriza el hecho de que el inconformista escoja desdeñar las intermedias, se traduce por el adverbio “умышленно”⁷⁴⁶, que tiene una connotación de juicio negativo, ya que se utiliza para describir acciones maliciosas y pertenece al campo semántico de culpa. En la traducción postsoviética, en cambio, el carácter deliberado de la acción del inconformista se traduce por el adverbio “сознательно”⁷⁴⁷, que a nivel de subjetividad podemos considerar como neutro:

Он примет все, и камень под ногами, и бету Центавра, первый из-за его бес-содержательности, вторую — из-за ее безмерности. Такой человек движется только на самых высоких или на самых низких частотах, сознательно пренебрегая средними, то есть обычной зоной духовной агломерации людей⁷⁴⁸ (ТМ2, 431).

El paralelismo “puro-por-anodino” y “puro-por-desmesura” se transmite por un juego de prefijos. Aunque el componente “puro” se pierde en la traducción, el significado de la segunda parte se mantiene con cambios connotativos dentro de los márgenes de tolerancia razonable.

⁷⁴⁴ Acepta el guijarro y la Beta en la constelación del Centauro, porque por medio del primero no se puede volverse loco, y el segundo no se puede tocar. Este hombre se mueve sólo en las frecuencias más altas o más bajas, desdeñando intencionadamente las intermedias, es decir la zona corriente de la concentración espiritual humana.

⁷⁴⁵ “concentración”

⁷⁴⁶ “con premeditación”

⁷⁴⁷ “deliberadamente”

⁷⁴⁸ Lo aceptará todo, el guijarro bajo sus pies y la Beta del Centauro, primero por su insustancialidad, la segunda por su desmesura. Tal hombre se mueve sólo en las frecuencias más altas o más bajas, desdeñando deliberadamente las intermedias, es decir la zona corriente de la aglomeración espiritual humana.

En la continuación de la misma reflexión sobre el inconformista Morelli escribe que éste

[H]ace de su libertad un uso que asombra a los demás y que acaba siempre en pequeñas catástrofes irrisorias, a la medida de él y de sus ambiciones realizables; otra libertad más secreta y evasiva lo trabaja, pero solamente él (y eso apenas) podría dar cuenta de sus juegos (TP, 443).

En este fragmento podemos observar la misma tendencia a la desvalorización de la figura del inconformista en la traducción soviética:

[O]н вытворяет со своей свободой такое, что изумляет всех остальных и что всегда оканчивается маленькими смешными катастрофами, под стать ему самому и его вполне реальным притязаниям; иная, тайная и не дающаяся чужому взгляду свобода творится в нем, но лишь он сам (да и то едва ли) мог бы проникнуть в суть ее игры⁷⁴⁹ (TM1, 394).

La expresión neutral “hacer uso de” se transmite por el verbo “вытворяет”⁷⁵⁰, que implica subjetividad negativa y en el uso corriente se asocia con la expresión “hacer tonterías”. Otras selecciones léxicas como “под стать”⁷⁵¹ y “притязания”⁷⁵² también conllevan valoración negativa. Asimismo, se subraya la limitación del inconformista para dar cuenta de los juegos de esta libertad secreta, ya que “a penas” se convierte en “едва ли”⁷⁵³ que casi niega tal posibilidad.

⁷⁴⁹ [H]ace tales tonterías con su libertad, que asombran a los demás y acaban siempre en pequeñas catástrofes irrisorias, a la medida de él y sus pretensiones perfectamente reales; otra libertad, secreta y evasiva ante los ojos ajenos, se crea en él, pero sólo él (y aún eso es improbable) podría dar cuenta de la esencia de su juego.

⁷⁵⁰ “hace el tonto”

⁷⁵¹ “a la medida de”

⁷⁵² “pretensiones”

⁷⁵³ “poco probable”

En la traducción postsoviética tenemos una interpretación diferente:

[O]n так пользуется своей свободой, что всем прочим остается только удивляться, и это всегда заканчивается смешными маленькими катастрофами, вполне в духе его самого и его возможных амбиций; другая свобода, тайная и невыявленная, направляет его, но только он сам (да и то едва-едва) смог бы понять смысл этой игры⁷⁵⁴ (TM2, 433).

En la reescritura de Borísova el inconformista hace uso de su libertad que resulta en catástrofes que corresponden a su espíritu y sus posibles ambiciones —una interpretación más bien espiritual. Además, la libertad no sólo le afecta o se crea dentro de él, sino que le guía. La figura del inconformista, reescrita de una manera más bien crítica en la versión soviética, en la traducción de 2004 muestra características propias de un cronopio.

Los propósitos de Morelli se suavizan en la primera, pero no en la segunda traducción. En sus apuntes el *alter ego* del escritor habla de una manera crítica y brusca de la prosa realista: “Una prosa puede corromperse como un bife de lomo. Asisto hace años a los signos de podredumbre en mi escritura” (TP, 488). Liudmila Sinianskaya opta por utilizar, en vez de “corromperse” y “podredumbre” pintorescas, palabras que se combinan de forma más usual con la noción de escritura: “Проза может разлагаться точно так же, как бифштекс из вырезки. Я уже несколько лет наблюдаю признаки распада в том, что пишу”⁷⁵⁵ (TM1, 428). Entonces la prosa ya no se corrompe, sino

⁷⁵⁴ [H]ace tal uso de su libertad, que los demás sólo pueden asombrarse y que acaba siempre en pequeñas catástrofes irrisorias, fieles a su espíritu y sus posibles ambiciones; otra libertad, secreta y evasiva lo guía, pero sólo él (y eso apenas) podría entender el sentido de este juego.

⁷⁵⁵ “Una prosa puede descomponerse como un bistec de filete. Asisto hace varios años a los signos de disolución en lo que escribo”.

que se descompone y la “podredumbre” se convierte en “разложение”⁷⁵⁶ más ambigua. Tal manipulación de la selección léxica quita el choque intencional de la frase original. Alla Borísova, en cambio, opta por traducir los dos conceptos literalmente: “Проза может протухнуть, так же как бифштекс из вырезки. Я еще несколько лет назад заметил признаки гниения в моей писанине”⁷⁵⁷ (ТМ2, 471). Asimismo, Borísova refuerza la crítica hacia este tipo de escritura al usar la palabra “писанина”⁷⁵⁸, que aporta un matiz despectivo.

9.2. La Poética

9.2.1. *El uso de los improprios*

Probablemente el aspecto más destacado en los estudios sobre las traducciones soviéticas es la expurgación o sustitución por eufemismos del lenguaje obsceno o coloquial (Petrenko 2009; Khmel'nitsky 2015). Al mismo tiempo cabe destacar que algunas traducciones postsoviéticas, en su intento de reparar el daño hecho por la censura, superaron el nivel expresivo de su texto de partida (Petrenko 2009; Strukov 2011; Borisenko 2016). Las reescrituras soviética y postsoviética de *Rayuela* parecen encajar en esta tendencia.

Una gran parte de los improprios que aparecen en el texto de la novela están en francés. Las dos traductoras tienden a dejar el texto francés, traduciendo la frase en una nota a pie de página. Cabe destacar que Sinianskaya aprovecha esta técnica para traducir sólo algunas expresiones. Así en la frase “Ta guele

⁷⁵⁶ “disolución”

⁷⁵⁷ “Una prosa puede corromperse como un bistec de filete. Ya hace varios años noté signos de podredumbre en mi escritura”.

⁷⁵⁸ “papeleo”

— dijo Etienne” (TP, 79) la expresión francesa se queda sin traducción: “Ta gueule, — выругался Этьен”⁷⁵⁹ (TM1, 86). La fuerza ilocutiva de la frase se recompensa con el verbo introductorio que explica al lector que se trata de una injuria. En la versión postsoviética encontramos la traducción de esta expresión francesa en una nota a pie de página: “Заткнись (фр.)”⁷⁶⁰ (TM2, 74).

Las mismas tendencias a la suavización en la versión soviética y explicitación en la postsoviética se manifiestan en el fragmento: “Ta gueule —contestó una voz ahogada. —Montez, montez, ne vous gênez pas” (TP, 54). Sinianskaya, traduciendo la frase francesa en una nota a pie de página, opta por dejar de lado su primera parte y traducir sólo “Подымайтесь, подымайтесь, не мешайте”⁷⁶¹ (TM1, 64). Al mismo tiempo, si no la expresión, el contenido de la frase pierde en cortesía, ya que el personaje ya no pide a sus amigos que no se molesten, sino que no le molesten a él. Curiosamente encontraremos el mismo cambio de objeto de la acción en la traducción postsoviética. Además, Borísova opta por una traducción bastante fuerte de la primera parte: “Заткни глотку. Давайте поднимайтесь, не мешайте нам”⁷⁶² (TM2, 50). No sólo traduce la palabra malsonante francesa por una expresión rusa de fuerza ilocutiva significativa, sino que también añade cierta brusquedad a la frase con un “давайте поднимайтесь”⁷⁶³ impaciente.

Sinianskaya tampoco traduce la réplica “Ta gueule, mon pote” (TP, 248), optando por dejar el texto en francés sin traducción (TM1, 237). Borísova, a

⁷⁵⁹ “Ta gueule, —juró Etienne”.

⁷⁶⁰ “Cállate (fr.)”

⁷⁶¹ “Subid, subid, no nos molestéis”.

⁷⁶² “Tapa tu boca. Anda, subid, no nos molestéis”.

⁷⁶³ “Anda, subid”.

su vez, sí que da una traducción en nota a pie de página: “Заткнись, приятель (фр.)”⁷⁶⁴ (TM2, 248).

Técnicas de manipulación similares reaparecen en la traducción de la frase “Merde alors” que se encuentra varias veces en el texto: en el capítulo 11 (TP, 58), capítulo 23 (TP, 127), capítulo 28 (TP, 172) y capítulo 93 (TP, 487). En el capítulo 93 Sinianskaya la deja tal cual sin traducción (TM1, 352). Borísova, en cambio, opta por poner una nota a pie de página con la traducción literal: “Ну и дерьмо (фр.)”⁷⁶⁵ (TM2, 471). En el capítulo 23 Borísova (TM2, 124) propone la traducción literal de la expresión en el cuerpo del texto, mientras que Sinianskaya (TM1, 130) opta por darla en una nota a pie de página con la nota explicativa “здесь”⁷⁶⁶. En la mayoría de los casos, cuando las palabras francesas o inglesas están incorporadas en el texto español, Sinianskaya tiende a dejarlas en la lengua original, mientras que Borísova las traduce. Como ejemplo podríamos citar el fragmento del ascenso al piso de Morelli:

París no es más que esto, coño, una puñetera escalera atrás de otra, ya está uno más harto de ellas que del quinto carajo. Si tous les gars du monde... Wong cerrando la marcha, Wong sonrisa para Gustave, sonrisa para la portera, bloody bastard, coño, ta gueule, salaud (TP, 492).

En la versión soviética las expresiones ofensivas en francés “ta gueule, salaud” o inglés “bloody bastard”, así como la letra de la canción francesa se quedan sin traducción y tampoco se traducen en nota a pie de página:

[Э]то и есть Париж, чтоб ему пусто, проклятая лестница, одна кончается, другая начинается, осточертело карабкаться вверх,

⁷⁶⁴ “Cállate, amigo (fr.)”.

⁷⁶⁵ “Vaya mierda (fr.)”.

⁷⁶⁶ “aquí, en este contexto”

что же это такое, черт бы ее задрал (*sic.*). “Si tous les gars du monde”. Вонг замыкал шествие, улыбку — Густаву, улыбку — привратнице, bloody bastard, черт побери, ta gueule, salaud⁷⁶⁷ (ТМ1, 433).

Las expresiones españolas, a su vez, se rebajan en la traducción: “coño” se traduce como “чтоб ему пусто”⁷⁶⁸ y la “puñetera escalera” se convierte en “maldita escalera”. Borísova, en cambio, traduce todas las expresiones obscenas en el cuerpo del texto y la cita de la canción en una nota a pie de página:

[В]от это и есть Париж, дерьмо сплошное, одна долбаная лестница за другой, до чего надоело карабкаться, до синих чертей. Si tous les gars du monde... Вонг замыкает шествие, Вонг — улыбка Гюставу, улыбка консьержке, поганый ублюдок, дерьмо, заткнись, свинья⁷⁶⁹ (ТМ2, 476).

En esta versión no se detecta la tendencia a suavizar el lenguaje obsceno, ya que todas las expresiones rusas utilizadas son bastante fuertes en cuanto a su nivel de intensidad. Las expresiones españolas tienen casi el mismo grado de expresividad en su traducción rusa: “coño” se traduce como “дерьмо сплошное”⁷⁷⁰ y “дерьмо”⁷⁷¹, “quinto carajo” por una expresión rusa fija sinónima que se traduce literalmente como “hasta los diablos azules”. La “puñetera escalera” se traduce como “долбаная лестница”⁷⁷² que podría ser

⁷⁶⁷ [E]so es París, que el diablo lo lleve, maldita escalera, una se acaba, otra empieza, ya está uno harto de escalar, qué diablos es eso, que la lleve el diablo. “Si tous les gars du monde”. Wong cerraba la marcha, sonrisa para Gustave, sonrisa para la portera, bloody bastard, rayos, ta gueule, salaud.

⁷⁶⁸ “que le sea hueco”

⁷⁶⁹ [E]sto es París, mierda total, una puñetera escalera tras otra, uno está tan harto de escalar, hasta los diablos azules. Si tous les gars du monde... (Si todos los jóvenes de la tierra ... (fr.)) Wong cierra la marcha, Wong sonrisa para Gustave, sonrisa para la portera, bastardo asqueroso, mierda, cállate, puerco.

⁷⁷⁰ “mierda total”

⁷⁷¹ “mierda”

⁷⁷² “puñetera escalera”

el equivalente ruso con el mismo nivel de intensidad y expresividad. La inglesa “bloody bastard” también se convierte en una expresión rusa del mismo nivel de intensidad “поганый ублюдок”⁷⁷³.

En estos ejemplos, por tanto, vimos las dos principales técnicas utilizadas en la traducción soviética para suavizar el lenguaje obsceno: expurgación o utilización de un extranjerismo y sustitución por expresiones con una carga de intensidad, fuerza ilocutiva y/o grado de vulgaridad menores. Cabe destacar también que, en algunos casos, mientras que la traducción soviética suaviza el lenguaje obsceno, la traducción postsoviética opta por intensificarlo. Así es el caso del fragmento: “Ah, merde alors —dijo Etienne mirándolos furioso” (TP, 45). Sinianskaya opta por una expresión literaria “А, черт возьми”⁷⁷⁴ para traducir en una nota a pie de página el “ah, merde alors” de Etienne. En la traducción postsoviética la frase también aparece en francés en el cuerpo del texto y se traduce en una nota a pie de página. Sin embargo, en materia de selección léxica observamos la modificación opuesta: en vez de neutralizar la expresión como Sinianskaya, Borísova la intensifica. La exclamación vulgar de Etienne, que en francés no supone un objeto concreto, en ruso está dirigida como una ofensa a sus interlocutores: “Ну что вы за дерьмо такое”⁷⁷⁵ (TM2, 50). Cabe mencionar que, en la versión soviética, no había la censura omnipresente que excluyera todas las expresiones fuertes u obscenas. Las decisiones son más bien puntuales y provienen de la autocensura de la traductora que habrá interiorizado las reglas de lo publicable y no publicable en el espacio soviético. En algunos casos Sinianskaya opta por traducir literalmente la exclamación vulgar francesa “merde”, pero al mismo tiempo neutraliza el resto de la frase. Este es el caso

⁷⁷³ “bastardo asqueroso”

⁷⁷⁴ “ah, demonio”

⁷⁷⁵ “Qué mierda que soís”.

de la traducción de la escena con la indigente: “Merde —dijo la clocharde, iniciando la complicada tarea de enderezarse—. Y a la bise, c'est cul” (TM1, 241). En la traducción soviética se mantiene el original francés con la traducción en una nota a pie de página. Mientras que la primera parte de la frase se traduce literalmente, la segunda se suaviza: “Да еще эта пакость — ветер (фр.)”⁷⁷⁶ (TM1, 230). En vez de una frase bruta y socialmente marcada encontramos una expresión de voz elevada. En la traducción postsoviética, donde en el cuerpo del texto también se guarda el original francés, encontramos una versión más coloquial y vulgar en la nota a pie: “Дерьмо. Да еще эта холодина, в задницу (фр.)”⁷⁷⁷ (TM2, 24).

Otra frase de la indigente —“ça suffit, conasse” (TP, 241)— igualmente se suaviza y pasa de un registro vulgar a uno elevado en la traducción soviética. Sinianskaya opta por traducir la frase francesa en una nota a pie con la mención “en este contexto”: “Здесь: ну хватит тебе (фр.)”⁷⁷⁸ (TM1, 230). Traduce sólo el primer sintagma, omitiendo la palabrota “conasse”. Borísova, quien también recurre a una nota a pie de página, en cambio, opta por mantener el insulto: “Хватит, мать твою (фр.)”⁷⁷⁹ (TM2, 240). La segunda parte de la frase se traduce en la versión postsoviética por una expresión vulgar que podría traducirse al español como “¡la madre que te parió!”. La misma expresión rusa aparece en la traducción postsoviética de la frase de Oliveira: “‘Joder’, pensó Oliveira. ‘Joder con el programa’” (TP, 124). Borísova recurre a la expresión “мать твою”⁷⁸⁰ para transmitir el primer “joder” y al adjetivo “долбаный”⁷⁸¹ (TM2, 121) para caracterizar el

⁷⁷⁶ “Y además esa zurrapa del viento (fr.)”.

⁷⁷⁷ “Mierda. Y encima de todo, esta rasca, a tomar por culo (fr.)”.

⁷⁷⁸ “Aquí: ya basta”

⁷⁷⁹ “Basta, la madre que te parió”.

⁷⁸⁰ “la madre que te parió”

⁷⁸¹ “puñetero”

programa. Sinianskaya, a su vez, opta por suavizar el primer “joder” traduciéndolo literalmente como “que le sea hueco” y omitir el segundo: “Чтоб ей было пусто, — подумал Оливейра. — Ну и программа”⁷⁸² (TM1, 127). Sinianskaya se muestra persistente en su tendencia a suavizar esta palabra. Así, para traducir la frase de Oliveira —“Por fin salís, qué joder — dijo Oliveira” (TP, 276)— opta por una expresión literaria que eleva el estilo de la frase: “выглянул наконец, пропади ты пропадом, — сказал Оливейра”⁷⁸³ (TM1, 257). Borísova, igual que en otros casos, prefiere una solución más coloquial y vulgar: “Выглянул наконец, мать твою за ногу, — сказал Оливейра”⁷⁸⁴ (TM2, 272). Aquí, la exclamación “joder” se traduce por una expresión rusa pintoresca y bastante fuerte.

Igualmente, esta palabra da pie a diferentes soluciones en el contexto del “juego a cementerio” inventado por Oliveira y sus amigos argentinos: “Joder —dijo admirativamente Oliveira. Pensó que también joder podía servir como punto de arranque, pero lo decepcionó descubrir que no figuraba en el cementerio” (TP, 279). Sinianskaya opta por la palabra “бардак” que etimológicamente tiene el significado de “quilombo” o “caos”, pero por consonancia a veces se utiliza como eufemismo de “burdel”: “Ну и бардак, — с долей восхищения сказал Оливейра. И подумал, что слово "бардак" тоже могло бы стать отправным для игры, но с разочарованием обнаружил, что в словаре его не было”⁷⁸⁵ (TM1, 260). Esta manipulación permite a la traductora suavizar la expresión original de Oliveira, y al mismo tiempo hace inverosímil la ausencia en el diccionario de la palabra citada.

⁷⁸² “Que le sea hueco, — pensó Oliveira. — Menudo programa”

⁷⁸³ “Por fin te asomas, qué el diablo te lleve, — dijo Oliveira”.

⁷⁸⁴ “Por fin te has asomado, qué la cogen por la pierna a la madre que te parió”

⁷⁸⁵ Qué quilombo, — dijo Oliveira con un toque de admiración. Pensó que la palabra “quilombo” también podría servir como punto de arranque para el juego, pero descubrió con decepción que no figuraba en el diccionario.

Sinianskaya relativiza la actitud admirativa de Oliveira recurriendo a una expresión rusa que podría ser traducida literalmente como “con una porción de admiración”. Asimismo, la traductora evita llamar al diccionario de la Real Academia Española “cementerio” y lo sustituye por “словарь”⁷⁸⁶, absolutamente neutro. Estas manipulaciones están en línea con el respeto hacia la norma impuesto en el campo de producción cultural en el espacio soviético y con la interpretación de Terterían (1986), que había criticado el experimento lingüístico de Cortázar (1986). En la traducción postsoviética (TM2, 275) de este fragmento, la admiración de Oliveira ya no se relativiza. Además, Borísova traduce la palabra “joder” por “хрен”, que sin ser etimológicamente obsceno es un eufemismo. Asimismo, vuelve a calificar al diccionario de “cementerio”, igual que el texto original.

En algunos casos vemos una discrepancia en el registro de las traducciones, aunque no se trate de lenguaje propiamente obsceno. En la escena donde Oliveira está en el alfeizar de su ventana pensando si saltar o no, Cuca intenta hacerlo bajar con la promesa de ir a tomar un café con “medialunas fresquitas” (TP, 403). Dadas las circunstancias, esta propuesta le parece ridícula a Talita que contesta: “No sea idiota” (TP, 403). En la versión soviética observamos una réplica menos brusca: “Перестаньте валять дурака, — ответила Талита”⁷⁸⁷ (TM1, 366). Un ataque implícito en la frase española se suaviza debido a la supresión de la palabra “idiota” y la utilización de una expresión que no ataca las capacidades mentales del interlocutor sino su actitud poco seria. En la traducción postsoviética se mantiene la palabra “idiota” y el ataque se hace más explícito, ya que en vez

⁷⁸⁶ “diccionario”

⁷⁸⁷ “Deja de hacer la tonta, — contestó Talita”.

del verbo “ser” se utiliza “строить из себя”⁷⁸⁸: “Не стройте из себя идиотку, — сказала Талига”⁷⁸⁹ (TM2, 401).

En algunas ocasiones la traducción postsoviética no sólo refuerza, sino que añade subtexto erótico u obsceno. En el diálogo en la escalera de Morelli los amigos no llegan a abrir la puerta, y su reacción se plasma en un discurso polifónico: “Ton copain l'argencul n'est pas là pour piger ton charabia. <...> Ah merde, c'est la tour de Babel, ma parole. Amène ton briquet, Fleuve Jaune de mon cul, la poisse, quoi” (TP, 493). Ambas traductoras mantienen el texto francés, traduciéndolo en notas a pie de página. En la versión soviética observamos el uso de lenguaje literario de registro elevado:

Твой приятель аргентинишка не затем сюда пришел, чтобы слушать эту тарабарщину (фр.) <...> Ах ты дьявол, ну просто Вавилонская башня, честное слово. Да еще этот чертов китаец, вот незадача (фр.)⁷⁹⁰ (TM1, 434).

Sinianskaya traduce la palabra “charabia” por una expresión del mismo nivel de intensidad y registro. También mantiene el registro de la expresión “ma parole”, convertida en una expresión que podría traducirse literalmente como “palabra honesta”. La expresión vulgar “ah, merde”, en cambio, ya se traduce por una expresión de menor intensidad expresiva. Asimismo, para traducir el neologismo vulgar “argencul”, Sinianskaya opta por añadir al gentilicio “argentino” un sufijo diminutivo que tiene un matiz despectivo. La voz vulgar “poisse” se convierte en una expresión de voz culta que podría traducirse como “qué mala suerte”. La expresión vulgar “Fleuve Jaune de mon cul” se interpreta como queja contra Wong y se traduce por la

⁷⁸⁸ “pretender ser”

⁷⁸⁹ “No pretenda ser idiota”.

⁷⁹⁰ No es para escuchar tu galimatías que ha venido tu amigo argentinillo (fr.) <...> Ah, diablo, es una verdadera Torre de Babel, mi palabra. Y además este maldito chino, qué mala suerte (fr.).

exclamación “этот чертов китаец”⁷⁹¹. En la versión postsoviética el registro, en cambio, se vuelve más coloquial y vulgar que en el original y la versión soviética:

[Т]вой приятель, эта аргентинская задница, здесь не для того завис, чтобы слышать твою хренотень (фр.). <...> Вот дерьмо, просто вавилонская башня какая-то, ей-богу. Оставь в покое мою задницу, придурок, что я тебе говорю (фр.).⁷⁹² (ТМ2, 471)

Borísova divide el neologismo “argencul” en dos palabras, cada una de las cuales conserva su significado. Esto genera una solución que en la traducción literal deriva en una expresión vulgar: “culo argentino”. En la misma frase encontramos las palabras coloquiales “завис”⁷⁹³ y “хренотень”⁷⁹⁴. Mientras que la primera palabra es una versión coloquial de “pasar el rato”, la segunda contiene la palabra “хрен”; a pesar de ser un eufemismo pertenece al lenguaje obsceno. Dicha solución aumenta el nivel de intensidad de “charabia” más neutra. La exclamación “Ah, merde” se traduce literalmente, mientras que “ma parole” se traduce por la exclamación “ей-богу”⁷⁹⁵ con mayor nivel de intensidad, que además contiene una alusión religiosa. La última frase, igual que en la primera traducción, se interpreta como una réplica brusca dirigida a Wong. Sin embargo, en esta versión a la interpretación se añade una alusión erótica, ausente en el texto de partida.

⁷⁹¹ “este maldito chino”

⁷⁹² [N]o es para escuchar a tus disparates de mierda que tu amigo, este culo argentino, anda por aquí (fr.). <...> Vaya mierda, es una verdadera torre de Babel, por Dios. Deja en paz mi culo, gilipollas, escucha que te digo (fr.).

⁷⁹³ “se quedó colgado”

⁷⁹⁴ “disparates de mierda”

⁷⁹⁵ “por Dios”

9.2.2. El estilo y el uso de la desviación ortográfica

Otro aspecto manipulado en las reescrituras de *Rayuela* es el estilo de la obra. El tema del estilo cobra especial relevancia en esta novela donde diferentes estilos y voces narrativas pueden fusionarse incluso en la misma frase. El estilo no sólo define la forma de la obra sino también transmite un mensaje. Entonces tanto a su interpretación como traducción pueden aplicarse las palabras de Basil Hatim y Jeremy Munday sobre la teoría de la relevancia: “Stylistic properties are no longer seen in terms of their intrinsic value, but rather through the kind of clues they yield to guide the audience to the intended interpretation”⁷⁹⁶ (2004, 65).

Según el epitexto autoral —o sea el paratexto escritor por el autor y que comenta la obra sin estar físicamente vinculado al volumen— el objetivo de Cortázar consistía en minar el estilo tradicional de la novela realista y purificar el lenguaje de los lugares comunes y bellezas del estilo petrificado. Sin embargo, en el campo literario soviético, dominaba la poética del realismo socialista y las traducciones, según las premisas ideológicas de la escuela de Kashkín, debían seguir este canon dominante. Una de las principales características de la escuela soviética de traducción consistía en la aspiración a crear un texto que se leyera con fluidez y como una obra originalmente escrita en ruso. Con este propósito, la traducción solía homogeneizar las obras que destacaban por su peculiaridad estilística (Scholz 2011). En el campo literario soviético el canon del estilo bello fue representado por las novelas realistas. Cabe destacar también el impacto que tuvo en el estilo de las traducciones el discurso soviético oficial que tendía a

⁷⁹⁶ “Las propiedades estilísticas ya no se ven en términos de su valor intrínseco, sino según el tipo de pistas que dan para guiar a la audiencia hacia la interpretación prevista”.

cierta pomposidad, unas paráfrasis largas y la complicación de las estructuras sintácticas. La época postsoviética, en cambio, experimentó una reacción contra esta dominación del estilo realista, y eso justifica que en las dos traducciones de *Rayuela* hallemos dos estilos marcadamente diferentes.

Aunque la manipulación estilística se observa en todo el texto, podemos citar algunos fragmentos representativos. Por ejemplo, fragmentos donde expresiones en otras lenguas se manipulaban en la traducción soviética, no tanto por su carácter obsceno o vulgar, como para homogeneizar y elevar el estilo de la obra. Este es el caso de la traducción de la réplica de la Maga: “Silence my foot — dijo la Maga, que sabía bastante inglés” (TP, 125). En la versión soviética observamos la manipulación de dos aspectos. La expresión coloquial “my foot” se traduce por una frase abstracta: “Тишина — это моя слабость (англ.)”⁷⁹⁷ (TM1, 168). Además, el dato de que la Maga sabía bastante inglés se convierte en la observación irónica —“знавшая довольно много английских слов”⁷⁹⁸. Mientras que el primer cambio repercute en el estilo del texto, el segundo modifica la percepción del personaje, resultando en su desvalorización, de la que hablaremos con más detalle en el apartado del Universo del discurso (9.3). En la traducción postsoviética, en cambio, estos aspectos no fueron manipulados. Igual que en el texto español leemos que la Maga sabía bastante inglés. La exclamación de la Maga se traduce como “Вот и соблюдайте тишину (англ.)”⁷⁹⁹ (TM2, 168), que a pesar de ser una expresión coloquial y brusca, sin embargo, no transmite el significado de la expresión inglesa. De esta manera, cambiando la semántica, la traductora mantiene el estilo.

⁷⁹⁷ “Tengo afecto por el silencio”.

⁷⁹⁸ “que sabía bastantes palabras en inglés”

⁷⁹⁹ “Entonces guardad silencio (inglés)”.

En el capítulo 1 Oliveira describe lacónicamente su primer tiempo en París: “Sé que un día llegué a París, sé que estuve un tiempo viviendo de prestado, haciendo lo que otros hacen y lo que otros ven” (TP, 18). El personaje evita conscientemente el uso de frases hechas y bellas, pero refuerza el efecto de la parte final de la frase con el paralelismo “otros hacen/otros ven”. Sinianskaya opta por empezar el fragmento con la frase hecha de inciso “в один прекрасный день”⁸⁰⁰ (TM1, 32). De esta manera añade uno de los clichés que se propone destruir Cortázar. Uno de los principales blancos que atacaba el escritor fue el sistema de adjetivación aceptado como un indicativo de estilo bello que se le presentaba como tramposo (Cortázar 2013a, 218). Además, como la norma estilística condena cualquier tautología, la traductora evita el paralelismo a costa de la dilatación estilística: “некоторое время жил в долг, поступая так, как поступают другие, и смотря на все теми глазами, какими смотрят все остальные”⁸⁰¹ (TM1, 32). La constatación simple “lo que otros ven” se convierte en un juicio evaluativo de que Oliveira veía las cosas con los ojos con los que miran los demás.

En cambio, en la traducción postsoviética encontramos un lenguaje más simple y conciso: “Я знаю только, что однажды приехал в Париж, что какое-то время жил в долг, делая то, что делают другие, и видя перед собой то, что видят все прочие”⁸⁰² (TM2, 13). Borísova tampoco mantiene el paralelismo y opta por dos sinónimos diferentes para traducir “otros”. Sin embargo, esto no complica la frase a nivel sintáctico. Cabe mencionar también que el juicio evaluativo de Sinianskaya, según el cual Oliveira

⁸⁰⁰ “en un día hermoso”

⁸⁰¹ “un tiempo viví de prestado, actuando como actúa otra gente y mirando las cosas con los ojos con los que miran los demás”.

⁸⁰² “Sé sólo que un día llegué a París, que un tiempo estuve viviendo de prestado, haciendo lo que hacen los demás y viendo delante mío lo que ve otra gente”.

miraba el mundo con los ojos de los demás, ya no aparece en la segunda traducción, evitando así desvalorización del protagonista.

El mismo inciso, “в один прекрасный день”, vuelve a aparecer en la traducción de 1986 de la descripción que hace Oliveira de su encuentro con la Maga: “La Maga había aparecido una tarde en la rue de Cherche-Midi” (TP, 24). Sinianskaya poetiza el encuentro: “И в один прекрасный день на улице Шерш-Миди мне явилась Мага”⁸⁰³ (TM1, 37). “Una tarde” se sustituye por una frase muy parecida a los incisos tipo “érase una vez”. El verbo “apareció” se traduce por “мне явилась”⁸⁰⁴ que en ruso fuera del contexto jurídico implica que el sujeto es un ente inmaterial (fantasma, fruto de imaginación u otro) como sujeto y para un lector medio se asocia con el poema de Pushkin “Recuerdo el mágico instante”⁸⁰⁵. Borísova, en cambio, describe el encuentro de una manera prosaica y concisa: “Однажды вечером на улице Шерш-Миди я встретил Магу”⁸⁰⁶ (TM2, 19).

En su traducción, Sinianskaya tiende a recurrir no sólo a frases hechas sino también a los dichos rusos. Es uno de los métodos que promovía el famoso traductor Liubímov (1982), que decía que para traducir a un autor extranjero empezaba a buscar a su contraparte rusa en el plano estilístico. Cuando Oliveira dice “En fin, no exageremos” (TP, 82), la traductora opta por un dicho: “В конце концов, не будем делать из мухи слона”⁸⁰⁷ (TM1, 113). La expresión “en fin” también se alarga, haciendo la frase menos ligera. Mientras que Sinianskaya opta por la dilatación estilística, la traducción

⁸⁰³ “Y un hermoso día en la calle de Cherche-Midi me apareció la Maga”.

⁸⁰⁴ “me apareció”

⁸⁰⁵ “Я помню чудное мгновенье”

⁸⁰⁶ “Una tarde en la calle de Cherche-Midi encontré a la Maga”.

⁸⁰⁷ “Al fin de cuentas no hagamos elefante de una mosca”.

postsoviética acorta la frase original en un simple “давай не будем преувеличивать”⁸⁰⁸ (TM2, 104).

La manipulación del estilo también se nota en la traducción del fragmento, donde Etienne expone su visión de Morelli y de su tarea literaria:

Etienne veía en Morelli al perfecto occidental, al colonizador. Cumplida su modesta cosecha de amapolas búdicas, se volvía con las semillas al Quartier Latin. Si la revelación última era lo que quizás lo esperaba más, había que reconocer que su libro constituía ante todo una empresa literaria, precisamente porque se proponía como una destrucción de formas (de fórmulas) literarias (TP, 491).

Si comparamos el volumen del texto, podemos observar que la versión soviética representa una dilatación estilística:

Этьен видел в Морелли совершенного представителя западного мира, колониста. Собрав свой скромный урожай буддийского мака, он привез его семена в Латинский квартал. И если конечное откровение заключается в том, что он, возможно, обнадеживал гораздо больше, чем следовало, то надо признать, что его книга все-таки является чисто литературным предприятием именно в силу того, что она задумывалась с целью разрушения литературных формул⁸⁰⁹ (TM1, 432).

Mientras que el volumen del texto de Alla Borísova se acerca al del texto español:

⁸⁰⁸ “no exageremos”

⁸⁰⁹ Etienne veía en Morelli al perfecto representante del mundo occidental, al colonizador. Después de haber recogido su modesta cosecha de amapolas búdicas, trajo sus semillas al Quartier Latin. Y si la última revelación consiste en el hecho de que esperaba mucho más de lo que debía, hay que admitir que su libro es una empresa puramente literaria precisamente debido al hecho de haber sido concebida con el fin de destrucción de las fórmulas literarias.

Этьен видел в Морелли законченного западника, колонизатора. Собрав скромный урожай буддийского мака, он привез его семена в Латинский квартал. И если последним откровением явилось то, что он ожидал гораздо большего, все-таки надо признать, что эта книга — литературное предприятие именно потому, что она предполагает разрушение всех форм (литературных формул)⁸¹⁰ (ТМ2, 475).

Esta diferencia de volumen y registro se alcanza mediante el uso excesivo de los pronombres posesivos (“свой”⁸¹¹), utilización de las expresiones como “представитель западного мира”⁸¹² característica del discurso oficial soviético y “в силу того, что”⁸¹³, “с целью”⁸¹⁴, asociadas al lenguaje burocrático. Al mismo tiempo, cabe mencionar que el significado de la segunda frase fue manipulado, ya que la traducción soviética juzga a Morelli. La revelación última se interpreta como la comprensión de que Morelli daba más esperanzas de lo que debía. Además, según Sinianskaya, su libro sólo fue concebido como destrucción de las fórmulas literarias. Significativamente, el concepto más amplio —“formas literarias”— se omite.

En la traducción postsoviética, la aspiración destructora de Morelli, en cambio, se pone de relieve: “разрушение всех форм”⁸¹⁵. Cabe mencionar que, aunque Borísova mantiene el estilo general del texto cortazariano, también reescribe el texto. La definición de Morelli como “perfecto occidental” se traduce como “законченный западник”⁸¹⁶, haciendo alusión

⁸¹⁰ Etienne veía en Morelli a un occidentalista rematado, al colonizador. Después de haber recogido su modesta cosecha de amapolas búdicas, trajo sus semillas al Quartier Latin. Y si la última revelación era que esperaba mucho más, de todos modos, hay que reconocer que este libro es una empresa literaria precisamente porque implica la destrucción de todas las formas (fórmulas literarias).

⁸¹¹ “su”

⁸¹² “representante del mundo occidental”

⁸¹³ “a la fuerza de”

⁸¹⁴ “con el fin de”

⁸¹⁵ “destrucción de todas las formas”

⁸¹⁶ “un occidentalista rematado”

al movimiento social filosófico ruso de los occidentalistas. La revelación última no se interpreta como el hecho de encontrar el centro o *kibbutz* (“la última revelación fue que él esperaba más”) sino como la comprensión de sus aspiraciones por parte de los miembros del Club de la Serpiente.

Esta transestilización del texto se observa no sólo en los monólogos interiores de Oliveira o pasajes relacionados con la teoría de Morelli, sino también en la parte argentina de la novela. Podríamos citar como ejemplo la descripción de la relación de Traveler y Talita: “Entonces se lo lleva a ver a Marilyn Monroe, gran favorita de Traveler, y-tasca-el-freno de unos celos puramente artísticos en la oscuridad del cine Presidente Roca” (TP, 262). En este fragmento la desviación ortográfica introducida por Cortázar añade un matiz lúdico e irónico a la situación de los “celos artísticos”. Sinianskaya, en cambio, opta por un tono solemne:

Например, ведет смотреть Мерлин Монро, к которой Тревелер испытывает особое чувство, а сама в темноте кинотеатра “Президент Рока” душит в себе ревность по поводу чувств, возшедших на чистой ниве искусства⁸¹⁷ (ТМ1, 248).

Esta dramatización se consigue mediante el uso de frases hechas, características del estilo clásico realista: “особое чувство”⁸¹⁸ para transmitir el concepto de “favorita”, “душит в себе ревность”⁸¹⁹ para decir “tasca-el-freno de unos celos”, “по поводу чувств, возшедших на чистой ниве искусств”⁸²⁰ para decir “artísticos”. Este último ejemplo muestra un claro

⁸¹⁷ Por ejemplo, se lo lleva a ver a Marilyn Monroe, con respecto a la cual Traveler resiente un sentimiento especial, y ahoga en la oscuridad de la sala de cine “Presidente Roca” celos, que brotaron en un campo puro del arte.

⁸¹⁸ “un sentimiento especial”

⁸¹⁹ “ahoga unos celos”

⁸²⁰ “al respecto de los sentimientos crecidos en el campo puro del arte”

caso de dilatación estilística. Borísova opta por una versión más concisa y estilísticamente menos cargada:

Или она ведет его посмотреть на Мэрилин Монро, от которой Травелер без ума, и, сидя в темноте кинотеатра “Президент Рока”, изо всех сил старается не ревновать к чисто художественному образу⁸²¹ (ТМ2, 261).

La palabra “favorita” se intensifica en la traducción postsoviética, convirtiéndose en la expresión “от которой Травелер без ума”⁸²², mientras que el juego ortográfico de “tasca-el-freno” se traduce por una expresión neutral “intenta con todas las fuerzas no ponerse celosa”. La expresión “celos artísticos” se transmite por una expresión más común — “celos de una imagen puramente artística”.

Como otro caso donde las traductoras optan por no mantener la desviación ortográfica y manipulan el estilo del texto podemos citar la característica de la Maga, escrita con el uso de los guiones: “para-ser-hembra-la-Maga-se-las-traía” (TP, 39). Ninguna de las traducciones mantiene la desviación ortográfica. Sinianskaya opta por inventar una expresión que traducida literalmente no tiene ningún sentido: “эта Мага - штучка с ручкой” (ТМ1, 51). Se puede suponer que la traductora se guiaba por la palabra “штучка”⁸²³, que en registro coloquial define a una mujer complicada y lista. Sin embargo, la segunda parte que se traduce como “con mango” habrá sido añadida por consonancia. Borísova, a su vez, opta por recurrir a un registro vulgar y explicitar el lado crítico del comentario: “еще та телка и кого хочешь

⁸²¹ O se lo lleva a ver a Marilyn Monroe, que le vuelve loco a Traveler, y, sentada en la oscuridad de la sala de cine “Presidente Roca”, se esfuerza para no sentir celos de una imagen puramente artística.

⁸²² “que vuelve loco a Traveler”

⁸²³ “cosita”

достанет”⁸²⁴ (TM2, 34). La palabra “телка” se traduce literalmente como “vaquilla” y tiene un matiz despectivo que se refuerza por la expresión “кого хочешь достанет”⁸²⁵.

El cambio de registro se observa también en la traducción de la letra de jazz. En la versión soviética la letra de las canciones y la poesía aparece en traducción de Borís Dubin. El estilo de la letra de la canción de jazz “Don’t you play me cheap // Because I look so meek” (TP, 67) resulta elevado en la traducción de 1986: “Игре твоей грош цена // Я тихий только на вид (англ.)”⁸²⁶ (TM1, 75). Mientras que en la canción vemos una expresión coloquial “play cheap”, su traducción al ruso “грош цена”⁸²⁷ pertenece al registro literario. En la traducción postsoviética, en cambio, observamos cierta vulgarización del estilo: “Не надо дешевки, бэби // Я смиренный только на вид (англ.)”⁸²⁸ (TM2, 62). La traductora opta por la palabra “дешевка”⁸²⁹, que pertenece al registro vulgar. Además, añade el tratamiento “baby” prestado del inglés, que también aporta a la coloquialización del estilo.

Otro ejemplo de manipulación estilística de la frase original se observa en la frase de Oliveira “Che, qué sbornia tengo, hermano” (TP, 74). En la traducción soviética, el estilo se hace más elevado y menos prosaico. La palabra “che” se omite y “hermano” se convierte en un término ruso que podría entenderse como “camarada” o “amigazo”. Sin embargo, la manipulación más obvia se observa en la traducción de la exclamación “qué

⁸²⁴ “Es menuda vaquilla y tendrá harto a cualquiera”.

⁸²⁵ “tendrá harto a cualquiera”

⁸²⁶ “Tu juego no vale un céntimo // Sólo aparento ser tranquilo (inglés)”

⁸²⁷ “vale un céntimo”

⁸²⁸ “No hagas mamarrachadas, baby // Sólo aparento ser manso”

⁸²⁹ “malbaratillo”

sbornia tengo”. Mientras que el texto en español se refiere a una “resaca fuerte”, en la traducción rusa encontramos la frase bastante poética: “Ну и гадко у меня сегодня на душе, дружище”⁸³⁰ (TM1, 82). En la segunda traducción ya tenemos una versión más coloquial aunque tampoco se menciona la resaca: “Че, что-то мне скверно, братишка”⁸³¹ (TM2, 69). La palabra “che” se translitera y “hermano” se traduce por su equivalente ruso, pero con un sufijo diminutivo, que tiene un matiz cariñoso. La expresión utilizada para traducir “qué sbornia tengo” normalmente se asocia con el malestar de estómago o de ánimo, lo que deja cierta ambigüedad de la frase, igual que en la versión soviética. Sin embargo, el registro es diferente, ya que esta versión es menos poética.

Cabe mencionar que en algunos casos la poetización estilística en la traducción soviética sigue el patrón del texto cortazariano, mientras que la segunda traducción neutraliza el estilo, omitiendo las metáforas originales. Buscando a la Maga, Oliveira piensa en “subir los peldaños del puente, entrar en su delgada cintura” (TP, 15). Sinianskaya mantiene y refuerza el lado visual, optando por “подняться по ступенькам моста, войти в его узкий выгнутый над водой пролет”⁸³² (TM1, 29). La palabra utilizada por la traductora está empleada de manera metafórica, ya que para describir un puente se debería utilizar el adjetivo “изогнутый”⁸³³ y no “выгнутый”⁸³⁴. Como el adjetivo utilizado se asocia con la espalda curvada de un gato, la imagen de la delgada arcada del puente, curvada sobre el agua, no transmite el aspecto antropomorfo de la metáfora, pero sí su lado poético. En la segunda

⁸³⁰ “Qué mal que está mi alma hoy, amigazo”.

⁸³¹ “Che, no me siento muy bien, hermanito”.

⁸³² “Subir los peldaños del puente, entrar en su delgada arcada curvada sobre el agua”.

⁸³³ “curvo”

⁸³⁴ “arcado, curvado”

traducción, el lado metafórico se omite: “поднимался по ступенькам моста, шел по его узкому пролету”⁸³⁵ (TM2, 9).

Otro ejemplo de manipulación estilística es la reescritura de la frase de Babs “Delirium tremens no, eh. A esta hora” (TP, 74). Sinianskaya opta por mantener la frase en latín con su traducción por el término médico “белая горячка”⁸³⁶ en nota a pie de página: “Delirium tremens, что ли. Не ко сну будет сказано”⁸³⁷ (TM1, 81). Usa un término en latín que en ruso, a diferencia del español, no se utiliza de manera corriente. Además, la traductora eleva el estilo al explicitar la simple observación “a esta hora” por una expresión literaria. Borísova, en cambio, opta por traducir la frase latina en el cuerpo del texto por una expresión de uso corriente: “Горячечный бред, только не это. В такой час”⁸³⁸ (TM2, 68). Además, al utilizar un término más genérico, la traductora postsoviética enmascara la causa de este delirio y valoriza al personaje.

Como rasgo común de todas las traducciones de la época soviética cabe mencionar también el tratamiento ortográfico de la palabra “Dios”. Debido a la prohibición oficial de la religión y el ateísmo científico proclamado en la URSS, esta palabra siempre se escribía en minúscula. Precisamente sobre esta cuestión escribe el traductor de literatura hispánica Grushkó (2015b, 562) en sus apuntes sobre la traducción cuando menciona, entre otras manipulaciones, la sistemática y obligatoria escritura de la palabra “Dios” en minúscula. Siguiendo esta regla, en todos los fragmentos de *Rayuela* donde se menciona la palabra “Dios”, escrita con mayúscula, Liudmila Sinianskaya

⁸³⁵ “Subía los peldaños del puente, andaba por su delgada arcada”.

⁸³⁶ “delirio alcohólico”

⁸³⁷ “Será delirium tremens, ¿no? No es para mencionar antes del sueño. (Delirio alcohólico (lat.))”.

⁸³⁸ “Delirio, eso no. A esta hora”.

las cambia por minúscula. Después del desplome de la URSS la religión volvió a ser legítima y en la versión de 2004 Alla Borísova deja la ortografía original en mayúscula.

Sin embargo, cabe destacar que la manipulación ortográfica en *Rayuela* tiene más trascendencia que en la mayoría de las novelas traducidas. A nivel conceptual las transformaciones ortográficas están relacionadas con la búsqueda metafísica llevada a cabo por Oliveira y su autor. El protagonista se sirve del humor para rebajar la gravedad de los grandes asuntos tratados: “Usaba las haches como otros la penicilina” (TP, 343). Para evitar la pomposidad, añade una hache a las palabras “gran hasunto”, “el hego y el hotro”, “la hunidad”, cuya trascendencia le tormenta, y por un momento se siente aliviado y liberado del engaño de las palabras. También recurre a la escritura con guiones que destacan la expresión. Como este recurso puede ser fácilmente imitado en otro idioma, en la mayoría de los casos, cuando Cortázar recurre a una escritura con guiones, ambas traductoras optan por mantener la peculiaridad ortográfica (por ejemplo, para traducir “ver-da-de-ro estilo Akademia (*sic.*)” en el capítulo 23, “de-este-lado-de-las-cosas” en el capítulo 47, “prestaba-un oído atento” en el capítulo 52). Sin embargo, en algunos casos, esta peculiaridad desaparece en la traducción.

En varias ocasiones la traducción soviética mantiene la desviación ortográfica, mientras que la segunda traducción la omite, o al revés. Así, en la frase “Todo es superficial, nena, todo es epi-dér-mico” (TP, 74). Sinianskaya opta por mantener la voz culta “epidermis” y el uso de guiones: “Все поверхностно, детка, все воспринимается на уровне э-пи-дер-ми-ка” (TM1, 81). Borísova, en cambio, omite la desviación ortográfica y la voz culta “epidermis” al traducirlo por una paráfrasis — “Все это поверхностно,

детка, все на уровне ощущений”⁸³⁹ (TM2, 68). En el capítulo 50, en cambio, es Borísova quien mantiene la ortografía con guiones de la expresión “estaban-pendientes-de-sus-palabras” (TP, 349), mientras que Sinianskaya opta por neutralizar la ortografía.

La rebelión de Cortázar contra las normas preestablecidas que convierten el lenguaje vivo en un “cementerio” regido por diccionarios y reglas obsoletas, se manifiesta también en la utilización de la escritura fonética deliberadamente incorrecta. En el capítulo 69, ambas traductoras optan por la incorrección ortográfica deliberada, igual que en el texto original. En otros casos, mantienen sólo una parte de la desviación ortográfica como en el segundo epígrafe de *Rayuela*. En el texto español encontramos toda una serie de palabras deliberadamente escritas de forma incorrecta: “otonio”, “esótico”, “egenplo”, “paix”, “haiga”, “bívora”, “solójicO”, “questá”, “lenia”, “petrolio”, “tamién”, “biyuya”, “ensima”, “conbiene”, “visio”, “dejeneradés”, “condupta”, “desparastijio”, “revuelca”, “meno”, “cóndoR”, “montanias”, “parabajo”, sirbalguno”, “searrepienta” (TP, 11). Sinianskaya sólo mantiene la desviación ortográfica de las palabras “eséntrico y esótico” y la destaca por la tipografía: “Икс-центрическом и Икс-зотическом” (TM1, 28). En el resto del texto la ortografía es correcta. Borísova, en cambio, mantiene sólo la peculiaridad tipográfica en “solójicO” — “зООпарке” y “cóndoR” — “кондоР” (TM2, 7).

Sin embargo, la modificación ortográfica que adquiere mayor trascendencia a nivel metafísico es el procedimiento de Oliveira de añadir la letra hache a las palabras para rebajar la gravedad de sus reflexiones. En varias ocasiones, ambas traductoras optan por omitir la desviación ortográfica, restableciendo

⁸³⁹ “Todo es superficial, nena, todo es a nivel de sensaciones”.

la norma. Así, la pregunta “¿me hapasiona, dije?” que Oliveira pone a sí mismo para matizar la seriedad de la afirmación “Me apasiona el hoy pero siempre desde el ayer” (TP, 113), pierde su aspecto lúdico en ambas versiones.

En el capítulo 48 Cortázar se burla de la expresión “inquietudes del espíritu”, que se aplica tan bien a su personaje: “esa respuesta felina de contentamiento que da el cuerpo cuando se ríe de las hinqietudes del hespíritu y se acurruca cómodamente entre sus costillas, la barriga y la planta de sus pies” (TP, 338). A pesar de su relevancia, no encontramos esta desviación ortográfica en ninguna de las dos traducciones. Sinianskaya traduce las “hinqietudes del hespíritu” por una frase hecha característica del discurso oficial soviético: “запросы духа”⁸⁴⁰ (TM1, 310), eliminando de esta manera el aspecto lúdico-irónico de la modificación ortográfica. Borísova tampoco mantiene la ortografía deliberadamente incorrecta, pero destaca el lado irónico al recurrir al paralelismo de dos sustantivos poéticos, “метаниями и терзаниями духа”⁸⁴¹ (TM2, 334), cuya repetición subraya el lado patético de la frase.

Podemos observar soluciones bastante diferentes en la traducción del monólogo interior de Oliveira donde el personaje recurre a las haches para rebajar la seriedad del asunto,

[Y] lo importante de este hejemplo es que el hangulo es terriblemente hagudo, hay que tener la nariz casi hadosada a la tela para que de golpe el montón de rayas sin sentido se convierta en el retrato de Francisco I o en la batalla de Sinigaglia, algo hincalificablemente hasombroso (TP, 98).

⁸⁴⁰ “demandas del espíritu”

⁸⁴¹ “vacilaciones y tormentas del espíritu”

En este caso Sinianskaya recurre a una letra de ortografía prerrevolucionaria “Ъ”:

[Б]еда только, что уголъ этотъ бываетъ очень острымъ и тогда приходится почти елозить носомъ по холсту, чтобы бессмысленные мазокъ и шрихъ вдругъ превратились в портретъ Франциска I или в битву при Сенигаллии — словомъ, в нечто невыразимо прекрасное (ТМ1, 104).

Aunque la elección de la letra puede añadir cierto matiz de solemnidad y pedantería, la intención de mantener la desviación ortográfica contribuye a destacar el fragmento del resto del texto. Borísova, a su vez, opta por neutralizar la ortografía propia (ТМ2, 94). Una situación parecida se observa en la traducción de la expresión de Oliveira “más hecuménicos” (ТР, 474). Sinianskaya destaca la expresión con cursiva y signos ortográficos arcaizantes — “*инстинктъ экумениченъ*”⁸⁴² (ТМ1, 417). Borísova, en cambio, opta por neutralizar su escritura: “более экуменически”⁸⁴³ (ТМ2, 459) y destacar su incongruencia con el uso del adverbio no registrado como norma por los diccionarios.

Sin embargo, también encontramos casos opuestos cuando es la traducción postsoviética la que mantiene la desviación ortográfica. En una de las descripciones de Oliveira las palabras “hebriedad”, “hastuta”, “hengaño” aparecen con haches adicionales: “Y aunque Holiveira desconfiara de la hebriedad, hastuta cómplice del Gran Hengaño, algo le decía que también allí había kibbutz, que detrás, siempre detrás había esperanza de kibbutz” (ТР, 247). En este contexto, Sinianskaya opta por no mantener la desviación ortográfica para describir la actitud de Oliveira hacia la embriaguez, restableciendo la norma y la seriedad del asunto tratado:

⁸⁴² “el instinto es ecuménico”

⁸⁴³ “más ecuménicamente”

И даже если бы Оливейра не верил в опьянение, этого ловкого сообщника Великого Обмана, что-то говорило ему: есть желаемое сообщество, оно там, ибо за всем этим всегда кроется надежда на сообщество⁸⁴⁴ (ТМ1, 236).

Sin la desviación ortográfica, la reflexión cobra mayor seriedad. Suponemos que, dado que en la mayoría de los casos en los que se usa la hache Sinianskaya opta por la desviación ortográfica, esta excepción fue provocada por el contexto. En la traducción soviética Oliveira habla de la esperanza de una comunidad, interpretada en los artículos críticos de la época como el deseo del colectivismo y, por ende, del socialismo. Es un tema que no podía ser tratado de manera lúdica en el espacio soviético. Borísova sí que mantiene la desviación ortográfica, ya que la relativización de esta reflexión resultó acorde a su interpretación de la obra:

И хотя Холивейра не верил в хопьянение, в хетого ловкого сообщника Великого Хобмана, что-то говорило ему — это тоже может быть кибуц, за всем этим всегда есть надежда на кибуц⁸⁴⁵ (ТМ2, 247).

La traductora imita la desviación ortográfica del texto de partida. Este juego se vuelve también fónico, ya que Borísova añade las letras “x”, que suenan como “j”, al nombre de Oliveira y palabras como “embriaguez”, “este” y “engaño”. Cabe mencionar también el cambio del modo de verbo “desconfiara”, que en castellano aparece en subjuntivo y expresa una probabilidad. Borísova opta por el indicativo “хотя не верил”⁸⁴⁶, que expresa

⁸⁴⁴ “Y aunque Oliveira no creyera en la ebriedad, esta astuta cómplice del Gran Engaño, algo le decía que la comunidad deseada existía, estaba allí, ya que detrás de todo esto siempre se oculta esperanza de comunidad”.

⁸⁴⁵ Y aunque Oliveira no creía en hebriedad, hesta astuta cómplice del Gran Hengaño, algo le decía que esto también podía ser kibbutz, detrás de todo esto siempre hay esperanza de kibbutz.

⁸⁴⁶ “aunque no creía”

una certitud de que Oliveira no creía en la ebriedad. Esta manipulación, que está en la línea de otras modificaciones relativas al alcohol en esta traducción, no deja poner en tela de juicio su lucidez y valoriza al personaje y su discurso.

Sin embargo, incluso en los casos en los que ambas traductoras optan por transmitir el aspecto lúdico de una ortografía propia, sus técnicas difieren. Cuando Oliveira empieza a reflexionar sobre el *kibbutz*, le sale la vena solemne, que el personaje rebaja añadiendo “h” incorrectas: “‘Hojo, Horacio’, hanotó Holiveira” (TP, 239). La traducción soviética añade más solemnidad e incluso pedantería al enunciado al solucionar el juego ortográfico con un signo “Ъ” y la cursiva: “«Смонъ, Орасио», — сказал себе Оливейра”⁸⁴⁷ (TM1, 228). Dicho signo se utilizaba antes de la revolución y su utilización da un matiz anticuado y serio al enunciado que se proponía lúdico. En la traducción de Borísova, en cambio, el juego ortográfico se resuelve con la adición de una “X” al nombre de Oliveira, lo que permite conservar el aspecto lúdico: “‘Остановись, Орасио’, — остановил себя Холивейра”⁸⁴⁸ (TM2, 238). Además, la traductora juega con el paralelismo léxico “остановись — остановил” y la repetición fonética de las “o” para transmitir el juego con cuatro “h” de la frase original.

En otro fragmento de reflexión de Oliveira encontramos soluciones parecidas: mientras que Sinianskaya opta por el signo arcaizante y la cursiva, Borísova añade un acento gráfico incorrecto. En el texto de Cortázar, Oliveira monologa sobre la acción diciendo que “La falsa acción era casi siempre la más espectacular, la que desencadenaba el respeto, el prestigio y las hestatuas hecuestres” (TP, 475). El énfasis está sólo en las últimas dos palabras, escritas de manera incorrecta. Sinianskaya, en cambio, opta por añadir signos de

⁸⁴⁷ “‘Stopъ, Horacio, — se dijo Oliveira”.

⁸⁴⁸ “«Para, Horacio», — se paró Holiveira”.

ortografía prerrevolucionaria a todos los ejemplos de una recompensa de falsa acción citados por Oliveira y resaltarlas con cursiva: “Ложная деятельность почти всегда бывала самой броской, и именно ее венчали *уважение, почетъ, а под конецъ — монумент въ виде конной статуи*”⁸⁴⁹ (TM1, 418). Como esta reflexión viene después de la crítica (atenuada en la traducción soviética) de la acción de los comunistas de París y Buenos Aires, la traductora pone énfasis en el hecho de quitar la seriedad de la afirmación. Borísova, en cambio, no recurre a la cursiva y destaca sólo la palabra “estatua” a la que ella añade un acento gráfico incorrecto: “Псевдодеятельность всегда была напоказ, и за ней всегда следовали *уважение, почет и конная статуя*”⁸⁵⁰ (TM2, 460). Además, probablemente, relaciona la acción social de los comunistas conocidos por Oliveira con la actividad de la nomenclatura soviética, y refuerza el aspecto crítico por medios léxicos. Ya no se trata de “falsa acción” sino de “pseudo acción” y su carácter “espectacular” permite a la traductora destacar su motivación falsa con el uso del adverbio “напоказ”⁸⁵¹.

En algunos casos ambas traductoras complementan la desviación ortográfica con el uso de la cursiva para destacar el carácter deliberado de la incorrección. Este fue el caso de la reflexión de Oliveira sobre el espectador activo que sigue su meditación sobre la acción en general: “Hespectador hactivo. Había que hanalizar despacio el hasunto. <...> La mayoría de sus empresas (de sus hempresas) culminaban not with a bang but a whimper” (TP, 476). Sinianskaya aplica la ironía al hecho de analizar despacio el asunto, es decir la actividad mental de Oliveira, y la palabra “empresas”, o sea la actividad

⁸⁴⁹ “La falsa acción casi siempre era la más espectacular, y la que desencadenaba *el respeto, el honorъ y alъ finalъ монументоъ енъ форма де естатуа екуестре*”.

⁸⁵⁰ “La pseudoacción siempre fue para ostentar, y desencadenaba siempre el respeto, honor y estatúa ecuestre”.

⁸⁵¹ “de muestra”

real del protagonista. Sin embargo, la expresión irónica “hespectador activo”, demasiado liado al altamente valorado en el discurso oficial soviético concepto de la acción, se neutraliza: “Я — активный зритель. *Этот вопрос подлежит изучению.* <...> В большинстве случаев то, что он затевал (*онъ затевалъ*), оканчивалось ‘not with a bang but a whimper’”⁸⁵² (TM1, 418). Además, la ironía dirigida hacia la actividad de Oliveira se refuerza con la selección léxica del verbo “затевать”⁸⁵³, dotado de un matiz peyorativo.

Borísova también recurre al uso de la cursiva, pero destaca sólo las palabras “hespectador”, “hactivo”, “hanalizar” y “empresas” escritas con hache en el texto de partida. Para reflejar la desviación ortográfica opta por incorrecciones ortográficas manifiestas. A diferencia de Sinianskaya, evita el uso de palabras con una carga de valoración subjetiva: “*Хактивный сритель.* Надо бы *проанализировать* этот вопрос повнимательнее. <...> Большинство его начинаний (*наченаний*) заканчивались ‘not with a bang but a whimper’”⁸⁵⁴ (TM2, 461). Soluciones parecidas aparecen en las traducciones del capítulo 19 donde Oliveira utiliza las haches como remedio para desgravar las reflexiones metafísicas:

Escribía, por ejemplo: “El gran hasunto”, o “la hencrucijada”. Era suficiente para ponerse a reír y cebar otro mate con más ganas. “La unidad”, hescribía Holiveira. “El hego y el hotro”. Usaba las haches como otros la penicilina. Después volvía más despacio al asunto, se sentía mejor. “Lo himportante es no hinflarse”, se decía Holiveira (TP, 473).

⁸⁵² “Soy un espectador activo. *Esteъ asuntoъ debeъ ser analizado.* <...> En la mayoría de los casos, lo que el maquinaba (*мажинабать*) se acababa ‘not with a bang but a whimper’”.

⁸⁵³ “maquinar”

⁸⁵⁴ “*Hespectador hactivo.* Habría que *hanalizar* este asunto con más atención. <...> La mayoría de sus empresas (*hempresas*) se acababan ‘not with a bang but a whimper’”.

Sinianskaya vuelve a recurrir al signo prerrevolucionario y a la cursiva para resolver la desviación ortográfica con el uso de las haches, lo que añade al texto cierta solemnidad:

К примеру: “*вопрость вопросов*” или “*переплетть*”. Этого было достаточно, чтобы расхохотаться и очередной мате выпить с гораздо большим удовольствием. “*Человекъ*, — писал Оливейра, — *я и онъ*”. Оливейра прибегал к этим письменным знакам, как другой — к пенициллину. От этого средства ему думалось лучше, на душе становилось легче: “*Законъ законовъ — не раздуваться, как шаръ*”, — говорил себе Оливейра⁸⁵⁵ (ТМ1, 416).

Curiosamente, la arcaización se aplica sólo al discurso de Oliveira, mientras que la incorrección en la escritura de su nombre, que pertenece a la voz del narrador, se omite. Cabe destacar también que la palabra “unidad” desaparece del discurso irónico de Oliveira. En el marco del discurso oficial soviético, la noción de “unidad” representaba un *ideologema*. Según señala Marina Gavrílova (2011, 219), la palabra “единство” representaba el *ideologema* del discurso soviético en el sentido de unidad, comunidad, carácter inseparable. En el discurso político significaba “сплоченность людей с сфере идей”⁸⁵⁶. Respecto a esto la investigadora recuerda el lema del Partido Comunista “¡Proletarios de todos los países, uníos!” y la frecuente combinación de esta palabra con conceptos políticos como el partido y el pueblo soviético. Por ende, por consideraciones de censura, la traductora opta por omitir esta noción ideológicamente cargada y la sustituye por un concepto

⁸⁵⁵ Por ejemplo: “*куестiónъ de las cuestionesъ*” o “*роллоъ*”. Fue suficiente para romper en carcajadas y beber otro mate con bastantes más ganas. “*Хомбреъ*, — escribía Oliveira, — *yo y élъ*”. Oliveira recurría a estos signos de escritura como otros a penicilina. Este remedio le ayudaba a pensar, desahogaba el alma: “*Левъ de las leyesъ — no hinflarse como un глобоъ*”, — se decía Oliveira.

⁸⁵⁶ “cohesión de la gente en el ámbito de las ideas”

ideológicamente más neutro — “человек”⁸⁵⁷. En la traducción de este fragmento, Borísova también recurre a la cursiva, pero en vez de añadir un signo en concreto juega con la desviación ortográfica:

Например, он писал: “*Виликий вапрос*” или “*зонадня*”. Этого было достаточно, чтобы расхохотаться и с удовольствием заварить себе еще один мате. “*Единение*, — писал Холивейра, *Мое эго и его эго*”. Подобные графологические штуки действовали на него, как на других пенициллин. Становилось легче, думалось спокойнее. “Самое главное — не слишком заноситься”, — говорил себе Оливейра⁸⁵⁸ (ТМ2, 458).

La traductora aplica una desviación ortográfica tanto a la voz de Oliveira como a la del narrador. Sin embargo, no todas las palabras escritas con hache se escriben de manera incorrecta en el texto ruso. Otra parte aparece en cursiva, pero sin desviación ortográfica. El concepto “единение”⁸⁵⁹ fue suficientemente comprometido por la ideología soviética para provocar una lectura irónica en la época postsoviética, que rechazaba todo el legado del período anterior. El concepto de “ego” también suena irónico debido a la repetición “мое эго и его эго”⁸⁶⁰.

Cabe mencionar que las haches como recurso lúdico aparecen no sólo en los monólogos metafísicos sino también en la reflexión de Oliveira sobre sus relaciones con el otro. Así, el narrador nos cuenta que “Las mujeres empezaban por adorarlo (realmente lo hadoraban), por admirarlo (una hadmiración hilimitada)” (TP, 477). Sinianskaya destaca el carácter irónico

⁸⁵⁷ “hombre”

⁸⁵⁸ Escribía, por ejemplo, “*Gram hasunto*” или “*транпа*”. Era suficiente para romper en carcajadas y cebar otro mate con ganas. “*La unidad*, — escribía Oliveira, *mi ego y su ego*”. Estos trucos gráficos tenían el mismo efecto sobre él que la penicilina sobre otros. Se sentía mejor, se pensaba con más calma. “Lo importante es no inflarse demasiado”, se decía Oliveira.

⁸⁵⁹ “единение”

⁸⁶⁰ “mi ego y su ego”

de la frase no sólo con medios ortográficos y tipográficos, sino también léxicos: “Вначале женщины всегда обожали его (*онѣ были обожаемѣ*), восхищались им (*онѣ их восхищали*)”⁸⁶¹ (TM1, 420). Al traducir la especificación “realmente lo adoraban”, en vez de subrayar el hecho de la adoración, omite “realmente” y cambia de sujeto. Entonces la ironía se aplica no al hecho de que fuera realmente adorado por las mujeres, sino a su estado de ser adorado “*онѣ были обожаемѣ*”⁸⁶². Igualmente, en el caso de la especificación “una admiración ilimitada”, la traductora omite el epíteto “ilimitada” y también cambia de sujeto — “*онѣ их восхищали*”⁸⁶³. Esta manipulación desplaza la ironía del carácter ilimitado de la admiración a la acción de Oliveira que la suscita. Borísova, a su vez, opta por una ortografía incorrecta y la cursiva, pero mantiene el paralelismo de las formas verbales en el cuerpo de la frase y entre paréntesis: “Сначала женщины обожали его (в самом деле *абожали*), восхищались им (*бисгранично восхищались*)”⁸⁶⁴ (TM2, 462).

9.2.3. La tipografía

En *Rayuela*, Cortázar recurre no sólo al juego estilístico y a una ortografía propia, sino que también utiliza los medios tipográficos para poner de relieve ciertos aspectos del texto. En su mayoría se trata del uso de la cursiva o palabras y expresiones en mayúscula. Por un lado, este uso se aplica a múltiples palabras extranjeras que Cortázar introdujo en el texto de la novela. Según lo confesó en una carta a Francisco Porrúa del 30 de mayo de 1962, sólo siguiendo el consejo de Aurora tradujo al español largos pasajes que en

⁸⁶¹ “Las mujeres siempre empezaban por adorarle (*fuеѣ adoradoѣ*), admirarlo (*suscitabaѣ suѣ admiraciоѣ*)”.

⁸⁶² “*fuеѣ* adoradoѣ”

⁸⁶³ “*suscitabaѣ* suѣ admiraciоѣ”

⁸⁶⁴ “Las mujeres empezaban por adorarle (realmente lo *hadoraban*), admirarlo (*hadmiraban hilimitadamente*)”.

un principio había decidido dejar en inglés y en francés (Cortázar 2013b, 606). En las versiones rusas las traductoras no suelen mantener la cursiva, ya que el uso del alfabeto latino hace destacar la palabra del cuerpo del texto en ruso. Alla Borísova, que tiende a traducir más extranjerismos al ruso que Liudmila Sinianskaya, también recurre más al uso de la cursiva para destacarlas. Aunque en general tiende a neutralizar el texto, traduciendo las palabras en inglés o francés al ruso, en el capítulo donde Oliveira encuentra a Berthe Trépat, opta por traducir la descripción de Valentín en español “es terrible, como un niño”(TP, 143) por una expresión fija francesa “*enfant terrible*” (TM2, 141) que la traductora pone en cursiva. Esta modificación valoriza ligeramente al personaje en un principio negativo, dándole el encanto de alguien que no se somete a las convenciones establecidas.

En muchos casos, por lo general cuando se trata de las citas o títulos, las traductoras, sobre todo Sinianskaya, optan por las comillas para destacar el elemento en otro idioma. No obstante, cabe mencionar la incongruencia de este uso en la traducción soviética del capítulo 3. Liudmila Sinianskaya pone entre comillas consecutivamente “Glielo dico io”, “animula vagula blandula” y “Hamlet, revenge” destacados con cursiva en el texto de partida. Sin embargo, neutraliza y escribe sin cursiva ni comillas la expresión “cosa facciamo” (TM1, 46), que Cortázar (TP, 32-33) también había puesto en cursiva. Esta solución se hace eco en el hecho de que la explicación de esta alusión sólo aparece en las notas postsoviéticas. Tanto la traductora como el autor de las notas de la versión de 1986 optan por neutralizar la expresión “cosa facciamo” que alude de manera irónica a los escritos de Chernyshevski y Lenin.

Igualmente, Sinianskaya opta por neutralizar la cursiva que destaca la frase “*Arbeit macht Frei*” (TP, 601). Las referencias a este lema de los campos de

concentración alemanes no eran aconsejables en el discurso oficial soviético por la posible comparación con los campos de trabajos forzados, GULAG. Por lo cual, en las notas de Dubin no se explica esta referencia y Sinianskaya, a diferencia de Borísova, omite la cursiva en el cuerpo del texto. Cabe mencionar que el contexto no deja a un lector ingenuo sospechar la procedencia de la alusión, lo que probablemente explica su presencia en el texto ruso a pesar del condicionante ideológico que podía haber provocado su eliminación total.

En el caso del texto español que se destaca del resto del texto por el uso de las letras capitales o la cursiva, las discrepancias entre las soluciones traductoras son más numerosas y reveladoras. En el tratado de Ceferino Piriz la utilización de la tipografía es especialmente visible. Borísova tiende a mantener todas las cursivas y expresiones en mayúscula. Sinianskaya también lo hace en la mayoría de los casos, pero con ciertas excepciones. Por ejemplo, en el párrafo donde Ceferino Piriz divide la humanidad según las razas y las pone con mayúscula “RAZA BLANCA”, “RAZA PARDA” (TP, 570), la autora de la traducción de 1986 opta por la cursiva (TM1, 490), como recurso menos llamativo que las mayúsculas originales. Mientras que ambas traductoras respetan el uso de las mayúsculas en todos los demás casos, la cursiva utilizada por Cortázar tuvo un destino más curioso. En términos generales, podemos afirmar que Borísova opta por mantener esta tipografía y la reproduce según el texto de partida, excepto en dos o tres ejemplos como “stupa”, “blues” o “karma” cuando se trata de palabras que entraron en el vocabulario postsoviético después de la apertura del país y la consiguiente moda a la cultura oriental y occidental.

Sinianskaya, en cambio, manipula la escritura a nivel tipográfico de manera consecutiva y coherente. Tiende a hacerlo en los fragmentos que tratan el

tema del estilo o de la búsqueda metafísica de los personajes. En el capítulo 34 Cortázar intercala las líneas de la novela *Lo prohibido* de Galdós con el monólogo interior del protagonista, pero no los divide a través de la tipografía. Deja que el lector repare por su cuenta la diferencia entre los dos estilos y sólo destaca algunas expresiones que llaman la atención de Oliveira: “me fui a vivir a Madrid”, “Por fin supe hallar un término de conciliación”, “Gozar del calor de la familia”, “polvorosas plazuelas”, “elegantes teatros”, “Impulsando a los que se estacionaban en las mesas”, “lo que en verdad era poco lisonjero para un hombre que”, “pulcro y distinguidísimo”, “y de diluir fatigosamente sus relatos”, “llorando a moco y baba”, “personalidades que ilustraron el apellido de Bueno de Guzmán”. Mientras que Borísova destaca sólo estas expresiones, Sinianskaya opta por poner en cursiva todo el texto del escritor realista español. Como, según la crítica literaria soviética, este texto estaba destinado a poner de manifiesto el caos y desorden que reinaba en la cabeza de Oliveira, el hecho de destacar esta diferencia debería aportar a la desvalorización del personaje y de su apetencia de destrucción lingüística.

Las reflexiones de Morelli sobre el intento de revolucionar el lenguaje, en cambio, se neutralizan. En *Morelliana*, Sinianskaya no pone en cursiva ni el concepto “prosaico” en la comparación de dos expresiones: “es exactamente lo mismo salvo que más crudo, *prosaico* (es decir, mero vehículo de información), mientras que la otra forma parece ya combinar lo útil con lo agradable” (TP, 538), ni la alusión a la voluntad propia del lenguaje en “si lo que quiero decir (lo que quiere *decirse*)” (TP, 458). Tampoco destaca en cursiva las palabras “gracia”, “umbral” o “anticlímax” en las explicaciones de los experimentos novelescos de Morelli: “un movimiento al margen de toda *gracia* <...> en busca de una desnudez que él llamaba axial y a veces el

umbral” (TP, 558), “de ahí la novela ‘cómica’, los *anticlímax*, la ironía, otras tantas flechas indicadoras que apuntan hacia lo otro” (TP, 454).

Igualmente, la traductora neutraliza los acentos tipográficos en los fragmentos que contienen reflexiones relacionadas con la búsqueda metafísica de los personajes. En el capítulo 83 Oliveira reflexiona sobre el alma y el cuerpo. Todas las cursivas que pone Cortázar para destacar y matizar diferentes derroteros de su pensamiento desaparecen en la traducción soviética. En el capítulo 84 el protagonista sigue meditando sobre su esencia (“sé *lo que soy* porque estoy exactamente sabiendo *lo que no soy*”), sus límites y visión (“por un segundo soy el mundo, el plano de fuera, *lo demás mirándome*”). Sinianskaya opta por neutralizar los acentos en las palabras clave y no recurre a la cursiva en la traducción de las expresiones citadas.

En el monólogo de Oliveira sobre el lenguaje, la traductora cambia el énfasis. En el texto de partida, la cursiva destaca la palabra “entender”: “Pureza horrible palabra. Puré, y después za <...> Entender el puré como epifanía. Damn the language. *Entender*. No intelegir: entender” (TP, 92). Sinianskaya desplaza el subrayado en cursiva en la palabra “pureza” y además manipula el significado de la oposición entre los conceptos de “entender” e “intelegir” al interpretar “entender” propuesto por Oliveira como una acción cuasi religiosa — “воспринять как чудо”⁸⁶⁵ (TM1, 98). Esta exageración se debe al estatus del valor innegable que tenía en el espacio soviético la razón pura y la capacidad de “intelegir”.

Otra reflexión sobre el verbo “entender” aparece en el capítulo 142 donde los personajes hablan de la Maga. Según Etienne, Lucía entendía muchas cosas

⁸⁶⁵ “percibir como milagro”

que los demás ignoraban a fuerza de saberlas. Para ilustrarlo recuerda cómo la Maga lloró ante uno de los cuadros de Etienne y valoriza su reacción frente a la de otra gente: “Cuántos otros, delante de esa tela, la apreciaron con frases pulidas, recuento de influencias, todos los comentarios posibles *en torno*” (TP, 607). Este énfasis en el carácter impertinente de los comentarios eruditos para el entendimiento de una obra de arte se atenúa en la traducción de la época soviética que omite la cursiva. La política cultural de la URSS implicaba la educación del pueblo y el análisis de las obras desde la perspectiva puramente intelectual y erudita. De ahí la tendencia de amplios aparatos críticos de las ediciones.

El hecho de poner de relieve la manera profunda de ser y su contraposición a la manera superficial en la frase de Oliveira “*En el fondo* podríamos ser como en la superficie <...> pero habrá que vivir de otra manera” (TP, 120), se neutraliza en el texto de 1986 donde la cursiva desaparece (TM1, 124). Tampoco se acentúan las referencias a la espiritualidad como los conceptos “*mana*”, que aparece en los capítulos 49 y 62, “*espiritual*” en el capítulo 99, “*epifanía*” en el capítulo 147. Igualmente sensible resulta ser el tema de lo personal: desaparece la cursiva de las palabras “*impersonal*” en el capítulo 62 y “*personal*” en el capítulo 97. El mismo destino tiene la mención del lado efímero e incierto de la realidad, que se destaca en el texto de partida. Así, desaparece la cursiva de la expresión “*en realidad*” en el capítulo 41 y de las palabras de Talita “*soy yo, soy él*” y en el capítulo 47.

La reflexión sobre el carácter relativo del tiempo (la teoría de la relatividad no tenía una acogida fácil en la URSS) también provoca una discrepancia entre las traducciones. Dentro del marco conceptual de *Rayuela* la distancia temporal ya no se percibe como algo objetivo y medible en años o siglos. Esta idea se vio reflejada en las palabras de Morelli, el *alter ego* de Cortázar:

Error de postular un tiempo histórico absoluto: Hay tiempos diferentes *aunque* paralelos. En ese sentido, uno de los tiempos de la llamada Edad Media puede coincidir con uno de los tiempos de la llamada Edad Moderna (TP, 545).

Cortázar subraya la coexistencia paralela de tiempos diferentes al poner en cursiva “aunque”. Sinianskaya opta por neutralizar el énfasis y omite la cursiva (TM1, 474), importante en esta reflexión de tipo metafísico.

9.3. El Universo del discurso

9.3.1. *El comportamiento social*

Uno de los puntos más sensibles a la manipulación de la reescritura resultó ser la percepción de los personajes. Mientras que la traducción soviética tiende a desvalorizarlos, la versión posterior suele proporcionar su visión más positiva que la del texto de partida. Sobre todo, se trata de la percepción del protagonista. En concreto, la traducción soviética tiende a destacar falta de ocupación fija o ausencia de relaciones sociales estables en la vida de Oliveira, mientras que la versión postsoviética poetiza el lado bohemio y creativo de su vida.

Así, la observación de la Maga “Horacio es como un vaso de agua en la tormenta” (TP, 83) mantiene su lado irónico-crítico en la traducción de Sinianskaya: “Орасио — все равно что глоток воды в бурю”⁸⁶⁶ (TM1, 90). En la versión postsoviética ya encontramos, en cambio, cierta valorización del personaje: “Орасио — все равно что стакан воды в несчастье”⁸⁶⁷ (TM2, 90). Mientras que en la tormenta, citada en el texto original, un vaso

⁸⁶⁶ “Horacio es como un trago de agua en la tormenta”.

⁸⁶⁷ “Horacio es como un vaso de agua en desgracia”.

de agua es inútil, en desgracia, que aparece en la traducción de Borísova, este vaso resulta mucho más pertinente. La traductora manipuló el “vehículo” de comparación de la metáfora para dar una evaluación más positiva al personaje y resaltar su importancia en el mundo.

En cambio, en el fragmento que veremos a continuación Sinianskaya realiza una operación opuesta. En la parte argentina Oliveira comenta su trabajo en el circo como una sinecura: “mi ocupación en el circo es estafa pura. Me estoy ganando unos pesos sin hacer nada” (TP, 325). Entonces Sinianskaya destaca el hecho de que Oliveira no hace nada en ese empleo: “ровным счетом ничего не делаю”⁸⁶⁸ (TM1, 299). Borísova, en cambio, traduce la palabra “estafa”, que implica un engaño con fin de lucro, como “туфта”⁸⁶⁹, un término que implica una falsificación de menor gravedad, muchas veces sin fines de lucro. En el capítulo 3 se dice sobre Oliveira “Tal vez a esa especie de fiaca sistemática, como la definía su camarada Traveler, se había librado de ingresar en este orden fariseo” (TP, 31). Sinianskaya pone en evidencia la “fiaca sistemática” de Oliveira al traducirla como “возведенное в систему дуракаваляние”⁸⁷⁰ (TM1, 44). Borísova, a su vez, opta por omitir la mención de la fiaca de Oliveira, sustituyéndola por una expresión vaga “такая система самооценок”⁸⁷¹ (TM2, 27). La transvaloración del protagonista se observa también en las reescrituras del monólogo interior de Oliveira del capítulo 2:

Pero lo mismo estaba bastante orgulloso de ser un vago consciente y por debajo de lunas y lunas, de incontables peripecias donde la Maga y Ronald y Rocamadour, y el Club y las calles y mis enfermedades morales y otras piores <...> no había querido fingir como los bohemios al uso que ese caos de bolsillo era un orden superior del espíritu o cualquier otra etiqueta igualmente podrida, y tampoco había

⁸⁶⁸ “sin hacer absolutamente nada”

⁸⁶⁹ “embuste”

⁸⁷⁰ “fiaca elevada al sistema”

⁸⁷¹ “tal sistema de autoevaluaciones”

querido aceptar que bastaba un mínimo de decencia (¡decencia, joven!) para salir de tanto algodón manchado (TP, 26).

En este fragmento Sinianskaya menciona el *farniente* de Oliveira (“но я и гордился этим сознательным ничегонеделанием”⁸⁷²), sus enfermedades morales y generaliza la situación al traducir “bastaba un mínimo de decencia (¡decencia, joven!) para salir de tanto algodón manchado” por una afirmación con mayor trascendencia que caracteriza todo el mundo de Oliveira: “малой толики пристойности хватило бы, чтобы выпутаться из этого вконец загаженного мирка”⁸⁷³ (TM1, 39). La exclamación entre paréntesis que rompe la estructura tradicional de la frase se omite por completo. En la traducción de Borísova este fragmento recibe una interpretación diferente:

В то же время я в каком-то смысле гордился своим отдельно существующим сознанием, и в свете сменяющих друг друга лун, среди нескончаемых перипетий, где были Мага, Рональд, и Рокаматур, и Клуб, и улицы, и мое нравственное нездоровье и прочие гнойные нарывы <...> но мне не хотелось притворяться, как это делают траченные жизнью представители богемы, что беспорядок в сумочке свидетельствует о высокой духовности или еще о чем-нибудь с тем же душком, а с другой стороны, мне трудно было согласиться с тем, что достаточно всего лишь соблюдать минимальные приличия (приличия, детка!), чтобы избавиться от всей этой грязи⁸⁷⁴ (TM2, 21).

⁸⁷² “Pero lo mismo estaba orgulloso de este *farniente* consciente”.

⁸⁷³ “Habría bastado un poquito de decencia para desenredarse de este mundillo completamente ensuciado”.

⁸⁷⁴ Al mismo tiempo de cierto modo estaba orgulloso de mi conciencia existente separadamente, y por debajo de lunas y lunas, entre interminables peripecias, donde había la Maga, Ronald, y Rocamadour, y el Club y las calles y mi indisposición moral y otros abscesos purulentos <...> pero no quería fingir como lo hacen los representantes de la bohema, gastados por la vida, que el desorden en el bolso indica alta espiritualidad o cualquier otra cosa con el mismo husmo, por otro lado, me costaba aceptar que bastaba comportarse con un mínimo de decoro (¡decoro, nene!) para deshacerme de esta suciedad.

La autora de la traducción postsoviética opta por omitir la definición de Oliveira como un vago y la sustituye por una expresión ambigua — “отдельно существующим сознанием”⁸⁷⁵. También suaviza la expresión “enfermedades morales” al traducirla por “нравственное нездоровье”⁸⁷⁶. La afirmación sobre el “caos de bolsillo” visto como “orden superior del espíritu” se relativiza y se traduce por una afirmación menos radical — “беспорядок в сумочке свидетельствует о высокой духовности”⁸⁷⁷. Al mismo tiempo, la expresión “etiqueta podrida” pierde en intensidad al ser transmitida por una expresión menos fuerte “с душком”⁸⁷⁸. La negativa de Oliveira de aceptar el hecho de que bastaba un mínimo de decencia de salir de allí se relativiza: “мне трудно было согласиться”⁸⁷⁹. Tampoco se especifica que se trata de “salir de tanto algodón manchado”, ya que la traductora opta por una expresión más vaga: “избавиться от всей этой грязи”⁸⁸⁰.

La actividad intelectual de Oliveira también obtiene dos lecturas diametralmente diferentes. En uno de los capítulos parisinos la voz del narrador define las reflexiones de Horacio como “vagas tendencias intelectuales” que “se resolvían en meditaciones sin provecho” (TP, 46). En este caso Sinianskaya subraya la vaguedad de su actividad intelectual y destaca su falta de provecho al introducir el pronombre “никакой”⁸⁸¹: “Его неясные интеллектуальные стремления сводились к не приносящим

⁸⁷⁵ “conciencia existiendo separadamente”

⁸⁷⁶ “indisposición moral”

⁸⁷⁷ “el desorden en el bolsillo indica alta espiritualidad”

⁸⁷⁸ “con husmo”

⁸⁷⁹ “me costaba aceptar”

⁸⁸⁰ “deshacerse de toda esta suciedad”

⁸⁸¹ “ningún”

никакой пользы размышлениям”⁸⁸² (TM1, 58). La retraducción de 2004, en vez de enfatizar la futilidad de su búsqueda intelectual, la hace ligeramente más seria: “Его интеллектуальная деятельность сводилась к беспредметным размышлениям”⁸⁸³ (TM2, 42). Borísova omite el epíteto “vagas” y ennoblece las reflexiones de Oliveira al sustituir las “tendencias intelectuales” por “интеллектуальная деятельность”⁸⁸⁴ y las “meditaciones sin provecho” por un concepto más ambiguo y menos negativo de “беспредметные рассуждения”⁸⁸⁵.

La traducción soviética igualmente pone en tela de juicio la capacidad de pensamiento crítico de Oliveira. Esta evaluación aparece en la reescritura de su monólogo indirecto: “Había vivido lo suficiente para sospechar eso que, pegado a las narices de cualquiera, se le escapa con la mayor frecuencia: el peso del sujeto en la noción del objeto” (TP, 32). Mientras que el texto español no parece implicar ningún juicio evaluativo del grado de independencia de su pensamiento, Sinianskaya especifica que Oliveira siempre iba a remolque de otra gente: “Он достаточно пожил на свете и начал понимать то, что от него, всегда шедшего на поводу у других, раньше постоянно ускользало: значение субъективного в оценке объективного”⁸⁸⁶ (TM1, 44). En la traducción de Borísova, este rasgo de Oliveira no aparece (TM2, 27), igual que en el texto de partida.

⁸⁸² “Sus vagas aspiraciones intelectuales se resumían a meditaciones que no daban ningún provecho”.

⁸⁸³ “Su actividad intelectual se resumía a meditaciones sin objeto”.

⁸⁸⁴ “actividad intelectual”

⁸⁸⁵ “meditaciones sin objeto”

⁸⁸⁶ “Había vivido lo suficiente en este mundo y empezó a entender, que a él, quien siempre iba a remolque de los demás, siempre le escapaba: el significado de lo subjetivo en la evaluación de lo objetivo”.

La compleja relación de Oliveira con el resto del mundo también se acentúa de forma distinta en las dos traducciones. La búsqueda del *kibbutz del deseo* o el *Centro* supone el rechazo de todo lo que pertenece al territorio de la tradición milenaria contra la cual se rebela Oliveira, incluidos el amor y las relaciones humanas. Así, Oliveira tira el amor de la Maga, que le prometía ríos metafísicos y al mismo tiempo amenazaba con absorber en el territorio de la tradición. El amor de la Maga resulta para el protagonista el enriquecimiento más alto, “un dador de ser; pero sólo malográndolo se podía evitar su efecto bumerang” (TP, 339). Sumergido en su búsqueda metafísica, Oliveira niega la existencia de la armonía contenida en las relaciones humanas, pero según le acusa Traveler sigue buscándola allí donde anuncia su ausencia —entre los amigos, la familia, la ciudad, en una palabra— “dentro de los cuadros sociales” (TP, 327).

Su comunicación con la gente no es fácil, le es mucho más fácil dialogar consigo mismo o con un jarrito verde de mate: “Mi único diálogo verdadero es con este jarrito verde” (TP, 97). Mientras Sinianskaya hace énfasis en la incapacidad de Oliveira de mantener un diálogo de verdad: “единственный настоящий диалог, на который я способен”⁸⁸⁷ (TM1, 103), Borísova destaca la falta de interlocutores adecuados: “единственный, с кем я могу вести настоящий диалог”⁸⁸⁸ (TM2, 93).

Asimismo, según su hermano rosarino, que “producía cuatro pliegues de papel avión” sobre el tema, Oliveira malbarataba “sus deberes filiales y ciudadanos” (TP, 30). En la traducción soviética este hecho se subraya: “исписал целых четыре листа по поводу братских и гражданских

⁸⁸⁷ “El único diálogo verdadero, del que soy capaz”.

⁸⁸⁸ “El único con el que puedo tener un diálogo verdadero”.

обязанностей, коими напрасно швыряется Оливейра”⁸⁸⁹ (ТМ1, 43). La ironía dirigida hacia el abogado rosarino se atenúa, ya que la expresión “producía cuatro pliegues de papel avión” se sustituye por una combinación más neutra sin especificación pedante del tipo de papel. Además, Sinianskaya opta por subrayar la conducta indebida de Oliveira al añadir el adverbio “напрасно”⁸⁹⁰. Borísova, en cambio, suaviza el ataque a Oliveira y recurre a una expresión fija menos expresiva y propia del estilo burocrático “пренебрегает своими семейными и гражданскими обязанностями”⁸⁹¹ (ТМ2, 25).

Cuando el narrador indica que Oliveira es “temeroso de pasiones sin una razón de aguas hondas, desconcertado y arisco” (ТР, 483), Sinianskaya se limita a intensificar el epíteto “arisco” al convertirlo en el sustantivo coloquial “угрюмец”⁸⁹² (ТМ1, 424) que no aparece en el diccionario de Ózhegov ni en el de Efrémova. En la traducción de Borísova el temor de Oliveira se presenta como más comprensible y cercano: “опасающийся безо всяких оснований омота страстей, запутавшийся в себе нелюдим”⁸⁹³ (ТМ2, 467). Ya no se trata de las pasiones en general sino de la vorágine de las pasiones. Además, la descripción “запутавшийся в себе”⁸⁹⁴ subraya el lado autoreflexivo de Oliveira.

La actitud crítica de Sinianskaya y cierta simpatía hacia el protagonista por parte de Borísova se manifiestan también en la traducción de la escena del último encuentro de Oliveira con sus amigos del Club de la Serpiente: “pero

⁸⁸⁹ “Escribió cuatro hojas enteras de papel sobre los deberes fraternales y ciudadanos malbaratados en vano por Oliveira”.

⁸⁹⁰ “en vano”

⁸⁹¹ “descuida sus deberes familiares y ciudadanos”

⁸⁹² “hombre sombrío”

⁸⁹³ “receloso sin razón alguna de la vorágine de las pasiones, arisco y confundido”

⁸⁹⁴ “confundido en su interior”

todo el Club había estado rodeando de alguna manera a Oliveira, como en un juicio vergonzante, y Oliveira se había dado cuenta de eso antes que el mismo Club, en el centro de la rueda se había echado a reír” (TP, 236). Los conceptos de “juicio vergonzante” y “rueda” reciben dos interpretaciones diferentes. Sinianskaya destaca la alusión al juicio de honor y vergüenza de Oliveira: “А Клуб все стоял вокруг Оливейры, словно верша суд чести, Оливейра понял это раньше, чем сам Клуб, и стоя в центре этого круга позора, он расхохотался”⁸⁹⁵ (TM1, 226). El juicio vergonzante se convierte en un concepto del tribunal de honor que data de los tiempos de la caballería y suele asociarse con los tribunales de los pares en los ámbitos noble o militar. El uso del verbo arcaizante de estilo elevado “вершить”⁸⁹⁶ refuerza la solemnidad de la referencia. Más abajo, cuando el narrador menciona que Oliveira estaba en el centro de una rueda, la traductora añade una valoración subjetiva negativa de “круг позора”⁸⁹⁷. En la traducción postsoviética el enfoque de la descripción cambia. Borísova resalta el sufrimiento de Oliveira: “значит, Клуб окружил-таки Оливейру, который стоял как у позорного столба, и Оливейра понял это еще раньше, чем сам Клуб, и он стоял в центре этого колеса пыток и смеялся”⁸⁹⁸ (TM2, 236). La referencia a los conceptos de “picota” y “rueda de suplicio”, asociada con el martirio, desplaza el enfoque de la culpa de Oliveira (como en la traducción soviética) a su sufrimiento, aportando cierta simpatía por el personaje.

⁸⁹⁵ “Y el Club había estado rodeando a Oliveira, como si administrando un tribunal de honor, Oliveira se había dado cuenta de eso antes que el mismo Club, en el centro de esta rueda de vergüenza se había echado a reír”.

⁸⁹⁶ “hacer, regir”

⁸⁹⁷ “rueda de vergüenza”

⁸⁹⁸ “Entonces, el Club había acabado por rodear a Oliveira, que estaba como en la picota, y Oliveira se había dado cuenta de esto antes que el mismo Club, y estaba en el centro de esta rueda de suplicio y se reía”.

El tema del impacto de Oliveira en las vidas de otra gente surge en la frase de Gregorovius “Y entre tanto le estropeás la vida a una cantidad de gente”. A lo que Oliveira contesta, justificándose “Consienten, viejo, consienten. No hacía falta más que un empujoncito, paso yo y listo” (TP, 215). Mientras Sinianskaya exagera el número de personas afectadas: “портишь жизнь многим людям”⁸⁹⁹ (TM1, 207), Vorísova disminuye el impacto negativo de la intervención de Oliveira: “их только чуть заденешь, проходя мимо, — и готово дело”⁹⁰⁰ (TM2, 214).

El lado negativo de las relaciones de Oliveira con otra gente y la explicación de sus motivaciones surgen también en los monólogos interiores del personaje: “Pola o Wong, gentes que él había vejado nada más que por querer entablar contacto por el buen lado, reinventar el amor como la sola manera de entrar alguna vez en su kibbutz” (TP, 247). En las versiones rusas este fragmento varía bastante. Sinianskaya pone énfasis en el egoísmo y crueldad de Oliveira:

[В]роде Побы или Вонга, люди, которых он не раз унижал, а ведь хотел как лучше и хотел заново придумать любовь единственно для того, чтобы когда-нибудь достичь наконец сообщества⁹⁰¹ (TM1, 247).

Sinianskaya traduce el verbo “vejar” por “унижать”⁹⁰² que se asocia con humillación intencional y fría y cruel. La explicación de este hecho por el intento de “entablar contacto con el buen lado” se omite y se sustituye por

⁸⁹⁹ “Estropeas la vida a mucha gente”.

⁹⁰⁰ “Los rozas un poco al pasar, —y listo”.

⁹⁰¹ [C]omo Pola o Wong, gente que había humillado varias veces, aunque tenía buena intención y quería volver a inventar el amor sólo para alcanzar algún día la comunidad.

⁹⁰² “humillar”

una justificación ambigua “хотел как лучше”⁹⁰³ que ya no remite a la búsqueda metafísica. Asimismo, en la explicación del deseo de Oliveira de reinventar el amor el énfasis se pone en la utilización del amor como herramienta: “заново придумать любовь, единственно для того, чтобы”⁹⁰⁴. En la versión postsoviética la figura de Oliveira parece más humana:

[К]то-то вроде Пола или Вонга, люди, которых он высмеивал, но с единственной целью — сблизиться, из самых добрых побуждений, возродить любовь как единственный способ однажды войти в кибуц⁹⁰⁵ (ТМ2, 247).

En la traducción del verbo “vejar” el énfasis no se pone en el aspecto de humillación sino en la burla. Además, la traductora enfatiza que el único motivo de este hecho consistía en el intento de entablar un contacto más cercano y, por ende, lo estaba haciendo “из самых добрых побуждений”⁹⁰⁶. Debido al uso en la traducción del verbo “возродить”⁹⁰⁷, asociado a las connotaciones positivas, Borísova subraya el lado reparador en la intención de “reinventar el amor”.

En términos generales, mientras que la traducción soviética tiende a subrayar el egoísmo o crueldad del personaje, la versión postsoviética suele omitir o suavizar los pasajes que la indican. En particular, esta manipulación se manifiesta en la descripción de la relación entre Oliveira y Gekrepten. De vuelta a Argentina Oliveira se da cuenta de que durante todos estos años ella

⁹⁰³ “tenía buenas intenciones”

⁹⁰⁴ “reinventar el amor tan sólo para”

⁹⁰⁵ [A]lquien como Pola o Wong, gentes de las que él se burlaba, pero con la única intención de acercarse, con las intenciones más bondadosas, hacer renacer el amor como la sola manera de entrar alguna vez en el kibbutz.

⁹⁰⁶ “con las intenciones más bondadosas”

⁹⁰⁷ “hacer renacer”

le había esperado como Penélope. Oliveira se deja llevar y se instala en una cómoda convivencia. Sin embargo, su conciencia le incomoda y él intenta justificar esta hipocresía de volver con una mujer que no ama: “Sería innoble no aceptar las proposiciones de Gekrepten, negarse a su infelicidad total. Y de cinismo en cinismo/ te vas volviendo vos mismo. Hodoso Hodiseo” (TP, 450). Sinianskaya mantiene la mención de la infelicidad de Gekrepten, y al omitir la desviación ortográfica “Hodoso Hodiseo” y añadir un signo de exclamación, aporta mayor solemnidad a la acusación “Ненавистный Одиссей!”⁹⁰⁸ (TM1, 399). Borísova, en cambio, mantiene la desviación ortográfica “ХОдиозный ХОдисей”⁹⁰⁹ (TM2, 439) y además recurre al adjetivo irónico y coloquial “разнесчастная”⁹¹⁰ para definir el destino de Gekrepten. La solemnidad de la acusación se rebaja no sólo por la desviación ortográfica, sino también por la selección léxica de una palabra extranjera “одиозный”⁹¹¹ consonante con “Odiseo” y con menor carga de intensidad que su sinónimo “ненавистный”⁹¹², utilizado por Sinianskaya. Luego vemos cómo Oliveira se instala a vivir con Gekrepten:

Se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido. Ya vegetaba con la pobre y abnegada Gekrepten en una pieza de hotel <...> Les iba muy bien, Gekrepten estaba encantada, cebaba unos mates impecables, y aunque hacía pésimamente el amor y la pasta asciutta, tenía otras relevantes cualidades domésticas (TP, 268).

La descripción tanto de la abnegación de Gekrepten como de la vida de Oliveira varían según la traducción. Sinianskaya destaca la infelicidad y abnegación de Gekrepten y la precariedad de la vida de Oliveira:

⁹⁰⁸ “¡Abominable Odiseo!”

⁹⁰⁹ “HODioso HODiseo”

⁹¹⁰ “sumamente infeliz”

⁹¹¹ “odioso”

⁹¹² “odiado”

Он понял, что с его возвращением дело обстояло совсем непросто. Он влачил растительное существование с несчастной и самоотверженной Хекрептен в комнатухе гостиницы <...> Он [отель] пришелся им по душе, и Хекрептен была в восторге; она безупречно готовила мате, и хотя ничего не смыслила в любви и приготовлении сдобного теста, у нее были другие домашние достоинства⁹¹³ (ТМ1, 251).

La traductora soviética omite la comparación implícita con la vida del protagonista en París cuando en vez de la contraposición de la vuelta y la ida sólo constata la complejidad de la vuelta de Oliveira. Su vida en Argentina obtiene un toque decadente y sombrío con la introducción del verbo subjetivamente marcado “влачить”⁹¹⁴ y del sufijo peyorativo “ушка” [“ushka”] en la descripción de la pieza de hotel alquilada por Oliveira y Gekrepten. Al mismo tiempo, Sinianskaya pone en evidencia la infelicidad y abnegación de la chica, al describirla como “несчастливая и самоотверженная”⁹¹⁵. Cabe mencionar que el segundo adjetivo implica valentía y espíritu de sacrificio. Asimismo, la afirmación positiva “les iba muy bien” se interpreta sólo en la luz del hotel que, según la traductora, “пришелся им по душе”⁹¹⁶. Entonces, la observación de que “Gekrepten estaba encantada” también cambia de subtexto y se limita al hecho de estar contenta con la pieza. Al reemplazar el comentario explícito “hacía pésimamente el amor” por la expresión poética “ничего не смыслила в любви”⁹¹⁷, la traductora quita cualquier alusión erótica y al mismo tiempo insinúa que la Gekrepten sufre por haberse equivocado en su amor por

⁹¹³ Se dio cuenta de que con su vuelta la cosa no era nada fácil. Arrastraba una existencia vegetal con la infeliz y abnegada Gekrepten en un habitáculo de hotel <...> Les gustó [el hotel] y Gekrepten estaba encantada; cebaba unos mates impecables, y aunque no entendía nada en el amor y la preparación de pasta con mantequilla y huevos, tenía otras ventajas domésticas.

⁹¹⁴ “arrastrar”

⁹¹⁵ “desdichada y abnegada”

⁹¹⁶ “les gustó”

⁹¹⁷ “no entendía nada del amor”

Oliveira. El enfoque de esta descripción resulta diferente en la reescritura de 2004:

Он отдавал себе отчет в том, что его приезд на самом деле был скорее отъездом. Он вел растительную жизнь с незатейливой и безропотной Хекрептен, в номере отеля <...> Все шло хорошо, Хекрептен была счастлива, и, хотя она никуда не ходила ни в постели, ни по части приготовления спагетти, у нее были свои домашние таланты⁹¹⁸ (TM2, 264).

La descripción de la vida de Oliveira es bastante neutra y corresponde a su nivel de subjetividad en el texto cortazariano. El enfoque de la descripción ya no está en la infelicidad de Gekrepten, como en la traducción soviética, sino en la falta de trascendencia en la vida de Oliveira. Borísova mantiene la alusión al lado de allá en la contraposición de las nociones de la ida y de la vuelta. Asimismo, rebaja la intensidad de la afirmación que “les iba muy bien” al omitir el adverbio “muy”. El personaje de Gekrepten ya no se describe como infeliz y mártir, ya que la traductora modifica la mención de que “Gekrepten estaba encantada” en una constatación de su felicidad: “Хекрептен была счастлива”⁹¹⁹. Además, su descripción como “незатейливая и безропотная”⁹²⁰ no provoca simpatía del lector como lo hacía la versión de Sinianskaya. Encima, Borísova opta por omitir una de las cualidades positivas de Gekrepten, que según el texto original “cebaba unos mates impecables”.

La misma diferencia en el tratamiento del egoísmo de Oliveira se nota también en los episodios que describen su relación con Pola o la Maga. Las

⁹¹⁸ Se daba cuenta de que su vuelta era realmente más bien la ida. Llevaba una vida vegetal con simple y sumisa Gekrepten en una pieza de hotel <...> Todo iba bien, Gekrepten estaba feliz, y aunque no valía para nada ni en la cama ni en el ámbito de la preparación de espaguetis, tenía sus talentos domésticos.

⁹¹⁹ “Gekrepten estaba feliz”.

⁹²⁰ “simple y sumisa”

traductoras resuelven de forma distinta las ambigüedades de la descripción “solamente Pola podía comprender, plegarse tan bien a sus caprichos. Tan a medida que era extraordinario. Hasta cuando gemía, porque en un momento había gemido” (TP, 519). Sinianskaya subraya el sufrimiento de Pola que “жаловалась, потому что однажды она начала жаловаться”⁹²¹ y el egoísmo de Oliveira: “такое могла понять только Пола, только она умела так подчиняться его прихотям. Просто поразительно, до чего она была по нему”⁹²² (TM1, 455). El indicador neutro a nivel subjetivo “eso” obtiene un matiz negativo en la expresión rusa “такое”⁹²³. Asimismo, Sinianskaya opta por destacar el sometimiento de Pola al utilizar el verbo “подчиняться”⁹²⁴ que tiene una asociación directa con el concepto de dominación. El hecho de haber escogido el sinónimo “прихоть”⁹²⁵ contra “каприз”⁹²⁶, de menor envergadura, destaca la desmesura en la traducción de los caprichos de Oliveira y, por ende, su egoísmo.

Igualmente interesantes son las diferencias en la representación de la relación de Oliveira con la Maga. Dirigiéndose mentalmente a la Maga, el protagonista dice “eras una carga en el Louvre, no se podía andar con vos al lado, tu ignorancia era de las que estropeaban todo goce, pobrecita, y en realidad la culpa de que leyeras novelones la tenía yo por egoísta” (TP, 228). La autora de la traducción de 1986 enfatiza las consecuencias de su egoísmo, añadiendo el adjetivo “кошмарные”⁹²⁷ para describir los novelones leídos por la Maga. Borísova, en cambio, relativiza la culpabilidad de Oliveira:

⁹²¹ “Se quejaba, porque en un momento dado empezó a quejarse”.

⁹²² “Solamente Pola podía comprender algo así, sólo ella podía someterse a sus albedríos. Era extraordinario como le convenía”.

⁹²³ “algo así”

⁹²⁴ “someterse”

⁹²⁵ “albedrío”

⁹²⁶ “capricho”

⁹²⁷ “espantosos”

Лувр — это была непосильная нагрузка, я не мог ходить туда с тобой, твое невежество могло бы испортить мне удовольствие, бедняжка, на самом деле вся вина за то, что ты читаешь подобные романы, лежала на мне, я был эгоистом⁹²⁸ (TM2, 227).

Por un lado, la traductora lo justifica, diciendo que ir con la Maga al Louvre era una tarea por encima de las fuerzas de Oliveira. Por el otro, refuerza el sentido de culpabilidad de Oliveira al especificar que tenía “toda” (“вся”) la culpa y su arrepentimiento “я был эгоистом”⁹²⁹. La utilización de esta expresión en pasado deja suponer remordimiento e intención de cambio.

La capacidad de Oliveira de tener remordimientos de conciencia obtiene varias lecturas en otro fragmento de la novela. Hablando con Talita, Oliveira comenta “pero estas complicaciones de tu marido me crean incómodos problemas de conciencia” (TP, 311). Podemos suponer que el protagonista se siente incómodo al darse cuenta de las complicaciones que le está causando a su amigo, pero se burla del lado patético de su propia observación y presenta sus remordimientos como una incomodidad. Sinianskaya reescribe la frase para enfatizar que su relación con Manu es complicada y le causa malestar anímico a Oliveira: “но с твоим мужем все так сложно, что у меня на душе кошки скребут”⁹³⁰ (TM1, 289). El enfoque ya no está en el hecho de que Manu tenga complicaciones y Oliveira se sienta culpable por ello, sino en el estado anímico incómodo del egoísta Oliveira (“кошки на душе скребут”⁹³¹), causado por la complejidad de su relación con Traveler. Borísova, en cambio, pone énfasis en los remordimientos de conciencia de

⁹²⁸ Louvre fue una carga por encima de las fuerzas, no podía ir allí contigo, tu ignorancia podía haberme estropeado todo goce, pobrecita, y en realidad toda la culpa de que leyeras novelones la tenía yo, he sido un egoísta.

⁹²⁹ “he sido un egoísta”

⁹³⁰ “Con tu marido todo es tan complicado, que una pena me roe el alma”.

⁹³¹ literalmente “los gatos me están rascando el alma”

Oliveira por los problemas que le está causando a Traveler: “но, похоже, я создаю столько сложностей твоему мужу, что начинаю чувствовать угрызения совести”⁹³² (TM2, 309).

La reescritura afectó también la percepción de otro personaje primordial de la novela: la Maga. El personaje de la Maga, sin tener una importancia inmediata, representa el trasfondo intuitivo de la novela. A pesar de toda su ignorancia y lagunas en su educación y horizonte cultural, la Maga, gracias a su intuición innata, capta con facilidad lo que se le escapa a Oliveira, con su exceso de razonamiento e intelectualidad. La Maga compara a Oliveira con Mondrian por el carácter excesivamente cerebral e intelectualizante y por su visión de la realidad: “Mondrian es una maravilla, pero sin aire” (TP, 95). Carece de la razón convencional y “anda a los tropezones con el mundo” (TP, 369) pero es exactamente este fracaso de encajar en el mundo tradicional que la capacita para denunciar la falsa perfección de los demás y su erudición mecánica. La Maga vive en el mundo sentimental y “lee interminables novelas de rusos y alemanes y Pérez Galdós y las olvida en seguida” (TP, 116). El protagonista busca los ríos metafísicos en los que la Maga nada como una golondrina. Los describe y define, sentando el falso orden que disimula el caos y prohíbe acceso a una vida profunda. La vida de la Maga representa un caos para el protagonista enterrado en prejuicios, pero de este caos nace el universo genuino: “Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas” (TP, 116).

Con su intuición se convierte en juez involuntario de Oliveira, quien se siente exasperado y atacado por esa clarividencia intuitiva de la Maga que parece denunciar su ceguera excesivamente intelectual, quitándole las máscaras: “la

⁹³² “Pero, al parecer, estoy causando tantas complicaciones a tu marido, que empiezo a sentir remordimientos de conciencia”.

Maga, que era mi testigo y mi espía sin saberlo” (TP, 26). Para traducir esta frase Sinianskaya opta por una interpretación bastante brusca “сама того не зная, стала свидетелем моей жизни и шпионом”⁹³³ (TM1, 39). El pronombre personal “mi” se desplaza del concepto de testigo para formar parte de la especificación “de mi vida”. Este cambio menor, sin embargo, impone mayor distancia entre el protagonista y la Maga, que se hace evidente cuando lo comparamos con la traducción postsoviética que recurre a la operación inversa. Borísova deja suponer cierta complicidad entre los personajes al optar por una selección léxica más neutra “сама того не ведая, стала моим свидетелем и соглядатаем”⁹³⁴ (TM2, 21). La palabra “соглядатай”⁹³⁵ tiene menor carga negativa que su sinónimo parcial “шпион”⁹³⁶, utilizado por Sinianskaya.

Este aspecto revelador de su relación vuelve a aparecer cuando Oliveira se niega a llevar a la Maga a Madame Léonie. Tiene miedo de que la vidente lea alguna verdad sobre él en la mano de la Maga y explica que Lucía fue “siempre un espejo terrible, una espantosa máquina de repeticiones” (TP, 17). En la traducción soviética vemos cierta desvalorización del personaje de la Maga: “твои глаза, в которые я смотрелся, всегда были ужасным зеркалом, а сама ты, как машина, только и умела повторять”⁹³⁷ (TM1, 31). Ya no es un espejo donde Oliveira se ve reflejado sino una máquina incapaz de hacer otra cosa aparte de imitar. La comparación de sus ojos con el espejo en el que se mira el protagonista refuerza la impresión de vacuidad. Borísova, en cambio, omite la comparación con el espejo y subraya que la

⁹³³ “Se convirtió en el testigo de mi vida y mi espía”.

⁹³⁴ “Sin darse cuenta, se hizo mi testigo y mi observador secreto”.

⁹³⁵ “observador secreto”

⁹³⁶ “espía”

⁹³⁷ “Tus ojos, en los que me miraba, siempre fueron un espejo terrible, y tú misma, como una máquina, tan sólo sabías repetir”.

Maga era un reflejo de Oliveira: “ты всегда была ужасным отражением меня самого, каким-то кошмарным механизмом повторений”⁹³⁸ (TM2, 11). La traductora subraya la complicidad de los personajes, al precisar que fue un reflejo de él.

Asimismo, la traducción postsoviética poetiza la figura rebelde e inconformista de la Maga. En relación con la presencia de la patafísica en sus vidas, Oliveira explica que “a la Maga le encantaban los líos inverosímiles en que andaba metida siempre por causa del fracaso de las leyes en su vida” (TP, 20). Sinianskaya opta por destacar el permanente fracaso de las leyes en la vida de Lucía al introducir las palabras “все”⁹³⁹ y “постоянно”⁹⁴⁰: “Мага приходила в восторг от тех невероятных переделок, в которые она то и дело попадала из-за того, что в ее жизни все законы постоянно терпели крах”⁹⁴¹ (TM1, 34-35). En la reescritura postsoviética, a este fracaso de las leyes se le da un toque inconformista: “Маге нравилось попадать в невероятные ситуации, в которых она постоянно оказывалась по причине полного отрицания общепринятых законов жизни”⁹⁴² (TM2, 15). Ya no se trata sólo de las situaciones excepcionales patafísicas, sino de la lucha contra lo comúnmente aceptado y convencional, lo que se hace eco en la búsqueda metafísica de Oliveira.

Igualmente, la traducción postsoviética valoriza la figura de la Maga en la reflexión de Oliveira sobre la diferencia de sus prejuicios: “Supongo que la

⁹³⁸ “Siempre fuiste un terrible reflejo de mí mismo, una espantosa máquina de repeticiones”.

⁹³⁹ “todas”

⁹⁴⁰ “todo el tiempo”

⁹⁴¹ “A la Maga le encantaban los líos inverosímiles en los que siempre andaba metida, porque en su vida todas las leyes constantemente fracasaban”.

⁹⁴² “A la Maga le gustaba meterse en los líos inverosímiles, en los que siempre andaba metida por causa del rechazo total de las leyes convencionales de la vida”.

Maga se hacía ilusiones sobre mí, debía creer que estaba curado de prejuicios o que me estaba pasando a los suyos, siempre más livianos y poéticos” (TP, 26). Mientras que Sinianskaya califica los prejuicios de Oliveira como “назойливые”⁹⁴³ (TM1, 40), Borísova reescribe el fragmento de manera que Oliveira se cura de los prejuicios, adoptando la visión del mundo de la Maga:

Думаю, Мага питала некоторые иллюзии на мой счет, — должно быть, она считала, что я излечиваюсь от предрассудков и перенимаю ее восприятие жизни, всегда такое необременительное и поэтичное⁹⁴⁴ (TM2, 22).

En esta versión la Maga parece curarse de los prejuicios, mientras que Oliveira adopta su visión del mundo poética y liviana.

La liberación de los prejuicios por parte del resto de los personajes tampoco fue interpretada por igual por Sinianskaya y Borísova. En su monólogo interior, Gregorovius se dice a sí mismo: “Uno cree que porque hace la vida del *affranchi*, acepta los parasitismos materiales y espirituales de Lutecia, está ya del lado preadamita” (TP, 171). Cortázar pone énfasis en la palabra francesa “*affranchi*” escrita en cursiva. Las dos traductoras la interpretan de dos maneras opuestas. Sinianskaya, que opta por mantener el término francés, lo traduce en una nota a pie de página como “здесь: оплаченную кем-то”⁹⁴⁵ (TM1, 168). Entonces el término que originalmente se refería a la liberación de la esclavitud y en la lengua moderna implicaba una independencia absoluta de los prejuicios, convenciones morales y sociales, en la traducción soviética indica dependencia material del otro y parasitismo del personaje. Borísova, en cambio, le atribuye una lectura más positiva al añadir el

⁹⁴³ “obsesivos”

⁹⁴⁴ Supongo que la Maga se hacía ciertas ilusiones sobre mí, debía creer que me estaba curando de prejuicios y contrayendo su visión de la vida, siempre tan liviana y poética.

⁹⁴⁵ “aquí: pagada por alguien”

concepto de artista: “Думаешь, если ты ведешь жизнь свободного художника, паразитируя на материальных и духовных ценностях Лутеции, то ты безгрешен как представитель доадамовой эпохи”⁹⁴⁶ (TM2, 168). No sólo el concepto de “affranchi” sino que toda la frase resulta manipulada y conlleva la valorización del personaje. Ya no se trata de alguien desprovisto de prejuicios y convenciones sociales y morales sino de un artista libre. No es que acepte los parasitismos de Lutecia, sino que se aprovecha de los valores espirituales y materiales de París; no sólo aspira a estar del lado preadamita, sino a ser libre del pecado.

9.3.2. *Los realia*

Los *realia* occidentales también obtuvieron tratamiento diferente en las traducciones soviética y postsoviética. Por un lado, algunos objetos, desconocidos en la URSS, fueron adaptados a las *realia* soviéticos en la traducción de Sinianskaya. Así los “hamburguers” (TP, 19) del primer capítulo se convierten en “рубленные бифштексы”⁹⁴⁷ (TM1, 33) en la versión de 1986 y vuelven a ser hamburguesas en la traducción postsoviética (TM2, 13). El mismo destino tuvo la “cerveza en lata” (TP, 489) del capítulo 95, que fue traducida como “консервированное пиво”⁹⁴⁸ (TM1, 429) por Sinianskaya y vuelve a ser “cerveza en lata” en la versión de 2004 (TM2, 472). La “pasta asciutta” (TP, 268) aparece como una *realia* de la cocina rusa — “сдобное тесто”⁹⁴⁹ (TM1, 251) en el texto ruso de 1986. La confusión fue rectificada en 2004, cuando Borísova, a su vez, lo tradujo como

⁹⁴⁶ “Piensas que, si llevas la vida de un artista libre, parasitando en los valores materiales y espirituales de Lutecia, eres inocente como representante de la época preadamita”.

⁹⁴⁷ “bistecques picados”

⁹⁴⁸ “cerveza en conserva”

⁹⁴⁹ “masa con mantequilla y huevos”

“спагетти”⁹⁵⁰ (TM2, 264), el hipónimo más común de “pasta asciutta” en ruso que mantiene el vínculo etimológico con el término original italiano.

En la traducción soviética, además del desconocimiento fáctico de algunas *realia* occidentales, observamos cierta tendencia a alejar al lector del mundo descrito en la novela por medio de la exotización de los topónimos y otros *realia* con referentes geográficos evidentes. Borísova, en cambio, intenta aproximar este mundo, traduciendo la mayoría de los nombres. Así, Pont des Arts, Pont Saint Michel o Pont au Change se transliteran en la traducción soviética y se traducen en la versión postsoviética. La misma tendencia se observa en la traducción de algunos términos como, por ejemplo, “tertulias”⁹⁵¹. Mientras que Sinianskaya opta por exotizar el concepto, alejando al lector del mundo argentino descrito en el capítulo 75, Alla Borísova traduce el término como “собрания”⁹⁵², haciéndolo más cercano y connotado para el lector ruso (véase el apartado 9.4.).

Los fragmentos que contienen referencias a *realia* de carácter sensible como la droga también suelen tener reescrituras diferentes. Así, la frase “Get yourself a tiny bit of mescalina, brother, the rest is bliss and diarrhoea” (TP, 92) se mantiene en inglés en ambas versiones, pero la traducción en la nota a pie de página difiere. Sinianskaya opta por omitir la referencia al estado eufórico que provoca la droga y traduce “bliss” como blues, un estilo musical comúnmente asociado con la tristeza: “Возьми-ка, братец немножко травки, а дальше — блюз и понос (англ.)”⁹⁵³ (TM1, 99). Por un lado, se utiliza una palabra completamente ajena como “blues”, por el otro —un

⁹⁵⁰ “espaguetis”

⁹⁵¹ Analizaremos la traducción de este capítulo con más detalle en el apartado 9.4.

⁹⁵² “reuniones”

⁹⁵³ “Том, hermano, un poco de hierba, y luego blues y descomposición (inglés)”.

término médico neutro se traduce por su versión corriente coloquial rusa. Borísova, en cambio, utiliza el término médico formal pero recurre a una traducción coloquial del resto de la frase: “Возьми щепотку травки, братишка, — поимеешь и кайф, и диарею (англ.)”⁹⁵⁴ (TM2, 88). Como resultado, se mantiene el tono lúdico de la frase, pero sin el elemento enjuiciador adicional como en la traducción soviética, que se inscribía en el discurso oficial soviético, donde este tipo de experiencia estaba fuertemente reprobado.

La manipulación también se nota en el ámbito de las ideas, donde las traductoras deben resolver la traducción de corrientes orientales y occidentales. Así, el interés de Morelli por el budismo Zen y la *Beat Generation* obtienen interpretaciones diferentes en las versiones de Sinianskaya y Borísova. En *Rayuela* encontramos la siguiente descripción:

Dando muestra de un extraño anacronismo, se interesaba por estudios y desestudios tales como el budismo Zen, que en esos años era la urticaria de la beat generation. El anacronismo no estaba en eso sino en que Morelli parecía mucho más radical y más joven en sus exigencias espirituales que los jóvenes californianos borrachos de palabras sánscritas y cerveza en lata (TP, 489).

Sinianskaya mantiene la ironía del fragmento, guardando tanto el juego de los prefijos “estudios y desestudios” en la versión de “научные и антинаучные⁹⁵⁵” como la comparación del budismo Zen con la “urticaria”:

Проявляя странный анахронизм, он интересуется научными и антинаучными изысканиями вроде дзэн-буддизма, которые в эти годы были свойственны beat generation не меньше, чем крапивница. Анахронизм его заключался не в этом, а в том, что Морелли казался гораздо более радикальным и более молодым в

⁹⁵⁴ “Toma una pizca de hierba, hermanito, tendrás y goce y diarrea”.

⁹⁵⁵ “científicos y anticientíficos”

своих духовных запросах, нежели те калифорнийские юнцы, что одинаково пьянели от слов на санскрите и от консервированного пива⁹⁵⁶ (ТМ1, 429).

La ironía se hace más aguda en la versión soviética, ya que Sinianskaya traduce el concepto de estudios por “изыскания”⁹⁵⁷ anticuado y “jóvenes” por “юнцы”⁹⁵⁸ con un matiz despectivo. Además, en el texto de Sinianskaya, la “urticaria” deja de ser una metáfora para convertirse en una de las características de la *Beat Generation*. La ideología comunista, que imponía la crítica del budismo Zen y la *Beat Generation*⁹⁵⁹, fue rechazada y criticada en la época postsoviética. Por ende, fenómenos que fueron blanco de su desaprobación recibieron una relectura positiva. La reescritura de Boríssova presenta una valorización de la *Beat Generation* y del budismo Zen:

Проявляя странный анахронизм, он интересуется исследованиями, утверждающими или опровергающими дзен-буддизм, которым в те годы лихорадочно увлекались beat generation. Анахронизм состоял не в самом этом факте, а в том, что Морелли был куда более радикален в своих духовных устремлениях, чем калифорнийские юноши, пьяные от санскрита и баночного пива⁹⁶⁰ (ТМ2, 472).

⁹⁵⁶ Mostrando cierto anacronismo, se interesa por pesquisas científicas y anticientíficas tales como el budismo Zen, que en esos años eran no menos propias de beat generation que la urticaria. El anacronismo no estaba en eso sino en que Morelli parecía mucho más radical y más joven en sus exigencias espirituales que aquellos jovencitos californianos que se emborrachaban igualmente de las palabras sánscritas y de cerveza en conserva.

⁹⁵⁷ “pesquisas”

⁹⁵⁸ “jovencitos”

⁹⁵⁹ Para más detalles sobre la traducción y recepción de los autores de la *Beat Generation* en la URSS véase “Traduire la guerre froide” (Eremina 2016).

⁹⁶⁰ Mostrando un extraño anacronismo, se interesa por los estudios que afirman o niegan el budismo Zen, que tenía febrilmente aficionados a los de beat generation. El anacronismo no consistía en este hecho sino en que Morelli era mucho más radical en sus aspiraciones espirituales que los jóvenes californianos, borrachos del sánscrito y cerveza en lata.

Los “estudios y desestudios” ya no aparecen como definición del budismo Zen, sino que lo tratan como objeto de estudio. Su comparación con la urticaria tampoco se mantiene, ya que Borísova opta por decir que los beatniks se aficionaban febrilmente al budismo Zen. El movimiento mismo de *Beat Generation* también se valoriza. Las “exigencias” espirituales se sustituyen por “устремления”⁹⁶¹ más nobles y la mención de que Morelli “era más joven” en estas exigencias se omite. Estas discrepancias de interpretación se manifiestan no sólo en el tratamiento de *realia* sueltas, sino también en la creación del imaginario de Occidente en general.

9.3.3. El imaginario de Occidente

En la manipulación del imaginario de Occidente se nota también el impacto de la ideología. Así, mientras que la traducción soviética destaca e intensifica cualquier crítica a Occidente y a la burguesía, la versión postsoviética tiende a suavizarla, subrayando la crítica del marxismo o de las posibles alusiones al mundo soviético. Así, el término científico inventado por Ovejero, “histeria matinensis yugulata” (TP, 403), se traduce de dos formas completamente opuestas. Sinianskaya prefiere alejar la noción de lo histórico del espacio soviético y vincularlo con América Latina. Entonces, en vez de una “histeria matinal” encontramos una “histeria latinoamericana”: “истерикус латиноамерикус”⁹⁶² (TM1, 367). Borísova, en cambio, añade una alusión al espacio soviético. Para explicar la causa de la histeria recurre a una expresión fija desprovista de significado concreto, pero característica del lenguaje burocrático de la época soviética — “производственный фактор”⁹⁶³ (“утренняя истерия на почве производственного фактора”⁹⁶⁴

⁹⁶¹ “aspiraciones”

⁹⁶² “histericus latinoamericanus”

⁹⁶³ “factor de producción”

⁹⁶⁴ “histeria matinal provocada por un factor de producción”.

(TM2, 401)). Asimismo, la crítica a la cultura judeocristiana emprendida por Oliveira se intensifica en la versión soviética y se suaviza en la traducción de 2004. Como ejemplo podríamos analizar la descripción de la búsqueda por los surrealistas del lenguaje puro: “Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa del occidente” (TP, 502). Sinianskaya opta por traducir literalmente la expresión “estructura racionalista y burguesa del occidente” pero refuerza la crítica al intensificar el participio “relegados”:

Сюрреалисты полагали, что подлинный язык и подлинная реальность подвергаются цензуре и гонениям со стороны рационалистической и буржуазной структуры Запада⁹⁶⁵ (TM1, 441).

Mientras que en la traducción soviética se pone de relieve el lado agresivo de Occidente, que censura y persigue el verdadero lenguaje y realidad, en la versión postsoviética la definición de esta estructura se relativiza. Ya no se trata de la estructura de Occidente en general, sino de “рационалистические структуры западной буржуазии”⁹⁶⁶ (TM2, 485). Una suavización parecida se observa en la traducción de la frase: “el hombre de que se habla no acepta estas pseudo realizaciones, la gran máscara podrida de Occidente” (TP, 408). Mientras que Sinianskaya mantiene el epíteto “podrida” (TM1, 483), Borísova opta por suavizar la descripción: “эту заплесневелую маску, великое изобретение Запада”⁹⁶⁷ (TM2, 534). El adjetivo “podrido” se sustituye por uno menos fuerte, además ya no se trata de la “máscara de Occidente” en general sino de una de sus invenciones.

⁹⁶⁵ Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad sufrían censura y persecuciones por parte de la estructura racionalista y burguesa de Occidente.

⁹⁶⁶ “las estructuras racionales de la burguesía occidental”

⁹⁶⁷ “esta máscara florecida, la gran invención de Occidente”

La manipulación del imaginario de Occidente se manifiesta también en la traducción de las notas de Morelli. En sus apuntes, los personajes encuentran una frase sobre los *idola fori*: “Hablar de frecuencias bajas y altas es ceder una vez más a los *idola fori* y al lenguaje científico, ilusión de Occidente” (TP, 442). En otro fragmento de *Rayuela*, los *idola fori* se definen como “las palabras que falsean las intuiciones, las petrificaciones simplificantes”. Mientras que Borísova se niega a criticar el lenguaje científico de Occidente en general y lo traduce como “научкообразный язык”⁹⁶⁸ (TM2, 432), Sinianskaya subraya que el lenguaje científico y los *idola fori* no son la única ilusión falseadora de Occidente: “одной из иллюзий”⁹⁶⁹ (TM1, 393).

9.4. Dos reescrituras del capítulo 75⁹⁷⁰

Aunque el análisis de la traducción de algunos puntos sensibles a la manipulación por motivos ideológicos y poéticos nos da una visión bastante amplia de las diferencias de interpretación de cada traducción, nos parece interesante estudiar detalladamente un capítulo para observar la frecuencia de estas manipulaciones y su impacto dentro del contexto de la narración. Para ello, hemos escogido uno de los capítulos clave, que, a pesar de su breve extensión, es autónomo e incluye casi todas las categorías que hemos analizado anteriormente: la búsqueda metafísica, el estilo, la tipografía, el comportamiento social, los *realia* y el imaginario de Occidente. El capítulo 75 no ejemplifica la manipulación de contenido político o erótico, ni el uso de los improperios, pero hemos tratado estos temas con detalle en el apartado 9.1.

⁹⁶⁸ “lenguaje pseudocientífico”

⁹⁶⁹ “una de las ilusiones de Occidente”

⁹⁷⁰ Véase Anexo 7 para consultar el texto del capítulo y sus traducciones.

Igual que en toda la obra, en el capítulo 75 Cortázar no impone su voluntad, sino que propone preguntas y crea una polifonía formada por varias voces narrativas. La actitud de Cortázar hacia la polifonía puede ser resumida con una cita de Foucault que aparece en su libro almanaque *La vuelta al día en ochenta mundos*:

Lo que se cuenta debe indicar por sí mismo quién habla, a qué distancia, desde qué perspectiva y según qué modo de discurso. La obra no se define tanto por los elementos de la fábula o su ordenación como por los modos de la ficción, indicados tangencialmente por el enunciado mismo de la fábula (Cortázar 1970, 94).

Es gracias a la polifonía y al juego con diferentes estilos que la búsqueda del protagonista obtiene una visión multidimensional compuesta principalmente, pero no únicamente por el discurso de Oliveira, del narrador y de Morelli. Fernando Alegría caracteriza a estas voces de la siguiente manera:

El narrador es, a veces, un Horacio discursivo, dialéctico, metafísico, con mucha sed, amargo, auto-inquisidor e inquisidor real, pero con lágrimas en los ojos, viril de una manera desgarrada, desolada y noble, gauloise, lleno el pecho de humo y de ternura. Otras veces, el narrador es omnisciente, sujeto de ojo cruel, satírico, erudito, vomitoso, tercera persona entrometida, empeñada en empujar a Horacio al hoyo (Alegría 1967, 460).

El capítulo 75 está compuesto por la voz narrativa de Oliveira, es decir su monólogo interior indirecto, que se transforma paulatinamente en la voz del narrador. Oliveira está delante del espejo, afeitándose, mientras piensa en su pasado en Argentina. Se pone muy nostálgico y produce un discurso lleno de palabras sentimentales que reflejan esta nostalgia, pero poco a poco se van volviendo engoladas y ampulosas. De repente Oliveira se da cuenta de que se estaba dejado llevar por un falso lenguaje y se interrumpe. Cabe recordar que la búsqueda metafísica de Oliveira está frustrada por la desconfianza del protagonista hacia el instrumento mismo de cualquier razonamiento que es el

idioma: “La violación del hombre por la palabra, la soberbia venganza del verbo contra su padre, llenaban de amarga desconfianza toda meditación de Oliveira” (TP, 99). El protagonista intenta vigilar el uso que da a las palabras. Desconfía del idioma y al hablar del recuerdo, es decir una percepción sumamente subjetiva y manipulada por el pasado, lo llama “idioma de los sentimientos” (TP, 115). En el manuscrito de Austin, Cortázar había utilizado también otra definición del recuerdo verbalizado: “depósito que engaña el presente con todo el vocabulario del pasado” (Cortázar 1991, 87). En muchos fragmentos Oliveira critica también el mundo burgués, con su arte mimético de formas preestablecidas y artificiales. Este estilo embellecido clásico ya ha llegado al punto de la paradoja de Oscar Wilde (1899, 44), donde “style, not sincerity is the vital thing”⁹⁷¹.

Lógicamente, Oliveira al escucharse utilizar el idioma de los sentimientos, embellecido como las mejores novelas decimonónicas, se burla de sí mismo. Como si intentando aniquilar este episodio, Oliveira empieza a dibujar en el espejo y tapa con pasta de dientes su propia cara en el reflejo. El estilo del narrador, que cuenta esta rebelión contra las convenciones, también cambia y se corresponde a una escritura diferente, que hace recordar que en *Rayuela* el autor contrapone al estilo tradicional la improvisación inspirada en la escritura automática de los surrealistas y el ritmo de jazz, la destrucción del lenguaje y el asintactismo catárticos. El ritmo del jazz es uno de los elementos claves de la prosa de Cortázar y su *alter ego* Morelli confiesa que no escribe movido por el pensamiento sino por el ritmo del *swing* dentro del cual se inscriben los jirones, impulsos y bloques de las ideas que cobrarán sentido como conjunto en una futura obra.

⁹⁷¹ “Estilo y no sinceridad es de vital importancia”.

En este capítulo la transición entre las voces y estilos no se marca con el cambio de persona gramatical del pronombre sino con la tipografía: “*su aceptación de lo inmediato como lo verdadero, de lo vicario como lo, como lo, como lo* (delante del espejo, con el tubo de dentífrico en el puño cerrándose”. Ambas traductoras conservan la división del capítulo en dos partes y usan cursiva para la primera parte. Sin embargo, la transición de la parte del capítulo escrito como un pastiche de clásica novela decimonónica a la parte compuesta por la voz del narrador, que describe a Oliveira, resulta más brusca en la traducción soviética que en el texto de partida. Sinianskaya añade puntos suspensivos y empieza la segunda parte con una nueva frase, dividiendo así los dos fragmentos y rompiendo su continuidad: “*и видимое принималось за истинное, как будто, как будто...* (Стоя перед зеркалом с зажатым в кулаке тюбиком зубной пасты)”⁹⁷².

El carácter fragmentario del discurso se introdujo como rasgo distintivo de la narrativa con el postmodernismo, que tenía acceso obstaculizado al campo literario soviético. Mientras que el libro de Cortázar rompe con las normas del realismo: “Texto celebrado, comentado, saludado como inicio de una escritura desbordada, final de ingenuos realismos” (Borinsky 1991, 651), en el marco del realismo socialista tal mezcla de estilos y los juegos con el lenguaje se percibían como algo ajeno que había que corregir (de allí la crítica del experimento lingüístico por Terterrián (1986)). Y corregir, restaurando la cohesión si no la coherencia, es lo que hace la traductora al introducir estos puntos suspensivos que permiten empezar la segunda parte del capítulo con una frase nueva, eliminando así la continuidad de los períodos y estilos. Esta manipulación a nivel sintáctico rompe el diálogo de las voces narrativas que en el texto original se intercambian evolucionando. Dicho procedimiento

⁹⁷² “*y lo visto se tomaba por lo verdadero, como si, como si ...* (Delante del espejo con un tubo de pasta dentífrica cerrado en el puño)”

encaja con la tendencia de alejar al protagonista de la obra de la figura del autor, tal como lo hace Terterían (1974; 1986).

A grandes rasgos, se puede afirmar que la traductora de la época soviética tiende a modificar la descripción de los “viejos tiempos”. En la reescritura soviética se crea una percepción más positiva del mundo que Cortázar pone en tela de juicio y somete a revisión fundamental con el fin de encontrar una bifurcación mal hecha que llevó “la civilización judeocristiana al callejón sin salida” (Garfield 1981, 98) y al columbario. La primera traducción presenta este antiguo mundo como querido y cercano. Los “viejos tiempos” se convierten en “старые добрые времена”⁹⁷³. La adición del adjetivo “buenos” cambia la percepción del período tratado de una visión reflexiva crítica a una visión nostálgica y laudatoria. Además, la combinación léxica “старые добрые времена” representa una expresión fija, característica del estilo literario tradicional. Su incorporación en la traducción subraya aún más la incongruencia de la utilización de este estilo por el protagonista. Como el estilo realista correspondía al canon dominante en el espacio soviético, su acentuación reforzaba la interpretación de Terterían (1986, 12), según la cual este contraste servía para demostrar lo caóticos e incongruentes que son los pensamientos de Oliveira frente al equilibrado y redondeado estilo realista.

Asimismo, Sinianskaya evita utilizar en la descripción de este mundo de antaño el adjetivo “imperial”. En el discurso oficial soviético este vocablo, que tiene en su forma interna una referencia inequívoca al pasado prerrevolucionario ruso, estaba estigmatizado. El “estilo imperial de vida” resulta ambiguo en el texto de partida, ya que provoca no sólo asociaciones positivas, relacionadas con el lujo y la majestuosidad sino también negativas,

⁹⁷³ “buenos viejos tiempos”

vinculadas con el convencionalismo y la fastuosidad. No obstante, en la reescritura soviética esta descripción obtiene una lectura unívoca y positiva al convertirse en “величественный стиль жизни”⁹⁷⁴. La descripción del mundo “deliberadamente hermoso y atildado” como “arquitectónico” se transforma en “искусно выстроенный”⁹⁷⁵. El diccionario monolingüe ruso⁹⁷⁶ da la siguiente definición del adjetivo usado: “искусный — сделанный, выполненный с большим умением и тонкостью; мастерский”⁹⁷⁷. Tal selección léxica supone la especificación del término original “arquitectónico”. Evoca asociaciones con arte y maestría, lo que lleva a una interpretación positiva de la descripción, originalmente desprovista de una valoración subjetiva inequívoca.

Las “decantadas frases” que aparecen en el texto como manifestación de la lentitud de esos tiempos bellos pero obsoletos aportan no sólo la constatación de su hermosura sino también el ritmo pausado característico de algo que muere y se está convirtiendo en un “columbario”. Sinianskaya recurre al adjetivo “славный”⁹⁷⁸ que tiene una fuerte carga subjetiva de valoración positiva. Este epíteto suele usarse para hablar con nostalgia de los buenos tiempos de antaño — “славный — достойный славы, знаменитый”⁹⁷⁹. Además, la traductora modifica el foco de la descripción. Estas frases engrandecidas ya no son examinadas y ponderadas con cuidado y lentitud, sino que merecen gloria y admiración y están asociadas con cierto

⁹⁷⁴ “estilo majestuoso de la vida”

⁹⁷⁵ “construido con arte”

⁹⁷⁶ Todas las definiciones de las palabras rusas que aparecen en este apartado están extraídas de los diccionarios ABBYY Lingvo, diccionario de Ózhegov y diccionario de Efrémova. Para las definiciones de las palabras y expresiones españolas nos hemos servido del Diccionario de la Real Academia Española.

⁹⁷⁷ “iskusny – hecho, realizado con gran habilidad y fineza; magistral”

⁹⁷⁸ “glorioso”

⁹⁷⁹ “slavny — que merece gloria, fama”

dinamismo, que se contrapone a la lentitud implicada por la selección léxica del texto de partida. El sentimiento de pertenecer a este mundo de antaño también recibe una interpretación subjetiva, ya que “sentirse instalado” se convierte en “чувствовать себя вписавшимся”⁹⁸⁰. Ya no sólo se trata de sentirse colocado en un lugar debido, sino de encajar allí de una manera armoniosa. El uso del participio que proviene del verbo “вписываться — соответствовать чему-либо, гармонически сочетаться с окружающим”⁹⁸¹, implica que Oliveira había formado parte orgánica de este antiguo mundo. El hecho de pertenencia a este mundo también recibe una interpretación ligeramente más positiva con el cambio del adverbio “hermoso”, asociado con la belleza externa, por “прекрасно”⁹⁸², asociado con una valoración positiva tanto de los aspectos exteriores como interiores.

Al mismo tiempo, Sinianskaya tiende a exotizar las partes que hacen alusión al mundo argentino. Traduce el concepto de “tertulia”, que indica una reunión de personas que se juntan para conversar, por un préstamo del término “тертулия”⁹⁸³. La exotización del texto con el préstamo que se asocia exclusivamente con el mundo hispano, aleja al lector de este ambiente de “meditación tranquila y “serenidad goethiana”. Igualmente, la traductora exotiza la mención de “las conferencias de los maestros extranjeros”. De los tres sinónimos con los que cuenta la lengua rusa, la traductora elige el adjetivo más formal —“зарубежный (книжн.; прежде ритор.) — находящийся за рубежом, за границей”⁹⁸⁴, y extranjeriza la palabra “maestro”. Mientras que el término español es bastante amplio, el préstamo

⁹⁸⁰ “sentirse encajado”

⁹⁸¹ “вписываться — corresponder a algo, combinarse armoniosamente con el ambiente”

⁹⁸² “maravilloso, estupendo”

⁹⁸³ “tertulia”

⁹⁸⁴ “zarubezhny (*libresco, antes retórico*) — el que se halla en el extranjero”

utilizado en ruso se asocia con sumo grado de maestría en el ámbito de las artes, principalmente en la música: “маэстро — почётное именование крупного композитора, музыканта; употребляется как обращение к видному представителю других областей искусства”⁹⁸⁵. La combinación de dos palabras librescas permite recrear la ilusión del estilo decimonónico creada por Cortázar y al mismo tiempo evitar la posible ironía que habría surgido con el uso al lado de la palabra “maestro” de otro sinónimo menos formal (como lo veremos en la solución de Borísova).

La manipulación en el plano sintáctico también juega un papel importante. La adición de “y” al inicio de la frase “Y todavía le rodeaba <...>”, acentúa una continuidad de la situación, la sucesión de los tiempos y tradiciones presente pero más bien implícita en el texto de partida. Sinianskaya, en cambio, explicita esta continuidad: “и до сих пор его окружал”⁹⁸⁶. El mismo efecto tiene el cambio del tiempo verbal en la primera frase donde “que autorizaba los sonetos” en imperfecto se transforma en “где полное право на существование имеют сонеты”⁹⁸⁷ en presente, resultando en una reducción de distancia entre los períodos tratados. Además, en este fragmento se observa una intensificación, ya que los sonetos se hacen un agente activo y adquieren “полное право”⁹⁸⁸ en vez de una simple facultad de existencia y condicionamiento.

En la versión soviética la descripción del mundo antiguo se subdivide en dos partes. Mientras que los “viejos tiempos” abstractos asociados con el estilo realista tradicional reciben una valorización positiva, la crítica de Buenos

⁹⁸⁵ “Maestro — es un tratamiento honorífico de un gran compositor o músico, se utiliza como tratamiento de artistas eméritos en otros ámbitos de arte”.

⁹⁸⁶ “y hasta el momento presente le rodeaba”.

⁹⁸⁷ “donde los sonetos tienen pleno derecho a existencia”

⁹⁸⁸ “pleno derecho”

Aires, “capital del miedo”, se agudiza. La división de los dos mundos se intuye a nivel sintáctico. La repetición del pronombre “ese” que hace paralelismo entre “ese columbario”, “ese discreto allanamiento de aristas”, “esa afirmación de suficiencia” en el texto de partida desaparece en la versión de 1986 donde el pronombre aparece sólo con la palabra “columbario”. Tampoco se mantiene el paralelismo del tiempo verbal entre “todavía lo rodeaba” y “volvía a sentirse”, que implica simultaneidad de las dos acciones. En el texto ruso tenemos el verbo imperfectivo “его окружал”⁹⁸⁹, que implica la duración de la acción en la descripción del viejo mundo, y el verbo perfectivo “вновь почувствовал”⁹⁹⁰, que implica un cambio brusco y finito en el fragmento sobre Buenos Aires. En el pasaje que corresponde a la descripción de Buenos Aires, a diferencia de la parte correspondiente a los viejos tiempos, se muestran varios casos de intensificación de la valoración negativa. “Ese discreto allanamiento de aristas” ya no se ve como lo suficientemente negativo, lo que provoca cambio del epíteto “discreto” por su antónimo: “повсеместного сглаживания острых углов”⁹⁹¹.

La “afirmación de suficiencia” tampoco se concebía como algo suficientemente negativo en una sociedad enfocada en el progreso e ideas de positivismo. La traductora recurre a una modificación fuerte, cambiando el hecho de afirmar la capacidad o presunción por la expresión valorativa “уверенное самодовольство”⁹⁹². Asimismo, en la traducción de Sinianskaya, esta “arrogancia” no sólo “engolaba las voces de los jóvenes y los viejos”, sino que las hacía tronar de manera afectada. La traductora añade un adjetivo nuevo: “напыщенно — преувеличенно важно, кичливо”⁹⁹³ e

⁹⁸⁹ “le rodeaba”

⁹⁹⁰ “volvió a sentirse”

⁹⁹¹ “allanamiento de los ángulos agudos por todas partes”

⁹⁹² “arrogancia segura”

⁹⁹³ “напыщенно — exageradamente importante, presuntuoso”.

intensifica el verbo original, convirtiéndolo en “рокотать — грохотать, греметь, зычно перекатываясь звучать”⁹⁹⁴. El conjunto de estos cambios crea una percepción sumamente crítica del Buenos Aires del que habla Cortázar.

El protagonista, ejemplo de la bohemia, odiada y estigmatizada en la sociedad soviética, también recibe una interpretación negativa en el texto de Sinianskaya. La traductora subraya su actitud burlesca y agria, al intensificar la expresión “no tenía más que remedar, con una sonrisa agria”. El verbo “remedar” que etimológicamente proviene del latín “reimitāri” no se traduce por los sinónimos de verbo “имитировать”⁹⁹⁵ que también proviene de este vocablo latín, sino por una expresión más fuerte “передразнивать”⁹⁹⁶. Mientras que para la palabra “remedar” la intención de burla aparece sólo en la 3ra acepción del DRAE que se aplica sólo a las personas, “передразнивать” lo tiene en ambas acepciones: “1. Подражая в мимике, телодвижениях, манере говорить и т.п., представлять кого-либо в смешном виде”⁹⁹⁷ y “2. Дразнить, намеренно сердя, раздражая всех или многих”⁹⁹⁸. El efecto del verbo se refuerza por la especificación de la “sonrisa agria” como “горькая усмешка”⁹⁹⁹.

La acción del protagonista de reírse, descrita por el narrador después del cambio de la voz narrativa, también aporta a la desvalorización del personaje en la traducción soviética. En el texto cortazariano Oliveira da salida a la risa que estaba confinada o detenida. Lo vemos en una metáfora “se soltaba la

⁹⁹⁴ “rokotat — producir estruendo, tronar, sonar con una voz retumbante”

⁹⁹⁵ “имитар”

⁹⁹⁶ “имитар, parodiando”

⁹⁹⁷ “remedando la mímica, gestos, manera de hablar, etc., parodiar a alguien”

⁹⁹⁸ “achuchar, deliberadamente enfadando, irritando a todos o muchos”

⁹⁹⁹ “agria expresión burlona”

risa en la cara”. Su traducción por la expresión fija “расхохотался себе в лицо”¹⁰⁰⁰ omite el aspecto metafórico y visual de la expresión original. En la traducción aparece el verbo “расхохотаться — начать громко хохотать. ~. в лицо кому-н. (об откровенной насмешке)”¹⁰⁰¹. Esta solución, aparte de una burla evidente con fines de humillar, evoca asociaciones con la inestabilidad psíquica. La impresión de un personaje poco equilibrado e inestable se fomenta también debido a los cambios producidos en la traducción del sintagma “corría por el espejo con el cepillo”. El deslizamiento del cepillo por el espejo se transforma en una carrera loca debido al uso del verbo “метаться — быстро и беспорядочно устремляться то в одну, то в другую сторону; *перен.* — находиться в смятении, волнении”¹⁰⁰². La imagen de una persona poco equilibrada se refuerza también con la transformación semántica de la expresión “a golpe de tubo”. En la traducción, la abundancia e intensidad del uso de la pasta dentífrica se refuerza por la explicitación — “изо всех сил давя на тюбик”¹⁰⁰³. La expresión original, que implica solamente el hecho de hacer algo sirviéndose del tubo, se amplifica con especificación del carácter de la acción (“давя”¹⁰⁰⁴) y de su intensidad (“изо всех сил”¹⁰⁰⁵).

La expresión “torciéndose de risa” también sube un grado de intensidad en la traducción. Mientras que el verbo “torcerse” implica una desviación de la posición o trayectoria habituales, el verbo utilizado por Sinianskaya,

¹⁰⁰⁰ “se rompió en carcajadas en su propia cara”

¹⁰⁰¹ “рашожотатсия — empezar a reírse en voz alta. ~ en la cara de alguien (dicho de una burla evidente)”

¹⁰⁰² “метатсия – lanzarse rápida y confusamente en una y en otra dirección; *sentido figurado* – estar perturbado, agitado”

¹⁰⁰³ “apretando el tubo con todas sus fuerzas”

¹⁰⁰⁴ “apretando”

¹⁰⁰⁵ “con todas sus fuerzas”

“корчась от смеха”¹⁰⁰⁶, implica que esta desviación se produce de forma poco elegante. La acción de Oliveira de contorsionarse de risa también aporta a la imagen de inestabilidad psíquica del protagonista, destacada por Sinianskaya. Lo mismo pasa con el verbo “untar”, que obtiene un matiz peyorativo en la traducción de 1986. Mientras que el verbo “untar” significa aplicar y extender superficialmente algo, su traducción rusa “вымазать” tiene una carga valorativa negativa. La acepción del verbo ruso “вымазать” en el sentido de “untar” se asocia mayormente con la acción de cubrir toda la superficie con una sustancia tipo barro. La segunda acepción aplicable tiene un matiz despectivo: “вымазать — загрязнить, испачкать”¹⁰⁰⁷.

A nivel sintáctico observamos la adición de “а потом”¹⁰⁰⁸ antes de las “letras y obscenidades”, lo que divide las partes del cuerpo y las letras y palabras en dos grupos diferentes: “руки, ноги, а потом буквы и непристойности”¹⁰⁰⁹. Cortázar los enumera de corrido como objetos del mismo nivel de realidad. En la realidad postmodernista el discurso no refleja la realidad ya existente, sino que la crea y las letras y palabras son objetos del mismo nivel de realidad que las manos y los pies. En la última línea del capítulo observamos otro cambio sintáctico. El “etcétera” se amplifica hasta “и т.д. и т.п.”¹⁰¹⁰ característicos del estilo burocrático. El fragmento se acaba con un “etcétera y por el estilo” que puede compararse a un etcétera repetido dos veces que por su repetición transfiere un toque de menosprecio hacia lo relatado. Entonces, a nivel intuitivo, a las acciones y pensamientos de Oliveira se les quita cualquier importancia o trascendencia.

¹⁰⁰⁶ “contorsionándose de risa”

¹⁰⁰⁷ “вымазат — ensuciar, manchar”

¹⁰⁰⁸ “y después”

¹⁰⁰⁹ “manos, pies, y luego letras y obscenidades”

¹⁰¹⁰ “etcétera y todo por el estilo”

El texto de la traducción postsoviética, hecha por Alla Borísova en 2004 también es una reescritura, pero con manipulaciones opuestas. Las ideas del postmodernismo, la conciencia de *homo ludens*, la desmitificación de las tradiciones, un estilo de vida bohemio y la rebelión contra lo convencional empezaban a ganar terreno en el espacio postsoviético. Si comparamos, por tanto, las dos traducciones, veremos que la percepción de los “viejos tiempos” idealizados en la primera traducción, obtiene una interpretación más bien ambigua en la versión de 2004. El adjetivo “imperial” interpretado como “majestuoso” por Sinianskaya se convierte en “царственный”¹⁰¹¹ en la versión de Borísova. Debido a la presencia de la referencia a los zares en su forma interna, este término es cercano al concepto implicado por el texto de partida. Sin embargo, se adapta más al contexto meta sirviéndose del concepto de los zares en vez de emperadores.

Borísova ya no suaviza, sino que refuerza la intención de la destrucción de los moldes y los lugares comunes, destacando el carácter artificial y falso de los “viejos tiempos”. Este mundo ya no es “deliberadamente hermoso y atildado” sino “сознательно приукрашенный и нарядный”¹⁰¹². El adjetivo “hermoso” obtiene un matiz despectivo y connotación de falsedad al ser traducido por el participio formado del verbo “приукрашивать — представлять в более красивом, привлекательном виде”¹⁰¹³. Su lado artificial se subraya también en la traducción del adjetivo “arquitectónico” por “искусственно выстроенный”¹⁰¹⁴. Mientras que en el texto de partida observamos una expresión metafórica que implica que este mundo fue construido según las normas de la arquitectura, la traducción omite el lado

¹⁰¹¹ “augusto”

¹⁰¹² “deliberadamente modificado para parecer hermoso y adornado”

¹⁰¹³ “priukráshivat — representar de manera que parezca más bonito, atractivo”

¹⁰¹⁴ “construido artificialmente”

metafórico de la expresión e intensifica la valoración negativa. El uso del adverbio que indica que este mundo fue construido de manera artificial subraya su aspecto falso. Con la adición del sustantivo “atmósfera” a la “serenidad goethiana” (“атмосферу гётевского покоя”¹⁰¹⁵) se subraya lo ilusorio e imaginario que es el mundo que pretendemos conocer, el mundo asociado con la trágica búsqueda espiritual. Al mismo tiempo, la traductora refuerza la ironía de la descripción. Por ejemplo, a diferencia de Sinianskaya, Borísova no exotiza el término “tertulias” y lo traduce con la palabra “собрания”¹⁰¹⁶. A pesar de ser hiperónimo de cualquier tipo de reunión, en el espacio soviético y postsoviético esta palabra estaba estrechamente asociada con las “партсобрание” o “комсомольское собрание”, o sea las reuniones del Partido o del Komsomol¹⁰¹⁷. La alusión al pasado soviético se nota también en el choque estilístico entre el concepto mismo de los sonetos y la expresión cancillerisca “который подразумевал наличие сонетов”¹⁰¹⁸. Cierta ironía se lee también en la traducción de “conferencias de los maestros extranjeros”. Igual que Sinianskaya, Borísova opta por el préstamo acuñado “маэстро”¹⁰¹⁹ pero lo combina con el adjetivo “заграничный”¹⁰²⁰, que pone de relieve el hecho de ser del otro lado de la frontera. En el espacio soviético (y postsoviético) esta palabra se asociaba con todos los productos materiales y simbólicos occidentales que, por ser escasos, estaban sobrevalorados. De allí la ironía sobre el lado hipócrita de la ideología, según la cual, la URSS

¹⁰¹⁵ “ambiente de serenidad goethiana”

¹⁰¹⁶ “reuniones”

¹⁰¹⁷ Unión Comunista de la Juventud [Комсомол — Коммунистический союз молодежи]

¹⁰¹⁸ “que suponía presencia de los sonetos”

¹⁰¹⁹ “maestro”

¹⁰²⁰ “extranjero”

estaba por delante de los demás países, pero sus ciudadanos preferían la producción del otro lado de la frontera¹⁰²¹ — "заграничная"¹⁰²².

En el monólogo interior de Oliveira se subraya el aspecto de percepción subjetiva del tiempo "sentir la distancia que lo aislaba de ese columbario". Borísova opta por enfatizar esta distancia percibida e introduce la palabra "далек" que significa "lejano": "почувствовать, как далек он был от этого колумбария"¹⁰²³. En *Rayuela* Cortázar ironiza sobre el estilo y las frases preacuñadas del pasado, pero aun así les corresponde una voz plena en el sistema de polifonía. Sin embargo, en la traducción de Borísova, la ironía se hace más palpable y se convierte en sátira. Así, las "decantadas frases" se convierten en frases engrandecidas hasta perder sentido — "трескучие фразы"¹⁰²⁴. Debido al matiz peyorativo, esta expresión implica una fuerte valoración negativa.

Una manipulación parecida ocurre con "los ritmos lujosos del ayer". Alla Borísova opta por la solución "витиеватые ритмы прошлого"¹⁰²⁵. La expresión obtiene un matiz irónico debido al uso del adjetivo de valoración "витиеватый (книжн.) — слишком изысканный, напыщенный, с замысловатыми выражениями (о речи)"¹⁰²⁶. Además, la traductora aleja al lector de los tiempos de la realidad descrita, debido al cambio de "ayer" por "прошлое"¹⁰²⁷ más definitivo.

¹⁰²¹ Para una hilarante ilustración de esta paradoja véase el monólogo de Shpak en la película soviética *Iván Vasílievich meyaet professiu*.

¹⁰²² "extranjera"

¹⁰²³ "sentir lo lejos que estaba de ese columbario"

¹⁰²⁴ "frases retumbantes"

¹⁰²⁵ "los ritmos rebuscados del pasado"

¹⁰²⁶ "vitievaty (*libresco*) — demasiado rebuscado, campanudo, con expresiones alambicadas (del habla)"

¹⁰²⁷ "pasado"

La expresión “los modos áulicos de decir y de callar” también sufre modificación. La traductora opta por “эта заученная манера говорить и молчать”¹⁰²⁸. El adjetivo que define la manera de hablar da un matiz peyorativo a toda la descripción, debido al uso del vocablo ruso que subraya el aspecto artificial y falso: “Заученный — заранее, нарочито выученный, искусственный, производимый автоматически, механизировавшийся”¹⁰²⁹.

Borísova ve la descripción de los “viejos tiempos” y de Buenos Aires como un conjunto íntegro, sujeto a una crítica bastante aguda. Los cambios textuales en la parte bonaerense siguen el mismo patrón que en la descripción de los “viejos tiempos”. El concepto de “buen sentido”, dotado de cierta evaluación positiva debido a su forma interna, se transforma en “здравый смысл”¹⁰³⁰ más neutro. Además, la adición del sustantivo “проявление”¹⁰³¹ subraya lo ilusorio e hipócrita que es la realidad descrita: “проявление здравого смысла”¹⁰³².

En línea con la crítica de la hipocresía que rige una sociedad tradicional enfocada en las apariencias, Borísova transforma una “afirmación de suficiencia”, acción autosuficiente y dirigida en mayor grado a uno mismo en “демонстрация самодостаточности”¹⁰³³. Esta modificación cambia el vector de la acción. En la traducción está dirigida hacia el mundo exterior en el intento de convencerlo de algo, hacerle creer y por consiguiente mentir. La

¹⁰²⁸ “esta manera aprendida de hablar y de callar”

¹⁰²⁹ “заученный — estudiado de antemano, adrede; artificial, reproducido automáticamente, mecanizado”

¹⁰³⁰ “sentido común”

¹⁰³¹ “manifestación”

¹⁰³² “demostración del sentido común”

¹⁰³³ “demostración de autosuficiencia”

constatación del hecho de “aceptación de lo inmediato como lo verdadero”, que contenía una crítica implícita desde el punto de vista de Oliveira, obtiene una interpretación más irónica en el texto de Borísova: “их готовность принять существующее”¹⁰³⁴. En este sintagma aparece el sustantivo “готовность”¹⁰³⁵ que se asocia con cierto servilismo e hipocresía, ya que una de las acepciones de este vocablo es “желание угодить; услужливость”¹⁰³⁶. Este cambio refuerza la percepción negativa de las costumbres bonaerenses, implicando que esta aceptación fue impuesta por sumisión a una fuerza ajena. Además, ridiculiza “lo verdadero” al exagerarlo hasta grado superlativo “истина в последней инстанции”¹⁰³⁷. Con esta expresión la descripción se hace más categórica e irónica.

En la última frase de la descripción ocurre un cambio radical de significado motivado por el intento de conservar el paralelismo sintáctico. Entonces “lo inmediato como lo verdadero, lo vicario como lo, como lo, como lo” con la repetición de “como lo” se sustituye por “*существующее за истину в последней инстанции, подмену сути за самую суть, самую суть, самую суть*”¹⁰³⁸ donde se repite “сама суть”¹⁰³⁹. Cabe mencionar que allí donde Cortázar amplía la idea de la aceptación de “lo inmediato <...> lo vicario”, Borísova añade una repetición mecánica que suena como un disco de vinilo atascado o una acusación.

A diferencia de Sinianskaya, Borísova siente más simpatía por el protagonista, lo que se nota también en su reescritura. También omite el

¹⁰³⁴ “su disposición a aceptar lo existente por la verdad absoluta”

¹⁰³⁵ “disposición”

¹⁰³⁶ “deseo de complacer, obsequiosidad”

¹⁰³⁷ “verdad en la última instancia/verdad absoluta”

¹⁰³⁸ “sustitución de esencia por esencia misma, esencia misma, esencia misma”

¹⁰³⁹ “esencia misma”

aspecto metafórico en el sintagma “se soltaba la risa en la cara”, traducido por “рассмеялся себе в лицо”¹⁰⁴⁰, pero el verbo utilizado por ella tiene menor intensidad que el “расхохотаться”¹⁰⁴¹ utilizado por Sinianskaya.

Lo mismo pasa con la expresión “torciéndose de risa” que en el texto de Borísova obtiene una interpretación más suave e inofensiva y se convierte en “задыхаясь от смеха”¹⁰⁴². Mientras que Sinianskaya había añadido el elemento visual de movimiento poco elegante, Borísova opta por una imagen más neutra. La expresión rusa utilizada por Borísova es bastante recurrente y exenta de valoración negativa presente en la traducción soviética. Sin embargo, la imagen metafórica resulta más neutra que la “torciéndose de risa” del texto de partida.

En la traducción postsoviética las acciones de Oliveira obtienen una finalidad creativa. Borísova describe su actividad como proceso de dibujar aplicadamente. La expresión “minuciosamente le untaba” que implica el hecho de aplicar con minuciosidad y extender algo superficialmente, se convierte en el acto de trazar algo con aplicación “старательно вычертил на нем”¹⁰⁴³. Asimismo, la traductora neutraliza la expresión innovadora de Cortázar “corría por el espejo con el cepillo” y la transforma en una acción más habitual que también evoca asociaciones con el proceso creativo — “водил щеткой по зеркалу”¹⁰⁴⁴. La elección por la traductora del verbo “vodit’” que evoca la expresión “водить кисточкой”¹⁰⁴⁵ refuerza el elemento creativo de las acciones del personaje. También para conseguir la

¹⁰⁴⁰ “echarse a reír”

¹⁰⁴¹ “romper en carcajadas”

¹⁰⁴² “sofocándose de risa”

¹⁰⁴³ “trazó sobre él con aplicación”

¹⁰⁴⁴ “pasaba el cepillo por el espejo”

¹⁰⁴⁵ “pasar el pincel por el lienzo”

valorización del personaje se elimina el adjetivo “desolada” de la descripción de Gekrepten, con cuya entrada se acaba la escena: “Gekrepten entraba desolada”. En la traducción postsoviética, Gekrepten simplemente entra en la pieza, pero sus sentimientos o emociones no se especifican: “пришла Хепрептен”¹⁰⁴⁶.

9.5. Recapitulación y conclusiones

El análisis comparativo-descriptivo ha confirmado que ambas traductoras reescriben *Rayuela* según la ideología y poética dominantes en la cultura meta y sus *habitus*. Liudmila Sinianskaya tiende a suprimir o manipular cualquier mención irrespetuosa, crítica o irónica al marxismo-leninismo, a los comunistas, los rusos, el arte soviético, así como la cultura y tradición rusas en general. Igualmente opta por la expurgación, concisión o utilización de un lenguaje eufemístico en pasajes con referencias o descripciones eróticas. Alla Borísova, en cambio, opta por mantener las menciones irónicas al comunismo o el arte ruso, por mantener y a veces reforzar el carácter explícito de las escenas eróticas.

La búsqueda metafísica del protagonista también obtiene lecturas diferentes. Sinianskaya opta por relativizar y poner en duda las reflexiones de Oliveira y Morelli. Borísova, en cambio, tiende a reforzar la crítica del mundo obsoleto de las oposiciones binarias. En su reescritura algunos fragmentos de la crítica de Oliveira dejan asociarla con la crítica del espacio soviético.

En cuanto a la manipulación poética, igual que en el caso de las escenas eróticas, Sinianskaya prefiere ennoblecer el discurso, omitiendo o suavizando

¹⁰⁴⁶ “vino Gekrepten”

los improperios. Alla Borísova, en cambio, opta por mantener el mismo registro o introducir expresiones más coloquiales o vulgares.

Dado que en el campo literario soviético dominaba la poética del realismo socialista, la traducción de 1986 reescribe el texto cortazariano, acercándolo al estilo realista. Sinianskaya recurre tanto a la dilatación estilística, como a la poetización del discurso. El uso de una ortografía propia, utilizada por Oliveira para relajar las frases demasiado trascendentales, gana en solemnidad en la traducción de Sinianskaya, que sustituye las haches incorrectas por un signo prerrevolucionario que, en vez de quitar, añade el aspecto obsoleto. El carácter de estas manipulaciones está relacionado con el contexto y el contenido de la reflexión metafísica donde aparece el elemento estilístico u ortográfico. El mismo patrón se observa en el tratamiento de la cursiva y mayúsculas en las frases en castellano. Como la cursiva suele marcar palabras clave en los monólogos del protagonista que contradecían la *metanarrativa* soviética, Sinianskaya tiende a neutralizarla.

En la época postsoviética empieza el proceso del desmantelamiento y rebelión contra la antigua poética. Por lo cual, el estilo de Borísova es más conciso y menos pomposo. En general, se acerca más a la intención de “limpieza lingüística” de Cortázar, aunque en algunos fragmentos la traductora opta por neutralizar el lado metafórico del texto de *Rayuela*. Cabe mencionar, que, a diferencia de Sinianskaya, Borísova suele mantener la cursiva de las palabras clave en los monólogos de Oliveira.

En cuanto al universo del discurso, mientras que Sinianskaya tiende a desvalorizar a los personajes y hacer más críticas las observaciones sobre Occidente, Borísova opta por valorizarlos. La traducción soviética destaca el lado egoísta y cruel de Oliveira, la improductividad de su actividad

intelectual. El protagonista y sus acciones se interpretan de una manera notablemente crítica, lo que coincide con la percepción de Oliveira en el artículo de Terterrián (1974; 1986). Igualmente, se agudiza la crítica de la Maga y otros miembros del Club de la Serpiente. En la reescritura de Borísova los acentos cambian. Como resultado de sus soluciones traductorales, Oliveira y sus amigos, cuyo estilo de vida se puede calificar de bohemio, se romantizan y se aproximan a las figuras de los disidentes del *underground*. La traductora tiende a destacar el lado creador de Oliveira, su sufrimiento y autorreflexión.

En cuanto a los *realia* extranjeros, en la traducción soviética, además del desconocimiento fáctico de algunas *realia* occidentales, observamos la intención de alejar al lector del mundo descrito en la novela por medio de la exotización de los topónimos y otras *realia*. Alla Borísova, en cambio, intenta aproximar este mundo, traduciendo la mayoría de los nombres y conceptos. Asimismo, en la traducción de 1986 observamos cierta manipulación a nivel de evaluación subjetiva de los *realia* pertenecientes al ámbito de las ideas occidentales y orientales o a temas sensibles como la droga.

El análisis textual del capítulo 75 como fragmento autónomo confirma estas observaciones. En términos generales podemos afirmar que en la reescritura soviética se observa la modificación de la descripción de los “viejos tiempos”. Sus “decantadas frases” y “modos áulicos de decir y de callar”, que a pesar de tener derecho a la voz propia de pleno valor en la narración polifónica de *Rayuela* se sienten como ajenos y obsoletos en el texto de Cortázar, obtienen una lectura nostálgica y hasta elogiosa en la traducción. La descripción de Buenos Aires, a pesar de asociarse con estos tiempos en el texto de Cortázar, ya que fue allí donde el personaje “volvía a sentirse” en estos “viejos tiempos”, se percibe como una parte independiente en la

reescritura de Sinianskaya y parece corresponderle una lectura diferente. La traductora opta por modificar algunos aspectos de la descripción y darle una lectura más bien negativa. Igualmente desvaloriza al protagonista. Oliveira se presenta como un personaje egoísta y psíquicamente inestable, que provoca desolación de Gekrepten.

Alla Borísova, en cambio, parece leer la crítica de los “viejos tiempos” desde la perspectiva de la desideologización y del rechazo rotundo a las normas del espacio soviético. El proceso de la destrucción del lenguaje que intenta Cortázar llevando al extremo el estilo anticuado y bello, en el texto de Borísova se convierte en una crítica aguda del lenguaje muerto e hipócrita. La crítica implícita del arte mimético y el mundo tradicional, que Oliveira pone en tela de juicio, se hace explícita, y este mundo podría asociarse con el pasado soviético. La contraposición de dos voces de pleno valor se convierte en la defensa del punto de vista de Oliveira con el que la traductora simpatiza. A diferencia de Sinianskaya, Borísova valoriza al personaje. Oliveira aparece no sólo como un intelectual sino como un creador y se evita toda mención del daño que el protagonista pudiera causar a sus prójimos, en concreto a Gekrepten.

Mientras que *Rayuela* es una obra sumamente dialógica y no supone una respuesta única ya que su autor “navegó sin pausas por el río sin fin de preguntas: esa aventura que elude la definición y sobre todo las respuestas” (Cousté 2001, 14), sus traducciones al ruso limitan el carácter abierto de la obra, reescribiéndola según la ideología y poética dominantes en la cultura meta, inscritos en los *habitus* de cada traductora. Como resultado de las manipulaciones traductorales, los cuestionamientos de *Rayuela* parecen obtener respuestas acordes a sus *habitus*. El caso de la traducción de 1986 de Liudmila Sinianskaya, que había desempeñado papel cercano al de un censor

en el Ministerio de Cultura y luego en la Comisión Extranjera de la Unión de Escritores, hemos observado una reescritura censurada, afín a las premisas del realismo socialista y a la ideología marxista y que desvaloriza a los personajes de la novela, sobre todo a Oliveira, como bohemios, vagos y crueles y pone en cuestión su búsqueda metafísica. En el caso de Alla Borísova, traductora de perfil más bien inconformista que critica la práctica de la censura y traducción domesticadora, así que tiene un fuerte vínculo emotivo con la obra, hemos visto una versión que se propone rectificar los recortes de censura de la época soviética, a veces reforzando el carácter explícito de lo erótico y la fuerza ilocutiva de los improperios, recurre a un estilo más conciso que se adapta mejor a la idea de “limpieza lingüística” de Cortázar, y valoriza al protagonista, poniendo de relieve su lado artístico y rebajando alusiones a su lado cruel o egoísta. Estas dos lecturas se hacen eco en el paratexto de sus respectivas ediciones, que hemos analizado en el capítulo precedente.

10. CONCLUSION

Dans cette thèse on a étudié l'impact des conditionnements sociopolitiques sur les réécritures qu'a expérimenté la *Marelle* (1963) de Julio Cortázar dans l'espace social soviétique et postsoviétique à partir de la traduction, de l'édition et de la critique littéraire. En Russie, où la traduction depuis le XVIII^e siècle a joué un rôle primordial dans la construction de l'identité sociale et culturelle, la traduction des œuvres étrangères est un bon indicateur des changements sociopolitiques. L'histoire de la traduction et de la réception littéraire de la *Marelle* de Cortázar a été à son tour un cas paradigmatique qui illustre bien l'impact des conditionnements sociopolitiques sur l'importation de la littérature étrangère en Russie soviétique et postsoviétique, car la période de la traduction et de la circulation de ce roman dans le champ littéraire russe a commencé en 1986 et s'est déroulée parallèlement aux changements radicaux qui ont transformé le pays au tournant du XXI^e siècle. La première traduction russe de la *Marelle*, commencée en 1984, s'était forgée toujours dans des conditions du régime totalitaire qui exerçait un contrôle fort sur les champs de la production culturelle. Les réformes de la perestroïka, initiée peu de temps après par Mikhaïl Gorbatchev (1985-1991) dans les domaines d'économie et de politique, ont eu un impact très significatif sur la structure des champs de production culturelle, et notamment sur l'importation de la littérature étrangère. La deuxième traduction de la *Marelle* effectuée en 2004 fut le produit de l'espace social déjà transformé.

Le fait que la *Marelle* n'était pas exclue du champ littéraire soviétique par la censure, mais plutôt réécrite et réinterprétée selon l'idéologie et la poétique dominante de la culture cible au moment de la traduction, nous a emmené à analyser l'impact du pouvoir étatique en URSS sur la production culturelle non pas comme la force restrictive, mais dans le sens foucauldien de force qui

produit le savoir et le discours (Foucault 1980). Afin de mieux comprendre les enjeux sociopolitiques dans la formation de l'imaginaire de Cortázar et de la *Marelle* en Russie, cette thèse a combiné l'étude de cas qui contraste les textes et paratextes de ses deux traductions de 1986 et de 2004 et l'analyse des transformations du champ littéraire, et notamment du sous-champ de la traduction, qui les a engendrées. Pour analyser le sous-champ de la traduction, cette thèse s'est servie des notions de la théorie des champs du sociologue Pierre Bourdieu (1966; 1971; 1979), et plus spécifiquement de sa théorie du champ littéraire (1991; 1992). Dans le cadre de cette théorie, le champ est contemplé comme un microcosme dans l'espace social. Ledit microcosme est structuré par les positions des agents sociaux qui appartiennent au champ en question, mais également, il structure à son tour les *habitus* qui sont inscrits dans les corps des agents par les expériences passées sous forme des schèmes de perception, d'appréciation et d'action qui conditionnent des actes de connaissance. La réception et la traduction d'une œuvre littéraire dépendent de la structure du sous-champ de la traduction qui s'interpose entre les œuvres et le lecteur « par l'intermédiaire des structures mentales qu'elle impose à ceux qui s'y trouvent insérés » (Bourdieu y Wacquant 1992b, 134). Comme résultat, on a toute sorte de distorsions au niveau de l'édition, de la traduction et de l'interprétation des œuvres, qui mène à manipulation de l'imaginaire des œuvres traduites et leurs auteurs. Dans le cas de la réception de littérature hispano-américaine, notamment de l'œuvre de Cortázar, on a pu observer une transformation significative du canon après les réformes de la perestroïka et l'écroulement de l'URSS. Cette transformation ne représentait pas une conséquence directe des changements sociopolitiques, mais le résultat de leur réfraction dans la structure du champ littéraire et en particulier du sous-champ de la traduction.

Pour la période de la traduction active des écrivains hispano-américains — catalysée par la révolution cubaine de 1959—, on peut parler du sous-champ de la traduction autonomisé avec ses agents (traducteurs, éditeurs, hispanistes), ses mécanismes de consécration (revues et journaux spécialisés), ses règles du jeu et d'accès limité (notamment par l'Union des Écrivains, les maisons d'édition *Inostrannaïa literatura* et *Khoudojestvennaïa literatura*). Néanmoins, bien que le sous-champ fût autonomisé, il s'approchait du pôle d'*hétéronomie* dû à son conditionnement par le champ du pouvoir. Comme on a pu constater dans notre analyse du sous-champ de la traduction (chapitre 5), pendant la période soviétique la traduction littéraire, tout comme la littérature nationale, était fortement conditionnée par le pouvoir étatique qui lui imposait l'idéologie communiste et la poétique du réalisme socialiste. Le fort contrôle étatique de la littérature nationale et étrangère en URSS s'expliquait par le rôle concédé aux belles lettres par la politique culturelle du régime. La politique culturelle représentait en Union soviétique un des outils les plus efficaces de la violence symbolique, le pouvoir de « produire des agents dotés des schèmes de perception et d'appréciation qui leur permettront de percevoir les injonctions inscrites dans une situation ou dans un discours et de leur obéir » (Bourdieu 1996, 190), ce qui permettait la légitimation du régime au niveau symbolique.

Le contrôle étatique qui visait à contrôler la circulation et la réception de la littérature importée en Union soviétique se manifestait notamment par la censure, la centralisation des maisons d'édition et l'imposition des dispositions idéologiquement appropriées sur les *habitus* des agents. La censure, introduite quelques jours après le coup d'État des bolcheviques en octobre 1917, a existé pendant toute la période soviétique. Néanmoins, son fonctionnement était complexe et subtil. Bien qu'il existât l'organe officiel de la censure, le Glavlit, instauré en 1922, la mention officielle de la censure

était interdite. À partir de 1966 la littérature traduite ne se soumet plus au contrôle préventif du Glavlit et la décision de la publication ou non-publication de l'œuvre passe dans les mains des éditeurs pour devenir question de l'autocensure incorporée dans leurs *habitus*. Dans ce sens, l'État préférait la voie organisatrice de la censure, vu que l'« une des façons pour un groupe de contrôler le discours consiste à mettre dans des positions où l'on parle des gens qui ne diront que ce que le champ autorise » (Bourdieu 1980, 141).

Dans des conditions de centralisation maximale du champ éditorial, seulement un nombre limité des maisons d'édition avait le droit de publier la littérature étrangère, dont la maison d'édition Khoudojstvennaïa literatura [Littérature de fiction], revue *Inostrannaïa literatura [Littérature étrangère]* et *Latinskaïa America [Amérique latine]*, qui ont fait paraître la plupart des traductions de Cortázar et d'autres auteurs hispano-américains du *boom*. Les éditeurs, qui à partir de 1969 portaient une responsabilité personnelle des œuvres publiées, connaissaient les règles du jeu et les limites du publiable. Ils disposaient d'une circulaire secrète du Glavlit qui consistait en une liste de noms et références interdites. Cette circulaire, éditée et renouvelée périodiquement par le Glavlit, a reçu le surnom de « talmud » et entre 1925 et les années 1980 a passé de 16 à 400 pages. Cependant, le principal composant de la censure était idéologique et pouvait changer selon la situation politique. À partir des années 1960, le Glavlit commence à organiser des réunions avec les éditeurs et rédacteurs pour leur expliquer les exigences de la censure. En cas de doute, les éditeurs contactaient le Département idéologique du Comité central dont la recommandation équivalait au verdict final qui décidait de l'avenir de l'œuvre. Souvent, la presse reflétait le statut de l'auteur auprès du champ de pouvoir ; indiquait aux éditeurs si ses œuvres pouvaient être publiées ou préparait le terrain pour la prochaine publication.

Ainsi on a pu constater un lien entre la mention des exploits socialistes de Cortázar ou analyse favorable de ses œuvres et la subséquente publication de ses traductions. Alors la critique littéraire, n'était pas uniquement un outil de violence symbolique étatique, mais elle représentait aussi une forme de résistance de part de certains agents du sous-champ de la traduction, qui visait à rendre publiables les œuvres considérées comme impropres à la publication selon les règles induites par l'espace social soviétique.

Comme on a pu observer dans notre étude, bien que l'État soviétique tendît à réduire les champs aux appareils idéologiques, dans le sens donné à ce terme par Louis Althusser (1976), vu que la nomenclature dominante avait « les moyens d'annuler la résistance et les réactions des dominés » (Bourdieu 1980, 136), le champ littéraire gardait une certaine plasticité, surtout dans le domaine de la traduction où l'on ne peut pas oublier le rôle des agents médiateurs. Les éditeurs soviétiques qui s'occupaient de la littérature étrangère peuvent être décrits comme des « agents doubles », selon le terme formulé par Samantha Sherry (2012) à la base du « personnage double » de Bourdieu (1999). Ils étaient dotés d'*habitus* politique qui leur permettait de connaître les règles du jeu dans le champ éditorial, mais aussi d'*habitus* poétique formé par leurs contacts avec les écrivains et littératures occidentaux. Comme résultat, ils connaissaient bien le processus littéraire contemporain, les limites du publiable dans l'espace social soviétique et les solutions pour rendre publiables des œuvres qui frôlaient ces limites.

Le même principe s'applique aux traducteurs et critiques littéraires qui contribuaient à l'inscription des œuvres dans le canon soviétique. Bien que la censure restrictive vis-à-vis de la littérature traduite fût moins stricte que celle concernant la littérature nationale (Blium 2000; Baer 2011; Sherry 2012), les livres importés devaient s'inscrire dans le *métarécit* cultivé par le régime

communiste. L'État soviétique visait à instaurer un *métarécit* marxiste, dans le sens donné à ce terme par Jean-François Lyotard (1979) comme un schéma narratif totalisant visant à donner une explication compréhensive de l'histoire, de l'expérience et de la connaissance. Ce *métarécit* était un des outils de légitimation du régime soviétique au niveau symbolique ; contradiction à sa *doxa* représentait donc une barrière importante à la traduction ou édition des livres qui la contenaient.

D'une partie, les critiques littéraires manipulaient l'imaginaire de l'œuvre et de son auteur en les décrivant selon les *a priori* du *métarécit* communiste. Notamment, la sélection raisonnée des œuvres ou leurs fragments qui pouvaient être publiés en URSS se renforçait par leur interprétation selon l'idéologie communiste et la poétique du réalisme socialiste qui paraissait dans les journaux, les revues et le péri-texte des œuvres traduites. Et de l'autre, ces mêmes critiques assuraient la publication de certains auteurs rendus controversés par leur poétique subversive en soulignant leur affinité aux idéaux socialistes et la poétique réaliste dans les fiches de lecture qu'ils écrivaient pour les maisons d'édition. Il faut mentionner que parfois ces fiches de lecture étaient rédigées par les traducteurs qui se chargeaient par la suite de traduire l'œuvre, ou même en écrire la préface.

Les traducteurs étaient un groupe professionnel presque élitiste, un cercle restreint dont l'un des moyens d'accès passait par les maisons d'édition *Khoudojstvennaïa literatura* et *Inostrannaïa literatura*, ainsi que par la section de la traduction de l'Union des Écrivains. L'activité des traducteurs et des critiques était encadrée par les débats dans plusieurs revues dédiées à la théorie et à la pratique de la traduction, par les conférences et par les congrès organisés au niveau de l'URSS. À la suite des luttes entre les adeptes de la traduction libre cibliste et la traduction littérale sourcière, cette dernière

a été stigmatisée comme « boukvalizm », c'est-à-dire la traduction qui vise à transmettre le texte source aussi fidèlement que possible à la langue cible, ou « formalizm », tendance à respecter et maintenir la forme du texte source. L'approche cibliste s'est imposée face à l'approche sourcière et est rentrée dans les mœurs en étant nommée l'école soviétique de la traduction. Cette école par l'autorisation à de légères omissions et transformations du texte source légitimait la censure. De plus, dans le cadre de l'école soviétique de la traduction, celle-ci était vue comme une branche du réalisme socialiste, poétique officielle de l'art soviétique. La doctrine du réalisme socialiste, proposée par Maxim Gorki en 1934, impliquait une littérature engagée avec les idéaux communistes, optimiste, facile à lire, écrite dans un langage stylistiquement neutre et sans expérience discursive ou narrative. Cela menait au renforcement de la manipulation du texte purement idéologique par sa réécriture stylistique. Il faut préciser que le nœud de cette école, situait à la capitale, incarné de la manière la plus prononcée dans l'atelier du traducteur Ivan Kachkin (1899-1963) et les travaux de ses disciples. Dans les régions plus éloignées du contrôle central et des intérêts du groupe de Kachkin —la campagne contre les « boukvalisty » Chengueli et Lann semble avoir été en plus d'une missive méthodologique une forme de lutte pour les contrats de traduction de l'anglais dans des conditions de pénurie de textes autorisés par la censure pendant la guerre froide— on trouve des digressions du canon de traduction réaliste promu par l'école soviétique de la traduction. Notamment, les chercheurs (Korkonosenko 2011; Bagnó 2017) et les traducteurs (Yasnov 2010; Borissova 2016) mentionnent l'école de la traduction de Leningrad et soulignent la précision et la fidélité au texte source comme la caractéristique principale de cette école. Néanmoins, comme le pôle d'édition était à Moscou, à Leningrad il y avait significativement moins de commandes de traduction et à l'époque soviétique les traducteurs de cette école avaient une moindre visibilité que ceux de la capitale. À l'époque postsoviétique, par

contre, la fondation d'une série de grandes maisons d'édition à Saint-Petersbourg a décentralisé le champ éditorial. Ces grandes maisons d'édition profitent aux traducteurs de cette école en leur donnant plus de visibilité. Notamment, la deuxième traductrice de la *Marelle*, Alla Borisova, qui adhère à ladite école, commence à publier régulièrement à partir de la moitié des années 1980.

La combinaison de ces dispositions d'ordre d'idéologie et de la poétique, incorporées dans le sous-champ de la traduction et dans les corps des éditeurs, des traducteurs et des critiques littéraires sous la forme de leur *habitus*, menait à la manipulation de l'imaginaire de la littérature étrangère chez le lecteur soviétique et à la formation du canon littéraire très distinct de celui universellement reconnu.

Le cas de la traduction des écrivains hispanophones, notamment ceux du *boom* latino-américain (chapitre 6) et en particulier de Julio Cortázar (chapitre 7), illustre bien le mécanisme du conditionnement idéologique du processus de la formation du canon littéraire dans l'espace soviétique. Dû aux intérêts politiques de l'URSS, la littérature hispano-américaine avait une présence relativement forte dans le champ littéraire soviétique. Il faut préciser que tandis que le traitement de la littérature nationale des républiques qui formaient l'Union soviétique était défini exclusivement par la politique culturelle de l'État, dans l'importation de la littérature étrangère intervenait aussi le facteur de la politique extérieure. L'URSS visait à convertir Moscou en capitale du communisme international. Forger de bonnes relations avec les intellectuels de gauche, notamment en publiant leurs œuvres, faisait partie de sa politique. Étant donné l'importance de ce composant de la politique extérieure, il nous semble logique que l'intérêt vif de l'URSS envers la littérature hispano-américaine date de 1959, année de la révolution cubaine,

qui a également provoqué l'engagement politique des écrivains comme Cortázar et García Márquez entre autres. L'année suivante, en 1960, commence à fonctionner l'Institut d'Amérique latine ; dans la maison d'édition Khoudojstvennaïa literatura apparait une section entièrement vouée aux littératures d'Espagne, du Portugal et d'Amérique latine ; la revue *Inostrannaïa literatura* consacre un numéro spécial aux œuvres latino-américaines.

Bien que la littérature hispano-américaine fût largement présentée au public soviétique, le canon littéraire et l'imaginaire de cette littérature différaient du canon universel ; sa fortune littéraire a été manipulée. Par manipulation nous entendons tous types de réécriture théorisés par André Lefevre (1992c). Parmi les formes qu'elle peut adopter, le chercheur belge distingue l'édition, la composition de recueils et anthologies, l'historiographie, la critique et la traduction (*Ibid.*, 9).

La censure soviétique se servait notamment de la manipulation par la non-édition et par la sélection des fragments pour les recueils et les anthologies, car « la censure la plus radicale est l'absence » (Bourdieu y Wacquant 1992a, 228). La sélection des œuvres à traduire dépendait de deux principaux facteurs : idéologique et poétique. Du point de vue idéologique, on donnait la préférence aux auteurs qui adhéraient aux idées communistes. D'une part, l'engagement politique a permis la consécration dans le champ littéraire soviétique des écrivains hispano-américains avant-gardistes comme Pablo Neruda et César Vallejo, ou postmodernistes comme Gabriel García Márquez et Julio Cortázar. Notamment, la plupart des auteurs du *boom* latino-américain, dont Juan Carlos Onetti, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, étaient présents dans le champ littéraire soviétique malgré la

complexité stylistique et narrative de leurs œuvres. D'autre part, la militance communiste de certains écrivains et leurs bonnes relations avec l'État soviétique a introduit leurs œuvres dans le champ littéraire soviétique. Parmi eux nous trouvons non pas seulement des narrateurs et poètes universellement consacrés, mais aussi des auteurs mineurs qui n'entraient pas nécessairement dans le canon universel : Julio César Silvain, Julia Agustina Escalona, Roberto Obregón Morales, César López, Juan Saéz Burgos, Marcos Rodríguez Frese, Margarita Paz Paredes, Elvio Romero, Eugenio Moreno Heredia, Gustavo Valcárcel, Alfredo Varela pour en nommer quelques-uns.

Tandis que l'engagement politique de gauche facilitait la consécration littéraire en URSS, la non-affinité politique de l'auteur représentait un sérieux obstacle pour la traduction et la publication de ses œuvres. Ainsi, les auteurs de droite comme Eduardo Mallea, les écrivains déçus par l'idée communiste comme Ernesto Sábato, les Cubains dissidents comme José Lezama Lima ou émigrées comme Guillermo Cabrera Infante n'ont pas été traduits en russe avant la perestroïka. La traduction de l'autre représentant du *boom* latino-américain, Jorge Luis Borges, aussi a été entravée par sa critique du communisme et la non-réprobation de Pinochet.

En matière de poétique, fortement conditionnée elle-même par les considérations idéologiques, l'Union soviétique privilégiait la poésie folklorique et des romans sociaux ou indigénistes, qui créaient l'imaginaire d'Amérique latine comme un pays des révolutions socialistes où les ouvriers et indigènes opprimés luttait pour leur indépendance. Alors on publiait activement les œuvres de Alfredo Varela, Raúl González Cascorro ou Alfredo Dante Gravina, moins connus dans le reste du monde.

La poétique avant-gardiste ou postmoderniste a, à son tour, empêché l'importation d'œuvres par des raisons d'incompatibilité avec les principes du réalisme socialiste, comme fût le cas de Sara de Ibañez, Bryce Echenique, Juan Gelman ou Manuel Puig entre autres. Une exception à cette tendance représentait les œuvres des auteurs du *boom* dont l'introduction dans le champ littéraire soviétique a été facilitée par l'engagement politique de la plupart d'entre eux. Néanmoins, en premier lieu on publiait leurs œuvres qui pouvait être inscrites dans le *métarécit* communiste dû à la critique de l'impérialisme américain, traitement des sujets liés aux dictatures, problèmes sociaux ou révolutions latino-américaines, la description du monde indigène et ses traditions. Souvent, les œuvres apparaissaient dans les revues *Inostrannaïa literatura* ou *Latinskaïa Amerika*, où la manipulation du texte par la concision ou par l'excision des fragments censurables se justifiait par le format même de revue. L'image de ces écrivains comme partisans du socialisme se renforçait dans la presse et la critique littéraire.

Dans ce sens, on ne peut pas oublier le rôle des médiateurs culturels¹⁰⁴⁷ qui, tout en jouant selon les règles du sous-champ de la traduction, s'efforçaient de rendre publiables des œuvres qui *a priori* ne correspondaient pas à la poétique dominante dans le champ littéraire soviétique. Ainsi, la traductrice Ella Braguinskaïa a réussi à inclure un texte de Borges dans une anthologie des récits argentins en 1981 grâce à l'appui de l'écrivain de gauche considéré comme un ami de l'Union soviétique, Alfredo Varela. La traductrice Margarita Bylinkina, qui avait rencontré Cortázar à Cuba, accentue son engagement politique et classe ses œuvres comme réalistes dans les fiches de lecture et préfaces pour les maisons d'édition *Inostrannaïa literatura* et

¹⁰⁴⁷ La définition des médiateurs culturels correspond à celle donnée dans "Cultural Mediators in Cultural History: What do we learn from studying mediators' complex transfer activities in interwar Belgium" (Meylaerts et al. 2016).

Khoudojestvennaïa literatura afin d'assurer leur publication. En effet, les premières publications de Cortázar en russe correspondent aux traductions effectuées par Bylinkina en 1970 pour la revue *Inostrannaïa literatura* et en 1971 pour la revue spécialisée *Latinskaïa America*, les deux accompagnées de ses préfaces où la traductrice soulignait l'engagement politique de Cortázar et la poétique réaliste de sa narrative. Par la suite, une fois le terrain préparé, en 1971 chez Khoudojestvennaïa literatura est paru un recueil des récits de Cortázar, où ont participé lors de la préparation Braguïnskaïa et Bylinkina.

Donc, l'œuvre de Cortázar, malgré son caractère intellectuel prononcé et ses expériences linguistiques et narratives, était présentée aux lecteurs soviétiques dès 1970. Néanmoins, cette présentation était fragmentaire et remaniée au niveau de la sélection des textes et de leur interprétation par la critique littéraire. Trois quarts des traductions russes de l'œuvre cortazarienne publiées à l'époque soviétique, tout comme dans le cas d'autres auteurs du *boom* latino-américain, correspondaient aux textes insérés dans les revues, journaux ou anthologies, ce qui permettait aux éditeurs de privilégier les œuvres courtes ou de raccourcir des nouvelles ou des romans plus longs, c'est-à-dire les censurer. Tous les textes traduits ont été soigneusement choisis en suivant les critères imposés par l'idéologie et la poétique dominantes dans l'espace social soviétique. Les revues et journaux privilégiaient les récits de Cortázar qui pouvaient être interprétés comme une invective contre le capitalisme, comme une critique des dictatures latino-américaines ou encore comme un soutien aux révolutions socialistes, mais également ses discours et essais dédiés aux sujets politiques.

La manipulation de la fortune littéraire via la sélection des textes était renforcée par son commentaire idéologiquement correct dans la presse et

critique littéraire. Bien que l'auteur lui-même se distanciât des militants socialistes dont l'œuvre reflétait l'engagement politique (Garfield 1981, 124) et du style réaliste comme paradigme (Soriano y Colominas 1979, iv), les critiques littéraires soviétiques tendaient à mettre en évidence ces deux aspects dans son œuvre afin de justifier sa publication en URSS. Les principaux textes du critique littéraire de l'œuvre de Cortázar appartiennent à l'hispaniste Inna Terterian qui dans son article de 1974 avait réprouvé les romans de Cortázar *Marelle* et *62, maquette à monter*. Comme la critique littéraire avait un impact direct sur la publication ou non-publication des œuvres, à la suite de cet article défavorable la traduction de ses romans est devenue impensable. La conjoncture a changé après la publication en russe de l'article de l'écrivain et Secrétaire général du Parti communiste du Chili, Volodïa Teitelboïm (1984a), qui décrivait les romans de Cortázar comme la contribution de l'écrivain argentin à la lutte des révolutionnaires sandinistes. Prouvant le conditionnement politique de l'édition des œuvres hispano-américaines en URSS, une fois recommandés par un écrivain communiste ami du régime, les romans *62, maquette à monter* et *Marelle* ne tardent pas à apparaître dans le champ littéraire soviétique. Le travail sur la traduction et édition de la *Marelle* démarra dès 1984, comme le prétend le journaliste de *Latinskaïa America* dans son entretien avec Marcos Aguinis (*Latinskaya Amerika* 1984). Le roman *62, maquette à monter* a été publié l'année suivante, en 1985. Curieusement, l'autre roman postmoderniste de Cortázar, *Livre de Manuel* qui n'a pas été mentionné et donc justifié par l'article de Teitelboïm, n'a été traduit qu'après la perestroïka.

Cependant, ce canon de la littérature hispano-américaine a été remis en question à l'époque postsoviétique. La perestroïka initiée par Mikhaïl Gorbatchev a donné lieu à des transformations dans le champ littéraire et notamment dans le sous-champ de la traduction. La politique de *glasnost*

annoncée en février 1986 a lancé un processus de transparence informative qui a mené à la légitimité de la pluralité des opinions et à l'abolition de la censure. Le Glavlit a reçu l'ordre d'atténuer sa censure dès 1986 et a été dissoute en 1991, après l'abolition officielle de la censure en 1990. Par la suite, on commence à publier les livres antérieurement censurés ou déficitaires dont la demande des lecteurs était significative. Les tirages des auteurs antérieurement interdits ou d'accès limité s'écoulaient extrêmement vite. Le commerce du livre devient alors une entreprise très profitable qui attire de nouveaux agents. L'abolition de la censure était accompagnée de décentralisation et de privatisation du champ éditorial. D'un côté, une partie des maisons d'édition publiques ont été converties en sociétés anonymes et de l'autre commencent à se constituer les maisons d'édition privées. En quelques années, le nombre des maisons d'édition passe de 300 à 6 000. Notamment, dans les années 1990, ont été fondées les maisons éditoriales pétersbourgeoises Severo-Zapad, Amfora et Azbouka, qui ont dominé le marché de la littérature haut de gamme jusqu'à la moitié de la première décennie du XXI siècle. Ces nouvelles maisons d'édition qui visaient la littérature haut de gamme créent une forte contrepartie au pôle éditorial qui à l'époque soviétique était concentré dans la capitale. En outre, l'offre s'adapte à la demande du marché et se diversifie. Les tirages, qui à l'époque soviétique se décidaient en fonction de l'utilité idéologique du livre et oscillaient entre 50 000 et 300 000 exemplaires, après la perestroïka baissent aux alentours d'une moyenne de 10 000 exemplaires.

Quant à la littérature traduite, pendant les premières décennies après la perestroïka on observe une évidente domination des traductions sur le marché de la fiction : en 1993, les œuvres importées représentaient 77% de la littérature de fiction sur le marché russe. On commence notamment à publier les livres soit antérieurement interdits, soit édités par fragments dans les

anthologies et les revues, ainsi que remaniés au niveau du texte en raison de la censure. Dû au changement de la relation du sous-champ de la traduction avec le champ du pouvoir après les réformes de la perestroïka, le fondement du capital symbolique passe du pouvoir étatique au capital économique. Le dictat du capital économique mène à une forte présence de la littérature de divertissement comme les romans sentimentaux, à suspense ou policiers dont la publication était antérieurement entravée par la politique culturelle de l'URSS qui luttait contre la culture de masse. Dû à la nouveauté de ces genres pour le lecteur, cette littérature a gagné une part significative du marché dans les années 1990. Le changement du fondement du capital symbolique a aussi affecté le travail des traducteurs et des équipes éditoriales. Les nouvelles règles du marché et une demande croissante pour la littérature traduite imposent des délais réduits, l'apparition de nouveaux traducteurs, la concurrence élevée et comme conséquence une baisse dans la rémunération. L'apparat critique, partie obligatoire du péri-texte des éditions soviétiques, a tendance à disparaître dû à l'annulation de sa fonction idéologique, mais également à cause du coût additionnel qu'il représente pour les maisons d'édition.

Dans la traduction et édition spécifiquement des écrivains hispano-américains on a observé deux tendances complémentaires. D'une part, les auteurs qui étaient largement représentés à l'époque soviétique ont pratiquement disparu du marché du livre russe. Il s'agissait non pas uniquement des auteurs mineurs qui avaient été consacrés dans le champ littéraire soviétique dû à leur engagement politique, mais aussi des auteurs du canon universel. C'était le cas de Pablo Neruda, César Vallejo, Alejo Carpentier ou Miguel Angel Asturias qui restaient associés au régime dans le subconscient collectif. De plus, la critique littéraire et la presse mettaient en avant les auteurs auparavant passés sous silence et tendait à nier ou relativiser

l'engagement politique des écrivains tels que García Márquez ou Cortázar, représentés, mais pas suffisamment à l'époque soviétique, qui pourtant continuaient à se faire publier après la perestroïka.

Les romans sociaux ou indigénistes de Ciro Alegría, Agustín Yáñez, Virgilio Díaz Grullón o Lizandro Chávez Alfaro répandus à l'époque soviétique ne se rééditent presque plus après la perestroïka. D'autre part, une grande quantité des livres dont la traduction avait été auparavant entravée par les considérations idéologiques ou poétiques apparaît sur le marché. En sa majorité, il s'agissait d'auteurs déjà mondialement consacrés, mais ignorés en Russie par le grand public. Ainsi on publie les œuvres des écrivains de droite comme Jorge Luis Borges ou Eduardo Mallea, des dissidents ou émigrés cubains comme José Lezama Lima, Reynaldo Arenas ou Guillermo Cabrera Infante, des écrivains dont l'œuvre est marquée par l'expérimentation stylistique ou narrative comme Juan Gelman ou Manuel Puig. En outre, se traduisent les œuvres des représentants du *boom* latino-américain qui n'ont pas pu être publiées pendant la période soviétique. Ainsi, ont été traduits l'intégralité de l'œuvre de García Márquez et Borges, ainsi que les romans *L'Examen*, *Divertimento* et *Livre de Manuel*, la poésie, les recueils de récits et nouvelles de Cortázar dans son intégrité. Néanmoins, en étudiant l'offre sur le marché du livre et grâce aux entretiens effectués auprès des traducteurs et des éditeurs, on a pu constater que la narrative hispano-américaine contemporaine reste largement méconnue pour le lecteur russe. Les maisons d'édition préfèrent de ne pas prendre des risques concernant leur bénéfice économique et de publier des auteurs déjà consacrés. Par conséquent, dans le domaine des littératures d'Amérique latine sur le marché du livre russe dominant toujours les œuvres des auteurs du *boom* latino-américain, notamment de Borges, Cortázar et García Márquez.

Mis à part des traductions de nouvelles œuvres pour le lecteur russe, les éditeurs publient aussi une série des retraductions des livres déjà présentés au public à l'époque soviétique, dont la *Marelle* de Cortázar ou *Cent ans de solitude* de García Márquez. Cette dernière retraduction a été réalisée par Bylinkina afin de remédier aux coupures de la censure à l'époque soviétique. Cette démarche a provoqué une forte réaction de la part des traducteurs et hispanistes qui ont questionné surtout l'aspect éthique de la nouvelle traduction et de sa promotion dans la presse comme version dégagée de la censure. La forte réaction aux retraductions dans la presse russe et les réponses des interviewés révèlent que le statut canonique des traductions soviétiques est toujours fort et les nouvelles versions n'ont pas une acceptation facile dans le champ littéraire russe, en particulier dans la situation de centralisation du champ éditorial à l'époque actuelle. Notamment, la retraduction de la *Marelle* de Cortázar effectuée en 2004 par Alla Borisova disparaît des librairies quelques années plus tard, car à partir de 2008 le groupe éditorial AST, qui reçoit le droit exclusif de publication des traductions de Cortázar, n'édite que la première traduction effectuée par Lioudmila Sinińskaïa en 1986.

L'histoire de l'édition et de la réception littéraire de la *Marelle* de Julio Cortázar en russe est un cas paradigmatique de la transformation de l'imaginaire d'une œuvre et son auteur dans le champ littéraire russe sous l'impact des changements sociopolitiques au tournant du XXI siècle. La *Marelle*, parue chez Sudamericana en 1963, a provoqué la rapide consécration de son auteur. Dans les années 1960-1970, le roman a été traduit en plusieurs langues, mais son entrée dans les champs littéraires des pays avec un régime totalitaire comme l'Espagne de Franco ou l'Union soviétique a été entravée par sa poétique postmoderniste. Notamment, en l'URSS, le

roman n'apparaît que vingt-trois ans après sa première publication en espagnol.

L'œuvre remet en cause la manière d'être et les schèmes mentaux des sociétés traditionnelles, ainsi que la narration linéale conventionnelle. En raison de ce questionnement métaphysique l'œuvre ouverte (Eco 1962) qui représente la *Marelle* de Cortázar a été reçue comme une révélation par la jeunesse rebelle et est devenue, selon le témoignage de Vsevolod Bagno (1999a, 5) la « catéchèse » pour la jeunesse russe intellectuelle et non conformiste du tournant du XXI siècle, qui tout comme Oliveira, cherchait à trouver une « bifurcación mal hecha »¹⁰⁴⁸ (Garfield 1981, 98) qui avait déterminé l'histoire du pays.

Néanmoins, le caractère notoirement ouvert de l'œuvre qui a attiré les jeunes lecteurs l'a rendu dans un même temps propice à la manipulation par la critique littéraire, l'édition et la traduction. En comparant les lectures de la *Marelle* reflétées dans son métatexte et paratexte, dans le sens donné à ces termes par Gérard Genette (1982; 1987), cette thèse a constaté que l'objectif de Cortázar de mettre le lecteur en un pied d'égalité avec l'auteur (Bauer 1994) a abouti en lectures très variées, surtout en Russie, où l'on a passé de critique sévère d'Oliveira et de sa quête métaphysique à leur poétisation.

Bien que la *Marelle* soit une « œuvre ouverte » (Eco 1962) qui propose une narration comme « mécanisme paresseux » (Eco 1979) et a besoin de l'intervention du lecteur pour la compléter, chaque texte veut être interprété dans des limites qu'il impose. Dans le cas contraire, on a affaire à une « hyperinterprétation » (Eco 1990) qui viole la structure interne de l'œuvre

¹⁰⁴⁸ “bifurcation mal faite”

pour en lire ses propres propos. Cortázar lui-même propose les guide-ligne pour la lecture de son œuvre dans l'épître et périphrase auctorial qui se constitue des textes critiques, des avant-textes (le manuscrit et le livre de bord *Cuaderno de bitácora*) et de la préface intitulée « Mode d'emploi » du roman, des entretiens et conférences, ainsi de la correspondance privée de l'auteur. L'écrivain tendait à souligner le caractère ouvert de l'œuvre et insistait sur trois niveaux du roman : métaphysique, linguistique et niveau du lecteur-complice. En proposant cette classification, Cortázar souligne l'importance de la recherche métaphysique au niveau que Genette (1972, 72) définit comme *histoire* ; de l'expérimentation linguistique au niveau du *récit* et du rôle du lecteur-complice au niveau de *la narration*.

Cependant, comme on a pu le constater dans l'analyse du métatexte et surtout du paratexte de l'œuvre, ces trois aspects ont obtenu des lectures très variées dans les pays hispanophones, en Russie soviétique et postsoviétique. Mis à part les premières critiques déconcertées, la critique occidentale tend à coïncider dans la majorité des lignes directrices d'analyse qui par la plupart correspondent aux aspects évoqués par l'auteur lui-même. Plus précisément, les critiques hispanophones parlent de la quête métaphysique du personnage, du rôle du lecteur-complice, de l'importance du ludisme et de l'érotisme, de la destruction linguistique et romanesque dans la *Marelle* et définissent le roman comme une œuvre ouverte et inaugurale. Néanmoins, d'un ensemble relativement cohérent de différentes interprétations proposées par les critiques hispanophones se démarque celle du socialiste Jaime Concha. Sa désapprobation de l'expérience linguistique et romanesque de la *Marelle*, de ses personnages et de sa quête métaphysique ressemble à ceux qu'on trouve dans l'interprétation de l'œuvre donnée par l'hispaniste soviétique Inna Terterián, dont la préface a accompagné la première édition de la *Marelle* en russe.

Cette préface, tout comme le métatexte de la *Marelle* publié à l'époque soviétique, met l'accent sur l'engagement politique de Cortázar et sur le fait que ce que recherche le personnage central du roman, Oliveira, dans sa quête spirituelle est le collectivisme. En outre, dans sa préface et dans d'autres écrits dédiés à la narrative cortazarienne Terterian compare Oliveira avec le Paradoxaliste de Dostoïevski, ainsi « russifiant » le roman et dévalorisant le personnage principal de la *Marelle*. Les critiques soviétiques tendent à nier la dimension métaphysique de la quête d'Oliveira et à souligner son égoïsme et parasitisme. L'expérience linguistique de Cortázar a été interprétée par Terterian comme rébellion contre l'hypocrisie de la société bourgeoise. Néanmoins, même interprétée de cette manière, cette expérience linguistique qui entrainait en collision avec des normes du réalisme socialiste a été critiquée et réprouvée.

Avec le changement du paradigme après la perestroïka, la perception de la *Marelle* en Russie commence à évoluer. Dans les textes critiques de l'époque postsoviétique, l'engagement politique de l'auteur ne compte plus comme une réponse à la quête spirituelle d'Oliveira. Cet engagement est même mentionné comme un fait déplorable qui n'a pas eu de répercussion sur l'œuvre littéraire de Cortázar (Bagnó 1992). De même, le personnage d'Oliveira et sa quête spirituelle obtiennent une lecture plus favorable dans les critiques de l'époque postsoviétique. En outre, les chercheurs et même les critiques littéraires commencent à se centrer sur les aspects discursifs et narratifs de l'œuvre et ses caractéristiques postmodernistes. Il faut remarquer la différence entre les textes critiques qui accompagnent ou citent la première traduction et les articles qui soit accompagnent ou citent la traduction de 2004, soit se basent sur l'œuvre originale. Tandis que les premiers se

montrent plus proches de l'interprétation de Terterian ; les derniers s'alignent plus avec le métatexte et paratexte de la *Marelle* dans les pays hispanophones.

La première traduction russe de la *Marelle* est parue en 1986 chez la maison d'édition publique Khoudojstvennaïa literatura, située à la capitale. Le roman a été remanié notamment au niveau du péri-texte de cette édition, qui incluait la préface déjà mentionnée d'Inna Terterian et les notes de Boris Doubin. La deuxième traduction est parue en 2004 chez la maison d'édition privée pétersbourgeoise Azbouka. Cette édition n'était pas munie de préface, mais contenait des notes signées par le traducteur et hispaniste Viktor Andreev, camarade de classe de la traductrice Alla Borisova, qui a suivi avec elle le séminaire d'Alexandra Koss de l'école de la traduction de Leningrad. Il faut préciser que les notes de 2004 se basent largement sur la version faite en 1986 par Boris Doubin et les premières modifications ont été introduites avec sa participation. Doubin, qui durant sa jeunesse se faisait publier via *samizdat* et faisait partie du groupe poétique indépendant SMOG, était doté d'un *habitus* propice à la vision critique de la politique culturelle soviétique et a rapidement changé de comportement une fois les règles du jeu modifiées. Par exemple, grâce à lui, les lecteurs russes ont découvert dans son intégrité l'œuvre de Borges, dont la publication avait été entravée à l'époque soviétique par des considérations idéologiques.

Les notes qui représentent le péri-texte des premières éditions de la traduction de 1986, ainsi que celle de 2004, révèlent certaines régularités dans le traitement des sujets sensibles comme la politique, la religion, les origines des personnalités culturelles, etc. dues aux effets de l'idéologie et de la poétique dominants dans l'espace social à l'époque de sa publication (chapitre 8). L'ensemble des notes de 2004 contient plus d'entrées que celui de 1986. La plupart des nouvelles entrées de la version postsoviétique

correspondent aux toponymes, aux *realia* d'autres pays, à la littérature surréaliste, moderniste ou postmoderniste, à la politique et à la société. Notamment, les notes de 1986, contrairement à celles de 2004, ne précisent pas les références géographiques ou *realia* qui n'impliquent aucune allusion historique ou scientifique. Cette évasion s'explique par la politique intérieure de l'Union soviétique qui considérait qu'une information détaillée sur le monde extérieur était superflue et excessive pour les citoyens soviétiques qui dans son absolue majorité n'avaient pas de possibilité de voyager. Par conséquent, tandis que dans les notes postsoviétiques l'abondance d'entrées géographiques s'inscrit dans la tendance générale d'ouverture —après des décennies de rideau de fer— et un intérêt vif envers le monde extérieur ; dans les notes de l'époque précédente, les toponymes expliqués avaient forcément une valeur historique ou scientifique. Étant donnée la fonction éducative attribuée à l'édition par la politique culturelle soviétique, l'information historique ou scientifique pouvait justifier la mention de données géographiques, autrement négligeables.

Dû aux considérations d'ordre poétique les entrées dédiées aux références du domaine de la littérature surréaliste, moderniste ou postmoderniste tendent à être moins nombreuses et détaillées dans la version de 1986 que dans les notes des années 2000. L'abolition, après la chute de l'URSS, de renvoi obligatoire au réalisme et littérature socialement utile a conduit aussi à une attention plus grande envers la littérature surréaliste, moderniste et postmoderniste dans les notes de l'époque postsoviétique. De même, on peut distinguer une série de notes du domaine de la littérature conditionnées de manière directe par les impératifs idéologiques. Ainsi, Doubin décide de ne pas mentionner les prix Nobel reçus par les littéraires et par les scientifiques dont la description il inclut dans ses notes. Cette solution a été conditionnée par l'attitude officielle de l'URSS qui portait un regard critique envers ce prix

plus souvent concédé aux émigrées ou dissidents russes qu'aux citoyens soviétiques exemplaires. En outre, par des raisons idéologiques, n'étaient pas mentionnées les origines russes ou chinoises des personnalités culturelles qui ont émigré d'espaces communistes, et par conséquent étaient considérées comme des traîtres. Ceci dit, il faut préciser que dans les notes de Doubin la mention d'origines des émigrés russes dépendait de l'année de leur départ. Tandis que les origines de ceux qui ont quitté le pays des Soviets sont omises dans les notes de 1986, les origines de ceux qui ont émigré de Russie avant la Révolution de 1917 et n'ont donc pas commis de « trahison » envers l'URSS, arrivent à y être mentionnées.

Cependant, les divergences les plus évidentes entre les deux ensembles des notes correspondent aux entrées vouées aux thèmes politiques et sociaux, pratiquement absents de la version soviétique. Ainsi, Doubin ne mentionne pas les noms de Charles de Gaulle, Eisenhower, Franco ou Khrouchtchev, tandis que le nom de ce dernier disparaît même du texte de la traduction de l'édition soviétique.

Dans un même temps, notre analyse a révélé que d'autres domaines comme l'histoire, la philosophie, la religion, les allusions intertextuelles à la littérature « classique » ou le commentaire critique s'avèrent plus détaillés dans la version de Doubin de 1986. D'un côté, cela s'explique par l'orientation éducative des éditions soviétiques —qui prend ses origines dans la politique éditoriale de la maison d'édition *Vsemirnaïa literatura* [Littérature Universelle] (1917-1924) et a été cultivée par la suite par la politique culturelle soviétique qui voyait l'édition comme outil de violence symbolique— et par l'érudition de l'auteur des notes. D'un autre côté, telle explication détaillée des allusions intertextuelles était nécessaire dans les conditions d'accès limité aux leurs sources. Après la perestroïka, quand

l'édition perd sa fonction d'outil éducatif, on ne trouve plus d'entrées qui expliquaient les phénomènes ou personnalités largement connus dans l'espace social postsoviétique. Dans la plupart des cas la notoriété de ces personnalités ou phénomènes était due soit à la publication des œuvres antérieurement censurées soit à la divulgation des concepts des domaines de la religion, de la magie ou de la philosophie orientale qui, après sa discrimination pendant l'époque soviétique, prennent de la popularité sans précédent dans l'espace social postsoviétique. En outre, vu qu'après l'abolition de la censure les lecteurs disposaient de plus d'accès aux sources des allusions ou des citations littéraires expliquées de manière détaillée dans les notes de Doubin, dans les notes postsoviétiques on constate que les entrées qui contenaient leurs interprétation ou explicitation ont été abrégées ou supprimées.

Dans certains cas, la précision qu'on observe dans les notes de Doubin vouées aux sujets littéraires va en compagnie de valorisation et interprétation conforme à l'idéologie et la poétique imposées par l'Union soviétique. Tandis que la version soviétique met l'accent sur les aspects sociaux et historiques de l'interprétation, dans les notes d'Andreïev, l'attention se déplace vers l'esthétique.

L'analyse comparative des notes dédiées aux domaines du sport, de la musique, des arts plastiques, du cinéma et du théâtre, moins affectés par la censure à l'époque soviétique n'a, au contraire, pas révélé de différences significatives. On peut juste mentionner le traitement légèrement méprisant de la musique jazz à l'époque soviétique où ce style musical —si important dans la poétique cortazarienne— s'associait à la culture de la société capitaliste et, par conséquent, n'avait pas un accueil facile dans l'espace social soviétique.

Bien que l'analyse de notes permît d'observer certaines tendances d'inscription du péri-texte de l'œuvre dans le *métarécit* communiste, la réécriture la plus subtile et en même temps la plus subversive correspond à la traduction. L'analyse comparative descriptive de la *Marelle* et de ses deux traductions russes (chapitre 9) a révélé qu'aussi bien la première traductrice (1986), Lioudmila Siniïanskaïa (1933-2013), que la deuxième (2004), Alla Borisova (1948-), ont remanié le texte de l'œuvre selon leur *habitus*.

Siniïanskaïa a fait sa carrière dans les organisations qui contribuaient au contrôle étatique des champs de production culturelle et scientifique : à l'Institut d'Information scientifique de l'Académie des Sciences (1956-1959), au Ministère de la Culture (1962-1970) et à la Commission étrangère de l'Union des Écrivains (1972-1992). Étant donné que dans ses deux derniers postes, Siniïanskaïa occupait un rôle similaire à celui d'un censeur (cet aspect de son travail fût remarqué par la traductrice même dans son autobiographie (Sinianskaya 2002, 156)), les dispositions de la censure se sont incorporées dans son *habitus*. Par conséquent, dans le texte de sa traduction de la *Marelle* nous avons constaté des indices nets d'autocensure idéologique et poétique de la traductrice qui, par exemple, tend à supprimer toute mention irrespectueuse ou ironique des communistes, de la littérature russe ou celle d'autres pays du bloc de l'Est, à omettre ou atténuer les passages du contenu érotique ou obscène, à approcher le style cortazarien aux normes de belle écriture selon le canon du réalisme socialiste.

Borisova, contrairement à Siniïanskaïa, ne possédait pas d'expérience de travail dans les organisations de gestion culturelle. La future traductrice a suivi les séminaires d'Alexandra Koss, une de principales représentantes de l'école de la traduction de Leningrad. Borisova a commencé son expérience

de traductrice par les textes de Françoise Sagan qu'elle a traduits « pour son tiroir », car à l'époque cette écrivaine française était considérée comme bourgeoise et donc difficilement publiable (Borisova 2016). Plus tard, déjà dans les années 1980, Koss lui a proposé de traduire plusieurs récits de Cortázar. Ces traductions ont été publiées dans la revue *Inostrannaïa literatura* en 1983, assurant l'accès de Borisova au sous-champ de la traduction. L'entretien avec la traductrice a révélé un fort lien émotif avec l'œuvre de Cortázar, une attitude extrêmement critique envers la censure de l'époque soviétique et une adhésion aux principes de l'école de la traduction de Leningrad, proposés par les traductrices Alexandra Koss et Elga Linetskaïa et comprises par Borisova comme la suprématie de la fidélité au texte source et de l'inadmissibilité d'omettre ou raccourcir ses fragments (*Ibid.*).

Les *habitus* des deux traductrices ont conditionné leurs réécritures de la *Marelle* de Cortázar. Bien qu'*a priori* toute manipulation a un lien génétique avec l'idéologie, par considérations méthodologiques notre analyse suivait la division des exemples cités selon le type des stimulus qui ont provoqué la manipulation : l'Idéologie, la Poétique et l'Univers du discours. La catégorie de l'Idéologie inclut la manipulation des références politiques, la censure morale et puritaine des allusions ou descriptions érotiques, la réinterprétation des questionnements du type métaphysique ou ontologique. La catégorie de la Poétique correspond à la manipulation du langage considéré comme obscène ou vulgaire, la modification stylistique ou typographique. L'Univers du discours inclut à son tour les cas de la manipulation de l'imaginaire des personnages et d'Occident en général, ainsi que le traitement traductologique

des objets, concepts et phénomènes qui ne font pas partie de la culture cible¹⁰⁴⁹.

L'analyse de l'ensemble du texte a révélé que, suivant les impératifs idéologiques de l'espace social soviétique, Lioudmila Sinïanskaïa tend à expurger ou remanier toute mention irrespectueuse, critique ou ironique du marxisme-léninisme, des communistes, des Russes, de l'art soviétique ou plus généralement communiste, ainsi que de la culture et la tradition russe en général. Également, la traductrice opte pour l'expurgation, la concision ou l'utilisation du langage euphémistique dans les fragments qui contiennent les allusions ou descriptions érotiques. Alla Borisova, au contraire, décide de garder toutes les mentions ironiques ou critiques mentionnées. De même, elle maintient ou parfois renforce le caractère explicite des descriptions érotiques. La quête métaphysique d'Oliveira a, à son tour, été interprétée selon l'idéologie communiste dans le cas de Sinïanskaïa et selon la tendance du rejet absolu de ladite idéologie dans le cas de Borisova. Plus précisément, Sinïanskaïa préfère relativiser et remettre en question les réflexions subversives d'Oliveira et Morelli qui contredisaient le discours officiel soviétique. Borisova, au contraire, tend à renforcer la critique du monde obsolète des oppositions binaires. Dans la réécriture de Borisova, certains fragments de la critique du monde ancien faite par Oliveira permettent de l'associer à la critique de l'ordre soviétique.

Quant à la manipulation par considérations poétiques, étant donné que dans le champ littéraire soviétique dominait le réalisme socialiste, la traduction de 1986 réécrit le texte cortazarien tout en le rapprochant du style réaliste. Sinïanskaïa opte ainsi bien pour la dilatation stylistique comme par la

¹⁰⁴⁹ Pour description détaillée du modèle d'analyse voir le chapitre 4.

poétisation du discours. Notamment la traductrice anoblit le texte, en atténuant ou omettant le langage obscène. En outre, la divergence orthographique, utilisée par Oliveira de manière ludique afin d'alléger les phrases excessivement transcendantales, dans la traduction de Sinianskaïa a un effet complètement différent. Les phrases affectées deviennent plus solennelles dans la traduction, car Sinianskaïa opte pour substituer les « h » du texte source par un signe d'orthographe prérévolutionnaire — « Ъ » qui au lieu de supprimer ajoute l'aspect solennel. Les mots affectés varient selon le contexte et le contenu de la réflexion métaphysique dans laquelle apparaît l'élément orthographique, ayant par effet la dévalorisation des réflexions métaphysiques d'Oliveira. Le même patron s'observe dans le traitement de la cursive et les majuscules dans les phrases en espagnol du texte source. Étant donné que la cursive tend à marquer les mots clés dans les monologues du personnage principal, sa neutralisation par Sinianskaïa a un impact négatif sur la représentation de ses réflexions.

À l'époque postsoviétique commence le processus de démantèlement et de rébellion à l'encontre l'ancienne poétique. Par conséquent, le style de Borisova est plus concis et moins pompeux que celui de la première traductrice. Là où Sinianskaïa anoblit le discours en censurant ou atténuant le langage obscène, Borisova préfère garder le même registre ou introduire des expressions encore plus colloquiales ou vulgaires. Quant à l'expérience linguistique de Cortázar, Borisova s'approche plus de l'intention de dépuración du langage que la première traductrice, même si dans certains fragments Borisova opte pour neutraliser l'aspect métaphorique du texte source. En outre, contrairement au Sinianskaïa, la deuxième traductrice tend à garder la cursive des mots clés dans les monologues d'Oliveira, maintenant ainsi les accents significatifs de sa réflexion.

En ce qui concerne l'univers du discours, Sinińskaïa a une tendance à dévaloriser les personnages et rendre plus critiques les observations sur l'Occident. Notamment, la traduction soviétique met en évidence le côté égoïste et cruel d'Oliveira, ainsi que l'improductivité de son activité intellectuelle. Le personnage et ses actions se décrivent d'une manière critique, ce qui coïncide avec la perception d'Oliveira exprimée dans les articles de Terterian (1974; 1986). Également, la traductrice soviétique intensifie la critique de la Sybille et d'autres membres du Club du serpent. Dans la réécriture de Borisova, les accents changent. La traductrice tend à valoriser les personnages et les références occidentales. Oliveira et ses amis, dont le style de vie peut être décrit comme bohème, sont poétisés et leur image s'approche à celui des dissidents d'*underground* soviétique. La traductrice souligne le côté créateur d'Oliveira, sa souffrance et autoréflexion.

En ce qui concerne les *realia* étrangères, dans la traduction soviétique, à part de méconnaissance factuelle de certains *realia* occidentaux inévitable dans les conditions de rideau de fer, on constate une volonté d'éloigner le lecteur du monde décrit dans le roman via l'exotisation des toponymes et d'autres *realia*. En outre, la traduction de 1986 introduit une valorisation négative des *realia* de domaine d'idées occidentales et orientales ou sujets sensibles comme la drogue. Borisova, au contraire, essaye d'approcher le monde décrit dans la *Marelle* des lecteurs russes, en traduisant tous les noms et concepts, sans ajouter d'élément valorisant.

L'analyse contextualisée du chapitre 75¹⁰⁵⁰ comme fragment autonome a confirmé les observations basées sur l'analyse de l'intégralité du texte.

¹⁰⁵⁰ Pour le texte source de ce chapitre et ses deux traductions, voir l'Annexe 6.

Grosso modo, dans la réécriture de l'époque soviétique, la description du « vieux temps » [“viejos tiempos”] a été remaniée et valorisée comme représentation d'une société stable et traditionnelle qui s'inscrivait bien dans le *métarécit* communiste. Bien que le « vieux temps » en général est vu favorablement, la partie qui correspond à la description de l'Argentine de Perón perçue comme indépendante reçoit une lecture négative dû aux relations ambiguës qui avaient existé entre l'Union soviétique et le gouvernement de droite de Perón. Le personnage central est aussi dévalorisé et son côté égoïste y psychologiquement instable, qui provoque la dévastation de Gekrepten, a été renforcé et mis en évidence par la traduction de Sinianskaïa.

Alla Borisova, au contraire, semble avoir lu la critique du « vieux temps » d'une perspective de la désidéologisation et du rejet absolu des dispositions de l'espace social soviétique. L'expérience de la destruction linguistique qu'essaye Cortázar en menant jusqu'à l'extrême le style beau et obsolète, dans la traduction de Borisova devient la critique aiguë du langage mort et hypocrite. La critique implicite de l'art mimétique et du monde traditionnel, que Oliveira remet en question, devient explicite dans la traduction et peut finir par s'associer avec la critique du passé soviétique. La contraposition de deux voix de pleine valeur évolue dans la défense de point de vue d'Oliveira, avec lequel la traductrice sympathise. Contrairement à Sinianskaïa, Borisova valorise le personnage. Oliveira apparaît ne pas seulement comme un intellectuel, mais comme créateur et artiste. En plus, toute mention du mal que le personnage puisse infliger à ses prochains, notamment à Gekrepten, est supprimée.

Dans ces deux réécritures, les questions de la *Marelle* semblent avoir reçu des réponses différentes et correspondantes à l'*habitus* de chaque traductrice. Ces lectures trouvent sa contrepartie dans le métatexte et paratexte des

éditions russes du roman de la même période. Tandis que la *Marelle* est une œuvre ouverte et polyphonique qui ne suppose pas une réponse unique, mais dialogue avec le lecteur, ses réécritures russes limitent, aux degrés différents, le caractère ouvert de l'œuvre, en la réécrivant selon l'idéologie (ou rejet d'idéologie) et les poétiques dominantes dans la culture cible à l'époque correspondante à sa traduction, édition et réception critique.

Finally, the analysis of the sub-field of translation and of the circulation of authors hispano-american, notably those of the *boom* latino-american, as well as the case study of the translation of the *Marelle* by Julio Cortázar in the sovietic and post-sovietic space have confirmed our initial hypothesis. Effectively, the translation and the edition of hispano-american works have been strongly conditioned by the field of power and the symbolic violence of the State in the sovietic period and by the intention of desideologization and by the economic capital in the post-sovietic period. Also, both the sovietic and the post-sovietic literary canon, at different degrees, differ from the universal canon of hispano-american literature. The fortune of hispano-american literature, and notably that of the work of Julio Cortázar, has been manipulated, leading to a distortion of its imaginary in the minds of readers. In the sovietic period, Cortázar was presented as a socialist militant whose works reflected his political engagement. In addition, literary critics tried to inscribe his works in the continuation of the realist tradition, notably by pointing out the parallels between his novels and those of Fiodor Dostoïevski. After the perestroïka the political engagement of Cortázar was relativized or omitted and his novels were analyzed as postmodernist and compared to *Ulysses* by Joyce.

The case study based on the analysis of the Russian translations of the *Marelle* by Cortázar has revealed that his texts and paratexts of the respective periods

soviétique et postsoviétique ont été remaniés selon les impératifs d'ordre idéologique et poétique, mais également en accord avec les *habitus* des traductrices et auteurs des paratextes. Notamment, la version soviétique a été affectée par la censure dès les domaines de la politique, l'idéologie et la morale, son style a été anoblit et rapproché des normes du beau langage selon le canon du réalisme socialiste, le personnage central a été dévalorisé et sa quête métaphysique réinterprétée. Si la version de 1986 montre une réécriture notoire du texte original, dans le cas de la traduction d'Alla Borisova cette distorsion est légère et indique une hyperrectification de la censure morale et puritaine de l'époque précédente, ainsi qu'une certaine poétisation des personnages et de la quête spirituelle d'Oliveira. Il nous semble significatif que tandis que les notes de l'édition de 1986 préparées par le médiateur culturel proche du pôle dissident, Boris Doubin, en respectant les règles de l'espace soviétique, ont commencé à être rectifiées par Viktor Andreev en collaboration avec le premier auteur dès 2000, la traduction censurée réalisée par l'ancienne employée d'organisations soviétiques de gestion culturelle, Lioudmila Sinianskaïa, n'a pas été relue par la traductrice lors de la signature du contrat avec nouvelles maisons d'édition.

Curieusement, à partir de 2008, la première traduction avec les excisions de la censure actuellement non rectifiées est la seule à être rééditée dans le champ éditorial russe. Dans la plupart des cas son péri-texte ne contient pas d'apparat critique, à l'exception des éditions de 2008, 2009, 2010 et 2011 munies de la préface de Vsevolod Bagno qui a plusieurs points en commun avec les textes de l'hispaniste soviétique Inna Terterian. Il nous semble que ces faits s'inscrivent dans une tendance générale d'involution vers le contrôle étatique sur les champs de la production culturelle en Russie de Poutine. Cette involution et sa répercussion sur la manipulation de la fortune littéraire de la littérature hispano-américaine en Russie peut indiquer une intéressante ligne

de future recherche, car malgré les tendances de décentralisation et libéralisation des champs de production culturelle après la perestroïka, en Russie de Poutine on observe une involution vers la monopolisation du champ éditorial et le contrôle d'État sur la production culturelle. Cette involution a été marquée par les changements législatifs de 2008 : 4^e partie de Code civil durcit les normes dans le domaine des droits d'auteur, le contrôle étatique est renforcé par la fondation de Roskomnadzor. Le champ éditorial se monopolise par la cessation d'activité ou par l'absorption, souvent à la suite d'intervention du Service fiscal de Russie (AST, 2012 ; Amfora 2016), des maisons d'édition par les grands groupes, notamment par le groupe moscovite Eksmo qui selon certaines évaluations occupe jusqu'à 80% du marché du livre en Russie actuelle (Liberma 2016). Par conséquent, le pôle d'édition se concentre de nouveau dans la capitale, tandis que les grandes maisons d'édition de Saint-Pétersbourg qui ont joué un rôle important dans les années 1990 disparaissent du marché du livre ou perdent en importance. Notamment, Severo-Zapad depuis 1999 s'occupe principalement de la préparation des éditions pour d'autres maisons d'édition ; l'activité d'Amfora s'est arrêtée en octobre 2016 à la suite d'une action fiscale ; Azbouka perd toute une série d'auteurs importants et à partir de 2008 ne publie plus ni Cortázar ni García Márquez. À partir de 2012 à Eksmo appartient aussi le groupe AST, lui aussi situé à Moscou, qui a les droits de publication des traductions russes de García Márquez, Borges et Cortázar, les auteurs hispano-américains les plus publiés en russe dans la période entre la perestroïka et nos jours.

11. BIBLIOGRAFÍA

11.1. Fuentes primarias

11.1.1. Rayuela y sus traducciones al ruso

i. Ediciones de la obra original

- Cortázar, Julio. 1963. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- . 1991. *Rayuela*. Editado por Saúl Yurkievich y Julio Ortega. 2.^aed. Madrid: ALLCA XXe/ Ediciones UNESCO.

ii. Traducciones

- Cortázar, Julio. 1966. *Marelle*, trad. de Guille-Bataillon, Laure y Rosset, Françoise. Paris: Gallimard.
- . 1986. *Igrá v klássiki*, trad. de Liudmila Sinianskaya, prefacio de Inna Terterián, notas de Borís Dubin. Moscú: Judózhestvennaya literatura.
- . 2005. *Igrá v klássiki*, trad. de Alla Borísova, notas de Víktor Andréev. San Petersburgo: Ázbuka.

11.1.2. Documentos de archivo

- Archivo de la Fundación Internacional ‘Demokratia’. 1956. «Informe de los departamentos del Comité central del Partido comunista sobre la carta del redactor jefe de la revista ‘Inostrannaya literatura’ A.B.Chakóvski acerca de las bases de trabajo y colaboración con los intelectuales extranjeros (12 de enero de 1956)». *Fondo Cultura y el poder (1953-1957)* n°5, lista 35, dossier 3, pp. 75-77.
- Spetzjrán* de la Biblioteca Estatal de la Federación Rusa. GLAVLIT. 1966. *Edinye právila pechátania nesekretnij izdani, dlia vnutrennego*

pólzovania. URSS.

- GARF (Archivo Estatal de la Federación Rusa). 1963. «Material de información sobre los países de América Latina». *Fondos del Comité de relaciones culturales con los países extranjeros del Consejo de Ministros de la URSS* n°9518, lista 1, dossier 414, Moscú.
- . 1964. «Correspondencia con la Embajada de la URSS en Argentina, con los ministerios y con otras organizaciones centrales de la URSS sobre las relaciones culturales entre la URSS y Argentina (10 de febrero de 1960 - 15 de enero de 1964)». *Fondos del Comité de relaciones culturales con los países extranjeros del Consejo de Ministros de la URSS* fondo 9518, lista 1, dossier 320, Moscú.
- . 1967a. «Correspondencia con la Embajada de la URSS en Argentina, con los ministerios y con otras organizaciones centrales de la URSS sobre la colaboración cultural entre la URSS y Argentina (13 de enero de 1967 – diciembre de 1967)». *Fondos del Comité de relaciones culturales con los países extranjeros del Consejo de Ministros de la URSS* n°9518, lista 1, dossier 996, Moscú.
- . 1967b. «Material de información sobre las cuestiones de colaboración cultural con los países de América Latina (informaciones, proyectos de planos, certificados de trabajo, correspondencia, etc.) (2 de diciembre 1966 - 16 de agosto de 1967)». *Fondos del Comité de relaciones culturales con los países extranjeros del Consejo de Ministros de la URSS* n°9518, lista 1, dossier 1021, Moscú.
- . 1986. «Material de la inspección ‘Sobre defectos serios en la satisfacción de la demanda de la población en materia de literatura de ficción, literatura socialpolítica, infantil, científicotécnica u otros tipos de literatura’ (conjuntamente con el Comité de control del Comité central del Partido comunista), tomo 1. Comités estatales de edición de las repúblicas (2 de julio - 22 de octubre 1986)», *Fondos del Comité de*

- control nacional de la URSS, Cámara de control de la URSS* n°9527, lista 1, dossier 9044, Moscú.
- RGALI. 1955a. «Reseñas de los manuscritos de escritores de Argentina, Brasil, Guatemala, Colombia». *Fondos de la revista 'Inostrannaya literatura'* n°1573, lista 5, dossier 26, Moscú.
- . 1955b. «Reseñas de uso interno sobre las obras de autores extranjeros preparadas por los empleados de la editorial», *Fondos de la revista 'Inostrannaya literatura'* n°1573, lista 1, dossier 149, Moscú.
- . 1960a. «Correspondencia con escritores, periodistas y figuras públicas de los países de América Latina. En español, portugués, francés y ruso (4 de enero -19 de octubre 1960)», *Fondos de la revista 'Inostrannaya literatura'* n°1573, lista 3, dossier 52, Moscú.
- . 1960b. «Reseñas de los manuscritos de escritores de Argentina, Guatemala». *Fondos de la revista 'Inostrannaya literatura'* n°1573, lista 5, dossier 338, Moscú.
- . 1960c. «Kerouac, J. 'En el camino', 'La mexicana', 'El jazz de la Beat Generation', 'Por los caminos y valles del universo'. Relatos. Traducción del inglés de Vera Efánova», *Fondos de la revista 'Inostrannaya literatura'* n°1753, lista 3, dossier 456, Moscú.
- . 1960d. «Reseñas de los manuscritos y los libros de escritores de los Estados Unidos». *Fondos de la revista 'Inostrannaya literatura'* n°1573, lista 5, dossier 329, Moscú.
- . 1961. «Propuesta creativa de S.I. Aléinikova para traducir la novela del escritor colombiano Eduardo Caballero Calderón 'Siervo sin Tierra' (5 de abril de 1961)». *Fondos de la editorial Judózhestvennaya literatura* n°613, lista 10, dossier 5251, Moscú.
- . 1963a. «Reseñas de los manuscritos y los libros de escritores de Argentina, Brasil, Colombia, Uruguay». *Fondos de la revista 'Inostrannaya literatura'* n°1573, lista 5, dossier 487, Moscú.

- . 1963b. «Propuestas creativas para la traducción de obras de escritores latinoamericanos (8 de febrero-9 de diciembre de 1963)». *Fondos de la editorial Judózhstvennaya literatura* n°613, lista 10, dossier 5254, Moscú.
- . 1965. «Transcripción de la conversación con el poeta y activista político chileno, Pablo Neruda, sobre la edición de los libros de autores latinoamericanos y españoles (24 de mayo)». *Fondos de la editorial Judózhstvennaya literatura* n°613, lista 10, dossier 5260, Moscú.
- . 1966. «Resúmenes de los materiales de la prensa periódica sobre la vida literario-artística y socialpolítica de los países de América Latina del año 1966 (enero-septiembre de 1966)». *Fondos de la revista 'Inostrannaya literatura'* n° 573, lista 4, dossier 334, Moscú.
- . 1967a. «Resúmenes de los materiales de la prensa periódica sobre la vida literario-artística y socialpolítica de los países de América Latina del año 1967 (enero-abril de 1967)». *Fondos de la revista 'Inostrannaya literatura'* n°1573, lista 4, dossier 335, Moscú.
- . 1967b. «Resúmenes de los materiales de la prensa periódica sobre la vida literario-artística y socialpolítica de los países de América Latina del año 1967 (mayo-agosto de 1967)», *Fondos de la revista 'Inostrannaya literatura'* n°1573, lista 4, dossier 336, Moscú.
- . 1967c. «Reseñas de los manuscritos y los libros de escritores de Argentina, Brasil, Venezuela, Guatemala, Colombia, Perú, Uruguay». *Fondos de la revista 'Inostrannaya literatura'*, fondo 1573, lista 5, dossier 739, Moscú.
- . 1968a. «Reseñas de los manuscritos y los libros de escritores de Argentina, Colombia, Costa Rica», *Fondos de la revista 'Inostrannaya literatura'* n°1573, lista 5, dossier 809, Moscú.
- . 1968b. «Transcripciones de las conversaciones con los representantes de las embajadas de Argentina y la República Cubana y

- con los escritores extranjeros sobre la edición de los libros de autores argentinos, españoles, cubanos y uruguayos (31 de enero-28 de noviembre de 1968)». *Fondos de la editorial Judózhestvennaya literatura* n° 613, lista 10, dossier 5269, Moscú.
- . 1969a. «Minuta de la discusión de la pieza teatral ‘Hora en punta’ por los representantes de la Dirección general de cultura del Comité ejecutivo del Consejo de Moscú. Intervinieron: B.E. Rodionov, V.N. Viren, Yu.P. Liubimov, L.P. Sinianskaya, A.P. Panflov, P.M. Afanasiev, M.I. Puchkova (3 de diciembre)». *Fondos del Teatro de la Taganka* n°2485, lista 2, dossier 1498, Moscú.
- . 1969b. «Transcripciones de las conversaciones con los escritores, los periodistas, los editores y las figuras políticas de los países de América Latina sobre la actividad de la editorial y la edición de autores latinoamericanos (7 de enero-12 de noviembre de 1969)». *Fondos de la editorial Judózhestvennaya literatura* n°613, lista 10, dossier 5272, Moscú.
- . 1970. «Reseñas de los manuscritos y los libros de escritores de Argentina, Chile». *Fondos de la revista ‘Inostrannaya literatura’* n° 1573, lista 5, dossier 881, Moscú.
- . 1971a. «Resúmenes de los materiales de la prensa periódica sobre la vida literario-artística y socialpolítica de los países de América Latina del año 1971 (enero-marzo de 1971)», *Fondos de la revista ‘Inostrannaya literatura’* n°1573, lista 4, dossier 338, Moscú.
- . 1971b. «Dossier del autor Julio Cortázar. ‘El otro cielo’. Relatos. Traducción del español de M.G. Abezgauz, E.V. Braguinskaya, N.L. Traúberg y otros (8 de mayo de 1969-15 de febrero de 1971)». *Fondos de la editorial Judózhestvennaya literatura* n°613, lista 10, dossier 5347, Moscú.
- . 1973. «Resúmenes de los materiales de la prensa periódica sobre la

vida literario-artística y socialpolítica de los países de América Latina del año 1973 (enero-febrero de 1973)». *Fondos de la revista 'Inostrannaya literatura'* n°1573, lista 4, dossier 339, Moscú.

———. 1977. «Reseñas de los manuscritos y los libros de escritores de Brasil, Perú». *Fondos de la revista 'Inostrannaya literatura'* n°1573, lista 5, dossier 1167, Moscú.

11.1.3. Entrevistas a los traductores y a los editores

i. Entrevistas personales

Ázbuka. 2016. «Conversación con el equipo de la editorial Ázbuka el 26/09/2016». San Petersburgo.

Borísova, Alla. 2016. «Entrevista telefónica el 19/11/2016». San Petersburgo.

Iiinskaya, Tatiana. 2016. «Entrevista presencial el 25/10/2016». Moscú.

Khmelnitsky, Michael G. 2016. «Entrevista electrónica el 01/10/2016». Calgary.

Nemtsov, Max. 2016a. «Entrevista presencial el 05/10/2016». Moscú.

———. 2016b. «Entrevista electrónica el 08/06/2016». Moscú.

Sinitsyna, Daria. 2016. «Entrevista presencial el 23/09/2016». San Petersburgo.

ii. Entrevistas y conversaciones publicadas

Kaláshnikova, Elena. 2008. *Po-russki s liuboviu*. Moscú: Novoe literaturnoe obozrenie.

Ryshenko, Yulia. 2013. «Entrevista a Víktor Gólyshev». *Colta.ru*. <http://www.colta.ru/articles/specials/851?page=5>.

Boronat, Natalia. 2017. «Entregan en Moscú premio a traductora de español

- a ruso | Noticias de Rusia | RBTH». *RBTH*.
http://es.rbth.com/cultura/literatura/2016/12/03/entregan-en-moscú-premio-a-traductora-de-ruso-al-español_653213.
- Dozhd. 2014. «Mijaíl Mishin: gerói Márqueza byli slishkom slozhný dlja gensékov i Glavlita». *DOZHD*.
https://tvrain.ru/teleshov/here_and_now/pisatel_mihail_mishin_geroi_garsija_markesa_byli_sliskom_slozhny_dlja_gensekov_i_glavlita-367162/.
- Fanailova, Elena, Víktor Golyshev, Tatiana Baskakova, Olga Drobot, Aleksandr Livergant, y Natalia Tráuberg. 2005. «Trúdnosti perevoda». Rusia: Radio Svoboda. <http://www.svoboda.org/a/127083.html>.
- Kolymaguin, Boris. 2000. «Natalia Tráuberg o religioznom samizdate». *Literaturnaya gazeta*, abril 26.
- Krýmskaya pravda*. 2012. «Entrevista a Vsévolod Bagnó: Moya Ródina-eto zápaij stepnogo Kryma», junio 26. <http://c-pravda.ru/newspapers/2012/06/26/vsevolod-bagno-moya-rodina---ehto-zapakh-stepnogo-kryma>.
- Nesterenko, Svetlana. 2007. «O remeslé i vdojnovenii: Ispanskíe levye prokormili kota Natalii Tráuberg». *Ex Libris NG*.
- Peshkova, Maya. 2009. «70-letie okonchania Grazhdanskoi voíný v Ispanii. Ob otze i ego Ispanii rasskazyvaet Natalia Malinóvskaya». *Ejo Moskvu*, octubre 11. <http://echo.msk.ru/programs/time/626069-echo/>.
- Peshkova, Viktoria. 2009. «Igrá bez právil». *Literaturnaya gazeta*, febrero 17.

11.1.4. Autobiografías y ensayos de los traductores y editores

- Bylínkina, Margarita. 2005. *Vsegó odín vek*. Moscú: Grifón.
- Dubin, Borís. 2006a. «Kak ya stal perevódochikom». *Inostrannaya literatura*, n.º 6: 1-5.
- Ehrenburg, Ilyá. 2005. *Liudi, gody, zhizn*. Novy mir. Moscú: Tekst.
- Gal, Nora. 1987. *Slovo zhivoe i mertvoe: iz ópyta perevódochika i redáktora*. Moscú: Kniga.
- Grushkó, Pável. 2015a. *Oblachenie tenéi: Poety Ispanii. Perevody s ispánskogo i catalánskogo*. Moscú: Tsentr knigui Rudomino.
- Mavlevich, Natalia. 2009. «Metafízica remeslá». *Inostrannaya literatura*, n.º 7. <http://magazines.russ.ru/inostran/2009/7/ma17.html>.
- Pigariova, Tatiana. 2014. «Márquez v Rossii». *Colta.ru*. <http://www.colta.ru/articles/literature/2963#ad-image-0>.
- Siniánskaya, Liudmila. 2002. «Zapiski na pamiat». *Znamia*, n.º 12: 146-75.
- . 2003. «Vo sne i nayavu sredi glyb». *Znamia*, n.º 3: 1-40.
- . 2005. «Vremia bylo takoe». *Znamia*, n.º 3. <http://magazines.russ.ru/znamia/2005/3/sin4.html>.
- Stólbov, Valeri. 1980. «Latinoamerikánskaya kniga v Judózhestvennoi literature». *Latinskaya Amérika*, n.º 10: 119-23.
- Súslov, Iliá. 1989. «Censoring the Journalist». En *The Red Pencil: Artists, Scholars, and Censors in the USSR*, editado por Marianna Tax Choldin y Maurice Friedberg, 145-54. Boston: Unwin Hyman.
- Tráuberg, Natalia. 2000. «Pelaguia i Mumi-Trol». *NG*, junio 28.
- . 2010. *Sama zhizn*. San Petersburgo: Izdatelstvo Ivana Limbakha.
- Vladímirov, Leonid. 1989. «Soviet Censorship: A View from Inside». En *The Red Pencil: Artists, Scholars, and Censors in the USSR*, editado por Marianna Tax Choldin y Maurice Friedberg, 15-20. Boston: Unwin

Hyman.

- Yasnov, Mijaíl. 2010. «“Jranítel chuzhogo naslédstva”: zametki o leningradskoi (peterburgskoi) shkole judózhestvennogo perevoda». *Inostrannaya literatura*, n.º 12. magazines.russ.ru/inostran/2010/12/ai12.html.
- Zaks, Boris. 1989. «Censorship at the Editorial Desk». En *The Red Pencil: Artists, Scholars, and Censors in the USSR*, editado por Marianna Tax Choldin y Maurice Friedberg, 155-61. Boston: Unwin Hyman.

11.1.5. La prensa periódica

i. La prensa periódica soviética

- Bujarin, Nikolái. 1925. *Sudby sovremennoi intelligentsi*. Moscú: Moskovski rabochi.
- Bai, Evgueni. 1983. «Obrechennaya polítika». *Izvestia*.
———. 1984. «Borez za svobodu». *Izvestia*, febrero 18.
- Cobo, Juan. 1982. «Otpor “Direktive Santa Fe”». *Literaturnaya gazeta*, febrero 24.
- Evtushenko, Evgueni. 1971. «Reportazh». *Literaturnaya gazeta*, septiembre 8.
———. 1980. «Dialog v masterskoi pisátelia: Julio Cortázar (Argentina)-Evgueni Evtushenko (SSSR)». *Literaturnaya gazeta*, febrero 6.
- Fuentes, Carlos. 2004b. «Spuskatsya podymayas!» *Literaturnaya gazeta*, septiembre 28.
- Korionov, V. 1985. «Dvizhenie solidárnosti: Shírítsia podderzhka spravedlivoi borby národov Latinskoi Amériki». *Pravda*, enero 21.
Literaturnaya gazeta. 1980a. «Dialog v masterskoi pisátelia».
———. 1980b. «Konez obeta molchania», noviembre 30.
- Medvedenko, Anatoli. 1969. «Kongrés pisátelei Latinskoi Amériki».

Literaturnaya gazeta, agosto 27.

- Pravda*. 1953. «Zakon o preobrazovanii Ministerstv SSSR», marzo 15.
- Schipágina, Liudmila. 1984. «Matagalpa jóchet mira». *Pravda*, abril 16.
- Sherbakov, K. 1979. «Chilífiskaya kultura zhivá!» *Literaturnaya gazeta*, mayo 16.
- Stepanian, K. 1981. «My-sovétskii narod». *Literaturnaya gazeta*, enero 1.
- Tomarev, L. 1977. «Entrevista a Mario Vargas Llosa: Blagoródnoe i spravedlívoe delo». *Literaturnaya gazeta*, junio 8.

ii. La prensa periódica postsoviética

- Amusin, Mark. 2007. «Ne-Yubiléinoe: K 80-letiu Vladímira Makanina». *Zvezda*, n.º 3: 192-204.
- Anastasiev, Nikolái. 2002. «Provokatsia». *Voprosy literatury*, n.º 1: 347-53.
- Arjánguelski, Aleksandr. 2000. «Knizhnoe obozrenie: V poiskaj Dory Bruder». *Izvestia*, enero 9.
- Bak, Dmitri. 2003. «Pável Belitski.Razgovory». *Octiabr*, n.º 12: 181-82.
- Bek, Oksana. 2014. «...i ne zabud pro zló!» *Knízhnoe obozrenie*.
- Bek, Tatiana. 2004. «Zhýznenyi opyt: korobki, sumki, chemodany. Ispodlobia». *Ex Libris NG*, abril 29.
- Bibliotechnoe delo*. 2014. «Novosti bibliotechnogo mira», agosto 15.
- Bonch-Osmolovskaia, Tatiana. 2002. «Literaturnye experimenty gruppy OULIPO». *Novoe literaturnoe obozrenie*, n.º 57: 246-70.
- Braguinskaya, Ella. 2002. «A chto u nas bylo s Bórgesom?» *Literaturnaya gazeta*.
- Braguinskaya, Ella, y Roberto Allifano. 2004. «Borges i Neruda: o davno zabytoi družhbe». *Literaturnaya gazeta*, mayo 25.
- Býkov, Dmitri. 2000. «Detiratura: Nikakoi seteratury ne suschestvuet». *Literaturnaya gazeta*.
- Danilkin, Lev. 2000a. «Eto nasha s toboi geografia». *Izvestia*, enero 21.

- . 2000b. «Vo zhuzhom Perú pojmelie». *Izvestia*, enero 21.
- Dmitriev, Aleksandr. 2005. «Kruzháschiesya primechania». *Novoe literaturnoe obozrenie*, n.º 72: 310-11.
- Dozhd. 2014. «Podushka Gréchik — homosexualist. Pochemú Minkultury zapretilo detski spektakl.» Rusia.https://tvrain.ru/teleshov/here_and_now/podushka_grechik_go_moseksualist_pochemu_minkultury_zapretilo_detskij_spektakl-369707/.
- Ex Libris NG*. 1999. «Knigui 90j», diciembre 30.
- Fanzeeva, Anna. 2006. «Osobennosti moskovskogo knigovorota». *Izvestia*, julio 28.
- Gorlova, Nadezhda. 2003. «Tainye sviazi i fantazii mira». *Literaturnaya gazeta*, agosto 5.
- Gorlova, Natalia. 2003. «Bez deshevogo bleska». *Literaturnaya gazeta*, enero 28.
- Gorovoi, Leonid. 2009. «Pámiatnye daty ávgusta». *Literaturnaya gazeta*, agosto 4.
- Juzemi, Irina. 1987. «“V kazhdom cheloveke est zona chistoty”. Kto on, Juan Carlos Onetti?» *Literaturnaya gazeta*, noviembre 11.
- Juzemi, Irina, y Vladímir Vesenski. 1989. «Na porogue zhizni: V gostiaj u Ernesto Sábato». *Literaturnaya gazeta*, abril 5.
- Kárpova, Olga. 2004. «“Uchenikí i uchenikí uchenikov...”» *Novoe literaturnoe obozrenie*, n.º 66: 429-32.
- Kovaliova, Anna. 2003. «Entrevista a Andréi Zvyágúentsev». *Izvestia*, septiembre 10.
- Krasniashij, Andréi. 2014. «Klássiki, pochtí sovreménniki». *Ex Libris NG*, agosto 30.
- Krotkov, Andréi. 2005. «Julio s borodoi i bez. Box, jazz, maguícheski realizm». *Ex Libris NG*, diciembre 8.

- Kukulin, Iliia. 2003. «“Súmračny les” kak predmet azhiotážnogo sprosa, ili Pochemú pristavka “post-” poteryala své znachenie». *Novoe literaturnoe obozrenie*, n.º 59: 359-89.
- Kuzmín, Anatoli. 1997. «Kompiuter v ozhidanii pisátelei». *Literaturnaya gazeta*, noviembre 26.
- Kuzminski, Borís. 1991. «Julio Cortázar. “Examen”. Roman. Pervod s ispánskogo L.Siniánskoi. “Izvestia”. M. (Biblioteka zhurnala “Inostrannaya literatura”).» *Literaturnaya gazeta*, marzo 13.
- Lieberman, Maria. 2016. «Oskolki Ámfory: kakie izdáteli vyzhivaut v Rossii». *Kommersant Dengui*, octubre 3.
- Literaturnaya gazeta*. 1994. «Iz vlechenie ústrizy is poslednei bessmyslennoi kréposti», mayo 5.
- . 2013. «S Ispaniei v serdze», abril 30.
- Lukianov, Fiódor. 1987. «Gabriel García Márquez: uchitsia ponimat drug druga». *Izvestia*, agosto 3.
- Melnikova, Maria. 2008. «Pozhivem — i ne uvídim». *Knízhnoe obozrenie*, julio 14.
- Miroshkin, Andréi. 2007. «Rezenzii». *Knízhnoe obozrenie*, abril 9.
- Moev, Vitali. 1992. «Chto vidno v chas zatmenia». *Literaturnaya gazeta*, octubre 21.
- Nadiárnyj, María. 2011. «Acceso limitado». *RBTH*, junio 24. https://es.rbth.com/articles/2011/06/24/ernesto_sabato_lo_mejor_de_1_2487.
- Paz, Octavio. 1992. «Todos Santos, Día de Muertos». *Literaturnaya gazeta*, marzo 18.
- Pospelov, Piort. 1999. «Chitaem Maríninu, golosuem za Ajmátovu». *Izvestia*, agosto 7.
- Razboinikov, Valentín. 1997. «O Charlie Parker, o, Cortázar!» *Izvestia*, diciembre 20.

- RIA NOVOSTI. 2014. «Novy perevod romana “Sto let odinochestva” vyidet v iune», abril 21. <https://ria.ru/culture/20140421/1004849793.html>.
- . 2016a. «V Kremle schitaut nedopustimoi tsenzuru v sfere iskusstva», octubre 25. <https://ria.ru/culture/20161025/1479939125.html>.
- . 2016b. «Medinski rasskazal, chto kroetsia za spórami o tsenzure», noviembre 19. <https://ria.ru/society/20161119/1481710813.html>.
- Sheiderman, Eduard. 2000. «U sledstvia razygralsia appetit». *Zvezda*, n.º 1. <http://magazines.russ.ru/zvezda/2000/1/shneid-pr.html>.
- Shenkman, Ian. 2006a. «I Tolstói ulybálsia im s vódochnoi etiketki». *Ex Libris NG*, enero 2.
- . 2006b. «Kompiuter Aleksandra Isáevicha». *Ex Libris NG*, noviembre 2.
- Shulpiakov, Gleb. 1999. «Cortázar v Rossii bolshe, chem...» *Ex Libris NG*, julio 1.
- Shústov, Nikolái. 1999. «Zeleny kuvshínchik: 20 let v Rossii chitali pro paragvaiski chai mate i nakonez mogut ego popróbovat». *Izvestia*, diciembre 3.
- Toporov, Víktor. 2009. «Prostitue, ser! Kto kryshuet Karlsona: pereperevod kak orudie proizvodstva». *Chastny korrespondent*, agosto 18. http://www.chaskor.ru/article/prostitute_ser_9416.
- Tretiakov, Vlad. 2011. «Ot redaktora: Electronnaya literatura». *Novoe literaturnoe obozrenie*, n.º 4: 295-96.
- Ulánov, Aleksandr. 1999. «Ravnovesie zdvinutyj sil». *Ex Libris*, septiembre 30.
- Vasilieva, Zhanna. 1994. «Veter s “Sévero-Západa”, ili Eshé raz o rentábelnosti izdanií i káchestve perevódov». *Literaturnaya gazeta*, marzo 9.
- Zemlianoi, Serguéi. 2006. «Neopóznanny literaturny obiekt». *Políticheski*

klass, diciembre.

Zvérev, Alekséi. 1994. «Postscriptum k mirovoi literature». *Literaturnaya gazeta*, mayo 11.

Vigiliánskaya, Alexandra. 2017. «Entrevista al poeta Yury Kublanóvski». *Slovo*. Accedido mayo 23. <http://www.portal-slovo.ru/slovo/15685.php?PRINT=Y>.

Vizel, Mijaíl. 2014. «“Sto let odinóchestva” v Rossii ne zakonchatsya». *Izvestia*, abril 22.

11.2. Fuentes secundarias

11.2.1. Paratexto y metatexto de la obra cortazariana

i. Epitexto autoral de la obra cortazariana

Cortázar, Julio. 1947. *Obra crítica I*. Editado por Saul Yurkiévich. Ed. 1994. Alfaguara.

———. 1970. *La Vuelta al día en ochenta mundos*. 5.^aed. Madrid: Siglo XXI de España.

———. 1983. *Cuaderno de bitácora de «Rayuela»*. Editado por Ana María Barrenechea. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.

———. 1994. «/que sepa abrir la puerta para ir a jugar». En *Último round*, 2.^aed., 229-43. Madrid: Debate.

———. 2000. *Cartas en 3 tomos: 1937-1963, 1964-1968, 1968-1983*. Editado por Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Alfaguara.

———. 2012. *Cartas en 5 tomos: 1934-1954, 1955-1964, 1965-1968, 1969-1976, 1977-1984*. Editado por Aurora Bernárdez y Carles Alvarez Garriga. 2.^aed. Madrid: Alfaguara.

———. 2013a. *Clases de literatura : Berkeley, 1980*. Madrid: Alfaguara.

———. 2013b. «La Historia de “Rayuela” en las cartas de Julio Cortázar».

- En *Rayuela*, 50 edición. Madrid: Alfaguara.
- Bauer, Tristan. 1994. *Cortázar*. Argentina. <https://vimeo.com/26195629>.
- Castro-Klarén, Sara. 1980. «Julio Cortázar, lector : Conversación con Julio Cortázar». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 364-366: 11-36.
- García Flores, Margarita. 1967. «Siete respuestas de Julio Cortázar». *Revista de la Universidad de México* 21 (7): 10-13.
- Garfield, Evelyn Picón. 1981. *Cortázar por Cortázar*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- González Bermejo, Ernesto. 1978. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: EDHASA.
- Hernández, Ana María. 1973. «Conversación con Julio Cortázar». *Nueva Narrativa Hispanoamericana* III (2): 31-40.
- Prego, Omar. 1985. *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik.
- Soler Serrano, Joaquín. 1977. *A fondo: Entrevista a Julio Cortázar*. España: TVE. <http://www.rtve.es/alacarta/videos/a-fondo/entrevista-julio-cortazar-programa-fondo/1051583/>.
- Soriano, Osvaldo, y Norberto Colominas. 1979. «Julio Cortázar: Lo fantástico incluye y necesita la realidad». *El País*, marzo 25.

ii. Paratexto alógrafo y el metatexto de la obra cortazariana en Occidente

- Alazraki, Jaime. 1991. «“Rayuela”: Estructura». En *Rayuela*, editado por Saúl Yurkievich y Julio Ortega, 631-38. Madrid: ALLCA XXe/Ediciones UNESCO.
- . 1994. *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Barcelona: Anthropos.
- Alazraki, Jaime (ed.). 1999. *Critical Essays on Julio Cortázar*. Editado por

- Jaime Alazraki. New York: G.K. Hall & Co.
- Alegría, Fernando. 1967. «“Rayuela” o el orden del caos». *Revista Iberoamericana* XXXV (69): 459-72.
- Aronne Amestoy, Lida. 1972. *La Novela Mándala*. Buenos Aires: Fernando García Gambeiro.
- Barrenechea, Ana María. 1964. «“Rayuela”, una búsqueda a partir de cero». *Sur*, n.º 288: 69-73.
- . 1979. «La génesis del texto: “Rayuela” y su cuaderno de bitácora». *Inti: Revista de literatura hispánica* otoño 1979 (10): 78-92.
- . 1983. «Los dobles en el proceso de escritura de “Rayuela”». *Revista Iberoamericana* 49 (125): 809-28.
- . 1991. «Génesis y circunstancias». En *Rayuela*, editado por Saúl Yurkievich y Julio Ortega, 551-70. Madrid: ALLCA XXe/ Ediciones UNESCO.
- Bataillon, Laure. 1991a. «Présentation de Julio Cortázar (avril 1982, pour des étudiants de littérature comparée Paris IV)». En *Traduire, écrire*, 51-52. Saint-Nazaire: Arcane 17.
- . 1991b. «Traduire Cortázar avec Cortázar». En *Traduire, écrire*, 53-60. Saint-Nazaire: Arcane 17.
- Berg, W.B. 1986. «Juegos, dobles y puentes (Anotaciones al capítulo 41 de “Rayuela”)». En *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, 263-74. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Borinsky, Alicia. 1991. «“Rayuela”: Avenidas de recepción». En *Rayuela*, editado por Saúl Yurkievich y Julio Ortega, 651-61. Madrid: ALLCA XXe/ Ediciones UNESCO.
- Campos, Haroldo de. 1991. «Liminar: Para llegar a Julio Cortázar». En *Rayuela*, editado por Saúl Yurkievich y Julio Ortega, XV-XXII. Madrid: ALLCA XXe/ EDICIONES UNESCO.
- Canclini, Néstor García. 1968. *Cortázar: una antropología poética*.

- Biblioteca Arte y ciencia de la expresión. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Canfield, Martha L. 2010. «Poesía pura y existencial». En *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*, editado por D. Puccini y Saúl Yurkievich, 483-522. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Castro-Klarén, Sara. 1991. «“Rayuela”: Los contextos». En *Rayuela*, editado por Saúl Yurkievich y Julio Ortega, 639-50. Madrid: ALLCA XXe/ Ediciones UNESCO.
- Concha, Jaime. 1975. «Critizando “Rayuela”». *Texto Crítico*, n.º 1: 70-88.
- Cousté, Albert. 2001. *El lector de Julio Cortázar*. Barcelona: Océano.
- Curutchet, Juan Carlos. 1972. *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid: Editora nacional.
- Ezquerro, Milagros. 1991. «“Rayuela”: Estudio temático». En *Rayuela*, editado por Saúl Yurkievich y Julio Ortega, 615-28. Madrid: ALLCA XXe/ Ediciones UNESCO.
- Fuentes, Carlos. 1967. «“Rayuela”: la novela como caja de Pandora». *Mundo Nuevo (París)*, n.º 9: 67-69.
- . 2004a. «Julio Cortázar por Carlos Fuentes». *La Nación*. <http://www.lamaquinadeltiempo.com/cortazar/fuentes.htm>.
- Gallo, M. 1986. «Los nombres de “Rayuela”». En *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, 223-34. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Garfield, Evelyn Picón. 1975. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Editorial Gredos.
- Goloboff, Gerardo Mario. 1991. «El “hablar con figuras” de Cortázar». En *Rayuela*, editado por Saúl Yurkievich y Julio Ortega, 751-58. Madrid: ALLCA XXe/ EDICIONES UNESCO.
- Herráez, Miguel. 2011. *Julio Cortázar : una biografía revisada*. Barcelona: Alrevés.
- Iñigo-Madriral, L. 1986. «“Rayuela”: los juegos en el cementerio». En *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, 275-300. Madrid:

Editorial Fundamentos.

- Isasi Angulo, A. Carlos. 1973. «Función de las Innovaciones Estilísticas en “Rayuela”». *Revista Iberoamericana* XXXIX (84-85): 583-92.
- Lezama Lima, José. 1977. «Cortázar y el comienzo de otra novela (1968)». En *Obras completas II*, 1187-1230. México: Aguilar.
- Logie, Ilse. 2004. «Plurilingüismo y traducción en la obra de Julio Cortázar». *Ciberletras, Revista de crítica literaria y de cultura* 3. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v10/logie.htm>.
- Loveluck, Juan. 1968. «Aproximación a “Rayuela”». *Revista Iberoamericana* 34 (65): 83-93.
- Montaldo, Graciela. 1991a. «Contextos de producción». En *Rayuela*, editado por Saúl Yurkievich y Julio Ortega, 583-97. Madrid: ALLCA XXe/ Ediciones UNESCO.
- . 1991b. «Destinos y recepción». En *Rayuela*, editado por Saúl Yurkievich y Julio Ortega, 597-612. Madrid: ALLCA XXe/ Ediciones UNESCO.
- Orloff, Carolina. 2013. *The Representation of The Political in Selected Writings of Julio Cortázar*. Woodbridge: Tamesis.
- Peri Rossi, Cristina. 2001. *Julio Cortázar*. Barcelona: Omega.
- Pope, Randolph D. 1986. «CGoarltdaozsar: El Galdós intercalado en Cortázar en “Rayuela”». *Anales galdosianos*, n.º 21. Alan E. Smith: 141-46.
- Preciado Núñez, María Cristina. 2014. «Figura: una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar». Universidad Pompeu Fabra.
- Ramos-Izquierdo, E. 1986. «La escritura lúdica en “Rayuela”». En *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Julio Cortázar*, 257-62. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Safir, Margery Arent. 1976. «An Erotics of Liberation: Notes on Transgressive Behavior in “Rayuela” and “Libro de Manuel”». En

- Books Abroad (Texts by and on Julio Cortázar and World Literature in Review)*, 558-70. Oklahoma: Norman.
- Sarlo, Beatriz. 1964. «Releer “Rayuela” desde el “Cuaderno de bitácora”». *Revista Iberoamericana* 51 (132): 939-52.
- Schmucler, Héctor. 1965. «“Rayuela”: juicio a la literatura». *Pasado y presente*, n.º 9: 29-45.
- Yurkievich, Saúl. 1987. *Julio Cortázar: al calor de tu sombra*. Buenos Aires: Omnibus.
- . 1991a. «Eros ludens (juego, amor, humor, según “Rayuela”)». En *Rayuela*, editado por Saúl Yurkievich y Julio Ortega, 759-68. Madrid: ALLCA XXe/ EDICIONES UNESCO.
- . 1991b. «La pujanza insumisa». En *Rayuela*, editado por Saúl Yurkievich y Julio Ortega, 661-74. Madrid: ALLCA XXe/ Ediciones UNESCO.
- . 1991c. «Para un mejor conocimiento de *Rayuela*». En *Rayuela*, editado por Saul Yurkiévich y Julio Ortega, XXIII-XXV. Madrid: ALLCA XXe/ Ediciones UNESCO.
- . 1994. *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya&Mario Muchnik.
- Taylor, Anne Marie. 1975. «Comentario II a ‘Critizando *Rayuela*’ de Jaime Concha». *Hispanamérica* 4 (año V, año 1). Saul Sosnowski: 131-58.

iii. Paratexto alógrafo y el metatexto de la obra cortazariana en la URSS

- Braguinskaya, Ella. 1971. «Julio Cortázar i ego rasskazy». En *Drugoe nebo*, 5-20. Moscú: Judózhestvennaya literatura.
- Bylínkina, Margarita. 1970. «Dve novelly». *Inostrannaya literatura*, n.º 1: 7-8.

- . 1971. «Predislovie: Julio Cortázar “Material dlia vayania”». *Latinskaya Amérika*, n.º 2: 131-33.
- Cortázar, Julio. 1984. «Julio Cortázar: eta revolutsia i est kultura». *Latinskaya Amérika*, n.º 6: 104-10.
- Grushkó, Pável. 1984. «Nekto Julio Cortázar». En *Neprerývnost párkov*, 5-8. Moscú: Izvestia.
- Literaturnaya gazeta*. 1984. «Predislovie: My tak lúbim Glendu», febrero 15.
- Ógneva, Elena. 1978. «Fantastícheskoe po Cortázaru». *Inostrannaya literatura*, n.º 8: 265-67.
- Ospovat, Lev. 1976. «Poiski i otkrytia Julio Cortázara». En *Vyigryshi. Póvesti i rassказы*, 5-24. Moscú: Progress.
- Ospovat, Lev y Kutéischikova, Vera. 1983. *Novy latinoamerikanski roman*. Moscú: Sovetskii pisátel.
- Pokalchuk, Yuri. 1978. «Chelovek i vremia v tvórchestve Cortázara». *Latinskaya Amérika*, n.º 1: 158-77.
- Teitelboim, Volodia. 1984a. «Julio Cortázar». *Casa de las Américas*, n.º 145-146: 47-58.
- . 1984b. «Putí i nadezhdy Julio Cortázara». *Inostrannaya literatura*, n.º 8: 173-79.
- Terterián, Inna. 1974. «Noveishi paradoksalist». *Inostrannaya literatura*, n.º 7.
- . 1982. «Pylaushi pépel kostrá». *Literaturnaya gazeta*, septiembre 29.
- . 1984a. «Vmesto yubiléinoi rechi». *Latinskaya Amérika*, n.º 10: 123-35.
- . 1984b. «Predislovie: Nochnaya shkola». *Literaturnaya gazeta*, septiembre 19.
- . 1985. «Julio Cortázar: Igra vzapravdu». En *62. Model dlia zboriki. Rassказы*, 3-21. Moscú: Raduga.
- . 1986. «Glavny román Julio Cortázara». En *Igrá v klássiki*, 5-24.

———. 1988. *Chelovek mifotvoriashi. O literature Ispanii, Portugalii i Latinskoi Amériki*. Moscú: Sovetski pisátel.

Zméev, Serguéi. 1979. «Vstuplenie. Apocalipsis Solentiname». *Inostrannaya literatura*, n.º 6: 183-84.

iv. Paratexto alógrafo y el metatexto de la obra cortazariana en la Rusia postsoviética

Andréev, Víktor. 2000a. «Cortásarovski marshrut na karte mira». En *Vse ogní-ogon*, 279-86. San Petersburgo: Ámfora.

———. 2000b. «Dlia chtenia po obe stórony Atlántiki». En *Igrá v klássiki*, 7-10. San Petersburgo: Ázbuka.

———. 2000c. «Ulís Buenos Airesa». En *Examen*, 285-86. San Petersburgo: Ámfora.

———. 2000d. «Vozvraschenie k sebé». En *Divertimento. Examen*, 5-8. San Petersburgo: Ámfora.

———. 2001. «Prostránstvennoe chutio vrémeni». En *Chudesnye zaniatia*, 5-19. San Petersburgo: Ázbuka.

———. 2004a. «Iduschi k zhivym». En *Pameos y meopas*, 5-11. San Petersburgo: Ázbuka.

———. 2004b. «Predislovie». En *Igra v klassiki; 62. Model' dlia sborki*, 5-6. San Petersburgo: Ázbuka.

Andréev, Leonid. 2001. «Judózhestveny síntez i postmodernizm». *Voprosy literatury*, n.º 1.

Bagnó, Vsévolod. 1992. «Julio Cortázar, ili právila igry s klássikom». En *Julio Cortázar: Obras, tomo I*, editado por Vsévolod Bagnó, 5-20. San Petersburgo: Sévero-Západ.

———. 1998. «Plyt po techeniu prótiv tolpy, plyvúshei tebe navstrechu: O romane Julio Cortázara “Kniga Manuela”». En *Literatura i vremia*,

- 162-67. San Petersburgo: Convention Press.
- . 1999a. «Kniga o tom, chem my byli ranshe, do togo, kak stali tem, chem, neizvestno eshe, stali li». En *Igrá v klássiki*, 5-10. San Petersburgo: Ámfora.
- . 1999b. «Kukla s siurprizom, ili iskusstvo razbirat modeli». En *62. Model dlia sborki*, 5-12. San Petersburgo: Ámfora.
- . 1999c. «Málenkie rádoti Bolshoi Buchi». En *Kniga Manuela*, 5-10. San Petersburgo: Ámfora.
- . 1999d. «Mesto pod nazvaníem Cortázar». En *Vratá neba*, 5-30. San Petersburgo: Ámfora.
- . 1999e. «Ostrovki svobody Julio Cortázara». En *Vné vrémeni*, 5-10. San Petersburgo: Ámfora.
- . 2003. «Ótrochestvo kak prizvanie i sudbá». En *Igrá v klássiki*, 5-16. Moscú: AST.
- Bavilski, Dmitri. 2013a. «Poimanny na ulovku budushego». *Novy mir*, n.º 2: 209-14.
- . 2013b. «NON-FICTION s Dmitriem Bavilskim. 64. Model dlia sborki». *Novy mir*, n.º 8: 1-3.
- Bobrik, Daria Vladimirovna. 2012. «Postmodernistskaya kontseptsia kultury v latinoamerikanskoj literature na primere Igrý v klássiki Julio Cortázara». *Teoria i práktika obschéstvennogo razvitia*, n.º 8: 2-5.
- Braguinskaya, Ella. 2009. «Pogovorim-ka o Evguenii Grandé». *Inostrannaya literatura*, n.º 8: 155-59.
- Broitman, Marina Samsonovna. 2012. «Linguisticheskie parámetry judózhestvennogo dískursa Julio Cortázara». RUDN.
- Bylínkina, Margarita. 2001. «Cortázar takói, kak est». En *Sliuni diávola*, 5-10. San Petersburgo: Ázbuka.
- Dubin, Borís. 2001. «Sled zabýtogo tsarstva». *Inostrannaya literatura Literaturn* (6): 4-7.

- . 2002b. «Yav i strast Julio Cortáзара». En *J. Cortázar: Ya igraiu vserioz...: Essé. Rasskazy. Interviu*, 7-16. Moscú: Akademicheski proekt.
- . 2003. «Vmesto vystuplenia na vechere v chest výjoda knigui Julio Cortáзара “Ya igraiu vserioz”». *Smysl*, n.º 2: 94-95.
- . 2012. «Pogovorim-ka o Evguenii Grandé, ili Cortázar v písmaj k izdáteliu». En *Julio Cortázar. Pisma k izdáteliu*, editado por Ella Braguinskaya, 5-9. Moscú: Tsentr knigui Rudomino.
- Korkonósenko, Kirill. 2001. «Vozvrashenie na ostrov Cortáзара». En *Proshái, Robinson*, 5-14. San Petersburgo: Ámfora.
- Litvinenko, Tatiana. 2002. «Intertextualnye aspecty prozy J. Cortáзара». En *Mezhkultúrnye komunikazii*, 92-100. Cheliábinsk: Universidad Estatal de Cheliábinsk.
- Mamedov, Afanasi. 2003. «Vokrug igrý». *Druzhba narodov*, n.º 11. <http://magazines.russ.ru/druzhba/2003/11/mamed.html>.
- Márkov, Serguéi. 2012. «Drugoe nebo Julio Cortáзара». *Latinskaya Amérika*, n.º 8, 9: 55-65, 68-79.
- Pronin, Vladislav, Tolkachov, Serguéi. 2000. *Sovremenny literaturny protséss za rubezhom*. Moscú: MGUP.
- Svetlakova, Olga Albertovna. 1997. «Julio Cortázar i traditsia: Igrá v klássiki Julio Cortáзара kak román servántovskogo tipa». En *Iberica Americans. Tip tvorcheskoi lichnosti v latinoamerikanskoi culture*, 231-37. Moscú: IMLI.

11.2.2. Estudios latinoamericanos en la URSS

- Kelyin, Fiódor. 1952. «Progressívnaya literatura Latinskoi Amériki». En *Progressívnaya literatura stran kapitalisma v borbe za mir*, 270—71. Moscú: Editorial de la Academia de Ciencias de URSS.
- Kononuchenco, Serguéi, y Serguéi Tabunov. 1986. «Latinskaya Amérika v

- perevódaj na russki yazyk». En *Sovétskaya latinoamerikanístika*, 275-87. Moscú: Instituto de América Latina.
- Kutéischikova, Vera, Lev Ospovat, y Inna Terterián. 1960. «Putí i pereputia sovreménnoho romana Latinskoi Amériki». *Inostrannaya literatura*, n.º 12.
- Kutéischikova, Vera. 1977. «Chas nóvogo romana». *Literaturnaya gazeta*.
 ———. 1982. «Predislovie». En *Pisáteli Latinskoi Amériki o literature*, editado por Lev Ospovat y Vera Kutéischikova, 3-17. Moscú: Raduga.
- Kutéischikova, Vera, y Lev Ospovat. 1958. «Sudby kritícheskogo realisma v sovremennoi literature Latinskoi Amériki». *Voprosy literatury*, n.º 5.
 ———. 1976. *Novy latinoamerikanski roman 50-60 gg.* Moscú: Sovetski pisátel.
- Kutéischikova, Vera, Lev Ospovat, y Inna Terterián. 1960. «V borbé za realizm i naródnost». *Inostrannaya literatura*, n.º 12: 210-17.
- Kuzmichev, V.A. 1986. «Izuchenie kultury stran Latinskoi Amériki». En *Sovétskaya latinoamericanístika*, 180-206. Moscú: Instituto de América Latina.
- Kuzminskaya, I. 1974. «Novoe otkrytie Latinskoi Amériki». *Masterstvó perevoda*, n.º 10: 47-75.
- Latinskaya Amérika*. 1984. «Marcos Aguinis: “Kultura - resultat tvórchestva vsegó naroda”».
- Ospovat, Lev. 1960. *Pablo Neruda. Ócherk tvórchestva*. Moscú: Sovetski pisátel.
- Plavskin, Zajar. 1959. *Progressívnaya poezia Latinskoi Amériki*. Leningrado: Óbshestvo po rasprostraneniu politícheskij i nauchnij znani.
- Shur, Leonid Avelievich. 1960. *Judózhestvennaya literatura Latinskoi Amériki v russkoi pechati (1765-1959)*. Moscú: Editorial de la Camara del libro.
- Volski, Víktor. 1986. «Institut Latinskoi Amériki: chetvert veka raboty». En

Sovétskaya latinoamericanístika, 3-16. Moscú: Instituto de América Latina.

Volski, Víktor, Aleksandr Glinkin, y Emil Dabaguián, eds. 1981. *Sovetskaia latinoamerikanistika posle pobedy cubinskoj revoluzii*. Moscú: Instituto de América Latina.

Vinnichenko, Irina, Vera Kutéischikova, y Lev Ospovat. 1960. *Mexikanski realisticheski román XX veka*. Moscú: Editorial de la Academia de Ciencias de URSS.

11.2.3. Estudios de la traducción en Rusia

i. El período soviético

Altman, Iogann. 1936. «O judózhestvennom perevode». *Literatúrnyi krítik*, n.º 5: 148-69.

Chukovski, Kornéi. 1919. «Perevody prosaicheskie». En *Prínzipy judózhestvennogo perevoda*, 7-24. Petrograd: Vsemirnaya literatura.

———. 1941. *Vysokoe iskusstvo*. Moscú: Goslit.

———. 1962. «Realisticheskoe iskusstvo». *Masterstvo perevoda*, n.º 2.

Chukovski, Kornéi, y Andréi Fiódorov. 1930. *Iskusstvo perevoda*. Leningrado: Academia.

Etkind, Efim. 1957. «Voprosy judózhestvennogo perevoda». *Zvezdá*, n.º 5: 196-200.

Gachechiladze, G.R. 1964. «Realisticheski perevod i zadachi ego teorii». *Masterstvo perevoda*, n.º 4: 241-51.

Gasparov, Mijaíl. 1971. «Briusov i bukvalizm». *Masterstvo perevoda* 8: 88-128.

———. 1988. «Briusov i bukvalizm». En *Poétika perevoda*, 8:29-62. Moscú: Raduga.

Gumiliov, Nicolái. 1919. «Perevody stíjotvórnyie». En *Prínzipy*

- judózhestvennogo perevoda*, 25-30. Petrograd: Vsemirnaya literatura.
- Kashkín, Iván. 1952. «Tradizia y epigonstvo». *Novi mir*, n.º 12: 229-40.
- . 1954. «O métođe i shkole sovétskogo judózhestvennogo perevoda». *Znamia*, n.º 10: 141-53.
- . 1955. «V borbé za realistícheski perevod». *Voprosy judózhestvennogo perevoda*, 120-64.
- . 1963. «Perevod i realizm». *Masterstvó perevoda*, n.º 3.
- . 1977. «Lozhny príntsip i nepriémlyme rezultati». En *Dlia chítátelia-sovreménnika: statí i isslédovania*, Moscú. Sovetski pisátel.
- Levit, Teodor. 1930. «O perevode». *Véstnik Inostránnoi literatury*, n.º 1: 122-30.
- Liúbimov, Nikolái. 1982. *Perevod - iskusstvo*. Moscú: Sovétkaya Rossia.
- Zabolotski, Nikolái. 1959. «Zametki perevódcchika». *Masterstvó perevoda*, n.º 1: 251-53.

ii. *El período postsoviético*

- Bernshtein, Inna. 1996. «Kontseptsia s voprosítelnym znákom». *Inostrannaya literatura*, n.º 9. <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/mark.html>.
- Borisenko, Alexandra. 2007. «Ne krichi bukvalizm». *Mostý: zhurnal perevódcchikov*, n.º 2 (14): 25-34.
- . 2008. «Eshe raz o bukvalizme». *Mostý: zhurnal perevódcchikov* 2 (17): 7-14.
- . 2009. «Salinger nachinaet i vyigryvaet». *Inostrannaya literatura*, n.º 7: 1-11. <http://magazines.russ.ru/inostran/2009/7/bo16.html>.
- Grushkó, Pável. 1987. «Poisk estéstvennoi neestéstvennosti (Vossozdanie óbrazá poemy Luis de Góngora y Argote “Fábula de Polifemo y Galatea” na rússkom yazyké)». *Tetradí perevódcchika*, n.º 22: 114-37.
- . 2015b. «Oblachenie tenéi (koe-chto o perevode)». En *Oblachenie*

- tenéi: Poety Ispanii. Perevody s ispánskogo i catalánskogo*. Moscú: Tsentr knigui Rudomino.
- Koptílov, Víktor. 1988. «I vshir, i vglub». En *Poétika perevoda*, 62-68. Moscú: Raduga.
- Lánchikov, Víktor. 2007. «Penthouz iz slonovoi kosti». *Mosty: zhurnal perevódchikov*, n.º 3 (15): 15-29.
- . 2008. «Po zakonom voobschístiki». *Mosty: zhurnal perevodchikov*, n.º 1 (17): 14-20.
- . 2011. «Topografia poiska». *Mosty: zhurnal perevódchikov*, n.º 2 (30).
- Markstain, Elisabeth. 1996. «Postmodernistskaya kontsepziya perevoda (s voprosítelnym znakom ili bez nego)». *Inostrannaya literatura*, n.º 9: 1-9. <http://magazines.russ.ru/inostran/1996/9/mark.html>.
- Mijailin, Vadím. 2002. «Perevedí menia chérez made in: néskolko zamechani o judózhestvennom perevode i o póiskaj kanónov». *Novoe literaturnoe obozrenie*, n.º 53: 1-22.
- Nésterov, Anton. 2002. «“Perevod” ili “Mother tongue”?» *Novoe literaturnoe obozrenie*, n.º 53: 314-18.

11.2.4. Estudios literarios

- Anderson, Perry. 2010. *Les origines de la postmodernité*. Paris: Les Prairies ordinaires.
- Costa, René de. 2010. «Las infracciones de la vanguardia». En *Historia de la cultura literaria en hispanoamérica*, editado por Dario Puccini y Saúl Yurkievich, 411-48. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Dunia Gras Miravet, Pablo Sánchez López. 2004. «La consagración de la vanguardia (1967-1973)». En *La llegada de los bárbaros: la recepción de la literatura hispanoamericana en España, 1960-1981*, editado por Jordi Gracia y Joaquín Marco, 107-52. Barcelona: Edhasa.

- Echevarría, Roberto Gonzalez, y Enrique Pupo-Walker, eds. 2006. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Gredos.
- Eco, Umberto. 1962. *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- . 1979. *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi / Umberto Eco*. Milano: V. Bompiani.
- . 1990. *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.
- Giuseppe Bellini. 1999. *Mundo mágico y mundo real: la narrativa de Miguel Ángel Asturias*. Roma: Bulzoni Editore.
- Harss, Luis, y Barbara Dohmann. 1967. *Into the Mainstream: Conversations with Latin-American Writers*. New York: Harper & Row, Publishers.
- . 1969. *Los Nuestrós*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press.
- Koblenkova, Diana. 2015. «Est li v Shvezii postmodernism?» *Voprosy literary*, n.º 4: 364-81.
- Liotard, Jean-François. 1979. *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit.
- Pellón, Gustavo. 2006. «La novela hispanoamericana de 1975 a 1990». En *Historia de la literatura hispanoamericana*, editado por Enrique Pupo Walker y Roberto González Echevarría, 295-317. Madrid: Gredos.
- Pope, Randolph D. 2006. «La novela hispanoamericana desde 1950 hasta 1975». En *Historia de la literatura hispanoamericana*, editado por R.G. Echevarría y E. Pupo-Walker, 244-94. Madrid: Gredos.
- Puccini, Dario, y Saúl Yurkievich, eds. 2010. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*. Mexico D.F.: Fondo de Cultura Economica.
- Quiroga, José. 2006. «La poesía hispanoamericana entre 1922 y 1975». En *Historia de la literatura hispanoamericana*, editado por Enrique Pupo Walker y Roberto González Echevarría, 318-73. Madrid: El siglo XX.
- Rama, A. 1981. «El 'boom' en perspectiva». En *Más allá del «boom»*:

literatura y mercado, 51-110. México: Marcha.

11.2.5. Historia cultural y estudios de la traducción

Akinsha, Konstantin. 1999. «From Russia with love». *Review: Literature and Arts of the Americas* 32 (59): 70-75.

Azov, Andréi. 2012a. «K istorii teorii perevoda v Sovétskom Soiuzu: problema realísticheskogo perevoda». *Logos*, n.º 3 (87): 131-52.

———. 2012b. *Povérzhennye bukvalisty. Iz istorii judózhestvennogo perevoda v SSSR v 1920 — 1960-e gody*. Moscú: Vysshaia Shkola Ekonomiki.

Baer, Brian James. 2011. «Translating queer texts in Soviet Russia». *Translation Studies* 4 (1). Routledge: 21-40.

———. 2016. *Translation and the Making of Modern Russian Literature*. New York: Bloomsbury Academic.

Bagnó, Vsévolod. 2017. «*Dar osóbenny*»: *Judózhestvenny perevod v istorii russkoi kultury*. Moscú: Novoe literaturnoe obozrenie.

Balliu, Christian. 2005. «Clefs pour une histoire de la traductologie soviétique». *Meta: Journal des traducteurs* 50 (3): 934-48.

Barenbaum, Iosif, y Nina Kostyleva. 1986a. «“Academia”». En *Knizhny Peterburg-Leningrad*, 336-40. Leningrado: Lenizdat.

———. 1986b. «Tipografía Glazunóvyj». En *Knizhny Peterburg-Leningrad*, 89-93. Leningrado: Lenizdat.

———. 1986c. «Zhenskaya perevódcheskaya artel». En *Knizhny Peterburg-Leningrad*, editado por I.E. Barenbaum y N.A. Kostyleva, 247-54. Leningrado: Lenizdat.

Berman, Antoine. 1995. *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris: Gallimard.

Blium, Arlen. 1994. *Za kulísami «Ministerstva pravdy»*. San Petersburgo: Akademícheski proekt.

- . 2000. *Sovetskaya tsenzura v epogu totálnogo terrora. 1929-1953*. San Peterburgo: Akademicheski proekt.
- . 2004. *Kultura i vlast ot Stalina do Gorbachova: Tsenzura v Sovetskom Soiuze 1917-1991. Dokumenty*. Moscú: POSSPEN.
- . 2005. *Kak eto délalos v Leningrade. Tsenzura v gody óttepeli, zastoya i perestroiki. 1953 – 1991*. San Peterburgo: Akademicheski proekt.
- . 2008. «Index Librorum Prohibitorum zarubezhnij pisátelei». *Novoe literaturnoe obozrenie*, n.º 92: 1-15.
- . 2011. «Statii dlia enziklopedii “Tsenzura”». *Novoe literaturnoe obozrenie*, n.º 112.
- Borisenko, Alexandra. 2012. «Fear of Foreignization. “Soviet School” in Russian Literary Translation». En *Domestication and Foreignization in Translation Studies*, editado por Hannu Kemppanen, Marja Jänis, y Alexandra Belikova, 13:177-88. Berlin: Frank&Timme.
- . 2016. «Mirovaya literatura kak sovetski kulturny proekt». En *Pereosmyslenie sovetskij kanonicheskij perevódov: postsovetskaya práktika*. Moscú, HSE.
- Brisset, Annie. 1990. *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Coll. L’Un. Montréal: Éditions du Préambule.
- Brown, Archie. 2007. *Seven Years that Changed the World*. Oxford: University Press.
- Bullock, Philip Ross. 2013. «Not One of Us? The Paradoxes of Translating Oscar Wilde in the Soviet Union». En *The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia*, editado por Leon Burnett y Emily Lygo, 235-64. Oxford: Peter Lang.
- Burnett, Leon, y Emily Lygo. 2013. «The Art of Accommodation: Introduction». En *The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia*, editado por Leon Burnett y Emily Lygo, 1-30. Oxford: Peter

Lang.

- Cherfas, Teresa. 1986. «Waugh & Peace Revisited». *Encounter*, n.º January 1986: 64-67.
- Choldin, Marianna Tax. 1986. «The New Censorship: Censorship by Translation in the Soviet Union». *The Journal of Library History (1974-1987)* 21 (2). University of Texas Press: 334-49.
- . 1989. «Censorship via Translation: Soviet Treatment of Western Political Writing». En *The Red Pencil: Artists, Scholars, and Censors in the USSR*, editado por Marianna Tax Choldin y Maurice Friedberg, 29-51. Boston: Unwin Hyman.
- Choldin, Marianna Tax, y Maurice Friedberg. 1989. *The Red Pencil: Artists, Scholars, and Censors in the USSR*. Editado por Marianna Tax Choldin y Maurice Friedberg. Boston: Unwin Hyman.
- Clark, Katerina. 1984. «The Mutability of the Canon: Socialist Realism and Chingiz Aitmatov's I dol'she veka dlitsia den'». *Slavic Review* 43 (4): 573-87.
- . 2011. *Moscow, the fourth Rome: Stalinism, cosmopolitanism, and the evolution of Soviet culture, 1931-1941*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.
- Coetzee, J.M. 1996. *Giving Offense: Essays on Censorship*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Davydova, Liudmila Ivánovna. 2016. «Konferentsia “Zhivaya antichnost: ot arjaiki k sovremennoi klássike”». *Academia de Bellas Artes*, mayo 13.
- Djermanovic, Tamara. 2006. *Dostoyevski entre Rusia y Occidente*. Barcelona: Herder.
- Dubin, Borís. 2006b. «Russki Borges». En *Jorge Luis Borges: Proizvedenia 1980-1986 godov. Postmertnye publikazii, 25-28*. San Petersburgo: Ámfora.
- Etkind, Efim. 1997. «Russkaya perevodnaya poezia XX veka». En *Masterá*

- poeticheskogo perevoda*, 6-41. San Petersburgo: Novaya biblioteka poeta.
- Friedberg, Maurice. 1977. *A decade of euphoria : Western literature in post-Stalin Russia, 1954-64*. London: Indiana University Press.
- . 1989. «Soviet Censorship: A View from Outside». En *The Red Pencil: Artists, Scholars, and Censors in the USSR*, editado por Marianna Tax Choldin y Maurice Friedberg, 21-28. Boston: Unwin Hyman.
- . 1997. *Literary Translation in Russia: a Cultural History*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- García Sala, Iván. 2007. «Edén, Babel, Averno: traducir en los primeros años de la URSS». *Transfer: revista electrónica sobre traducción e interculturalidad* 2 (2): 38-48.
- Gershkovich, Alexander. 1989. «Soviet culture of the mid-1980s: a new thaw?» En *The Red Pencil: Artists, Scholars, and Censors in the USSR*, 1-8. Boston: Unwin Hyman.
- Goriaeva, Tatiana. 2009. *Politicheskaya tsenzura v SSSR 1917-1991 gg*. Moscú: POSSPEN.
- Govorov, Aleksandr, y Tatiana Kuprianova. 1998. *Istóriya knigui*. Moscú: Mir knigui.
- Guerrero-Solé, Frederic. 2011. «L'Ètica periodística en el context postsoviètic: el cas de la televisió a Rússia». *Periodística*, n.º 13: 87-103.
- Haber, Erica. 2003. *The Myth of Non-Russian. Iskander and Aitmatov's Magical Universe*. New York: Lexington Books.
- Hatim, Basil, y Jeremy Munday. 2004. *Translation: an Advanced Resource Book*. New York: Routledge.
- Hoof, Henri Van. 1990. «La traduction au pays des Tsars et des Soviets». *Meta: Journal des traducteurs* 35 (2): 277-302.

- Il'nitski, Andréi. 2002. *Knigoizdanie v sovremennoi Rossii*. Moscú: Vagrius.
- Jaritonova, Natalia. 2016. «K istorii publikatsii “Vozvrashchenia iz SSSR” André Gida: Vzgliad iz Kremliia». *Studia literatum* 1 (3-4): 184-92.
- Keeling, Tatiana. 2008. «Surviving in Post-Soviet Russia: Magical Realism in the Works of Viktor Pelevin, Liudmila Petrushevskaya, and Ludmila Ulitskaya».
- Khmelnitsky, Michael G. 2015. «Sex, Lies, and Red Tape: Ideological and Political Barriers in Soviet Translation of Cold War American Satire, 1964-1988». University of Calgary.
- Kofman, Aleksandr. 1994. «Vozvrashenie k istókam». En *Sobranie sochineni v 4 tomaj, tom 4*, 485-91. San Petersburgo: Sévero-Západ.
- . 2011. «Sovetski Soiuz v literature Latinskoi Amériki». *Latinskaya Amérika*, n.º 3: 61-75.
- Korkonosenko, Kirill. 2011. «O shkole leningrádskij perevódkhikov s ispánskogo yaziká». San Petersburgo. http://www.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=Kh_VSgzZy6k%3D&tabid=10460.
- Krasilnikova, Anastasia. 2012. «Latin American Literature in Russian Book Publishing». *Filologua, vostokovédenie* 3: 115-19.
- Kukúshkina, Tatiana. 2011. «K istorii sekcii leningrádskij perevódkhikov (1924-1932)». San Petersburgo. <http://www.pushkinskijdom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=5HtkE57-j-c%3D&tabid=10460>.
- Kuznetsova, Ekaterina. 2012. «Spósoby ideologuícheskoi adaptatsii perevodnogo teksta: o perevode romana E. Hemingway “Po kom zvonit kólokol”». *Logos*, n.º 3 (87): 153-71.
- Lefevere, André. 1992a. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: Modern Language Association of America.

- . 1992b. *Translation, History, Culture: A Sourcebook*. London: New York: Routledge.
- . 1992c. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. London; New York: Routledge.
- Leighton, Lauren. 1991. *Two Worlds, One Art: Literary Translation in Russia and America*. DeKalb, IL: Northern Illinois University Press.
- Levandovski, Andréi y Shtetínov, Yuri. 1999. *Rossiya v XX veke*. Moskvá: Prosveshenie.
- Levin, Yuri. 1985. *Russkie perevoschiki XIX veka i razvitie judózhestvennogo perevoda*. Leningrad: Nauka.
- Lijachov, Dmitri. 1999. *Razvitie russkoi literaturi X-XVII vekov, Epoji i stili*. San Peterburgo: Nauka.
- Lósev, Lev. 2001. «Upórnaya zhizn Jamesa Clifforda: vozvrashchenie odnói mistifikatsii». *Zvezdá*, n.º 1. magazines.russ.ru/zvezda/2001/1/losev.html.
- Lotman, Yuri. 1992. *Izbrannye statii v 3 tomaj, tom 1*. Tallin: Alexandra.
- Mandel, B.R. 2014. *Knizhnoe delo i istoria knigui*. Moscú: Direct-Media.
- Meyer, Priscilla. 2008. *How the Russians read the French: Lermontov, Dostoevsky, Tolstoy*. Madison (Wis.): University of Wisconsin Press.
- Nazarov, Alekséi. 1964. *Kniga v sovétskom óbshestve [ócherk istorii knigoizdatelskogo dela v SSSR]*. Moscú: Nauka.
- Nemirovski, Evguéni. 1985. *Chto takoe knizhnoe delo*. Moscú: Vsesouiznoe dobrovolnoe óbschestvo liubítelei knigui.
- . 2010. *Bolshaya kniga o knigie*. Moscú: Vremia.
- Nemirovski, Evguéni y Platonova, Marina. 1987. *Knigoizdanie SSSR. Cifry i fakty 1917-1987*. Moscú: Kniga.
- Nésterov, Anton. 2007. «Odisséi i sireny: amerikánskaya poéziya v Rossii vtorói poloviny XX veka». *Inostrannaya literatura*, n.º 10. <http://magazines.russ.ru/inostran/2007/10/ne10.html>.

- Odnopozova, Dina. 2012. «Russian-Argentine Literary Exchanges». Yale University.
- . 2013. «La literatura latinoamericana en Rusia: La anticipada recepción de “El invierno de Gunter”». *ABC*. <http://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/la-literatura-latinoamericana-en-rusia-la-anticipada-recepcion-de-el-invierno-de-gunter-562795.html>.
- Pávlov, Aleksandr. 2013. «Telemertvezý: vzniknoenie seriálov pro zombi». *Logos*, n.º 3 (93): 139-54.
- Peterson, Nadya. 1997. *Subversive Imaginations: Fantastic Prose and the End of Soviet Literature, 1970s-1990s*. Boulder: Westview Press.
- Petrenko, Denis. 2009. *Román J.D. Salinger «Nad própastiu vo rzhi» i egó perevody na russki yazyk*. Stávropol: Izdatelstvo SGU.
- Policinska, Marta. 2008. «La literatura al servicio del Estado: algunas consideraciones sobre la utilización propagandística de la literatura en la Unión Soviética de los años 20 y 30». *Comunicación* 1 (6): 118-29.
- Polonsky, Rachel. 1998. *English Literature and the Russian Aesthetic Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pym, Anthony. 2007. «Cross-Cultural Networking: Translators in the French-German Network of Petites Revues at the End of the Nineteenth Century». *Meta: Journal des traducteurs* 52 (4). Les Presses de l'Université de Montréal: 744-62.
- Románova, Ekaterina. 2007. «Fenomen populiárnosti Julio Cortázara v Rossii». *Véstrnik Sankt-Peterbúrgskogo Universiteta*, n.º 4: 312-16.
- Scholz, László. 2011. «Squandered opportunities: On the uniformity of literary translations in postwar Hungary». En *Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia*, editado por Brian James Baer, 205-18. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

- Semenenko, Alekséi. 2011. «“No text is an island”: Translating “Hamlet” in twenty-first-century Russia». En *Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia*, editado por Brian James Baer, 249-64. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- . 2013. «Identity, Canon and Translation: “Hamlets” by Polevoi and Pasternak». En *The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia*, editado por Leon Burnett y Emily Lygo, 213-34. Oxford: Peter Lang.
- Semennikov, Vladímir. 1913. *Sobranie, starausheesia o perevode inostránnij knig, uchrezhdennoe Ekaterinoi II, 1968-1983 gg.* San Petersburgo: Sirius.
- Semenova, I.K. 1996. «Román Cortázara na rossiiskoi stsene». *Latinskaya Amérika*, n.º 11: 61-64.
- Service, Robert. 2000. *Historia de Rusia en el siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Shelchkov, Andréi. 2002. «Los estudios latinoamericanos en Rusia (y en la URSS)». *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, n.º 72: 205-16.
- Shentalinskii, Vitali. 2005. *Denuncia contra Sócrates*. Barcelona: Círculo de Lectores: Galaxia Gutenberg.
- Sherry, Samantha. 2010. «Censorship in Translation in the Soviet Union: The Manipulative Rewriting of Howard Fast’s Novel *The Passion of Sacco and Vanzetti*». *Slavonica* 16 (1): 1-14.
- . 2012. «Censoring Translation in the the Stalin and Khrushchev Soviet Era». University of Edinburgh.
- Sonkin, Víktor y Borisenko, Alexandra. 2010. «Gasparov-perevodoved i Gasparov-perevódkhik». *Inostrannaya literatura*, n.º 12. magazines.russ.ru/inostran/2010/12/so18.html.
- Strukov, Vlad. 2011. «Translated by Goblin: Global challenge and local

- response in Post-Soviet translations of Hollywood films». En *Contexts, Subtexts and0 Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia*, editado por Brian James Baer, 235-48. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Telesin, Julius. 1976. «How to improve Hemingway (Moscow style)». *Encounter*, n.º June 1976: 81-85.
- Tóper, Pável. 2000. *Perevod v sisteme sravnitel'nogo literaturovédenia*. Moscú: Nasledie.
- Váguina, Marina. 2012. «Sovetski sport i polítika recorda». En *SSSR: Zhizn posle smerti*, editado por Irina Glushenko, Borís Kagarlitskii, y Vitali Kurennyi, 119-36. Moscú: Editorial de la Escuela Superior de Economía.
- Vinograd, Ann. 1972. «A Soviet Translation of Slaughterhouse-Five». *Russian Language Journal* 26 (93). American Councils for International Education ACTR / ACCELS: 14-18.
- Witt, Susanna. 2011. «Between the lines: Totalitarianism and translation in the USSR». En *Contexts, Subtexts and Pretexts: Literary Translation in Eastern Europe and Russia*, editado por Brian James Baer, 149-70. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- . 2013a. «The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936, and the Ideologization of Norms». En *The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia*, editado por Leon Burnett y Emily Lygo, 141-84. Oxford: Peter Lang.
- . 2013b. «The Shorthand of Empire: Podstrochnik Practices and the Making of Soviet Literature». *Ab Imperio*, n.º 3: 155-90.
- . 2016. «Byron's "Don Juan" in Russian and the "Soviet school of translation"». *Translation and Interpreting Studies* 11 (1): 23-43.
- Zemskova, Elena. 2013. «Translators in the Soviet Writers' Union: Pasternak's Translations from Georgian Poets and the Literary Process

of the Mid-1930s». En *The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia*, editado por Leon Burnett y Emily Lygo, 185-212. Oxford: Peter Lang.

Zórina, I.N. 2004. «Problemy kulturologuii. Ibero-amerikanskaia cultura na rubezhe tysiacheletiy». *Latinskaya Amérika*, n.º 8: 54-65.

Zúbov, Andréi. 2009. *Istoria Rossii. XX vek. 1894-1939*. Moskvá: Astrel: AST.

Zeplis, Rimands. 2004. «Ot izvéstnogo do nevédomogo». *Druzhba naródov*, n.º 10: 146-57.

11.2.6. Sociología y sociología de la traducción

Althusser, Louis. 1976. «Idéologie et appareils idéologiques d'État». En *Positions (1964-1975)*, 67-125. Paris: Les Éditions sociales.

Bielsa Mialet, Esperança. 2010. «The sociology of translation: outline of an emerging field». *MonTi: Monografías de Traducción e Interpretación*, n.º 2: 153-72.

Bourdieu, Pierre. 1966. «Champ intellectuel et projet créateur». *Les temps modernes*, n.º 246: 865-906.

———. 1971. «Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe». *Scolies*, n.º 1: 7-26.

———. 1979. *La distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éditions de Minuit.

———. 1980. *Questions de sociologie*. Paris: Éditions de Minuit.

———. 1988. «A voix nue». France Culture. <https://www.franceculture.fr/personne-pierre-bourdieu.html>.

———. 1991. «Le champ littéraire». *Actes de la recherche en sciences sociales* 89: 3-46.

———. 1992. *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Editions du Seuil.

- . 1996. *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*. Paris: Éditions de Seuil.
- . 1999. «Une révolution conservatrice dans l'édition». *Actes de la recherche en sciences sociales* 126-127 (1): 3-28.
- . 2003. *Méditations pascaliennes*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bourdieu, Pierre, y Loïc J. D. Wacquant. 1992a. *Réponses : pour une anthropologie réflexive*. Paris: Éditions de Seuil.
- . 1992b. «The Practice of Reflexive Sociology». En *An Invitation to Reflexive Sociology*, 218-60. Chicago: The University of Chicago Press.
- Casanova, Pascale. 2002. «Consécration et accumulation de capital littéraire [La traduction comme échange inégal]». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Maison des sciences de l'homme, 7-20.
- . 2014. «La producción de la universalidad literaria: el grand tour de Ibsen en Europa». En *Bourdieu después de Bourdieu*, editado por Diana Roig Sanz, 205-31. Madrid: Arco Libros.
- Chevallier, Stéphane y Chauviré, Christiane. 2010. *Dictionnaire Bourdieu*. Paris: Ellipses.
- Chmatko, Natalia. 2005. «Pouvoir symbolique et position des traducteurs dans la société russe en mutation». En *Littératures et pouvoir symbolique*, editado por Mihai Dinu Gheorghiu y Lucia Dragomir, 191-201. Pitești: Paralela 45.
- Dubin, Borís. 2002a. «Literaturnaya cultura segodnia». *Znamia*, n.º 12: 176-83.
- . 2005. *Na poliaj pismá. Zametki o stratégiujaj mysli i slova v XX veke*. Moscú: Emergency Exit.
- . 2014. «Pole literatury i ostavsheesia na egó poliaj». *Novoe literaturnoe obozrenie*, n.º 2 (126).
- . 2015. «Perevod kak strateguiya literaturnoi innovazii». *Novoe*

literaturnoe obozrenie, n.º 2 (132).

Fernández, Fruela. 2011. «Las condiciones sociales del juicio. Aportaciones al estudio de la recepción crítica de literatura traducida». *Quaderns: Revista de traducció*, n.º 18: 187-98.

Foucault, Michel. 1980. *Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. Editado por Colin Gordon. New York: Pantheon Books.

Gambier, Yves. 2007. «Y a-t-il place pour une socio-traductologie?» En *Constructing a Sociology of Translation*, editado por Michaela y Alexandra Fukari Wolf, 205-17. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Gouanvic, Jean-Marc. 1999. *Sociologie de la traduction. La science-fiction américaine dans l'espace culturel français des années 1950*. Arras: Artois Presses Université.

———. 2005. «A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances». *The Translator* 11 (2): 147-66.

———. 2007a. *La Pratique sociale de la traduction: le roman réaliste américain dans le champ littéraire français (1920-1960)*. Arras: Artois Presses Université.

———. 2007b. «Objectivation, réflexivité et traduction: Pour une re-lecture bourdieusienne de la traduction». En *Constructing a Sociology of Translation*, editado por Michaela y Alexandra Fukari Wolf, 79-92. Amsterdam Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

Heilbron, Johan, y Gisèle Sapiro. 2002. «La traduction littéraire, un objet sociologique». *Actes de la recherche en sciences sociales* 144: 3-5.

———. 2007. «Outline for a sociology of translation: Current issues and future prospects». En *Constructing a Sociology of Translation*, editado por Michaela y Alexandra Fukari Wolf, 93-107. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.

- . 2008. «La traduction comme vecteur des échanges culturels internationaux». En *Translatio: le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, 25-44. Paris: Éditions CNRS.
- Ibarluzea, Miren y Olaziregi Alustiza, María José. 2016. «Autonomización y funciones del subcampo de la traducción literaria vasca contemporánea: una aproximación sociológica». *Pasavento. Revista de estudios hispánicos* 4 (2). Universidad de Alcalá, Área de Literatura Española: 293-313.
- Inghilleri, Moira. 2005. «The Sociology of Bourdieu and the Construction of the “Object” in Translation and Interpreting Studies». *The Translator* 11 (2). Routledge: 125-45.
- Jeanrenaud, M. 2005. «La traduction entre l'accumulation et la distribution de capital symbolique. L'exemple des Éditions Polirom». En *Littératures et pouvoir symbolique*, 203-23. Pitești: Editura Paralela 45.
- Merkle, Denise. 2006. «Towards a sociology of censorship: translation in the late-Viktorian publishing field». En *Übersetzen - translating - traduire: towards a «social turn»?*, editado por Michaela Wolf, 35-44. Münster; Viena: LIT Verlag.
- Meylaerts, Reine. 2005. «Sociology and Interculturality». *The Translator* 11 (2): 277-83.
- Meylaerts, Reine, Gonne, Maud, Lobbes, Tessa y Roig Sanz, Diana. 2016. «Cultural Mediators in Cultural History: What do we learn from studying mediators». En *Doing Double Dutch: The International Circulation of Literature from the Low Countries*, editado por Tom Van Kalmthout Elke Brems, O. Réthelyi, 51-75. Leuven: Leuven University Press.
- Popa, Ioana. 2010. *Traduire sous contraintes littérature et communisme, 1947-1989*. Paris: Éditions CNRS.
- Sanz Roig, Diana. 2014. «Hacia un nuevo rumbo de la teoría de los campos».

- En *Bourdieu después de Bourdieu*, 11-48. Madrid: Arco Libros.
- Sapiro, Gisèle. 2014. *La sociologie de la littérature*. Paris: La Découverte.
- . 2015. «Translation and Symbolic Capital in the Era of Globalization: French Literature in the United States». *Cultural Sociology* 9 (3). SAGE UK: London: 320-46.
- Sela-Sheffy, Rakefet. 2011. «Cómo ser un traductor (reconocido). Un replanteamiento del habitus, las normas y el campo de la traducción». En *Bourdieu después de Bourdieu*, editado por Diana Sanz Roig, 167-205. Madrid: Arco Libros.
- Skibinska, Elzbieta. 2006. «La traduction au service de l'idéologie: "Liste des lectures françaises" en polonais dans les années 1946-1960». En *Übersetzen - Translating - Traduire: Towards a 'Social Turn'?*, editado por Michaela Wolf, 131-41. Münster; Viena: LIT Verlag.
- Thiesse, Anne-Marie, y Natalia Chmatko. 1999. «Les nouveaux éditeurs russes». *Actes de la recherche en sciences sociales* 126-127 (1): 75-89.
- Tomilin, Konstantin. 2007. «Sotsialnaya istoria otéchestvennoi nauki». <http://www.ihst.ru/projects/sohist/>.
- Wolf, Michaela. 2002. «Translation Activity Between Culture, Society and the Individual: Towards a Sociology of Translation». En *CTIS Occasional Papers 2*, editado por K. Harvey, 33-43. Manchester: UMIST.
- . 2007a. «Introduction: The emergence of a sociology of translation». En *Constructing a Sociology of Translation*, editado por Michaela y Alexandra Fukari Wolf, 1-36. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- . 2007b. «The location of the "translation field": Negotiating borderlines between Pierre Bourdieu and Homi Bhabha». En *Constructing a Sociology of Translation*, editado por Michaela y Alexandra Fukari Wolf, 109-19. Amsterdam; Philadelphia: John

Benjamins Publishing Company.

Yurchak, Alekséi. 2014. *Eto bylo navsegdá, poká ne konchilos: Poslednee sovetskoe pokolenie*. Moscú: Novoe literaturnoe obozrenie.

11.2.7. Narratología y análisis del discurso

Bakhtin, Mikhail. 1986. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press.

Carroll, Lewis. 1896. *Symbolic logic : part I*. London: Macmillan.

Gavrilova, Marina. 2011. *Análiz programm rossiskij politícheskij parti nachala XX y XXI vekov (lingvistícheski aspekt)*. San Petersburgo: Nevski institut yazyká i kultury.

Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil.

———. 1976. *Figures I*. Paris: Éditions du Seuil.

———. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil.

———. 1987. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil.

Kristeva, Julia. 1969. *Sèméiôtikè : recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.

11.2.8. Dictionarios

Diccionario de la Real Academia Española. Consultado en línea en: <http://www.rae.es/rae.html>.

Diccionarios rusos monolingües ABBYY Lingvo X3 ME [versión CD-ROM].

Ózhegov, Serguéi. 1990. *Diccionario ruso monolongüe*. Moscú: Russki Yazýk.

Efrémova, Tatiana. 2000. *Diccionario ruso monolongüe de formación de palabras*. Moscú: Russki Yazýk.

11.2.9. Miscellanea

- Apollinaire, Guillaume. 1918. *Les Mamelles de Tirésias : drame surréaliste en deux actes et un prologue*. Paris: Éditions SIC.
- Aristote. 2008. *Éthique à Nicomaque*. Paris: Flammarion.
- Cassidy, David C. 2009. *J. Robert Oppenheimer and the American century*. New York: Johns Hopkins University Press.
- Dostoyevski, Fiódor. 1994. «Dnevnik pisatel'ia (1876)». En *Obras completas, tomo 13*. San Petersburgo: Nauka.
- Gleizes, Jean-Marie. 1984. « Il n'y a pas un instant à perdre ». *TXT* 17.
- Kobrin, Kirill. 2004. *Gde-to v Evrope*. Moscú: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Lenin, Vladímir. 1905. «Partiinaya organizatsia i partiinaya literatura». En *Obras completas, tomo 12*, 100-101. Moskva: Izdatel'stvo politicheskoj literatury.
- Thornton, Billy Bob. 2013. *Zápisi Billy Boba. Peschera, polnaya prízrakov*. Moscú: Bertelsmann.
- Veller, Mijaíl. 2003. *Dolina ídolov*. San Petersburgo: Parol.
- VFSK GTO. 2017. «Historia de GTO». Accedido marzo 10. <http://www.gto.ru/history>.
- Wilde, Oscar. 1899. *The Importance of Being Ernest*. Ed. 1990. Londres: Leonard Smithers & Co.

ANEXOS

Anexo 1. Traducción al castellano del capítulo 10.

10. CONCLUSIONES

En esta tesis hemos estudiado el impacto de los condicionantes sociopolíticos en las reescrituras que experimentó *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar en el espacio social soviético y postsoviético a partir de su traducción, edición y recepción crítica. En Rusia, donde a partir del siglo XVIII la traducción jugaba un papel primordial en la construcción de la identidad social y cultural, la traducción de obras extranjeras es un buen indicador de cambios sociopolíticos. La historia de la traducción y recepción crítica de *Rayuela* de Cortázar fue, a su vez, un caso paradigmático que ilustra bien el impacto de los condicionantes sociopolíticos en la importación de literatura extranjera en la Rusia soviética y postsoviética, ya que el período de la traducción y circulación de esta novela en el campo literario ruso comenzó en 1986 y se desarrolló paralelamente a los cambios radicales que transformaron el país a caballo de los siglos XX y XXI. La primera traducción rusa de *Rayuela*, emprendida en 1984 y publicada en 1986, se gestó todavía en las condiciones de régimen totalitario que ejercía un control fuerte sobre los campos de producción cultural. Las reformas de la perestroika, iniciadas a finales de los años 1980 en los ámbitos económico y político por Mijaíl Gorbachov (1985-1991), tuvieron un impacto muy significativo en la estructura de los campos de producción cultural, y en particular, en el proceso de la importación de literatura extranjera. La segunda traducción de *Rayuela*, realizada en 2004, fue producto del espacio social ya transformado.

El hecho de que *Rayuela* no fuera excluida del campo literario soviético por la censura, sino más bien reescrita y reinterpretada según la ideología y la

poética dominantes en la cultura meta en el momento de la traducción, nos llevó a analizar el impacto del poder estatal en la producción cultural soviética no como una fuerza restrictiva sino en el sentido foucauldiano de la fuerza que produce el saber y el discurso (Foucault 1980). Con el fin de entender mejor las implicaturas sociopolíticas en la formación del imaginario de Cortázar y *Rayuela* en Rusia, esta tesis ha combinado el estudio de caso, que compara los textos y paratextos de sus dos traducciones de 1986 y 2004, y el análisis de las transformaciones del subcampo de la traducción, dentro del cual se gestaron estas traducciones. Para analizar el subcampo de la traducción esta tesis se ha servido de las nociones de la teoría de los campos del sociólogo Pierre Bourdieu (1966; 1971; 1979), y más específicamente de su teoría del campo literario (1991; 1992). En el marco de esta teoría, el campo está visto como un microcosmo dentro del espacio social. Dicho microcosmo está estructurado por las posiciones de los agentes sociales que pertenecen al campo en cuestión y al mismo tiempo estructura los *habitus* que están inscritos en los cuerpos de estos agentes sociales por las experiencias pasadas en forma de esquemas de percepción, apreciación y acción y que condicionan sus actos de conocimiento. La recepción y traducción de una obra literaria dependen de la estructura del subcampo de la traducción que se interpone entre las obras y el lector “par l’intermédiaire des structures mentales qu’elle impose à ceux qui s’y trouvent insérés”¹⁰⁵¹ (Bourdieu y Wacquant 1992b, 134). Como resultado, observamos toda clase de distorsiones a nivel de la edición, la traducción y la interpretación de las obras, que conlleva la manipulación del imaginario de las obras traducidas y de sus autores. En el caso de la recepción de la literatura hispanoamericana, en particular de la obra de Cortázar, pudimos observar una transformación

¹⁰⁵¹ “por medio de las estructuras mentales que él [subcampo] impone a los se encuentran dentro de él”

significativa del canon después de las reformas de la perestroika y del desplome de la URSS. Esta transformación no representaba una consecuencia directa de los cambios sociopolíticos, sino resultado de su refracción en la estructura del campo literario, y en particular, del subcampo de la traducción.

Tratando el período de la traducción activa de los escritores hispanoamericanos —catalizada por la revolución cubana de 1959—, podemos hablar de un subcampo de la traducción autonomizado con sus agentes (traductores, editores, hispanistas), sus mecanismos de consagración (revistas y periódicos especializados), sus reglas de juego y acceso restringido (en concreto, vía la Unión de Escritores, las editoriales *Inostrannaya literatura* y *Judózhestvennaya literatura*). Sin embargo, aunque el subcampo de la traducción fue autonomizado, debido a su condicionamiento por el campo de poder tendía hacia el polo de la *heteronomía*.

Como pudimos constatar en nuestro análisis del subcampo de la traducción (capítulo 5), durante el período soviético la traducción literaria, igual que la literatura nacional, fue fuertemente condicionada por el poder estatal que le imponía la ideología comunista y la poética del realismo socialista. El fuerte control estatal sobre la literatura nacional y extranjera se explicaba por el papel concedido a las bellas letras por la política cultural del régimen comunista. En la URSS la política cultural representaba una de las herramientas más eficaces de *violencia simbólica*, el poder de “produire des agents dotés des schèmes de perception et d’appréciation qui leur permettront de percevoir les injonctions inscrites dans une situation ou dans un discours

et de leur obéir”¹⁰⁵² (Bourdieu 1996, 190), que permitía legitimar el régimen a nivel simbólico.

El control estatal en el ámbito de la circulación y recepción de literatura importada, en la Unión Soviética, se manifestaba en particular en forma de censura, centralización del campo editorial e imposición de disposiciones ideológicamente afines a los *habitus* de los agentes. La censura, introducida unos días después del golpe de Estado de los bolcheviques en octubre de 1917, subsistió durante todo el período soviético. Sin embargo, su funcionamiento fue complejo y sutil. Aunque existía un órgano oficial de la censura, la Glavlit, fundada en 1922, cualquier mención oficial de la censura fue prohibida. A partir de 1966, la literatura traducida ya no se sometía a control preventivo de la Glavlit y las decisiones sobre la publicación o no publicación de una obra pasaron a manos de los editores, convirtiéndose en cuestión de la autocensura incorporada en sus *habitus*. En este sentido, el Estado prefería la vía organizativa de la censura, dado que “l’une des façons pour un groupe de contrôler le discours consiste à mettre dans des positions où l’on parle des gens qui ne diront que ce que le champ autorise”¹⁰⁵³ (Bourdieu 1980, 141).

En condiciones de centralización máxima del campo editorial, sólo un número limitado de editoriales tenían derecho a publicar la literatura extranjera, tales como *Judózhestvennaya literatura* [Literatura de ficción], revistas *Inostrannaya literatura* [Literatura extranjera] y *Latinskaya*

¹⁰⁵² “Producir a los agentes dotados de esquemas de percepción y de apreciación que les permitieran percibir las ordenes inscritas en una situación o un discurso y obedecerlas”

¹⁰⁵³ “Una de las maneras para un grupo de controlar el discurso consiste en poner en las posiciones donde uno puede hablar a las personas que sólo dirán lo que autoriza el campo”

América [América Latina], que editaron la mayor parte de las traducciones de Cortázar y de otros autores hispanoamericanos del *boom* publicados en la época soviética. Los editores, que partir de 1969 respondían personalmente por las obras publicadas, conocían las reglas de juego y los límites de lo publicable. Tenían a su disposición una circular secreta de la Glavlit que representaba una lista de nombres y referencias prohibidas. Esta circular, editada y periódicamente actualizada por la Glavlit, recibió el sobrenombre de “talmud” y entre los años 1925 y 1980 creció de 16 a 400 páginas. Sin embargo, el principal componente de la censura fue ideológico y podía cambiar según la situación política. A partir de los años 1960, la Glavlit organizaba reuniones con los editores y redactores jefe para explicarles las exigencias de la censura. En caso de duda, los editores contactaban el Departamento Ideológico del Comité Central, cuya recomendación equivalía a un veredicto que decidía el futuro de la obra. A menudo, la prensa reflejaba el estatus del autor frente al campo de poder, sirviendo para los editores de indicio de si sus obras podían ser publicadas, o preparando el terreno para la próxima publicación. Así, pudimos constatar un vínculo entre la mención de la participación de Cortázar en la lucha socialista o el análisis favorable de sus obras y la consiguiente publicación de sus traducciones. La crítica literaria fue no sólo una herramienta de violencia simbólica del Estado, sino representaba también una forma de resistencia de la parte de ciertos agentes del subcampo de la traducción que se proponían hacer publicables algunas obras consideradas como controvertidas, actuando según las reglas impuestas por el espacio social soviético.

Como pudimos observar en nuestro estudio, aunque el Estado soviético tendía a reducir los campos a aparatos ideológicos —en el sentido dado al término por Louis Althusser (1976)— ya que la nomenclatura dominante

tenía “les moyens d’annuler la résistance et les réactions des dominés”¹⁰⁵⁴ (Bourdieu 1980, 136), el campo literario mantenía cierta plasticidad, sobre todo en el ámbito de la traducción donde no se puede obviar el papel de los agentes mediadores. Los editores soviéticos que se ocupaban de la literatura extranjera pueden ser descritos como “agentes dobles”, según el término formulado por Samantha Sherry (2012) a partir del “personnage double” de Bourdieu (1999). Estaban dotados de un *habitus* político que les permitía conocer las reglas de juego dentro del campo editorial, pero también de un *habitus* poético formado por sus contactos con los escritores y literaturas extranjeras. Como resultado, conocían bien el proceso literario contemporáneo, los límites de lo publicable en el espacio social soviético y las soluciones para hacer posible la publicación de las obras que rozaban estos límites. El mismo principio se aplica a los traductores y los críticos literarios que contribuían a la inscripción de las obras importadas en el canon soviético. Aunque la censura restrictiva *vis-à-vis* la literatura traducida fue menos estricta que la censura de la literatura nacional (Blium 2000; Baer 2011; Sherry 2012), los libros importados debían inscribirse en la *metanarrativa* cultivada por el régimen comunista. El Estado soviético se proponía instaurar una *metanarrativa*, en el sentido dado a este término por Jean-François Lyotard (1979) como un esquema narrativo totalizante que intenta dar una explicación comprehensiva de la historia, de la experiencia y del conocimiento. Esta *metanarrativa* fue una de las herramientas de legitimación del régimen soviético a nivel simbólico y, por ende, cualquier contradicción a su *doxa* representaba un obstáculo importante para la traducción o edición de las obras que la contenían.

¹⁰⁵⁴ “los medios para anular la resistencia y las reacciones de los dominados”

Por un lado, los críticos literarios manipulaban el imaginario de la obra y de su autor, describiéndolos según los *a priori*s de la *metanarrativa* comunista. Así, la selección minuciosa de las obras o sus fragmentos que podían ser publicados en la URSS se reforzaba por su interpretación afín a la ideología comunista y a la poética del realismo socialista que aparecía en los periódicos, las revistas y el peritexto de las obras traducidas. Por el otro, estos mismos críticos aseguraban la publicación de ciertos autores considerados como controvertidos debido a su poética subversiva, subrayando en las fichas de lectura para las editoriales la afinidad de dichos escritores a los ideales socialistas y a la poética realista. Cabe mencionar que en algunos casos los informes y las fichas de lectura se redactaban por los traductores que se encargaban luego de traducir la obra o incluso de escribir su prefacio.

Los traductores constituían un grupo profesional casi elitista. Una de las vías de acceso a este círculo restringido pasaba por las editoriales *Judózhestvennaya literatura* e *Inostrannaya literatura*, así como por la sección de la traducción de la Unión de Escritores. La actividad de los traductores y de los críticos estaba encuadrada por los debates en varias revistas dedicadas a la teoría y práctica de la traducción, por las conferencias y los congresos organizados a nivel de la URSS. Las luchas entre los adeptos de traducción libre domesticadora y de traducción literal extranjerizante acabaron en la derrota de éstos últimos y la estigmatización de la traducción literal extranjerizante como “bukvalism”, es decir una traducción que se propone transmitir el contenido del texto de partida en la lengua meta con mayor fidelidad posible, o como “formalism”, es decir tendencia a respetar y mantener la forma del texto de partida. La aproximación domesticadora se impuso en detrimento de la aproximación extranjerizante y entró en la tradición bajo el nombre de la escuela soviética de traducción. Esta escuela, autorizando omisiones y transformaciones del texto de partida, legitimaba así

la censura. Además, en el marco de la escuela soviética la traducción se contemplaba como una rama del realismo socialista —poética oficial del arte soviético. La doctrina del realismo socialista, propuesta por Maxim Gorki en 1934, implicaba una literatura comprometida con los ideales comunistas, optimista, de lectura fácil, escrita en un lenguaje estilísticamente neutro y sin experimentos discursivos o narrativos. Tal reescritura estilística reforzaba la manipulación del texto puramente ideológica.

Cabe precisar que esta escuela estaba concentrada en la capital, encarnada de manera más evidente en el taller del traductor Iván Kashkín (1899-1963) y los trabajos de sus discípulos. En las regiones más alejadas del control central y de los intereses del grupo de Kashkín —la campaña contra los “bukvalisty” Schengueli y Lann parece haber sido no sólo una empresa de índole metodológica sino también una forma de lucha por los encargos de traducción del inglés en condiciones de escasez de textos autorizados por la censura en el período de la Guerra Fría— observamos desviaciones del canon de traducción realista promovido por la escuela soviética de traducción. En particular, los investigadores (Korkonosenko 2011; Bagnó 2017) y los traductores (Yasnov 2010; Borísova 2016) mencionan la escuela de la traducción de Leningrado y destacan precisión y fidelidad al texto de partida como la principal característica de la escuela. Sin embargo, como el polo de edición estaba en Moscú, en Leningrado había significativamente menos encargos de traducción y en la época soviética los traductores de esta escuela tenían menor visibilidad que los de la capital. En la época postsoviética, en cambio, la fundación en San Petersburgo de una serie de grandes editoriales descentralizó el campo editorial. Estas grandes editoriales dieron más trabajo y visibilidad a los traductores de la escuela de traducción de Leningrado. Por ejemplo, la segunda traductora de *Rayuela*, Alla Borísova, que adhiere a

dicha escuela, comenzó a publicar de manera regular a partir de los mediados de los años 1980.

La conjugación de las disposiciones de orden ideológico y poético, incorporadas en el subcampo de la traducción y en los cuerpos de los editores, los traductores y los críticos literarios en forma de sus *habitus*, llevó a la manipulación del imaginario de la literatura extranjera en las mentes del lector soviético y a la formación de un canon literario muy distinto del canon universal.

El caso de la traducción de los escritores hispanoamericanos, especialmente del *boom* latinoamericano (capítulo 6) y en particular de Julio Cortázar (capítulo 7), ilustra bien el mecanismo del condicionamiento ideológico del proceso de la formación del canon literario en el espacio social soviético. Debido a los intereses políticos de la URSS, la literatura hispanoamericana tenía una presencia significativa en el campo literario soviético. Cabe precisar que mientras el tratamiento de la literatura nacional de las repúblicas que formaban parte de la Unión Soviética quedaba definido exclusivamente por la política cultural del Estado, en la importación de la literatura extranjera intervenía además el factor de la política exterior. Como la URSS aspiraba a convertir Moscú en la capital del comunismo internacional, establecer buenas relaciones con los intelectuales de la izquierda —y publicar sus obras era una manera eficaz— formaba parte de su política. Dada la importancia de este componente de la política exterior, no es sorprendente que el interés vivo de la URSS hacia la literatura hispanoamericana date de 1959, año de la Revolución cubana, que igualmente provocó el compromiso político de los escritores del *boom* como Cortázar y García Márquez entre otros. Al año siguiente, en 1960, el interés soviético hacia la América Latina se manifiesta de manera evidente: fue fundado el Instituto de América Latina, en la

editorial *Judózhestvennaya literatura* apareció una sección que se ocupaba exclusivamente de las literaturas de España, Portugal y América Latina, la revista *Inostrannaya literatura* dedicó un número especial a las obras latinoamericanas.

Aunque la literatura hispanoamericana fue ampliamente presentada al público soviético, su imaginario resultaba manipulado y su canon literario en la URSS difería significativamente del canon universal. Para los fines de esta tesis entendemos por manipulación todo tipo de reescritura teorizada por André Lefevere (1992c). El investigador belga distingue cinco formas de reescritura: la edición, la composición de antologías, la historiografía, la crítica y la traducción (*Ibid.*, 9).

La censura soviética recurría evidentemente a la manipulación por no edición y por selección de fragmentos para las antologías, ya que “la censure la plus radicale est l’absence”¹⁰⁵⁵ (Bourdieu y Wacquant 1992a, 228). La selección de las obras a traducir dependía de dos factores principales: ideológico y poético. Desde el punto de vista ideológico, la preferencia se daba a los autores que adherían a las ideas comunistas. Por una parte, el compromiso político permitió la consagración en el campo literario soviético de escritores hispanoamericanos vanguardistas como Pablo Neruda y César Vallejo, o postmodernistas como Gabriel García Márquez y Julio Cortázar. En particular, la mayor parte de los autores del *boom* latinoamericano, como Juan Carlos Onetti, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes o Julio Cortázar, estaban representados en el campo literario soviético a pesar de la complejidad estilística y narrativa de su obra. Por otra parte, la militancia

¹⁰⁵⁵ “La censura más radical es ausencia”

comunista de ciertos escritores y sus buenas relaciones con la URSS introdujeron su obra en campo literario soviético. Entre ellos encontramos no sólo a narradores y poetas universalmente consagrados, sino también a autores menos conocidos que no entraban necesariamente en el canon universal: Julio César Silvain, Julia Agustina Escalona, Roberto Obregón Morales, César López, Juan Saéz Burgos, Marcos Rodríguez Frese, Margarita Paz Paredes, Elvio Romero, Eugenio Moreno Heredia, Gustavo Valcárcel, Alfredo Varela para nombrar sólo unos cuantos.

Mientras que el compromiso político de izquierdas aportaba a la consagración literaria en la Unión Soviética, la no afinidad ideológica del autor representaba un obstáculo serio a la traducción y publicación de sus obras. Así, los autores de derechas como Eduardo Mallea, los escritores decepcionados por la idea comunista como Ernesto Sábato, los cubanos disidentes como José Lezama Lima o exiliados como Guillermo Cabrera Infante no llegaron a ser traducidos al ruso antes de la perestroika. La edición en ruso de la obra del otro representante del *boom* latinoamericano, Jorge Luis Borges, también fue obstaculizada por su crítica del comunismo y no reprobación de Pinochet.

En cuanto a la poética, a su vez fuertemente condicionada por las consideraciones ideológicas, en la Unión Soviética se privilegiaba la poesía folklórica y las novelas sociales o indigenistas que creaban el imaginario de América Latina como un país de revoluciones socialistas donde los obreros y los indígenas oprimidos luchaban por la independencia. Por tanto, las obras de Alfredo Varela, Raúl González Cascorro o Alfredo Dante Gravina, menos conocidos en el resto del mundo, se publicaban activamente en la URSS.

La poética vanguardista o postmodernista obstaculizó también la introducción en el campo literario soviético de una serie de autores por razones de incompatibilidad con los principios del realismo socialista, como fue el caso de Sara de Ibáñez, Bryce Echenique, Juan Gelman o Manuel Puig entre otros. Una excepción a esta tendencia representaban obras de los autores del *boom*, cuya introducción en el campo literario soviético fue facilitado por el compromiso político de la mayor parte de ellos. Sin embargo, en primer lugar, se publicaban las obras que podían ser inscritas en la *metanarrativa* comunista debido a la crítica del imperialismo estadounidense, el tratamiento de los temas relacionados con las dictaduras, problemas sociales o revoluciones latinoamericanas, la descripción del mundo indígena y sus tradiciones. A menudo, las obras aparecían en las revistas *Inostrannaya literatura* o *Latinskaya América*, donde la manipulación del texto por concisión o por expurgación de fragmentos censurables se justificaba por el propio formato de revista. La imagen de estos escritores como partidarios del socialismo se reforzaba en la prensa y en la crítica literaria soviéticas.

En este sentido, no se debe obviar el papel de los mediadores culturales¹⁰⁵⁶ que, jugando según las reglas del subcampo de la traducción, se esforzaban por publicar las obras que *a priori* no correspondían a la poética dominante en el campo literario soviético. Así, en 1981, la traductora Ella Braguinskaya logró incluir el texto de Borges en una antología de relatos argentinos gracias al apoyo de Alfredo Varela, escritor de izquierdas considerado como amigo de la Unión Soviética. La traductora Margarita Bylíkina, que había encontrado a Cortázar en Cuba, en las fichas de lectura y prefacios para las editoriales *Inostrannaya literatura* y *Judózhstvennaya literatura* acentúa el

¹⁰⁵⁶ La definición de los mediadores culturales corresponde a la que aparece en “Cultural Mediators in Cultural History: What do we learn from studying mediators’ complex transfer activities in interwar Belgium” (Meylaerts et al. 2016).

compromiso político del escritor y clasifica sus obras como realistas con tal de asegurar su publicación. Efectivamente, las primeras publicaciones de Cortázar en ruso corresponden a las traducciones realizadas por Bylínkina en 1970 para la revista *Inostrannaya literatura* y en 1971 para la revista especializada *Latinskaya América*, las dos acompañadas de prefacios donde la traductora subrayaba el compromiso político de Cortázar y la poética realista de su narrativa. Luego, una vez preparado el terreno, en 1971 la editorial Judózhestvennaya literatura publicó una antología de cuentos de Cortázar editada con participación de Braguínskaya y Bylínkina.

La obra de Cortázar, a pesar de su carácter intelectual y los experimentos lingüísticos y narrativos, fue presentada a los lectores soviéticos ya a partir de 1970. Sin embargo, esta presentación fue fragmentaria y manipulada a nivel de la selección de textos y su interpretación por la crítica literaria. Tres cuartos de las traducciones rusas de la obra cortazariana publicadas en la época soviética —igual que en el caso de otros autores del *boom* latinoamericano— correspondían a los textos insertados en revistas, periódicos o antologías, lo que permitía a los editores privilegiar obras cortas o recortar novelas o relatos más largos, es decir censurarlos. Todos los textos traducidos fueron minuciosamente seleccionados siguiendo los criterios impuestos por la ideología y la poética dominantes en el espacio social soviético. Las revistas y los periódicos preferían publicar los relatos de Cortázar que podrían ser interpretados como una invectiva contra el capitalismo, crítica de las dictaduras latinoamericanas o apoyo a las revoluciones socialistas, así como sus discursos y ensayos dedicados a los temas políticos.

La manipulación del canon literario por la selección de textos se reforzaba por su comentario ideológicamente correcto en la prensa periódica y en la

crítica literaria. Aunque el propio autor se distanciaba de los militantes socialistas cuya obra reflejaba el compromiso político (Garfield 1981, 124) y del estilo realista como paradigma (Soriano y Colominas 1979, iv), los críticos literarios soviéticos solían destacar en su obra estos dos aspectos con el fin de justificar su publicación en la URSS. Los principales textos de crítica literaria de la obra de Cortázar pertenecen a la hispanista Inna Terterián quien en su artículo de 1974 reprobó las novelas *Rayuela* y *62/ Modelo para armar*. Como la crítica literaria tenía un impacto directo en la publicación o no publicación de las obras, después de este artículo crítico traducción de las novelas reseñadas se hizo impensable. La conyuntura cambió después de la publicación en ruso del artículo del escritor y secretario general del Partido Comunista de Chile, Volodia Teitelboim (1984a), donde estas novelas de Cortázar se describían como la contribución del escritor argentino a la lucha de los revolucionarios sandinistas. Confirmando el condicionamiento político de la selección de obras hispanoamericanas en la Unión Soviética, una vez recomendadas por un escritor comunista amigo del régimen, las novelas *62/ Modelo para armar* y *Rayuela* no tardaron en aparecer en el campo literario soviético. El trabajo de traducción y edición de *Rayuela* empezó ya en 1984, según afirma un periodista de la revista *Latinskaya América* en su entrevista con Marcos Aguinis (*Latinskaya América* 1984). La novela *62/ Modelo para armar* fue publicada al año siguiente, en 1985. Curiosamente, otra novela postmodernista de Cortázar, *Libro de Manuel*, que no fue mencionada, es decir, justificada por el artículo de Teitelboim, se tradujo sólo después de la perestroika.

Sin embargo, este canon de la literatura hispanoamericana resultó cuestionado en la época postsoviética. La perestroika iniciada por Mijaíl Gorbachov provocó transformaciones en el campo literario y, en particular, en el subcampo de la traducción. La política de *glasnost* anunciada en febrero

de 1986 lanzó un proceso de transparencia informativa que llevó a la legitimidad de la pluralidad de opiniones y a la abolición de la censura. La Glavlit recibió la orden de suavizar su control a partir de 1986 y fue disuelta en 1991 después de la abolición oficial de la censura en 1990. Como resultado empezaron a publicarse libros anteriormente censurados o deficitarios y, por ende, muy demandados por los lectores. Las tiradas de los autores anteriormente prohibidos o de acceso limitado se agotaban muy rápido. El comercio del libro se hizo entonces un negocio muy beneficioso que atrajo a nuevos agentes. La abolición de la censura iba acompañada de la descentralización y de la privatización del campo editorial. Por un lado, una parte de las editoriales públicas se convirtieron en sociedades anónima. Por otro, empezaron a constituirse editoriales privadas. En sólo unos años, el número de editoriales asciendió de 300 a 6.000. En particular, en los años 1990, fueron fundadas las editoriales petersburguenses Sévero-Západ, Ámfora y Ázbuka, que dominaron el mercado de lectura de alta gama hasta los mediados de la primera década del siglo XXI. Estas nuevas editoriales crearon una fuerte contrapartida al polo editorial que en la época soviética estaba concentrado en la capital. Asimismo, la oferta se adaptó a la demanda del mercado y se diversificó. Las tiradas, que en la época soviética se decidían en función de la utilidad ideológica del libro y oscilaban entre 50.000 y 300.000 ejemplares, después de la perestroika bajan a una media de 10.000 ejemplares.

En cuanto a la literatura traducida, durante las primeras décadas después de la perestroika en el mercado de literatura de ficción observamos una fuerte dominación de las traducciones: en 1993 las obras importadas representaban el 77% del total de la literatura de ficción en el mercado ruso. En particular, empiezan a publicarse las obras anteriormente prohibidas, editadas por fragmentos en antologías o revistas, así como afectadas por recortes de

censura. Debido al cambio de la relación del subcampo de la traducción con el campo de poder que se produjo después de las reformas de la perestroika, el fundamento del capital simbólico pasó del poder estatal al poder económico. El dictado del capital económico conllevó una fuerte presencia de la literatura de divertimento como las novelas sentimentales, thrillers o detectives cuya publicación antes fue obstaculizada por la política cultural de la Unión Soviética que luchaba contra la cultura de masas. Debido a la novedad de este género para el lector, este tipo de literatura ganó una parte significativa del mercado en los años 1990. El cambio en el fundamento del capital simbólico también afectó el trabajo de los traductores y de los equipos editoriales. Las nuevas reglas del mercado y una creciente demanda de literatura traducida impusieron unos plazos reducidos, aparición de nuevos traductores, una concurrencia elevada y, como consecuencia, una bajada en la remuneración. El aparato crítico, parte obligatoria del peritexto de las elecciones soviéticas, tiende a desaparecer debido a la anulación de su función ideológica, pero también a causa del coste adicional que este elemento representa para las editoriales.

En la traducción y edición específicamente de los escritores hispanoamericanos observamos dos tendencias complementarias. Por una parte, los autores que eran ampliamente representados en la época soviética casi desaparecen del mercado del libro ruso. Se trataba no sólo de los autores menores que fueron consagrados en el campo literario soviético debido a su compromiso político, pero también de los autores consagrados del canon universal. Fue el caso de Pablo Neruda, César Vallejo, Alejo Carpentier o Miguel Ángel Asturias que seguían asociados al régimen en el subconsciente colectivo. Además, la crítica literaria y la prensa destacaban a los autores antes silenciados y tendían a negar o revisar el compromiso político de los escritores como García Márquez o Cortázar, representados, pero no

suficientemente en la época soviética y que, por tanto, seguían publicándose después de la perestroika

Las novelas sociales o indigenistas de Ciro Alegría, Agustín Yáñez, Virgilio Díaz Grullón o Lizandro Chávez Alfaro, difundidas en la época soviética, casi no se reeditan después de la perestroika. Por otra parte, en el mercado aparece una gran cantidad de libros cuya traducción antes fue obstaculizada por las consideraciones ideológicas o poéticas. En su mayoría se trataba de autores mundialmente consagrados, pero ignorados en Rusia por el público amplio. Así se publican las obras de los escritores de derechas como Jorge Luis Borges o Eduardo Mallea, de los disidentes o exiliados cubanos como José Lezama Lima, Reinaldo Arenas o Guillermo Cabrera Infante, de los escritores cuya obra fue marcada por experimentos estilísticos o narrativos como Juan Gelman o Manuel Puig. Además, se traducen las obras de los representantes del *boom* latinoamericano que no fueron publicadas durante la época soviética. Así, se tradujo al ruso la integralidad de la obra de García Márquez y Borges, así como las novelas *El Examen*, *Divertimento*, *Libro de Manuel*, la poesía, los libros de cuentos y relatos recopilados por Cortázar. Sin embargo, estudiando la oferta en el mercado del libro y entrevistando a los traductores y editores, pudimos constatar que la narrativa hispanoamericana contemporánea queda ampliamente desconocida para el lector ruso. Las editoriales prefieren no poner en riesgo su beneficio económico y publican autores ya consagrados. Como resultado, en el ámbito de la literatura de América Latina, en el mercado del libro ruso todavía dominan obras de los autores del *boom* latinoamericano, en particular, de Borges, Cortázar y García Márquez.

Aparte de las traducciones de obras nuevas para el lector ruso los editores publican también una serie de retraducciones de los libros que ya fueron

presentados al público en la época soviética, como *Rayuela* de Cortázar o *Cien años de soledad* de García Márquez. Esta última retraducción fue efectuada por Bylínkina con el fin de remediar la censura de la época soviética. La retraducción provocó una fuerte reacción de la parte de los traductores e hispanistas que cuestionaron sobre todo el lado ético de la nueva traducción y su promoción en la prensa como versión exenta de censura. La fuerte reacción ante las retraducciones en la prensa rusa y las respuestas de los entrevistados revelan que el estatus canónico de las traducciones soviéticas sigue siendo sólido y las nuevas versiones no tienen una aceptación fácil en el campo literario ruso, sobre todo en situación actual de centralización del campo editorial. En concreto, la retraducción de *Rayuela* de Cortázar efectuada en 2004 por Alla Borísova desapareció de las librerías unos años más tarde, ya que a partir de 2008 el grupo editorial AST, que recibió el derecho exclusivo de publicación de las traducciones rusas de Cortázar, edita solo la primera traducción realizada por Liudmila Sinianskaya en 1986.

Historia de la traducción y recepción crítica de *Rayuela* en ruso es un caso paradigmático de la transformación del imaginario de una obra y su autor en el campo literario ruso bajo el impacto de los cambios sociopolíticos a caballo de los siglos XX y XXI. *Rayuela*, publicada en Sudamericana en 1963, llevó a una rápida consagración de su autor. En los años 1960-1970 la novela fue traducida en muchas lenguas, pero su entrada en los campos literarios de los países con régimen totalitario como España de Franco y la Unión Soviética fue obstaculizada por su poética postmodernista. En particular, en la URSS la novela apareció sólo veintitrés años después de su primera publicación en español.

La obra pone en tela de juicio la manera de ser y los esquemas mentales de las sociedades tradicionales, así como la narración lineal convencional. Fue debido a este cuestionamiento metafísico que la obra abierta (Eco 1962) que representa *Rayuela* de Cortázar fue recibida como una revelación por la juventud rebelde y se hizo según el testimonio de Vsévolod Bagnó (1999a, 5) el “catecismo” de la juventud rusa intelectual no conformista a caballo de los siglos XX y XXI, que igual que Oliveira intentaba encontrar la “bifurcación mal hecha” (Garfield 1981, 98) que determinó la historia no de la civilización judeocristiana en general, sino del país.

Sin embargo, el carácter marcadamente abierto de la obra que atrajo a los lectores jóvenes la hizo al mismo tiempo propicia a manipulación por la crítica literaria, la edición y la traducción. Comparando las lecturas de *Rayuela* reflejadas en su metatexto y paratexto en el sentido dado a estos términos por Gérard Genette (1982; 1987), esta tesis constató que el objetivo de Cortázar de poner lector en pie de igualdad con el lector (Bauer 1994) resultó en lecturas muy variadas, sobre todo en Rusia, donde los lectores pasaron de una crítica severa de Oliveira y su búsqueda metafísica a su poetización.

Aunque *Rayuela* es una obra abierta (Eco 1962) que propone una narración como “mecanismo perezoso” (Eco 1979) y necesita la intervención del lector para ser complementada, cada texto quiere ser interpretado dentro de los límites que el mismo impone. En caso contrario, se trata de una “híper interpretación” (Eco 1990) que viola la estructura interna de la obra para leer dentro de ella sus propios propósitos. El propio Cortázar propone instrucciones para la lectura de su obra en el epitexto y peritexto autoral que se compone de los textos críticos, los ante-textos (el manuscrito y el libro de bordo *Cuaderno de bitácora*), el prefacio de la novela titulado “Tabla de

instrucciones”, las entrevistas y conferencias, así como de la correspondencia privada del autor. El escritor tendía a subrayar el carácter abierto de la obra e insistía en tres niveles de la novela: metafísico, lingüístico y nivel del lector cómplice. Proponiendo esta clasificación, Cortázar subraya la importancia de la búsqueda metafísica a nivel que Genette (1972, 72) define como *histoire*, del experimento lingüístico a nivel de *récit* y del papel del lector cómplice a nivel de *narration*.

Sin embargo, como pudimos constatar en el análisis del metatexto y sobre todo del paratexto de la obra, estos tres aspectos obtuvieron lecturas muy variadas en los países de habla hispana, en la Rusia soviética y postsoviética. Aparte de las primeras críticas desconcentradas, la crítica occidental tiende a coincidir en la mayoría de las líneas directrices de análisis que en su gran parte corresponden a los aspectos evocados por el propio autor. En concreto, los críticos hispanófonos hablan de la búsqueda metafísica del personaje, el papel del lector cómplice, la importancia de lo lúdico y lo erótico, la destrucción lingüística y romanesca en *Rayuela* y definen la novela como una obra abierta e inaugural. Sin embargo, de un conjunto relativamente coherente de diferentes interpretaciones propuestas por los críticos hispanófonos se distingue la crítica del socialista Jaime Concha. Su desaprobación del experimento lingüístico y narrativo de *Rayuela*, sus personajes y búsqueda metafísica entona con la crítica que encontramos en la interpretación de la obra dada por la hispanista soviética Inna Terterián, cuyo prefacio acompañó la primera edición de *Rayuela* en ruso.

Este prefacio, igual que el metatexto de *Rayuela* publicado en la época soviética, subraya el compromiso político de Cortázar y el hecho de que lo que anhela el protagonista de la novela en su búsqueda metafísica es el colectivismo. Además, en este prefacio y en otros escritos dedicados a la

narrativa cortazariana Terterián compara Oliveira con el Paradoxalista de Dostoyevski, “rusificando” de esta manera la novela y desvalorizando al protagonista de *Rayuela*. Los críticos soviéticos tienden a negar la dimensión metafísica de la búsqueda de Oliveira y a subrayar su egoísmo y parasitismo. El experimento lingüístico de Cortázar fue interpretado por Terterián como rebelión contra la hipocresía de la sociedad burguesa. Sin embargo, aún interpretado de esta manera, este experimento lingüístico que entraba en colisión con las normas del realismo socialista fue criticado y reprobado.

Con el cambio del paradigma después de la perestroika, la percepción de *Rayuela* en Rusia comienza a evolucionar. En los textos críticos de la época postsoviética el compromiso político del autor ya no consta como una respuesta a la búsqueda espiritual de Oliveira. Este compromiso hasta se menciona como un hecho deplorable y sin transcendencia para la obra literaria de Cortázar (Bagnó 1992). Al mismo tiempo, el personaje de Olivera y su búsqueda espiritual obtienen una lectura más favorable en la crítica postsoviética. Además, los investigadores y hasta los críticos literarios empiezan a centrarse en los aspectos discursivos y narrativos de la obra y en sus características postmodernistas. Cabe mencionar la diferencia entre los textos críticos que acompañan o citan la primera traducción y los artículos que ya sea acompañan o citan la traducción de 2004, ya sea se basan en la obra original. Mientras que los primeros se muestran más próximos a la interpretación de Terterián, los últimos se acercan más al metatexto y paratexto de *Rayuela* en los países hispanófonos.

La primera traducción de *Rayuela* al ruso fue publicada en 1986 por la editorial Judózhestvennaya literatura, situada en la capital. La novela fue manipulada a nivel de peritexto de esta edición que incluía el prefacio ya mencionado de Inna Terterián y las notas de Borís Dubin. La segunda

traducción fue publicada en 2004 por la editorial privada de San Petersburgo, Ázbuka. Esta edición no tenía prefacio, pero contenía notas firmadas por el traductor e hispanista Víctor Andréev, compañero de clase de la traductora Alla Borísova que había asistido con ella el seminario de Aleksandra Koss de la escuela de la traducción de Leningrado. Cabe precisar que las notas de 2004 se basan ampliamente en la versión hecha en 1986 por Boris Dubin y las primeras modificaciones fueron introducidas con su participación. Dubin —que de joven se publicaba en *samizdat* y formaba parte del grupo poético independiente SMOG— estaba dotado de un *habitus* propicio a la visión crítica de la política cultural soviética y cambió rápidamente de comportamiento una vez cambiadas las reglas de juego. Por ejemplo, gracias a él los lectores rusos descubrieron en su integridad la obra de Borges cuya publicación fue obstaculizada en la época soviética por consideraciones ideológicas.

Las notas que representan el peritexto de las primeras ediciones de las traducciones de 1986 y de 2004 respectivamente revelan ciertas regularidades en el tratamiento de temas sensibles como la política, la religión, los orígenes de los personajes de la cultura, etc., debidas al efecto de la ideología y la poética dominantes en el espacio social en la época de su publicación (capítulo 8). El conjunto de notas de 2004 contiene más entradas que el de 1986. La mayor parte de las nuevas entradas de la versión postsoviética corresponden a los topónimos, los *realia* de otros países, la literatura surrealista, modernista o postmodernista, la política y la sociedad. En concreto, las notas de 1986, a diferencia de las de 2004, no precisan las referencias geográficas o *realia* que no impliquen ninguna alusión histórica o científica. Esta omisión se explica por la política interior de la Unión Soviética que consideraba que una información detallada sobre el mundo exterior era superflua y excesiva para los ciudadanos soviéticos, que en su

mayoría no tenían posibilidad de viajar. Por lo cual, mientras que en las notas postsoviéticas la abundancia de entradas geográficas se inscribe en la tendencia general de apertura —después de las décadas del telón de acero— y de un interés vivo hacia el mundo exterior, en las notas de la época precedente los topónimos explicados tenían obligatoriamente un valor histórico o científico. Dada la función educativa atribuida a la edición por la política cultural soviética la información histórica o científica podía justificar mención de los datos geográficos, en otros casos omitidos.

Debido a las consideraciones de orden poético, las entradas dedicadas a las referencias del ámbito de la literatura surrealista, modernista o postmodernista tienden a ser menos numerosas y detalladas en la versión de 1986 que en las notas postsoviéticas. La abolición después del desplome de la URSS de una mención obligatoria al realismo y literatura socialmente útil llevo también a una atención más grande hacia la literatura surrealista, modernista y postmodernista en las notas de Andréev. Además, pudimos distinguir una serie de notas del ámbito literario condicionadas de manera directa por los imperativos ideológicos. Así, Dubin opta por no mencionar los premios Nobel recibidos por los literatos y por los científicos que figuran en las notas. Esta solución fue condicionada por la actitud oficial de la Unión Soviética que veía con ojos críticos este premio que se concedía más a menudo a los exiliados o disidentes rusos que a los ciudadanos soviéticos ejemplares. Además, por razones ideológicas no se mencionaban los orígenes rusos o chinos de los personajes de la cultura que emigraron de los espacios comunistas y, por tanto, podían considerarse como traidores. Dicho esto, cabe precisar que en las notas de Dubin la mención de los orígenes de los exiliados rusos dependía del año de su partida. Mientras que los orígenes de los que se fueron del país de los Soviets se omiten, los orígenes de los que emigraron

de Rusia antes de la revolución de 1917, y, por ende, no cometieron ninguna “traición” hacia la URSS, llegan a ser mencionados en las notas de 1986.

Sin embargo, las discrepancias más evidentes entre los dos conjuntos de notas corresponden a las entradas dedicadas a los temas políticos y sociales casi ausentes en la versión soviética. Así, Dubin no menciona los nombres de Charles de Gaulle, Eisenhower, Franco o Jrushchov, mientras que el nombre de este último desaparece hasta del texto de la traducción soviética.

Al mismo tiempo, nuestro análisis reveló que en otros ámbitos como la historia, la filosofía, la religión, las alusiones intertextuales a la literatura clásica o el comentario crítico las notas de Dubin de 1986 resultan más detalladas. Por un lado, esto se explica por la orientación educativa de las ediciones soviéticas —que nació de la política editorial de Vsemirnaya literatura [Literatura Universal] (1917-1924) y fue cultivada luego por la política cultural soviética que veía la edición como una herramienta de violencia simbólica— y por la erudición del autor de las notas. Por otro, la información detallada sobre las alusiones literarias era necesaria debido a acceso limitado de los lectores a sus fuentes.

Después de la perestroika, cuando la edición perdió su función de herramienta educativa, ya no encontramos entradas que expliquen los fenómenos o nombres ampliamente conocidos en el espacio social. En la mayoría de los casos la notoriedad de los nombres o fenómenos se debía ya sea a la publicación de obras anteriormente prohibidas, ya sea a la divulgación de los conceptos de los ámbitos de la religión, la magia o la filosofía oriental que —después de su discriminación durante la época soviética— cobraron popularidad sin precedentes en el espacio social postsoviético. Asimismo, cómo después de la abolición de la censura los

lectores obtuvieron acceso más fácil a las fuentes de las alusiones y citas literarias explicadas de manera detallada en las notas de Dubin, constatamos que en las notas postsoviéticas las entradas que contenían su interpretación o explicitación fueron recortadas u omitidas.

En algunos casos la precisión que observamos en las notas de Dubin dedicadas a los temas literarios iba acompañada de valorización o interpretación según la ideología y la poética impuestas por el régimen. Mientras que la versión soviética destaca los aspectos sociales e históricos de la interpretación, en las notas de Andréev la atención se desplaza hacia lo estético.

El análisis comparativo de las notas dedicadas a los ámbitos del deporte, la música, los artes plásticos, el cine y el teatro, menos afectados por la censura en la época soviética, en cambio, no revelaron diferencias significativas. Sólo podemos mencionar un tratamiento ligeramente despectivo de la música jazz ya que en la época soviética este estilo musical —tan importante en la poética cortazariana— se asociaba a la cultura de la sociedad capitalista y, por ende, no tenía una acogida fácil en el espacio social.

Aunque el análisis de las notas permitió observar ciertas tendencias de inscripción del peritexto de la obra en la *metanarrativa* comunista, la reescritura más sutil y al mismo tiempo más subversiva corresponde a la traducción. El análisis comparativo-descriptivo de *Rayuela* y de sus dos traducciones al ruso (capítulo 9) reveló que tanto la primera traductora (1986), Liudmila Sinianskaya (1933-2013), como la segunda (2004), Alla Borísova (1984-), manipularon el texto de la obra según su *habitus*.

Sinianskaya hizo su carrera en las organizaciones que contribuían al control estatal de los campos de producción cultural y científica: en el Instituto de información científica de la Academia de Ciencias (1956-1959), en el Ministerio de Cultura (1962-1970) y la Comisión Extranjera de la Unión de Escritores (1972-1992). Dado que en sus dos últimos puestos Sinianskaya desempeñaba un papel parecido al de un censor —este aspecto de su trabajo fue destacado por la propia traductora en su autobiografía (Sinianskaya 2002, 156)—, las disposiciones de la censura se incorporaron en su *habitus*. Como resultado, en el texto de su traducción de *Rayuela* constatamos claros indicios de autocensura ideológica y poética de la traductora que tiende a omitir toda mención irrespetuosa o irónica de los comunistas, de la literatura rusa o de otros países del bloque del Este, a eliminar o suavizar fragmentos de contenido erótico u obsceno y a acercar el estilo cortazariano a las normas de la bella escritura según el canon del realismo socialista.

Borísova, a diferencia de Sinianskaya, no tenía experiencia de trabajo en las organizaciones soviéticas de gestión cultural. La futura traductora asistió a los seminarios de Aleksandra Koss, una de las principales representantes de la escuela de la traducción de Leningrado. Borísova empezó su trayectoria profesional traduciendo textos de Françoise Sagan “para el cajón de su escritorio”, ya que en la época soviética esta escritora francesa fue considerada como burguesa y, por ende, su publicación en ruso no era fácil de justificar (Borísova 2016). Más tarde, ya en los años 1980, Koss propuso a Borísova traducir varios relatos de Cortázar. Sus traducciones fueron publicadas por la revista *Inostrannaya literatura* en 1983, asegurando el acceso de Borísova al subcampo de la traducción. La entrevista con la traductora (*Ibid.*) reveló un fuerte vínculo emotivo con la obra de Cortázar, una actitud extremadamente crítica hacia la censura de la época soviética, así como su adhesión a los principios de la escuela de la traducción de

Leningrado, propuestos por las traductoras Aleksandra Koss y Elga Linetskaya y comprendidas por Borísova como la supremacía de la fidelidad al texto de partida y la inadmisibilidad de omitir o recortar sus fragmentos.

Los *habitus* de las dos traductoras, estructurados por el subcampo de la traducción, condicionaron sus reescrituras de *Rayuela* de Cortázar. Aunque *a priori* toda manipulación tiene un vínculo genético con la ideología, por consideraciones metodológicas, en nuestro análisis dividimos los ejemplos citados según el tipo de los *estímulos* que provocaron la manipulación: la ideología, la poética y el universo del discurso. La categoría de la ideología incluye manipulación de los referentes políticos, censura moral y puritana de las alusiones o descripciones eróticas, reinterpretación de los cuestionamientos de tipo metafísico u ontológico. A la categoría de la poética corresponde la manipulación del lenguaje considerado como obsceno o vulgar, modificación estilística o tipográfica. El universo del discurso incluye, a su vez, los casos de manipulación del imaginario de los personajes y de Occidente en general, así como de tratamiento traductológico de los objetos, conceptos y fenómenos que no forman parte de la cultura meta¹⁰⁵⁷.

El análisis del conjunto del texto reveló que, siguiendo los imperativos ideológicos del espacio social soviético, Liudmila Sinianskaya tiende a expurgar o manipular toda mención irrespetuosa, crítica o irónica del marxismo-leninismo, los comunistas, los rusos, el arte soviético o más generalmente comunista, la cultura y la tradición rusas en general. Igualmente, la traductora opta por expurgación, concisión o utilización del lenguaje eufemístico en los fragmentos que contienen alusiones o descripciones eróticas. Alla Borísova, al contrario, decide mantener todas las

¹⁰⁵⁷ Para una descripción detallada del modelo de análisis véase el capítulo 4.

menciones irónicas o críticas mencionadas. Además, mantiene y además refuerza el carácter explícito de las descripciones eróticas. La búsqueda metafísica de Oliveira también fue tratada según la ideología comunista en el caso de Sinianskaya y desde la perspectiva del rechazo total de esta ideología en el caso de Borísova. Más precisamente, Sinianskaya prefiere relativizar y poner en tela de juicio las reflexiones subversivas de Oliveira y Morelli que contradecían el discurso oficial soviético. Borísova, al contrario, tiende a reforzar la crítica del mundo obsoleto de las oposiciones binarias. En la reescritura de Borísova ciertos fragmentos donde Oliveira ataca el mundo antiguo permiten asociar su crítica a la crítica del orden soviético.

En cuanto a la manipulación por consideraciones poéticas, dado que en el campo literario soviético dominaba el realismo socialista, la traducción de 1986 reescribe el texto cortazariano acercándolo al estilo realista. Sinianskaya opta tanto por la dilatación estilística, como por la poetización del discurso. La traductora ennoblece el texto, suavizando u omitiendo el lenguaje obsceno. Asimismo, la desviación ortográfica utilizada por Oliveira de manera lúdica para matizar las frases excesivamente transcendentales, en la traducción de Sinianskaya tiene el efecto opuesto. Las frases afectadas se hacen más solemnes en la traducción, ya que Sinianskaya opta por sustituir las “h” del texto de partida por un signo de ortografía prerrevolucionaria “Ъ” que en vez de suprimir añade cierto aspecto solemne. Las palabras afectadas varían según el contexto y el contenido de la reflexión metafísica donde aparece el elemento ortográfico, siempre repercutiendo en la desvalorización de las reflexiones metafísicas de Oliveira. El mismo patrón se observa en el tratamiento de la cursiva y las mayúsculas en las frases en español. Dado que la cursiva tiende a marcar las palabras clave en los monólogos del protagonista, su neutralización por Sinianskaya repercute de forma negativa en la representación de sus reflexiones.

En la época postsoviética comienza el proceso de desmantelamiento y de rebelión contra la antigua poética. Como resultado de estos procesos, el estilo de Borísova es más conciso y menos pomposo que el estilo de la primera traductora. Donde Sinianskaya ennoblece el discurso censurando o suaviza los improperios, Borísova prefiere mantener el mismo registro o introducir expresiones aún más coloquiales o vulgares. En cuanto al experimento lingüístico de Cortázar, Borísova se acerca más a su intención de la depuración de lenguaje que la primera traductora, aunque en ciertos fragmentos Borísova opta por neutralizar el aspecto metafórico del texto de partida. Asimismo, a diferencia de Sinianskaya, la segunda traductora tiende a respetar la cursiva de las palabras clave en los monólogos de Oliveira, manteniendo así los acentos en los puntos significativos de su reflexión.

En cuanto al universo del discurso, Sinianskaya suele desvalorizar a los personajes y hacer más críticas las observaciones sobre Occidente en general. En concreto, la traducción soviética pone en evidencia el lado egoísta y cruel de Oliveira, así como la improductividad de su actividad intelectual. El personaje y sus acciones se describen de una manera crítica, lo que coincide con la percepción de Oliveira expuesta en los artículos de Terterián (1974; 1986). Igualmente, la traductora de la época soviética intensifica la crítica de la Maga y de otros miembros del Club de la Serpiente. En la reescritura de Borísova los acentos cambian. La segunda traductora tiende a valorizar a los personajes y las referencias occidentales. Oliveira y sus amigos, cuyo estilo de vida puede ser descrito como bohemio, resultan poetizados y su imagen se aproxima a la imagen de los disidentes del *underground* soviético. La traductora subraya el lado creador de Oliveira, su sufrimiento y autorreflexión.

En lo que se refiere a los *realia* extranjeros, en la traducción soviética, aparte del desconocimiento factual de ciertos *realia* occidentales —inevitable en las condiciones del telón de acero— constatamos una voluntad de alejar al lector del mundo descrito en la novela por la exotización de los topónimos y otros *realia*. Asimismo, la traducción de 1986 introduce una valorización negativa de los *realia* del ámbito de las ideas occidentales y orientales o relacionados con los temas sensibles como la droga. Borísova, al contrario, intenta acercar el mundo descrito en *Rayuela* a los lectores rusos, traduciendo los nombres y conceptos sin añadir elementos de valorización.

El análisis contextualizado del capítulo 75¹⁰⁵⁸ cómo fragmento autónomo ha confirmado las observaciones basadas en el análisis del conjunto del texto. En términos generales, en la reescritura de la época soviética, la descripción de los “viejos tiempos” fue manipulada y valorizada como representación de una sociedad estable y tradicional que se inscribía bien en la *metanarrativa* comunista. Aunque los “viejos tiempos” en general tienen una lectura favorable, la parte que corresponde la descripción de la Argentina de Perón se percibe como independiente y recibe una lectura negativa debido a las relaciones ambiguas entre la Unión Soviética y el gobierno de Perón. El protagonista también resulta desvalorizado, su lado egoísta y psicológicamente inestable que provoca la desolación de Gekrepten —reforzado y destacado por la traducción de Sinianskaya.

Alla Borísova, al contrario, parece haber leído la crítica de los “viejos tiempos” desde una perspectiva de la desideologización y rechazo total de las disposiciones del espacio social soviético. El experimento de destrucción lingüística que emprende Cortázar, llevando al extremo el estilo bello y

¹⁰⁵⁸ Para consultar el texto de partida de este capítulo y de sus dos traducciones rusas, véase el Anexo 7.

obsoleto, en la traducción de Borísova se convierte en una crítica aguda del lenguaje muerto e hipócrita. La crítica implícita del arte mimético y del mundo tradicional que Oliveira pone en tela de juicio, en la traducción se vuelve explícita y puede acabar por asociarse con la crítica del pasado soviético. La contraposición de dos voces de pleno valor se convierte en la defensa del punto de vista de Oliveira con el que la traductora simpatiza. A diferencia de Sinianskaya, Borísova valoriza al personaje. Oliveira aparece no sólo como un intelectual sino también como creador y artista. Además, toda mención del mal que el protagonista pueda causar a sus prójimos, en concreto a Gekrepten, resulta suprimida.

En estas dos reescrituras las cuestiones de *Rayuela* parecen haber recibido respuestas diferentes y correspondientes al *habitus* de cada traductora. Las dos lecturas tienen su contraparte en el metatexto y el peritexto de las ediciones rusas de la novela del mismo período. Mientras que *Rayuela* es una obra abierta y polifónica que no supone una respuesta única sino dialoga con el lector, sus traducciones rusas explotan el carácter abierto de la obra, reescribiéndola según la ideología (o rechazo de la ideología) y la poética dominante en la cultura meta en la época que corresponde a la traducción.

Finalmente, el análisis del subcampo de la traducción y de la circulación de los autores hispanoamericanos, en particular los del *boom* latinoamericano, así como el estudio del caso de la traducción de *Rayuela* de Julio Cortázar en el espacio soviético y postsoviético han confirmado nuestra hipótesis inicial. Efectivamente, la traducción y la edición de las obras hispanoamericanas fueron fuertemente condicionadas por el campo de poder y la violencia simbólica del Estado en la época soviética y por el intento de desideologización e el importante papel del capital económico en la época postsoviética. Tanto el canon literario soviético como el postsoviético

difieren, aunque en distinta medida, del canon universal de la literatura hispanoamericana. El imaginario de la literatura hispanoamericana, en particular de la obra de Julio Cortázar fue manipulada, lo que llevó a la distorsión de su imagen en las mentes de los lectores soviéticos. En la URSS Cortázar fue presentado al lector como un militante socialista cuyas obras reflejaban su compromiso político. Además, los críticos literarios intentaban inscribir las obras cortazarianas en la continuación de la tradición realista, en particular, subrayando los paralelismos entre sus novelas y las novelas de Fiódor Dostoyevski. Después de la perestroika el compromiso político de Cortázar queda relativizado u omitido, sus novelas analizadas como postmodernistas y comparadas con obras como *Ulises* de James Joyce.

El estudio de caso basado en el análisis de las traducciones rusas de *Rayuela* de Cortázar reveló que sus textos y paratextos respectivos de la época soviética y postsoviética fueron manipulados según los imperativos de orden ideológico y poético, pero también de acuerdo con los *habitus* de las traductoras y autores de los paratextos. En particular, la versión soviética fue afectada por la censura política, ideológica y moral, su estilo ennoblecido y acercado a las normas del bello lenguaje según el canon del realismo socialista, el protagonista fue desvalorizado y su búsqueda metafísica reinterpretada. Si la versión de 1986 muestra una reescritura significativa del texto original, en el caso de la traducción de Alla Borísova esta distorsión es ligera e indica una hiper rectificación de la censura moral y puritana de la época precedente, así como cierta poetización de los personajes y de la búsqueda espiritual de Oliveira. Nos parece significativo que mientras que las notas de la edición de 1986 preparadas por un mediador cultural próximo al polo disidente, Borís Dubin, según las reglas del espacio soviético, comenzaron a ser rectificadas por Víctor Andréev en colaboración con el primer autor ya a partir de 2000, la traducción censurada efectuada por la

antigua empleada de instituciones soviéticas de gestión cultural, Liudmila Sinianskaya, no fue revisada por la traductora a la hora de firmar contratos con nuevas editoriales.

Curiosamente, a partir de 2008, la primera traducción con los recortes de censura no rectificadas es la única que se reedita en el campo editorial ruso hoy en día. En la mayoría de los casos su peritexto no contiene aparato crítico, a excepción de las ediciones de 2008, 2009, 2010 y 2011 acompañadas del prefacio de Vsévolod Bagnó que tiene varios puntos en común con los textos de la hispanista soviética Inna Terterián. Nos parece que estos hechos se inscriben en la tendencia general de involución hacia el control estatal sobre los campos de producción cultural en la Rusia de Putin. Esta involución y su repercusión en la manipulación del canon literario de la literatura hispanoamericana en Rusia puede representar una interesante línea para futuras investigaciones, ya que, a pesar de las tendencias de descentralización y liberalización de los campos de producción cultural después de la perestroika, en la Rusia de Putin observamos una involución hacia la centralización del campo editorial y el control del Estado sobre la producción cultural. Esta involución fue marcada por los cambios legislativos de 2008: La 4 parte del Código Civil introdujo normas más estrictas relativas a los derechos de autor, el mismo año el control estatal resultó reforzado por la fundación de Roskomnadzor. El campo editorial se monopoliza paulatinamente y a lo largo de los años 2010 observamos cese de actividad o absorción —a menudo después de la intervención del servicio fiscal de Rusia (AST, 2012 ; Ámfora 2016)— de varias editoriales importantes por grandes grupos, en particular por el grupo moscovita Eksmo que según algunas evaluaciones ocupa hasta el 80% del mercado del libro en la Rusia actual (Lieberman 2016). Como resultado, el polo de edición se concentra de nuevo en la capital, mientras que las grandes editoriales de San Petersburgo que

jugaron un papel importante en los años 1990 desaparecen del mercado del libro o pierden en importancia. En particular, Sévero-Západ a partir de 1999 se ocupa principalmente de la preparación de ediciones para otras editoriales, la actividad de Ámfora se acabó en octubre de 2016 después de una acción fiscal, Ázbuka perdió toda una serie de autores importantes y a partir de 2008 no pública ni Cortázar ni García Márquez. A partir de 2012 a Eksmo pertenece el grupo AST, también situado en Moscú, que tiene los derechos de publicación de las traducciones rusas de García Márquez, Borges y Cortázar, los autores latinoamericanos más publicados en Rusia en el período entre la perestroika y hoy en día.

Anexo 2. Ediciones de Julio Cortázar en ruso (1970-2017)

Año	Editorial o revista	Tirada	Obra	Traductor	Notas	Préface	Tipo	ISBN o ISSN	Comentarios
1970	Inostránniaia literatura	no indicado	El perseguidor; La autopista del sur	Bylinkina	no	Bylinkina	revista	no indicado	
1971	Judozhestvennaia literatura	75,000	Recopilación de relatos (Zlpyroce nečó)	varios	no	Braguinskaia	tapa dura	no indicado	
1971	Latinskáia Amérika	5,000	Material plástico	Bylinkina	no	Bylinkina	revista	no indicado	
1976	Progres	no indicado	Los premios, recopilación de relatos	Pojlebkina, varios	no	Ospovat	tapa dura	no indicado	
1978	Inostránniaia literatura	617,000	Los pasos sobre las huellas, Manuscrito hallado en un bolsillo	Bylinkina	no	no	revista	no indicado	
1979	Inostránniaia literatura	688,000	El escritor y el lector bajo las dictaduras en América Latina	Matyash	no	no	revista	ISSN: 0130-6545	
1979	Latinskáia Amérika	7,500	Apocalipsis en Solentínime	Grushko	no	Zmíev	revista	ISSN: 0044-748X	
1979	Progres	150,000	Los premios, recopilación de relatos	Pojlebkina, varios	no	Ospovat	tapa dura	no indicado	
1980	Nedelia	~8,000,000	Apocalipsis en Solentínime	no indicado	no	no	periódico	ISSN: 0132-3326	
1980	Literatúrnaia gazeta	~3,000,000	Graffiti	Grushko	no	anónimo	periódico	ISSN: 0233-4305	
1982	Literatúrnaia gazeta	~3,000,000	Un pequeño paraíso, Cazador de crepúsculos	Grushko	no	Tertenián	periódico	ISSN: 0233-4305	
1982	Inostránniaia literatura	449,000	Texto en una libreta, Tango de vuelta, Historias que me cuento, Clone	Boríssova	no	no	revista	ISSN: 0130-6545	
1984	Izvestia (Biblioteka zhurnalá Inostránniaia literatura)	50,000	Recopilación de relatos	varios	no	Grushko	libro de bolsillo	no indicado	
1984	Literatúrnaia gazeta	~3,000,000	La escuela de noche	Simiánskaia	no	Tertenián	periódico	ISSN: 0233-4305	
1984	Literatúrnaia gazeta	~3,000,000	Queremos tanto a Glenda	Spáisskaia	no	anónimo	periódico	ISSN: 0233-4305	
1984	Latinskáia Amérika	6,282	Discurso de Julio Cortázar al recibir la orden de la independencia cultural Rubén Darío (no entero)	anónima	no	anónimo	revista	ISSN: 0044-748X	
1984	Inostránniaia literatura	377,000	Discurso sobre la revolución en Nicaragua	Korobkina	no	no	revista	ISSN: 0130-6545	
1985	Raduga	50,000	62. Modelo para armar, recopilación de relatos	Lysenko, varios	Dúbin	Tertenián	tapa dura	no indicado	
1986	Judozhestvennaia literatura	100,000	Rayuela	Simiánskaia	Dúbin	Tertenián	tapa dura	no indicado	
1989	Molodiáia gvardiá	10,000	Recopilación de poemas	Andréev	no	Andréev	libro de bolsillo	ISSN: 5-235-00776-X	
1990	Inostránniaia literatura	390,000	Pesadillas	Petrovsky	no	Petrovsky	revista	ISSN: 0130-6545	

Anexo 2. Ediciones de Julio Cortázar en ruso (1970-2017)

1990	Izvestia (Biblioteka zhurnalnogo inostrannaiia literatura)	50,000	Examen	Simianskaia	no	Kofman	libro de bolsillo	ISBN: 5-206-00045-0	
1991	Roman-gazeta	2.386.000	Un pequeño paraiso	Rybkín	no	no	revista	ISSN: 0131-6044	
1992	Literatúrnaia gazeta	~3.000.000	Llama el teléfono, Delia	Simianskaia	no	Cócara	periódico	ISSN: 0233-4305	
1992	Sévero-Zapad	50,000	Los premios, Bestiario, Final del juego, Las armas secretas	Pojlëbkin, varios	Dubin	Bagnó	tapa dura	ISBN: 5-8352-0022-6, 5-8352-0085-4	
1992	Sévero-Zapad	50,000	Rayuela, Historia de cronopios y de famas	Simianskaia, Koss, Grushko	Dubin	Tertérián (postfácio)	tapa dura	ISBN: 5-8352-0023-4, 5-8352-0085-4	
1992	Sévero-Zapad	50,000	62. Modelo para armar, Todos los fuegos el fuego, Octaedro (casi entero), fragmento de Último round	Lysenko, varios	Dubin	Tertérián (postfácio)	tapa dura	ISBN: 5-8352-0024-2, 5-8352-0085-4	
1993	Lenizdat	100,000	Recopilación de relatos (Поезие:ротагемь)	Varios	Andréev	Andréev	tapa dura	ISBN: 5-289-01568-X	
1993	Inostrannaiia literatura	105,000	Fin de etapa, El viaje	Glushenko	no	no	revista	ISSN: 0130-6545	
1994	Inostrannaiia literatura	70,000	Libro de Manuel	Lysenko	no	no	revista	ISSN: 0130-6545	
1994	Sévero-Zapad	25,000	Examen, recopilación de relatos	Simianskaia, varios	Dubin	Kofman (postfácio)	tapa dura	ISBN: 5-8352-0025-0, 5-8352-0085-4	
1997	Azbuka	N/A	Recopilación de relatos (Jlerira Mëfönyca)	varios	Andréev	no	libro de bolsillo	ISBN: 5-7684-0220-9	
1998	Azbuka	10,000	62. Modelo para armar	Lysenko	no	no	libro de bolsillo	ISBN: 5-352-00107-5	
1998	Azbuka, Amfora	10,000	Libro de Manuel	Lysenko	no	no	tapa dura	ISBN: 5-7684-0653-0	
1999	Latinskaia América	614	fragmentos de Introducción a las "Obras en prosa" de Edgar Allan Poe	Tevlina	no	Tevlina	revista	ISSN: 044-748X	
1999	Amfora	10,000	Bestiario, Final del juego, Las armas secretas	varios	Andréev	Bagnó	tapa dura	ISBN: 5-8301-0013-4, 5-8301-0014-2	
1999	Amfora	10,000	Historias de cronopios y de famas, Todos los fuegos el fuego, Octaedro	varios	Andréev	Bagnó	tapa dura	ISBN: 5-8301-0038-X, 5-8301-0014-2	
1999	Amfora	10,000	A quien que anda por ahí, Un tal Lucas, Queremos tanto a Glenda, Deshoras más relatos: Llana el teléfono, Delia, Bruja, Distantie espejo	varios	Andréev	Bagnó	tapa dura	ISBN: 5-8301-0051-7, 5-8301-0014-2	
1999	Amfora	10,000	Los premios	Pojlëbkin	Andréev	Bagnó	tapa dura	ISBN: 5-8301-0030-4, 5-8301-0014-2	
1999	Amfora	10,000	62. Modelo para armar, Salvo el crepúsculo	Lysenko, Andréev	Andréev	Bagnó	tapa dura	ISBN: 5-8301-0043-6, 5-8301-0014-2	
1999	Amfora	10,000	Libro de Manuel	Lysenko	Andréev	Bagnó	tapa dura	ISBN: 5-8301-0040-1, 5-8301-0014-2	
1999	Amfora	10,000	Recopilación de relatos (biblioteca de Borges)	varios	no	Andréev	tapa dura	ISBN: 5-8301-0068-1	

Anexo 2. Ediciones de Julio Cortázar en ruso (1970-2017)

1999	Azbuka	10,000	Recopilación de relatos	varios	Andréev	no	libro de tapa dura	ISBN: 5-7684-0703-0
1999	Fenix, Folio	10,000	Los premios, recopilación de relatos	Pojlëbkin, varios	no	no	tapa dura	ISBN: 5-222-00530-5
1999	Inostránniaia literatura	15,310	La vida de Edgar Poe	Bogomolova	no	no	revista	ISSN: 0130-6545
1999	Agraf	3,000	Rayuela	Simiánskaia	no	no	tapa dura	ISBN: 5-7784-0092-6
2000	Ámfora	10,000	Divertimento, Examen	Pravosídov, Simiánskaia	Andréev	Andréev	tapa dura	ISBN: 5-8301-0179-3, 5-8301-0014-2
2000	Olma-press	5,000	Recopilación de relatos (Антология)	varios	no	Bagnó	tapa dura	ISBN: 5-224-01205-8
2000	Ámfora	8,000	Examen	Simiánskaia	no	Andréev	libro de bolsillo	ISBN: 5-8301-0073-8
2000	Ámfora	6,000	Todos los fuegos el fuego	varios	no	Andréev	tapa dura	ISBN: 5-8301-0140-8
2000	Elkmo	7,000	Recopilación de cuentos (Маленький паф)	varios	no	no	tapa dura	ISBN 5-04-005116-6
2000	Elkmo	8,000	Los premios, recopilación de relatos	Pojlëbkin, varios	no	no	tapa dura	ISBN: 5-04-004597-2
2000	Ámfora	6,000	Rayuela	Simiánskaia	Dubin, Andréev	Bagnó	tapa dura	ISBN: 5-8301-0014-2, 5-8301-0150-5
2000	Azbuka	10,000	Rayuela	Simiánskaia	Andréev	Andréev	tapa dura	ISBN: 5-267-00314-X
2000	Agraf	3,000	Rayuela	Simiánskaia	no	no	tapa dura	ISBN 5-7784-0092-6
2000	Agraf	3,000	Los premios	Simiánskaia	no	no	tapa dura	ISBN: 5-7784-0091-8
2000	Sovreménnaia dramaturguia	30,000	Adiós, Robinson	Braguínskaia	no	no	revista	ISSN: 0207-7698
2001	Inostránniaia literatura	12,850	fragmentos de La vuelta al día en ochenta mundos, Último round	varios	no	Dubin	revista	ISSN: 0130-6545
2001	Ámfora	6,000	Relatos completos, vol. 1	varios	Andréev	Andréev	tapa dura	ISBN: 5-94278-055-2, 5-94278-057-9
2001	Ámfora	6,000	Relatos completos, vol. 2	varios	Andréev	no	tapa dura	ISBN: 5-94278-055-2, 5-94278-056-0
2001	Ámfora	6,000	Relatos completos, vol. 3	varios	Andréev	no	tapa dura	ISBN: 5-94278-055-2, 5-94278-089-7
2001	Ámfora	6,000	Relatos completos, vol.4	varios	Andréev	no	tapa dura	ISBN: 5-94278-055-2, 5-94278-094-3
2001	Ámfora	7,000	Los reyes, Adiós Robinson, Nada a Pehuajo, La otra orilla, Final del juego, Pamecos y mepapas,		Andréev	Korkonótsenko	tapa dura	ISBN: 5-94278-044-7, 5-8301-0014-2
2001	Ámfora, Kristall	5,000	Divertimento	Pravosídov	no	no	tapa dura	ISBN: 5-94278-254-7, 5-306-00235-8
2001	Ámfora, Kristall	5,000	Examen	Simiánskaia	no	no	tapa dura	ISBN: 5-94278-255-5, 5-306-00236-6
2001	Kristall	5,000	62. Modelo para armar	Lysenko	no	no	tapa dura	ISBN: 5-306-00246-3

Anexo 2. Ediciones de Julio Cortázar en ruso (1970-2017)

2001	Kristall	5,000	Libro de Manuel	Lysenko	no	no	no	ISBN: 5-306-00247-1	tapas dura	
2001	Kristall	5,000	Recopilación de textos diversos (Шаги по следам)	Bylinkina	no	no	no	ISBN: 5-306-00269-9	tapas dura	
2001	Azbuca	10,000	Recopilación de relatos (Слоны львола)	Bylinkina	Andréev	Andréev	Andréev	ISBN: 5-352-00157-1	libro de tapas dura	
2001	Azbuca	10,000	Recopilación de textos diversos (Чулесные занятия)	varios	Andréev	Andréev	Andréev	ISBN: 5-352-00113-X	libro de tapas dura	
2002	Azbuca	10,000	62. Modelo para armar	Lysenko	no	no	no	ISBN: 5-352-00107-5	libro de tapas dura	
2002	Kristall	5,000	Recopilación de relatos (Граффити)	Borisova	no	no	no	ISBN: 5-306-00257-9	tapas dura	
2002	Kristall	3,000	Recopilación de textos diversos (Каждый пар- это куб)	varios	no	no	no	ISBN: 5-9503-0027-0	tapas dura	
2002	Kristall	5,000	Recopilación de textos diversos (Слетса вдвоём)	Vraginskaja	no	no	no	ISBN: 5-306-00262-5	tapas dura	
2002	Amfora	4,000	Rayuela	Simiánskaia	Andréev	Andréev	Andréev	ISBN: 5-94278-202-4	tapas dura	
2002	Akademicheskij projekt	1,500	Recopilación de textos varios (Я играю всерьез)	varios	Dubin	Dubin	Dubin	ISBN: 5-8291-0141-6	tapas dura	
2003	AST, Ermak	5,000	Recopilación de relatos (Другое небо)	varios	no	no	no	ISBN: 5-17-007456-5, 5-9577-0222-6	libro de bolsillo	
2003	AST, Ermak	5,000	Rayuela	Simiánskaia	no	no	no	ISBN: 5-47-019152-9, 5-9577-0136-X	tapas dura	
2003	AST, Ermak	5,000	Rayuela	Simiánskaia	no	Bagnó	Bagnó	ISBN: 5-17-019153-7, 5-9577-0146-7	tapas dura	
2003	AST, Pishkinskaja biblioteka	8,000	Rayuela	Simiánskaia	Dubin	Dubin	Dubin	ISBN: 5-94643-061-0, 5-17-018608-8	tapas dura	
2003	Eksmo	5,100	Rayuela, 62. Modelo para armar	Simiánskaia, Lysenko	Andréev	Andréev	Andréev	ISBN: 5-699-04567-8	tapas dura	
2003	AST	8,000	Libro de Manuel	Lysenko	no	no	no	ISBN: 5-17-014100-9, 966-03-1634-8	tapas dura	
2003	AST, Folio	8,000	62. Modelo para armar	Lysenko	no	no	no	ISBN: 5-17-014099-1, 966-03-1633-X	tapas dura	
2003	AST, Ermak	5,000	Recopilación de relatos (Конец игры)	varios	no	no	no	ISBN: 5-17-019186-3, 5-9577-0238-2	libro de bolsillo	
2004	AST, Ermak	5,000	Recopilación de relatos (Другое небо)	varios	no	no	no	ISBN: 5-17-019187-1, 5-9577-0143-2	tapas dura	
2004	AST, Ermak	5,000	Recopilación de relatos (Другое небо)	varios	no	no	no	ISBN: 5-17-019188-X, 5-9577-0135-1	tapas dura	
2004	Azbuca	4,000	Rayuela, 62. Modelo para armar	Borisova, Lysenko	Andréev	Andréev	Andréev	ISBN: 5-352-00955-6	tapas dura	
2004	Azbuca	10,000	Rayuela, 62. Modelo para armar	Borisova, Lysenko	Andréev	Andréev	Andréev	ISBN: 5-352-01430-4	tapas dura	
2004	Azbuca	10,000	Rayuela	Borisova	Andréev	Andréev	Andréev	ISBN: 5-352-00622-0	tapas dura	
2004	Azbuca	7,000	Recopilación de relatos y poemas (Зверинет)	varios	Andréev	Andréev	Andréev	ISBN: 5-352-00643-3	libro de tapas dura	tirada adicional
2004	Azbuca	10,000	62. Modelo para armar	Lysenko	no	no	no	ISBN: 5-352-00107-5	libro de tapas dura	
2004	Azbuca	5,000	Paemos y mecopas	Andréev	no	no	no	ISBN: 5-352-00933-5	libro de tapas dura	

Anexo 2. Ediciones de Julio Cortázar en ruso (1970-2017)

2004	Amfora	5,000	Rayuela	Simiánskaia	no	no	tapas dura	ISBN: 5-94278-483-3, 5-94278-389-6	
2005	Azbuka	4,000	Rayuela. 62. Modelo para armar	Borisova, Lysénko	Andréev	no	tapas dura	ISBN: 5-352-00955-6	tirada adicional
2005	Azbuka	5,000	Rayuela	Borisova	Andréev	no	libro de	ISBN: 5-352-00661-1	
2006	Azbuka	10,000	Rayuela	Borisova	Andréev	no	libro de	ISBN: 5-352-00661-1	tirada adicional
2007	Super Thriller	82,000	La noche boca arriba	Polonskaia	no	no	revista	ISSN: 1563-3845	
2008	Super Thriller	81,000	La puerta condenada	Tratberg	no	no	revista	ISSN: 1563-3845	
2008	Super Thriller	81,000	Una flor amarilla	Polonskaia	no	no	revista	ISSN: 1563-3845	
2008	AST, AST Moscú	3,000	Rayuela	Simiánskaia	no	Bagnó	tapas dura	ISBN: 978-5-17-056116-2, 978-5-9713-9562-1	
2009	Inestrámata literatura	5,400	Cartas al editor	Braguinskaia	Braguinskaia	no	revista	ISSN: 0130-6545	
2009	AST	3,000	Todos los fuegos el fuego	varios	no	no	libro de	ISBN: 978-5-17-061172-0	
2009	AST	3,000	Todos los fuegos el fuego	varios	no	no	libro de	ISBN: 978-5-17-060080-9	
2009	AST, AST Moscú	3,000	Bestiario	varios	no	no	libro de	ISBN: 978-5-17-057674-6, 978-5-403-01514-1	
2009	AST, AST Moscú	3,000	Bestiario	varios	no	no	libro de	ISBN: 978-5-17-057673-9, 978-5-403-01465-6	
2009	AST, AST Moscú	3,000	Las armas secretas	varios	no	no	libro de	ISBN: 978-5-17-062060-9, 978-5-403-02111-1	
2009	AST	3,000	Historias de eronopios y de famas	varios	no	no	libro de	ISBN: 978-5-17-065032-3	
2009	AST, AST Moscú	1,500	Rayuela	Simiánskaia	no	Bagnó	tapas dura	ISBN: 978-5-17-062535-2, 978-5-403-02389-4	
2010	AST, AST Moscú	3,000	Bestiario	varios	no	no	libro de	ISBN: 978-5-17-057673-9, 978-5-403-01465-6	tirada adicional
2010	AST, AST Moscú	1,500	Rayuela	Simiánskaia	no	Bagnó	tapas dura	ISBN: 978-5-17-062535-2, 978-5-403-02389-4	
2010	AST, Astrel	3,000	62. Modelo para armar	Lysénko	no	no	libro de	ISBN: 978-5-17-064369-1, 978-5-271-28110-5	
2010	AST, AST Moscú	3,000	62. Modelo para armar	Lysénko	no	no	tapas dura	ISBN: 978-5-17-064367-7, 978-5-403-03405-0	
2010	AST, AST Moscú	5,000	Bestiario	varios	no	no	libro de	ISBN: 978-5-17-064748-4, 978-5-403-03238-4	
2010	AST, Astrel	3,000	Octaedro	varios	no	no	libro de	ISBN: 978-5-17-064372-1	
2010	AST, Astrel	1,500	Octaedro	varios	no	no	tapas dura	ISBN: 978-5-17-064371-4, 978-5-271-28236-2	
2010	AST, Astrel	1,500	Octaedro	varios	no	no	tapas dura	ISBN: 978-5-17-064370-7, 978-5-271-28235-5	
2010	AST, Astrel	4,000	Todos los fuegos el fuego	varios	no	no	libro de	ISBN: 978-5-17-067315-5, 978-5-271-28569-1	
2010	AST, AST Moscú	1,500	Todos los fuegos el fuego	varios	no	no	tapas dura	ISBN: 978-5-17-065055-2, 978-5-403-03466-1	

Anexo 2. Ediciones de Julio Cortázar en ruso (1970-2017)

2011	AST, Astrel, Poligrafizdat	3.000	Historias de cronopios y de famas	varios	no	no	tapa dura	ISBN: 978-5-17-065021-7, 978-5-271-33235-7, 978-5-4215-1791-7	
2011	AST, Astrel	2.000	Los premios	Simiánskaia	no	no	tapa dura	ISBN: 978-5-17-071328-8, 978-5-271-36426-6	
2011	AST, Astrel, Poligrafizdat	3.000	Los premios	Simiánskaia	no	no	libro de bolsillo	ISBN 978-5-17-072226-6, 978-5-271-36888-2, 978-5-4215-2523-3	
2012	Zenit knigui Rudomino	2.000	Cartas al editor	Braguínskaia	anónimo	Dubin, Braguínskaia	tapa dura	ISBN: 978-5-905626-20-3	
2012	AST, Astrel	3.000	Los premios	Simiánskaia	no	no	libro de bolsillo	ISBN: 978-5-17-072208-2, 978-5-271-36887-5	
2012	AST, Astrel	3.000	Los premios	Simiánskaia	no	no	libro de bolsillo	ISBN: 978-5-17-072226-6, 978-5-271-36888-2	
2013	Inostránniaia literatura	4.500	Silvia. Las buenas inversiones, Patio de tarde, Los testigos, El viaje.	Grushko	no	no	revista	ISSN: 0130-6545	
2014	Inostránniaia literatura	3.450	François Porche: Baudelaire. Historia de un Alma.	Dubin	no	Dubin	revista	ISSN: 0130-6545	
2014	AST	5.000	Rayuela	Simiánskaia	no	no	libro de bolsillo	ISBN: 978-5-17-080101-5	tirada adicional
2014	AST	5.000	Rayuela	Simiánskaia	no	no	libro de bolsillo	ISBN: 978-5-17-080101-5	tirada adicional
2014	AST	7.000	62. Modelo para armar	Lysenko	no	no	libro de bolsillo	ISBN: 978-5-17-080210-4	
2015	AST	5.000	Rayuela	Simiánskaia	no	no	libro de bolsillo	ISBN: 978-5-17-080101-5	tirada adicional
2015	AST	4.000	Rayuela	Simiánskaia	no	no	libro de bolsillo	ISBN: 978-5-17-080101-5	tirada adicional
2015	AST	3.000	Rayuela	Simiánskaia	no	no	tapa dura	ISBN: 978-5-17-091612-2	
2015	AST	2.000	Bestiario, Final del juego, Las armas secretas, Historias de cronopios y de famas (Vrata neba)	varios	no	no	tapa dura	ISBN: 978-5-17-091702-0	
2017	AST	2.000	Todos los fuegos el fuego, Octaedro, Alguien que anda por ahí	varios	no	no	tapa dura	ISBN: 978-5-17-100646-4	
2017	AST	4.000	Rayuela	Simiánskaia	no	no	libro de bolsillo	ISBN: 978-5-17-080101-5	tirada adicional

Anexo 3. Textos de Julio Cortázar incluidos en las antologías rusas (1981-2017)

Año	Tirada	Editorial	Obra	Traductor	Antología	ISBN	Comentarios
1981	100,000	Molodaiia gvardiia	Los pasos en las huellas, Manuscrito hallado en un bolsillo	Bylinkina	Prosa de los escritores de América Latina (Море песчаюющих времев)	ausente	
1982	20,000	Raduga	Situación del intelectual latinoamericano	Kutëshikova, Osovat	Los escritores de América Latina sobre literatura	ausente	
1985	50,000	Izvestia (Biblioteca Zhurnal Inostrannaia literatura)	Un pequeño paraíso	Rybkin	Relatos fantásticos dedicados a la protección del medio ambiente (Сказальель Оксана)	ausente	
1986	80,000	Provéda (Biblioteca "Ogionok")	Un pequeño paraíso	Rybkin	Relatos de los autores latinoamericanos (Маленький рай)	ausente	
1989	100,000	Sivropóskoe izdatelstvo	El perseguidor	Bylinkina	Obras sobre la vida de los jóvenes (Пятый уро)	ISBN: 5-7644-0255-7	
1989	50,000	Judózhestvennaia literatura	El perseguidor	Bylinkina	La novela latinoamericana	ISBN: 5-280-00682-3 (Т.1), 5-280-00683-1	
1990	100,000	Judózhestvennaia literatura	Casa tomada, Bestiario, Lejana, Carta a una señorita en París, La continuidad de los parques, La puerta condenada, Axolotl, Todos los fuegos el fuego, Verano, Texto en una libreta	varios	La prosa fantástica de América Latina	ISBN: 5-280-00971-7	
1991	285,000	Moskóvsky rabochy	La escuela de noche, La noche de Mantecquilla	Shniánskaia, Braguínskaia	El detective político	N/A	
1991	100,000	Téjnika molodezhi	Un pequeño paraíso	Rybkin	El humor de ciencia fantástica (Юмор, когда он заплакал)	ISBN: 5-235-01855-9	
1991	100,000	Posprint	Bestiario, Lejana, Axolotl, Verano, Todos los fuegos el fuego	Koss, Spasskaia	Los relatos de los escritores de América Latina (Необыкновенное явление)	ISBN: 5-87180-002-5	
1994	N/A	Progres, Bestseller, perspectivnogo sotrudnichestva	Axolotl	Spasskaia	Las obras consnuadas sobre método de metamorfosis fantástica (Метаморфозы)	ISBN: 5-87305-001-5, 5-01-003898-6	
1999	10,000	Amfora	Casa tomada	Andreev	Antología de literatura fantástica	ISBN: 5-83301-0041-X	
2001	5,000	Amfora	Casa tomada	Andreev	Antología de literatura fantástica	ISBN: 5-94278-100-1	
2002	7,000	Azbuka	Del sentimiento de lo fantástico, Casa tomada, Lejana, Ommbus, Circe, El río, Las Ménades, Las babas del diablo, El otro cielo, Ahí pero donde, cómo, Cuello del gatito negro, Reunión con un círculo rojo, Instrucciones para entender tres pinturas famosas, Trabajos de oficina, Geografías	varios	Los relatos de realismo mágico de escritores latinoamericanos (Пасеказы Маро)	ISBN: 5-352-00151-2	
2002	6,000	AST, Folio	Bestiario, Una flor amarilla, Circe, Pesadillas, Los pasos en las huellas, Manuscrito hallado en un bolsillo, Material plástico	varios	Los relatos místicos de los escritores latinoamericanos (Мистические пасеказы)	ISBN: 5-17-011457-5, 966-03-1503-1	
2002	4,000	AST, Folio	Bestiario, Una flor amarilla, Circe, Pesadillas, Los pasos en las huellas, Manuscrito hallado en un bolsillo, Material plástico	varios	Los relatos místicos de los escritores latinoamericanos (Мистические пасеказы)	ISBN: 5-17-011456-7	
2003	5,000	Azbuka	El perseguidor	Bylinkina	Las novelas de realismo mágico de escritores latinoamericanos (Повести Маро)	ISBN: 5-352-00202-0	

Anexo 3. Textos de Julio Cortázar incluidos en las antologías rusas (1981-2017)

2003	5,000	Olimpa-press, Zvezdy mir	El perseguidor, Las babas del diablo, Manuscrito hallado en un bolsillo, Las Ménades, El otro cielo, Sestas, Cartas de mamá, Casa tomada, Axoloti, Omnibus, La puerta condenada, Lejana, texto en una libreta, Clone, La señorita Cora, Historias que me cuento, Historias de cronopios y de famas, Material plástico	varios	La prosa de los escritores de América Latina	ISBN: 5-94850-120-5, 5-94850-121-3	
2003	5,000	Azhuika	Poemas	varios	La poesía de los escritores de América Latina	ISBN: 5-352-00423-6	
2004	5,000	AST, Folio	Bestiario, Una flor amarilla, Circe, Pesadillas, Los pasos en las huellas, Manuscrito hallado en un bolsillo, Material plástico	varios	Los relatos místicos de los escritores latinoamericanos (Мистические рассказы)	ISBN: 5-17-011457-5, 966-03-1503-1	traducción adicional
2004	5,000	Olimpa-press	El perseguidor, Las babas del diablo, Manuscrito hallado en un bolsillo, Las Ménades, El otro cielo, Sestas, Cartas de mamá, Casa tomada, Axoloti, Omnibus, La puerta condenada, Lejana, texto en una libreta, Clone, La señorita Cora, Historias que me cuento, Historias de cronopios y de famas, Material plástico	varios	La prosa de los escritores de América Latina	ISBN: 5-94850-120-5	traducción adicional
2005	5,000	Amfora	Casa tomada	Andréev	Antología de literatura fantástica	ISBN: 5-94278-674-7	
2005	3,500	Folio	Bestiario, Una flor amarilla, Circe, Pesadillas, Los pasos en las huellas, Manuscrito hallado en un bolsillo	varios	Los relatos místicos de los escritores latinoamericanos (Мистические рассказы)	ISBN: 966-03-2905-9	
2009	3,000	Amfora	Casa tomada	Andréev	Los relatos fantásticos y detectives (Книга книг. Том загадок)	ISBN: 978-5-367-01124-1	

Anexo 4. Los textos rusos de crítica literaria sobre Cortázar analizados en la tesis

Año	Título en ruso	Traducción del título al español	Autor	Libro, revista o periódico	tipo
1970	Две повести [Dve povesti]	Dos relatos	Bylinkina, M.	<i>Inostrannaya literatura</i>	revista
1971	Предисловие: Коргасар [Material dlia vviaynia] [Predislovie: Julio Cortázar "Material dlia vuzaniia"]	Prefacio a "Material plástico"	Bylinkina, M.	<i>Latinskaya América</i>	revista
1971	Хулио Коргасар и его рассказы [Julio Cortázar i ego rasskazy]	Julio Cortázar y sus relatos	Braginskaya, E.	<i>El otro cielo</i>	libro
1974	Новеиший парадоксалист [Noveishei paradoxalist]	El paradójalista moderno	Terterian, I.	<i>Inostrannaya literatura</i>	revista
1976	Поиски и открытия Хулио Коргасара [Poiski i otkrytiya Julio Cortázara]	Las búsquedas y descubrimientos de Julio Cortázar	Ospovat, O.	<i>Los premios</i>	libro
1978	Человек и время в творчестве Коргасара [Chelovek i vremia v tvórchestve Cortázara]	El hombre y el tiempo en la obra de Cortázar	Pokalchuk, Y.	<i>Latinskaya América</i>	revista
1978	Фантастическое по Коргасару [Fantasticheskoe po Cortázaru]	Lo fantástico según Cortázar	Ógneva, E.	<i>Inostrannaya literatura</i>	revista
1979	Предисловие: "Апокалипсис Солентинаме" [Predislovie: "Apokalipsis de Solentiname"]	Prefacio de "ApoCALipsis de Solentiname"	Zméev, S.	<i>Inostrannaya literatura</i>	revista
1980	Предисловие: "Граффити" [Predislovie: "Graffiti"]	Prefacio de "Graffiti"	N/A	<i>Literaturnaya gazeta</i>	periódico
1982	Предисловие [Predislovie]	Prefacio	Kutéischikova, V.	<i>Los escritores de América Latina sobre literatura</i>	libro
1982	Пылающий пепел костра [Pylaushii pépel kostra]	Las cenizas ardientes de una hoguera	Terterian, I.	<i>Literaturnaya gazeta</i>	periódico
1984	Предисловие: "Ночная школа" [Predislovie: "Nochnaya shkola"]	Prefacio de "La escuela de noche"	Terterian, I.	<i>Literaturnaya gazeta</i>	periódico
1984	Предисловие: "Мы так любим Гленду" [Predislovie: "My tak lyubim Glendú"]	Prefacio de "Queremos tanto a Glenda"	N/A	<i>Literaturnaya gazeta</i>	periódico
1984	Некто Хулио Коргасар [Nekto Julio Cortázar]	Un tal Julio Cortázar	Grushkó, P.	<i>La continuidad de los parajes</i>	libro
1984	Пути и надежды Хулио Коргасара [Puti i nadezhdy Julio Cortázara]	Vías y esperanzas de Julio Cortázar	Teitelboim, V.	<i>Inostrannaya literatura</i>	revista
1984	Вместо юбилейной речи [Vместo yubiléinoi rechi]	En lugar de un discurso de aniversario	Terterian, I.	<i>Latinskaya América</i>	revista
1985	Хулио Коргасар: Игра взаправду [Julio Cortázar: Igra vzpravadu]	Julio Cortázar: juego de verdad	Terterian, I.	<i>62/Modelo para armar</i>	libro
1986	Главный роман Хулио Коргасара [Glavny roman Julio Cortázara]	La principal novela de Julio Cortázar	Terterian, I.	<i>Rayuela</i>	libro
1992	Хулио Коргасар, или правила игры с классиком [Julio Cortázar, ili pravila igry s klassikom]	Julio Cortázar, o reglas de juego con un autor clásico	Bagnó, V.	<i>Obras selectas</i>	libro

Анехо 4. Los textos rusos de crítica literaria sobre Cortázar analizados en la tesis

1994	Извлечение устрицы из последней бессмысленной крепости [Извлечение ústřizy is poslednei bessmyslennoi kreposti]	Extracción de la ostra de la última ciudadella inútil	N/A	<i>Literaturnaya gazeta</i>	periódico
1997	Хулио Кортасар и традиция: "Игра в классику" Хулио Кортасара как роман сервантовского типа [Julio Cortázar i traditsiia: igra v klássiki kak román servántovskogo típa]	Julio Cortázar y la tradición: "Rayuela" de Julio Cortázar como novela de tipo cervantino	Svetlakova, O.	<i>Iberica Americans</i>	revista
1998	Платье по течению против топыня, плывущей тебе навстречу: О романе Хулио Кортасара "Книга Мануэля" [Plút po techeniu prótiv topyu, plývúshei tebe navstřechu: O románe Julio Cortázara "Kniga Manuelia"]	Nadar siguiendo la corriente, contra la muchedumbre que nada en tu dirección: sobre la novela de Julio Cortázar "Libro de Manuel"	Bagnó, V.	<i>Literatura i vremia</i>	compendio de artículos
1999	Книга о том, чем мы были раньше, до того, как стали тем, чем, неизвестно еще, стали ли [Книга о том, chem my byli ranše, do togo, kak stali tem, chem, neizvestno eshe, stali li]	Libro sobre lo que fuimos anteriormente, antes de convertimos en algo, que no se sabe aún si somos	Bagnó, V.	<i>Igrá v klássiki</i>	libro
1999	Кукла с сюпризмом, или искусство разбирать модели [Кукла s súpriřizom, ili iskusstvo razbirat modeli]	Muñeca con sorpresa, o el arte de desmontar los modelos	Bagnó, V.	<i>62. Model dlia sbor'ki</i>	libro
1999	Маленькие радости Большой Бучи [Málenkie rádstoi Bolshoi Buchi]	Pequeños alegrías de Gran Bucha	Bagnó, V.	<i>Kniga Manuelia</i>	libro
1999	Место под названием Кортасар [Mesto pod nazvaniem Cortázar]	Lugar llamado Cortázar	Bagnó, V.	<i>Íratá neba</i>	libro
1999	Островки свободы Хулио Кортасара [Ostrovki svobody Julio Cortázara]	Pequeñas islas de libertad de Julio Cortázar	Bagnó, V.	<i>Íné vremeni</i>	libro
2000	Современный литературный процесс за рубежом [Sovremennui literatúrnyi prótsess za rubežom]	El proceso literario contemporáneo en el extranjero	Pronin, V, Tolkachov, S.		libro
2000	Кортасаровский маршрут на карте мира [Cortázarovski maršrut na karte mira]	El itinerario cortazariano en el mapa del mundo	Andréev, V.	<i>Ísé ogni - ogon</i>	libro
2000	Для чтения по обе стороны Атлантики [Dlia chtenia po obe stórony Atlántiki]	Para leer de ambos lados del Atlántico	Andréev, V.	<i>Igrá v klássiki</i>	libro
2000	Улиц Буэнос-Айреса [Ulis Buenos-Airesa]	Ulices de Buenos Aires	Andréev, V.	<i>Examen</i>	libro
2000	Возращение к себе [Vozvrashchenie k sebé]	Retorno a uno mismo	Andréev, V.	<i>Dhvertimento</i>	libro

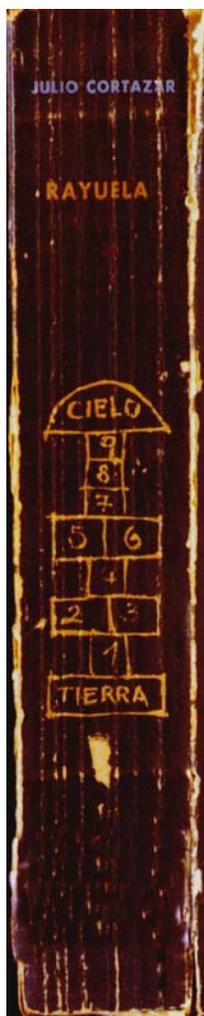
Anexo 4. Los textos rusos de crítica literaria sobre Cortázar analizados en la tesis

2001	Пространственное чутье времени [Prostránstvennoe chutíe vrémeni]	Intuición espacial del tiempo	Andréev, V.	<i>Chudesnyye zaniatia</i>	libro
2001	Художественный синтез и постмодернизм [Iudozhestvennyy sintez i postmodernizm]	La síntesis artística y el postmodernismo	Andréev, L.	<i>Voprosy literatury</i>	revista
2001	Кортасар такой, как есть [Cortázar takói, kak est]	Cortázar tal cual	Bylinkina, M.	<i>Sluim diávola</i>	libro
2001	След забытого парتها [Sled zabútoogo parteta]	Huella de un reino olvidado	Dubin, B.	<i>Inostrannaya literatura</i>	revista
2001	Возращение на остров Кортасара [Vozvrashenie na ostrov Cortázar]	Regreso a la isla de Cortázar	Korkonosenko, K.	<i>Proshái, Robinson</i>	libro
2002	Интертекстуальные аспекты прозы Х. Кортасара [Intertekstualnye aspekty prozy J. Cortáзара]	Aspectos intertextuales de la prosa de J. Cortázar	Litvinenko, T.	<i>Mezhkulturnyye kommunikazi</i>	revista
2002	Явь и страсть Хулио Кортасара [Yav i strast Julio Cortáзара]	Realidad y pasión de Julio Cortázar	Dubin, B.	<i>J. Cortázar: Ya igraiu vserioz...: Essé. Rasskazy. Interviu</i>	libro
2003	Вместо выступления на вечере в честь выхода книги Хулио Кортасара "Я играл всерьез" [Vместo vystuplenia na vechere v chest výjoda knigui Julio Cortáзара "Ya igraiu vserioz"]	En lugar de un discurso en la presentación del libro de Julio Cortázar "Juego en serio"	Dubin, B.	<i>Smysl</i>	revista
2003	Отрочество как призвание и судьба [Otrochestvo kak prizvánie i sudba]	Adolescencia como vocación y destino	Bagnó, V.	<i>Igra v klássiká</i>	libro
2003	Вокруг игры [Vokrug igry]	Alrededor del juego	Mamedov, A.	<i>Drizhba naródov</i>	revista
2004	Идущий к живым [Idushii k zhivym]	El que va hacia los vivos	Andréev, V.	<i>Pameos y meopas</i>	libro
2004	Предисловие [Predislovie]	Prefacio	Andréev, V.	<i>Igra v klássiki: 62. Model dlia sborki.</i>	libro
2009	Поговорим-ка о Евгении Гранде [Pogovorim-ka o Evgenii Grandé]	Hablemos de Eugenia Grandet	Braguinskaya, E.	<i>Inostrannaya literatura</i>	revista
2012	Поговорим-ка о Евгении Гранде, или Кортасар в письмах к издателю [Pogovorim-ka o Evgenii Grandé, ili Cortázar v písmaj k izdatelju]	Hablemos de Eugenia Grandet, Cortázar en cartas al editor	Dubin, B.	<i>Julio Cortázar. Pisma k izdatelju</i>	libro
2012	Другое небо Хулио Кортасара [Drugoe nebo Julio Cortáзара]	El otro cielo de Julio Cortázar	Mákov, S.	<i>Latinskaya América</i>	revista
2012	Постмодернистская концепция культуры в латиноамериканской литературе на примере "Игры в классики" Хулио Кортасара [Postmodernistskaya konseptsia kultury v latinoamerikanskoj literature na primere igry v klássiki Julio Cortáзара]	La concepción postmodernista de la cultura en la literatura latinoamericana en el ejemplo de "Rayuela" de Julio Cortázar	Bóbrík, D.	<i>Teoria i práktika obschéstvennogo razvítia</i>	revista

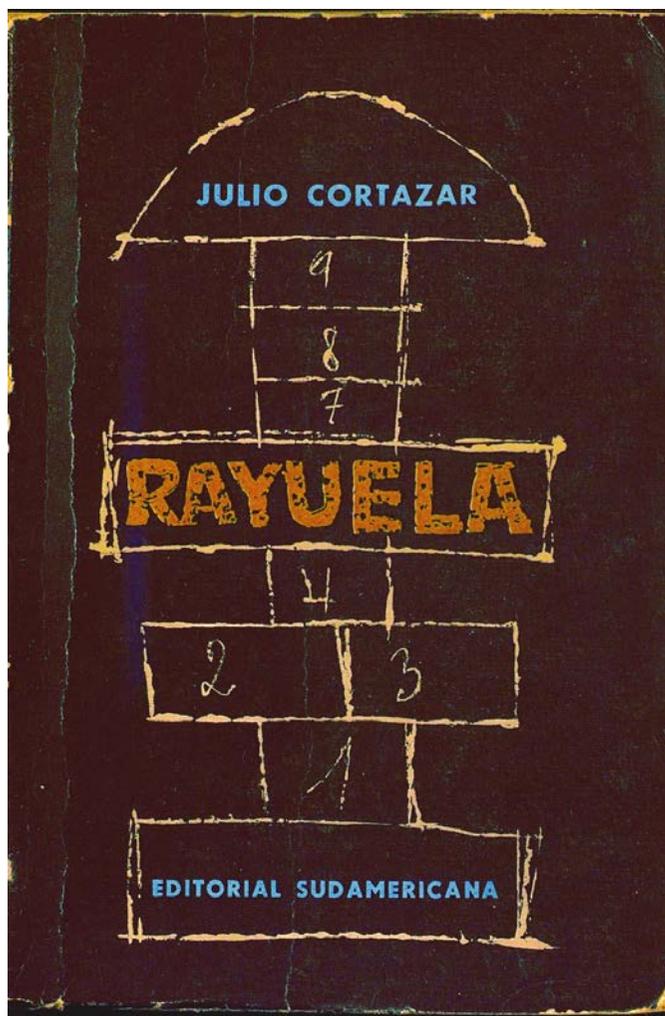
Анехо 4. Los textos rusos de crítica literaria sobre Cortázar analizados en la tesis

2012	Лингвистические параметры художественного дискурса Хулио Кортасара [Linguistischesie parametry udobzhestvennogo diskursa Julio Cortázara]		Broitman, M.		tesis
2013	Пойманный на уловку будущего [Poiimannu na ulovku budushchego]	Atrapado en el anzuelo del futuro	Bavilski, D.	<i>Novyy mir</i>	revista
2013	NON-FICTION с Дмитрием Бавильским. 64. Модель для сборки [NON-FICTION s Dmitriem Bavilskim. 64. Model dlia sborki]	NON-FICTION con Dmitri Bavinski. 64. Modelo para armar	Bavilski, D.	<i>Novyy mir</i>	revista

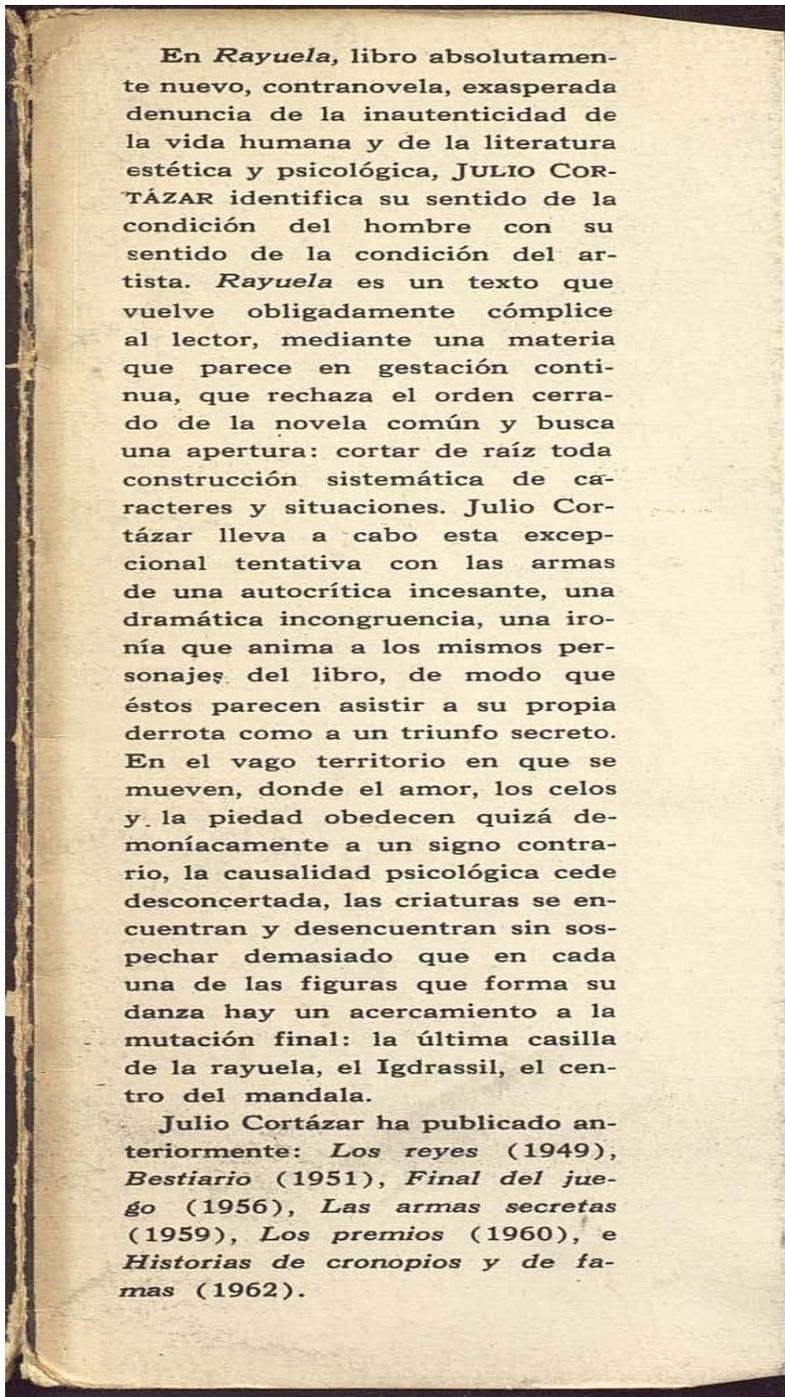
Primera edición de *Rayuela* de Julio Cortázar (1963, Editorial Sudamericana, dirigida por Francisco Porrúa)



Lomo

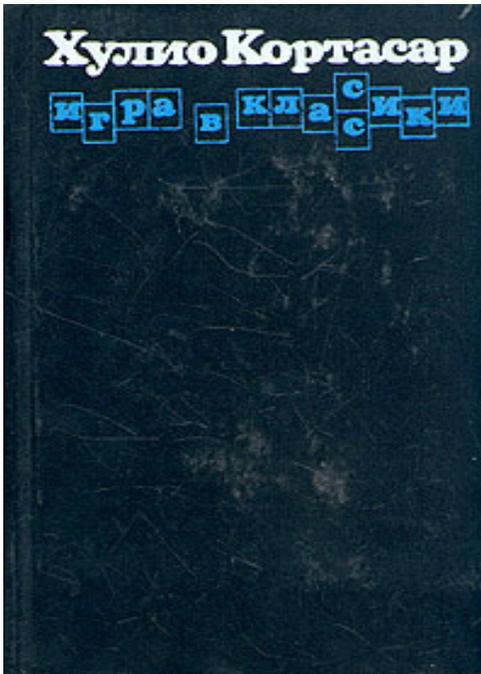


Portada



Guarda

Traducción de Liudmila Sinianskaya (1986, Editorial Judózhestvennaya literatura)



Portada

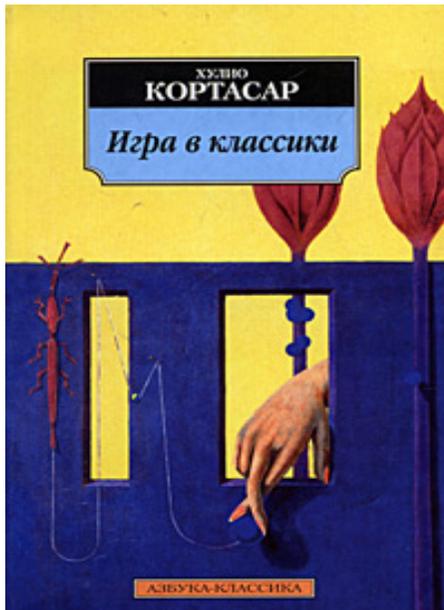


Guarda

Traducción de Alla Borísova (2004 y 2005, Editorial Ázбука)



Portada de la edición de tapa dura de 2004



Portada de la edición de bolsillo de 2005



Contraportada de la edición de bolsillo

Anexo 6. Estímulos del texto de partida que provocan reescritura

Estímulos del TP que provocan reescrituras distintas en TM1 y TM2		
La Ideología	La política	<ul style="list-style-type: none"> • alusiones irónicas al marxismo-leninismo, comunismo, figuras políticas soviéticas
		<ul style="list-style-type: none"> • referencias irónicas al arte soviético o comunista, la cultura rusa y lo ruso en general
		<ul style="list-style-type: none"> • temas relacionados con la Guerra Fría, incluido su sentido amplio de contraposición del capitalismo al comunismo
	Lo erótico	<ul style="list-style-type: none"> • escenas o alusiones eróticas • descripción de realidad vulgar e impúdica
	La búsqueda metafísica	<ul style="list-style-type: none"> • reflexiones de tipo metafísico u ontológico de los personajes y su descripción
La poética	El uso de los improperios	<ul style="list-style-type: none"> • los improperios
	El estilo y el uso de la desviación ortográfica	<ul style="list-style-type: none"> • el estilo
		<ul style="list-style-type: none"> • la palabra “Dios”
		<ul style="list-style-type: none"> • el uso propio de los guiones
		<ul style="list-style-type: none"> • la escritura fonética deliberadamente incorrecta
	La tipografía	<ul style="list-style-type: none"> • el uso propio de las “haches”
		<ul style="list-style-type: none"> • la cursiva en el caso de extranjerismos
<ul style="list-style-type: none"> • las letras capitales en el caso de palabras y expresiones españolas 		
El Universo del discurso	El comportamiento social	<ul style="list-style-type: none"> • la cursiva en el caso de palabras y expresiones españolas
		<ul style="list-style-type: none"> • la figura del protagonista, Horacio Oliveira
		<ul style="list-style-type: none"> • la figura de Gekrepten
		<ul style="list-style-type: none"> • la figura de la Maga
	Los <i>realia</i>	<ul style="list-style-type: none"> • los miembros del Club de la Serpiente
		<ul style="list-style-type: none"> • los objetos de la vida cotidiana
		<ul style="list-style-type: none"> • los topónimos y <i>realia</i> de tipo geográfico
El imaginario de Occidente	<ul style="list-style-type: none"> • las corrientes de pensamiento occidentales y orientales como <i>Zen</i> o <i>Beat Generation</i>, <i>realia</i> “sensible” tipo “droga” 	
		<ul style="list-style-type: none"> • crítica de Occidente

Texto de partida

Había sido tan hermoso, en viejos tiempos, sentirse instalado en un estilo imperial de vida que autorizaba los sonetos, el diálogo con los astros, las meditaciones en las noches bonaerenses, la serenidad goethiana en la tertulia del Colón o en las conferencias de los maestros extranjeros. Todavía lo rodeaba un mundo que vivía así, que se quería así, deliberadamente hermoso y atildado, arquitectónico. Para sentir la distancia que lo aislaba ahora de ese columbario, Oliveira no tenía más que remedar, con una sonrisa agria, las decantadas frases y los ritmos lujosos del ayer, los modos áulicos de decir y de callar. En Buenos Aires, capital del miedo, volvoía a sentirse rodeado por ese discreto allanamiento de aristas que se da en llamar buen sentido y, por encima, esa afirmación de suficiencia que engolaba las voces de los jóvenes y los viejos, su aceptación de lo inmediato como lo verdadero, de lo vicario como lo, como lo, como lo (delante del espejo, con el tubo de dentífrico en el puño cerrándose. Oliveira una vez más se soltaba la risa en la cara y en vez de meterse el cepillo en la boca lo acercaba a su imagen y minuciosamente le untaba la falsa boca de pasta rosa, le dibujaba un corazón en plena boca, manos, pies, letras, obscenidades, corría por el espejo con el cepillo y a golpe de tubo, torciéndose de risa, hasta que Gekrepten entraba desolada con una esponja, etcétera).

Texto meta 1: Traducción de Liudmila Sinianskaia

Так прекрасно было в старые добрые времена чувствовать себя вписавшимся в величественный стиль жизни, где полное право на существование имеют сонеты, диалоги со звездами, раздумья на фоне буэнос-айресской ночи, гетевское спокойствие на тертулии в кафе "Колумб" или на лекциях зарубежных мастро. И до сих пор его окружал мир, который жил именно так, который любил себя таким -- сознательно красивым и принаряженным, искусно выстроенным. Чтобы прочувствовать расстояние, отделявшее его теперь от этого колумбария, Оливейре не оставалось ничего другого, как передразнивать с горькой усмешкой славные фразы и пышные ритуалы вчерашнего дня, придворное умение говорить и молчать. В Буэнос-Айресе, столице страха, он вновь почувствовал себя в обстановке повсеместного сглаживания острых углов, которое принято называть здоровым смыслом, и, кроме того, -- уверенного самодовольства, от которого голоса и старых и молодых напыщенно рокотали и видимое принималось за истинное, как будто, как будто... (Стоя перед зеркалом с зажатым в кулаке тюбиком зубной пасты, Оливейра расхохотался себе в лицо и не засунул щетку в рот, а поднес ее к своему изображению в зеркале и старательно вымазал на нем рот розовой пастой, во рту нарисовал сердце, пририсовал руки, ноги, а потом буквы и непристойности -- так он и метался со щеткой по зеркалу, изо всех сил давя на тюбик и корчась от смеха до тех пор, пока не вошла отчаявшаяся Хекрептен с губкой и т. д. и т. п.).

Texto meta 2: Traducción de Alla Borisova

Как было прекрасно в старые времена чувствовать себя обосновавшимся среди царственного стиля жизни, который подразумевал наличие сонетов, общение со звездами, медитации буэнос-айресскими ночами, атмосферу гётевского покоя на собраниях в кафе "Колумб" или на лекциях заграничных маэстро. До сих пор его окружал мир, который именно так и жил, который любил себя таким, сознательно приукрашенным и нарядным, искусственно выстроенным. Чтобы почувствовать, как далек он был от этого колумбария, Оливейре не оставалось ничего другого как вторить с горькой усмешкой трескучим фразам и витиеватым ритмам прошлого, этой заученной манере говорить и молчать. В Буэнос-Айресе, этой столице страха, он снова почувствовал себя в обстановке сглаживания острых углов, что называют обычно проявлением здравого смысла, и, кроме того, демонстрации самодостаточности, которая слышалась в голосе и молодых, и старых, их готовность принять существующее за истину в последней инстанции, подмену сути за самую суть, самую суть, самую суть (стоя перед зеркалом, зажав в кулаке тюбик зубной пасты, Оливейра в который уже раз рассмеялся себе в лицо, и, вместо того, чтобы почистить зубы, поднес щетку к своему отражению в зеркале и старательно вычертил на нем губы розовой пастой, а сверху нарисовал сердце, потом руки, ноги, потом буквы попеременно с непристойностями, он водил щеткой по зеркалу, а потом разом выдавил весь тюбик, задыхаясь от смеха, но тут пришла Хепрептен с губкой, и т.д.)".