

ISSN: 0213-1854

**Cuando el Norte miró al Sur: retos de transferencia cultural en la traducción al inglés de *Pantaleón y las visitadoras***

**(When North looked at South: cultural transfer challenges in the English translation of *Pantaleón y las visitadoras*)**

MARÍA LUISA RODRÍGUEZ MUÑOZ  
lr1romum@uco.es  
*Universidad de Córdoba*

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2017

Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2017

**Resumen:** El Boom de los 60 fue un fenómeno editorial en plena Guerra Fría en el que no todos los autores corrieron la misma suerte en Estados Unidos. La técnica sumada al costumbrismo y el compromiso social patente en las novelas de la época muestran grandes retos de traducción en los que el trasvase cultural plantea asimetrías entre el Norte y el Sur. Escogemos la novela *Pantaleón y las visitadoras* de Vargas Llosa como objeto de análisis léxico y sintáctico para identificar desfases de precisión cultural y estilística en la traslación literaria.

**Palabras clave:** Traducción intercultural. Traducción literaria. *Boom* de los 60. Mario Vargas Llosa.

**Abstract:** The Boom of the 60's was a publishing phenomenon during the Cold War in which not all the authors shared the same luck in the United States. The technique combined with the localism and social commitment visible in the novels of the time show great translation challenges of cultural transfer that poses asymmetries between North and South. We choose *Captain Pantoja and the Special Service* by Vargas Llosa as our object of lexical and syntactic analysis to identify gaps in cultural and stylistic precision in the translation.

**Key words:** Intercultural translation. Literary translation. Boom of the 60s, Mario Vargas Llosa.

## 1. Introducción

(...) [en las traducciones] debería existir alguna corriente subrepticia, algún eco de fondo que permitiese al lector angloparlante sentir que las culturas no se traducen con facilidad. Convertir a Martín Fierro en un *comboy* arruinaría el poema. (...) La cultura es la que importa y, a menudo, esta se forja a partir de los detalles más insignificantes (Rabassa, 2002: 89-90)

En 2010 Mario Vargas Llosa recibió el Nobel de literatura en reconocimiento a “su cartografía de las estructuras del poder y sus mordaces imágenes sobre la resistencia, la revuelta y la derrota individual”. Todo un triunfo para las letras peruanas que se sumaba a los éxitos anteriores de otros representantes del denominado *Boom* de los 60, un fenómeno editorial que algunos tildaron de producto de mercadotecnia<sup>1</sup> pero que, innegablemente, estuvo ligado a la magistralidad de los trabajos artísticos y a la producción masiva de traducciones. La transmisión internacional de las obras maestras de estos literatos pasó por la reescritura en otros idiomas y la capacidad de los traductores para sumergirse en el corazón temático y formal de novelas en las que, bien por el carácter genuinamente cultural de las realidades descritas o por la complejidad técnica de las mismas, la traslación resultó un auténtico reto de comprensión y creación con distintos resultados.

Sin lugar a dudas, la iniciativa institucional estadounidense de financiar y promover el estrechamiento de las relaciones culturales entre las dos Américas incluyendo, entre otras medidas, la traducción de productos literarios de países latinoamericanos durante la Guerra Fría, tuvo mucho que ver en la irrupción en el mercado del otro lado del Ecuador de las obras no anglosajonas del continente. Pero no solo resulta relevante el hecho de que autores como Vargas Llosa pudieran, a partir de la segunda mitad del XX, leerse en inglés sino que resulta indispensable plantearse traductológicamente de qué forma se presentó el *Boom* en Estados Unidos, es decir, en palabras de la afamada traductora Suzanne Levine: “(...) los lectores también han de entender cómo les llegó la

---

<sup>1</sup> “Está de moda decir que el *boom* fue simplemente un producto de la mercadotecnia de Estados Unidos que se extendió al resto del mundo: el envoltorio con el que se presentó a un grupo de escritores que tenían poco en común salvo que todos eran latinoamericanos. Puede que esto fuese cierto en parte —nunca se trató de un movimiento estético— pero las consecuencias, desde el punto de vista de Estados Unidos, donde se traduce muy poco, fueron estimulantes. Nunca ha vuelto a haber una concentración así de traducciones provenientes de un idioma o región y una respuesta tan universal” (Weinberger, E., 2012).

literatura latinoamericana y de qué forma las diferencias y similitudes entre culturas y lenguas afectan a lo que se acaba transmitiendo. Conocer al otro y la forma en la que lo recibimos u oímos es un paso fundamental hacia el autoconocimiento” (Levine, 1991: 14-15).

Por otro lado, J. R. Krause (2010: 35-36) indica que, pese al auge de ciertos autores de este fenómeno literario, no todos gozaron del mismo reconocimiento en todos los países y, en especial, en el vecino Estados Unidos, de escasa tradición traductora<sup>2</sup>. De hecho, este investigador considera que, pese a ser una de las caras del *Boom*, Vargas Llosa no logró calar en el panorama norteamericano a la misma velocidad que otros compañeros. Entre las razones que arguye para explicar este fenómeno se encuentra que el escritor no encajaba en el “canon” de los éxitos de venta del país del norte puesto que la mayor parte de la literatura latinoamericana traducida al inglés y comercializada en EE. UU. estaba muy estereotipada y se fundamentaba en el “imperativo del realismo mágico”, la imagen del “Sur” (Molloy, 2005: 371) que los estadounidenses fabricaron a partir de las obras de García Márquez y Allende<sup>3</sup>. Por nuestra parte, nos planteamos si la forma en la que se llevaron a cabo las traducciones de sus primeras novelas impidió que lograra la alabanza de la potencia del Norte. Esta segunda cuestión pone sobre la mesa la necesidad de examinar las obras traducidas al inglés coetáneo.

Por ello, el presente trabajo toma como estudio de caso una de las primeras novelas de Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras* (1973, traducida en 1977). Nuestra selección obedece a la menor repercusión que esta ha tenido a nivel

---

<sup>2</sup> “Las cifras de *Literature Across Frontiers* refuerzan la estadística de que el 3 % de los libros que se publican al año en Estados Unidos y Reino Unido son traducciones mientras que en Francia y Alemania este porcentaje alcanzó el 14 % y el 8 % respectivamente. Recientemente estos números se han incrementado aún más” (Delgado Darnalt, 2013).

<sup>3</sup> Si buscamos en los listados de los libros más vendidos en agosto de 2013 en EE. UU. de *The New York Times* solo se cuela el colombiano Juan Gabriel Vásquez con su obra *The Sound of Things Falling* (*El ruido de las cosas al caer*) como representante de la literatura hispanoamericana. La traductora de esta novela señaló: “Las impresiones sobre Colombia de los lectores anglosajones están a caballo entre el realismo mágico de Gabriel García Márquez y el realismo sucio y trágico de los reportajes periodísticos sobre tráfico de drogas, secuestros, guerrillas y paramilitares” (Delgado Darnalt, 2013). Por su parte, en los 100 títulos del Oprah’s Book Club de 2010, se identifican dos novelas de García Márquez (*Cien años de soledad* y *El amor en los tiempos del cólera*, que se hace su hueco en el elenco precisamente el mismo año en que se estrena la película en inglés basada en la obra) y otra de Allende (*Hija de la fortuna*). Observamos que todos los títulos se enmarcan en la corriente de “realismo mágico”. El fenómeno “Oprah” es considerado una de las piezas esenciales de fomento de lectura de las mujeres en EE. UU. y, apostando, entre otros, por escritores afroamericanos, se caracteriza por llevar al lector fuera de “la zona de confort” donde se quedaría anclado si siguiera sus elecciones habituales (Tyler, 2005: 137-139).

investigador frente a las afamadas *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *Conversación con la Catedral* o *La tía y el escritor*, publicadas en las décadas de los 60 y 70. El humor, elemento ausente en las demás, solo puede articularse en el contexto cultural tan marcado como el que Vargas Llosa refleja en esta obra. Por ello, vamos a identificar, de forma descriptiva, los retos de traducción del original, especialmente de carácter dialógico (capítulos 1, 5, 8 y 10), y los desfases lingüísticos y culturales de la versión anglosajona. De esta forma, pretendemos comprobar cómo se realizó el trasvase al inglés estadounidense desde los niveles semántico y sintáctico, teniendo en cuenta que el grado máximo de dificultad en la traducción de literatura es el que obedece al registro coloquial, dada su exclusividad (Sayers Pedé, 1987: 171).

## 2. La traducción en su contexto: política y canon

Remontándonos a la historia de la publicación de la literatura latinoamericana en EE. UU., nos encontramos ante un fenómeno moderno que arranca testimonialmente en los años 30. Según Sarah Pollack (2009 a través de Rodríguez Muñoz, 2014: 8-9) no solo factores artísticos sino de carácter histórico e ideológico influyeron en la selección de las obras que se reescribieron al inglés. De hecho, los primeros títulos traducidos y difundidos en EE. UU. de forma previa al *Boom* de los 60 retrataban una América Latina subdesarrollada y culturalmente alejada de la gran potencia<sup>4</sup>. El gusto por la novela colorista y exótica impidió, por ejemplo, que Borges se reconociera como un literato “propiamente” latinoamericano susceptible de ser traducido en un principio, al no responder a las expectativas de las editoriales previas al *Boom* (Levine, 2015: 299-300).

Posteriormente, la Good Neighbor Policy del presidente Roosevelt<sup>5</sup> suscitó el interés por los países latinoamericanos y la traducción de una selección arbitraria de obras. En 1947 esta tendencia volvió a decaer y no repuntó hasta la crisis de Cuba, el golpe de estado de Pinochet y la “Guerra Sucia” de los 70 cuando autores que ya destacaban en épocas anteriores empezaron a producir

---

<sup>4</sup> Entre los títulos regionales destacan: *The Underdogs*, *Marcela: A Mexican Love Story*, *Don Segundo Sombra: Shadows in the Pampas*, *Martín Fierro*, *The Vortex* and *Doña Bárbara* (Pollack, 2008: 4)

<sup>5</sup> “A través de la Oficina del Coordinador de los Asuntos Interamericanos, Nelson Rockefeller promovió el estudio del español y el portugués, los congresos culturales y las traducciones de trabajos dentro de su campaña antinazi durante la II Guerra Mundial. Waldo Frank, Blanche y Alfred Knopf impulsaron la literatura latinoamericana antes, durante y después de la II Guerra Mundial. De la misma forma, la revista bilingüe *The Plumed Horn / El Corno Emplumado* también empezó a prestar atención a la poesía de vanguardia latinoamericana. Los editores recibieron financiación para visitar Latinoamérica, comprobar de primera mano su escena literaria y publicar trabajos a través de la traducción” (Krause, 2010: 22-23)

de manera brillante.

Estos acontecimientos, especialmente la revolución cubana, intensificaron el sentimiento de identidad cultural colectiva del pueblo latinoamericano. De hecho, en los primeros años del estado comunista, Cuba invitaba a los jóvenes escritores a visitar la isla, otorgaba premios, organizaba simposios y publicaba nuevos trabajos en la revista *Casa de las Américas*. Por aquella época la isla representaba un bastión de nacionalismo y antiimperialismo que demandaba un compromiso intelectual, el lugar donde podían utópicamente amalgamarse las vanguardias políticas y artísticas (King, 2015: 59). Por consiguiente, los novelistas de la época asumían un gran reto político, se convertían en potentes agentes sociales en la búsqueda de la identidad “oscurecida por la dominación histórica del colonialismo”, defensa de los desposeídos y construcción del proyecto socialista (Valenzuela Garcés, 2010: 28).

Como respuesta, a partir de 1959, Estados Unidos empezó a financiar la cultura latinoamericana con el deseo de contrarrestar la influencia del comunismo en el continente. Asimismo, aparecen editoriales y revistas literarias por Argentina, Cuba, México y España, lo que permitió la difusión de la “nueva literatura hispanoamericana” por Europa y Latinoamérica (Rodríguez Muñoz, 2014: 9-10). Todos estos acontecimientos de orden político y editorial propiciaron el estallido del mencionado “*Boom*”<sup>6</sup>, ya iniciado en Francia y en otros países europeos (Steenmeier, 2002: 150), que no solo se refiere a la producción sino también a la traducción y, por ende, recepción de este tipo de literatura. Tras un período en el que se exaltaban las bondades de la otredad, el nuevo paradigma modernista empezó a alzarse como la estética que unía a las Dos Américas en tiempos de la Guerra Fría, representaba la etiqueta con la que se vendía la literatura latinoamericana por su “universalidad”, lenguaje

---

<sup>6</sup> Como hemos indicado anteriormente, el interés por la traducción de literatura latinoamericana en EE. UU. no fue azaroso sino fruto del pulso de las dos potencias durante la Guerra Fría. Boyd (2013) relata que, fruto de la política anticastrista, surgieron programas como Alliance for Progress, de promoción social, educativa y cultura, el de la AAUP de financiación de traducciones de literatura hispanoamericana o la entidad IAC (Inter-American Committee), rebautizada como la IAFA (Inter-American Foundation for the Arts) y fusionada con la antigua CIAR (actual Americas Society) de colaboración entre intelectuales, académicos, periodistas y editores de las Américas. Cohn (2006: 160) arguyó que los programas AAUP y CIAR fueron esenciales para “crear y promocionar los *bestsellers* latinoamericanos en los Estados Unidos convenciendo a los editores para apostar por nuevos autores así como estableciendo una infraestructura que permitiera que sus obras captaran la atención del público” [la traducción es mía].

“apolítico”, “maduro”, al estilo de Faulkner,<sup>7</sup> Joyce, Dos Passos (Mudrovic, 2002: 136-137). Algunos autores, incluidos en la revista estadounidense *Review*, donde se analizaban traducciones de novelas latinoamericanas, consiguieron el éxito a base de la promoción del momento y las reseñas de sus reescrituras al inglés<sup>8</sup>; otros, en cambio, tardaron en irrumpir en el panorama estadounidense aun cuando ya encontraban reconocimiento internacional; los hubo que no lo lograron<sup>9</sup>.

Más allá del modernismo y del boyante realismo mágico<sup>10</sup>, ambas corrientes despojadas de ideología política, cabría plantearse si el canon traductor influyó en la diferente acogida de los mayores representantes de la literatura latinoamericana en territorio estadounidense. Situaciones en las que el estilo del autor se desfiguraba en la traducción, como en *The Devil to Pay in the Backlands* (Levine, 2015: 301), versión anglosajona realizada por De Onís de *Grande Sertao: Veredas*<sup>11</sup>, nos muestran la importancia de la traducción en el acceso a la obra de arte cuando existe una relación asimétrica de poder entre el contexto económico y cultural origen y meta.

Sobre la base de las corrientes traductológicas de finales del siglo XX, como las que vinculan Traducción y Poscolonialismo, cabría esperar que la forma de traducir la cultura “minorizada<sup>12</sup>” latinoamericana fuera la domesticación o

---

<sup>7</sup> El artículo del *Time* en el que anunciaba el premio Nobel de García Márquez llevaba por título “Literature: A Latin Faulkner” (Mudrovic, 2002: 137)

<sup>8</sup> Por ejemplo, *One Hundred Years of Solitude* fue promocionada en la revista *Review* del CIAR y es una de las novelas más conocidas en EE. UU. (Krause, 2010: 32)

<sup>9</sup> Ciertas traducciones de baja calidad, la displicencia de editoriales o las críticas negativas fueron la causa de que autores de la talla de Sábato, Miguel Ángel Asturias o Cortázar no llegaran al mercado vecino o lo hicieran, gracias a la perseverancia del traductor, con tardanza (Krause 2010: 32). A este respecto, Mudrovic (2002: 139) explica que el Modernismo se empleó más como política de exclusión que de inclusión. Asimismo, la autora relata cómo Carlos Fuentes tachaba a los críticos de *The Borzoi Anthology of Latin American Literature* de usar la tendencia política de los escritores como vara de medir su calidad literaria.

<sup>10</sup> Rogmann (1980: 632) denuncia que la literatura latinoamericana se ha clasificado de forma simplista en dos vertientes: la tendencia europea, cosmopolita, liderada por Borges y otra autóctona e indigenista, denominada realismo mágico. El autor considera que esta segunda conduce a “la mistificación de la literatura latinoamericana” desde la mirada del otro y tiene grandes dosis de racismo.

<sup>11</sup> La traductora De Onís era demasiado precisa y tendía a la normalización de los regionalismos de ciertas novelas y del lenguaje experimental de otras a través de un lenguaje florido (Levine, 2015: 301)

<sup>12</sup> “La traducción posee un enorme poder para construir representaciones de culturas extranjeras. La selección de textos extranjeros y el desarrollo de estrategias de traducción pueden establecer cánones especialmente locales para las literaturas extranjeras, cánones que se corresponden con valores estéticos de la cultura meta y que, por tanto, revelan exclusiones y

naturalización salvo que los reescritores decidieran, conforme al posicionamiento de Venuti<sup>13</sup>, apostar por una exotización o extranjerización con la que visibilizar las diferencias culturales. El canon literario de la cultura meta anglosajona<sup>14</sup>, poco dada a incorporar traducciones, es lograr un estilo ágil y fluido. Estos dos rasgos no casan con la novela objeto de estudio, *Pantaleón y las visitadoras*, una obra coral, técnica, en la que Vargas Llosa combina distintos registros del español peruano con el afán de plasmar una instantánea de la sociedad de su país originario a fin de criticarlo a través del esperpento<sup>15</sup>.

---

admisiones, centros y periferias que se desvían de aquellos propios de la lengua foránea” (Venuti, 1998: 67)

<sup>13</sup> La traducción patente (House 1977) es defendida por Venuti como instrumento de conciencia social sobre la labor del traductor. La transparencia de las “buenas traducciones” para editoriales y lectores es una norma que deja en fuera de juego otros aspectos del lenguaje más allá de la recepción semántica impecable como la estilística o la finalidad del autor. “Vamos a poner el ejemplo de la ficción, el género más traducido en todo el mundo. Límitemos nuestra selección a escritores europeos y latinoamericanos, los más traducidos al inglés (...) [ nombra a Vargas Llosa] En las reseñas se les juzgará empleando el mismo criterio: la fluidez” (Venuti, 1995: 2). La invisibilidad del traductor aparece conectada con el sentido restrictivo y individualista de autoría del mundo anglosajón que percibe, en el fondo, los factores determinantes de tipo lingüístico, cultural o social como un atentado contra la originalidad y la autorepresentación del autor (Venuti, 1995: 5)

<sup>14</sup> “La autoridad de los 'estilos sencillos' en la escritura en lengua inglesa se logró, por supuesto, a través de lo que Bernstein describe como 'el movimiento histórico en pro de la gramática y la ortografía uniformes, con una ideología que enfatiza lo que carece de rasgos idiosincráticos, la transición suave, la eliminación de las dificultades para concentrar la atención solo en el propio lenguaje” (Bernstein, 1986: 27). En las literaturas británicas y estadounidenses contemporáneas, este movimiento ha hecho del realismo la forma de narrativa por excelencia y del verso libre prosaico, el más influyente (...). En virtud de estas tendencias culturales, parece inevitable que la fluidez se convirtiera en la estrategia de traducción que gozaba de mayor autoridad, independientemente de que el texto foráneo fuera literario o humanístico, científico-técnico o pragmático, un novel o una carta de restaurante. El traductor británico J. M. Cohen ya identificó esta tendencia en 1962, cuando subrayó 'los traductores del siglo veinte (...) se han concentrado generalmente en el significado e interpretación de la prosa, en detrimento de la imitación de la forma o el estilo' (Cohen, 1962: 35). A esta respecto Cohen también señaló que la domesticación implicaba: 'el riesgo de reducir los estilos individuales de los autores y los estrategias nacionales del discurso a la uniformidad de la prosa sencilla' aunque pensaba que las 'mejores' traducciones se evitarían este 'peligro' (Cohen, 1962: 33). Lo que no llegó a comprender, sin embargo, es que “el criterio para determinar la excelencia en traducción era aún radicalmente inglés” (Venuti, 1995: 5-6)

<sup>15</sup> No coincidimos en este punto con la visión de autores como Williams (1986 a través de Cevallos 1991: 273) que considera que tras la cruda crítica de la sociedad dictatorial y los abusos cometidos contra los indígenas presentes en las primeras novelas de Vargas Llosa, esta obra, junto con *La tía Julia y el escribidor*, pertenecen a una fase “de descubrimiento del humor”. *Pantaleón y las visitadoras* requiere una lectura más profunda.

Teniendo en cuenta las características de la novela y la dificultad de suscitar interés en el lector anglosajón de la época por productos literarios traducidos, nuestra hipótesis inicial consiste en pensar que el exotismo de la realidad que se describe, el lenguaje empleado y el estilo de la novela se neutralizarán en el texto inglés para facilitar su venta. Retomando la primera crítica de la novela traducida recogida en la revista *Review* (Oviedo y Faraos, 1978: 98-101) vamos a revisar una versión que fue considerada “a excepción de detalles insignificantes, digna de alabanza, puesto que permite al lector anglosajón participar en este mundo absurdo de militares serios y prostitutas felices y disfrutar como si estuviera frente al texto original”. A partir de esta reseña, nos planteamos qué encierra el término vago “detalles insignificantes” y cómo casa la invisibilidad de los traductores con los problemas que se mencionan en el mismo artículo: “(...) los caminos del humor, el lenguaje de lo kitsch y la parodia del melodrama popular. El lenguaje cómico (especialmente cuando, como ocurre con Vargas Llosa, se basa en las expresiones locales) representa todo un reto de traducción”.

### **3. El lenguaje vargallosiano y sus retos de traducción en *Pantaleón y las visitadoras***

Como hemos podido comprobar en el apartado anterior, Vargas Llosa irrumpe en el mundo de la literatura como uno de los grandes adalides del *Boom*, en una época en la que los intelectuales desempeñan un papel esencial en la sociedad latinoamericana como motores del cambio y de construcción identitaria, articulada a través de formas escriturales nuevas como “la novela total” sobre una realidad que, en el caso de Vargas Llosa, se ficciona con todo lujo de detalles:

Cuando estos intelectuales hablan de la totalidad o acogen la posibilidad de representar la totalidad en sus novelas se refieren a la posibilidad de representar al mundo en todas sus fases y niveles, desde los más irrelevantes y, aparentemente, intrascendentes, hasta los más sublimes e importantes, pero movilizados por lo que denominan las fuerzas sociales de la historia (...). De allí que se considere al intelectual esencialmente como alguien que debe reconstruir y articular los componentes de la totalidad integrante del proceso histórico dentro del cual 'la literatura y el arte, como la condición cultural y psíquica del pueblo, son centrales'. (...) Solo este mandato convierte al intelectual de los años sesenta en un sujeto responsable

Cuando el Norte miró al Sur: retos de transferencia cultural en la traducción...

y con una obligación capital: construir las versiones más completas y cabales del orden social (Valenzuela Garcés, 2010: 33-34)

Esta concepción literaria adquiere todo su sentido en el autor que estudiamos que, absolutamente consciente de la materia y los instrumentos que blande, es reconocido por su capacidad de “capturar la atención del lector y dejar en él una fuerte impresión de vida” (Ninapayta, 1996: 4). El realismo o neorealismo de Vargas Llosa plantea al traductor el difícil reto de transportar cultura.

Tal característica se materializa a nivel microtextual en el aspecto léxico-semántico de los diálogos de *Pantaleón y las visitadoras* en los que la dimensión de realidad amazónica “ficcional” se manifiesta a través del uso abundante de cultreemas de diferente signo: zoónimos, fitónimos, antropónimos, topónimos y etnónimos.

En un estudio previo sobre las estrategias de traducción empleadas para la exportación de cultura en la novela al inglés, se pudo comprobar que las técnicas naturalizadoras, esto es, las que miran hacia la cultura meta, superaban levemente las exotizantes, aquellas que mantenían el sabor local (Rodríguez Muñoz, 2016: 207-208). A pesar de este equilibrio de fuerzas cuantitativo, el escenario pintoresco, que parece un personaje más de la novela, pierde connotaciones<sup>16</sup>.

En primer lugar, retazos de esta disparidad se pueden apreciar en la traducción de aspectos sociales o étnicos como los que siguen:

TO	TM
Zambitas (p. 28)	Half-breeds (p. 19)
Cholas (p. 10)	Local women (p. 4)
Negrero (p. 128)	Slave driver (p. 108)
Visitadoras (p. 106)	Specialists (p. 89)

Mientras que el primer término inglés no manifiesta la mezcla de sangre india y negra de “zambo”, “chola” es un apelativo cariñoso que se construye sobre la hibridez indígena-europea y “negrero”, por su parte, deja clara la raíz

---

<sup>16</sup> Aunque se identifica un empate entre el número de técnicas extranjerizantes y naturalizadoras de los cultreemas de la novela, en 35 unidades de las 74 estudiadas se produce algún tipo de merma en la traducción. Aplicando la “máxima de grado suficiente de precisión” de Kussmaul, en 12 casos el rasgo erróneo o elidido es indispensable para la traducción fidedigna (Rodríguez Muñoz, 2016: 200-201).

étnica que se neutraliza en un vocablo meta que no alude a la raza. En este sentido no podía faltar la traducción naturalizadora de “visitadoras” por “specialists” que vela el eufemismo original empleado para denominar a las lavanderas, prostitutas que prestan sus servicios a domicilio en la selva peruana.

Se identifican, asimismo, errores en las que se pierde precisión dentro del mismo campo semántico social o se desvirtúa el sentido original:

TO	TM
Charapas (pp. 55-70)	Men (p. 54)/flooziés (p. 55)
Ayahuasqueros (p. 124)	Drug addicts (p. 104)
Huachafas (pp. 55-70)	Hookers (p. 54)

El primer término que figura en la clasificación anterior es traducido a través de una generalización (men) o sobretraducción (flooziés), puesto que “charapa” denota al habitante natural del Oriente Peruano. En los dos restantes, se identifica un error binario: el “ayahuasquero” es realmente un chamán, como así se contempla más adelante en la novela, mientras que en “huachafas” se malinterpreta el sentido del original en la versión final anulando la realidad netamente peruana a la que se alude, a la que el propio Vargas Llosa dedica un artículo de opinión (Vargas Llosa, 1983), que rezó posteriormente como acepción de la entrada “huachafería” ('cursilaría recargada') en el diccionario *DiPerú*.

TO	TM
Manjar blanco (p. 62)	Soufflé (p. 51)
Anticuchadas (p. 176)	Barbecues (p. 151)
Timbuche (p. 130)	Soup (p. 110)
Juane (p. 138)	Chicken and rice (p. 117)

En el apartado de gastronomía, empleando la máxima del grado suficiente de precisión (Kussmaul, 1995: 95), traducir “manjar blanco” por 'soufflé', “anticuchadas” por 'barbecues' o 'shish kebab', “timbuche” por 'soup', “juane” por 'chicken and rice', serían soluciones traslativas “exitosas” para elementos secundarios u ornamentales de la trama y, sin embargo, huelga decir que la gastronomía del Perú pierde sabor al pasar la frontera del texto anglosajón. ¿No es acaso la equivalencia una forma de “traición”?

Algo similar ocurre con los casi intraducibles diminutivos y aumentativos. Su inclusión marca el carácter único de la variedad del español empleada, esto es, su expresividad, muy difícil de retratar en un idioma diferente. Según Neissa

(2004: 136), la gran pesadilla del traductor de literatura latinoamericana son los diminutivos, que suelen perder fuerza, ternura, persuasión e ironía en su transferencia. Unas de las funciones esenciales que ejercen estas partículas en la novela es suavizar la carga sexual del mensaje, forjar la retórica eufemística pueril (Santaemilia, 2010: 129), aunque corrosiva de Vargas Llosa: potoncitas, chuchupitas, zambitas, mamacitas... Normalmente los traductores eliminan la connotación que aporta el sufijo en pro de la naturalidad, aunque, en ocasiones, compensan el carácter sintético del español con paráfrasis. De forma excepcional, reflejan el sentido apreciativo del original de forma exotizante como en los casos “mamacita”, “mami” y “mamazota”, con los que se denominan coloquialmente en el original a mujeres atractivas o parejas. La traducción al inglés “mammy” (con pronunciación similar al español “mami”) tiene una doble acepción, una más diacrónica, la que recuerda a las nanas y sirvientas negras que cuidaban de niños de raza blanca en los estados sureños y otra más actual, 'mujer o esposa', propia del argot e integrada en el acervo estadounidense por influencia del español hablado por la comunidad latinoamericana.

Por otro lado, cabe señalar que muchos de los nombres propios empleados en la novela tienen carga semántica y nos aportan la única característica descriptiva de los personajes, que se conciben como actantes con escasa profundidad psicológica. Los antropónimos refuerzan o contrastan irónicamente con las acciones o actitudes del poseedor de los mismos. En el propio antropónimo “Pantaleón”, protagonista de la sátira, identificamos dobles lecturas e intertextos (por ejemplo, resuena el histórico “Pantaleone” de la *Commedia* italiana); además, el creador del Servicio de Visitadoras también será apodado “Panta” o “Pan-Pan” (onomatopeya de un disparo con connotaciones sexuales en la novela) y dará el sobrenombre al esperpéntico comando de prostitutas con financiación militar: TO: Pantilandia/TM: Pantiland ('el mundo de las pantaletas'). Algunas de estas connotaciones, como la de la onomatopeya, pasan desapercibidas para el receptor inglés.

Asimismo, Vargas Llosa juega con los nombres de los empleados y empleadas del burdel itinerante empleando el sonido /p/ y /tʃ/ en una suerte de aliteración sexual que solo funciona en español y que los configura formalmente como integrantes de un mismo grupo: Chuchupe, Chupito, Pechuga, Pichuza, Chino Porfirio, Coca. Su mujer, su cuñada y él mismo parecen no escapar a esa marca de la casa: Pocha, Chichi, Pantaleón Pantoja. En los personajes secundarios tampoco da puntada sin hilo el autor: aparece un tal “Sinforoso Caiguas” (apellido vulgar en Perú que, literalmente, denota una

planta indígena “fofa, sosa y barata”).<sup>17</sup> y el mafioso locutor “Láudano” (anestésico) y “Rosales” (moralismo) (Castro-Klarens, 1979: 105-118), conocido como el Sinchi (guerrero valiente), apodo del corrupto y populista locutor de radio. Los juegos de palabras que dirige Vargas Llosa al lector representan guiños que generan complicidad y risas a mandíbula batiente, inapreciables para el público anglosajón ajeno al universo hispano.

Para la traducción de los miembros del Servicio y demás representantes del mundo del hampa iquiteño notamos dos tipos de técnicas traslativas en la versión estadounidense: conservadoras y modificadoras. Mientras que en el primer caso se transfieren los nombres sin modificarlos un ápice (Pichuza, Coca, Chino Porfirio, Chuchupe)<sup>18</sup>, en el segundo se prefiere la interpretación de los mismos como sustantivos comunes (TO: Pechuga/TM: Knockers, TO: Chupito/TM: Freckle, TO: Moquitos/TM: Snotnose, TO: La Brasileña/TM: The Brazilian).

Parece que el criterio que se sigue es la transparencia semántica de los mismos, aunque se pierdan connotaciones como las indicadas anteriormente o se produzcan errores por incoherencia, al no identificar el mismo personaje cuando a su apodo se le añade o elimina el diminutivo (Chupito es Freckle; sin embargo, Chupo<sup>19</sup> se mantiene como tal en inglés).

Por otro lado, los diálogos de Pantaleón y las visitadoras están trufados de frases hechas y expresiones figuradas. La importancia del tratamiento de los

---

<sup>17</sup>Asimismo, existe la expresión popular “estar hasta las caiguas” que significa 'estar muy mal, ser paupérrimo'. Este apellido viene precedido por el nombre “Sinforoso” que parece remitir a la idea de 'foroso, hueco', como las caiguas. Aunque en el mundo real este antropónimo puede hallarse, ciertas combinaciones fónico-semánticas del español, ligadas a referentes americanos, producen tensiones en el receptor hispanoparlante que tienden a hundir a los Sinforosos Caiguas en la corriente del ridículo, del gusto “especial” de las clases bajas por los nombres “extraños, pasados de moda o chistosos” (Castro-Klaren, 1979: 105-118)

<sup>18</sup> En la novela se explicita el significado del alias de la madame del Servicio de Visitadoras: TO: “¿sabe qué es una chuchupe? La víbora [víbora] más venenosa de la Amazonía” (p. 29) /TM: “[do you] know what a chuchupe is?; [the] most poisonous snake in Amazon” (p. 20)

<sup>19</sup> Chupo: chupo (del quechua *ch'upu*, tumor).1. m. *Am. Mer.* Grano, divieso  
Chupón: chupón, na.

1. adj. Que chupa.

2. adj. coloq. Que saca dinero u otro beneficio con astucia y engaño. U. t. c. s.

8. m. *Am.* biberón.

9. m. *Am.* chupada.

13. m. *Méx.* chupador (l de los niños).

14. m. *Perú y Ven.* chupete (l objeto con una parte de goma).

15. m. ant. chupetón. U. en América. (*DRAE*)

elementos fraseológicos radica en la expresividad que infunden al texto. Los traductores han mostrado que reconocen la unidad semántica que representan, aunque las estrategias empleadas para el trasvase no son homogéneas, y, en algunas ocasiones, al primar el sentido se ha optado por recrear versiones planas del modismo:

TO	TM
qué caramelo las atrae tanto (p. 128)	what's in it for them (p. 109)
también tiene su corazoncito (p. 106)	he also has feelings (p. 88)
a uno le pican los pies (p. 29)	It makes you wanna dance (p. 20)
la yerba mala nunca muere (p. 263)	one bad apple spoils the barrel (p. 230)
a portarse como se pide chumbeque (p. 116)	behave the way you're told to, you clown (p. 98)

A lo anterior se unen las connotaciones que el lector inglés no va a apreciar, como la picaresca de “ser un vivo” (p. 107), o la positiva de ser una mujer que “causa estragos” (p. 105), o de “rompe y raja” (p. 105), o la enfática de “feto de piojo” (p. 106), esto es, una fealdad superlativa.

TO	TM
ser un vivo (p. 107)	To be a smart-aleck (p. 89)
Causar estragos (p. 105)	To cause troubles (p. 88)
Rompe y raja (p. 105)	Loud and brassy (p. 88)
Feto de piojo (p. 106)	You louse (p. 88)

Para finalizar el análisis léxico de los retos y desfases culturales entre original y traducción, hemos de admitir que la riqueza de vocabulario de la que hace gala el Nobel de literatura supera con creces la desplegada en su versión al inglés. Las palabras baúl como el verbo “to go” desmejoran un original preciso: TO: “cambiamos de decorado” (p. 26)/ TM: “go someplace else” (p. 16); TO: “sigue conmigo” (p. 116)/TM: “go with me” (p. 98); TO: “vayan embarcando” (p. 116)/TM: “get going” (p. 98). Pequeños matices también se pierden por el camino de la traducción como que “encariñarse” no es lo mismo que enamorarse, que “espaldas” es un intensificador frente a “back” o que “mozo” tiene un aire castizo y apreciativo del que carece “guy”.

El grado de dificultad aumenta si, además del aspecto léxico-semántico, tenemos en cuenta que la estructura y las técnicas empleadas en la prosa de Vargas Llosa, “orientadas a disminuir la distancia entre el lector y lo narrado” (Ninapayta, 1996: 7), complican la transmisión del referente como ocurre en la novela que analizamos. Según el afamado autor, “El hecho real es uno, en tanto

que los signos que podrían describirlo son innumerables. Al elegir uno y descartar otros, el novelista privilegia una y asesina otras en lo descrito” (Vargas Llosa, 1993: 9 a través de Pollarolo, 2001: 11). La conciencia de la técnica, de la elección del lenguaje es esencial en el arte vargallosiano. Por ende, el traductor no puede olvidar que la reescritura del autor en otro idioma pasa ineludiblemente por la “fidelidad” al fondo y la forma de lo narrado: verbigracia, *Pantaleón y las visitadoras* presente un complejo entrelazado de voces narrativas que se articulan a través de la mezcla de códigos que el insigne peruano realiza con gran maestría. Según Sommers (1975: 102), esta habilidad desvela la sensibilidad del autor hacia el lenguaje: “su habilidad para desarrollar un estilo en armonía con la fuente narrativa, ya sea la burocracia militar oficial, la de la frustrada esposa o la del locutor hipócritamente moralizador”. La conciencia de la técnica en sus ensayos sobre el arte de novelar (véase *La verdad de las mentiras* o *La orgía perpetua*) explicita otro nivel de fidelidad que debe darse en la traducción y que no siempre se logra en el caso que nos ocupa.

Como ejemplo de la disparidad sintáctica y estilística entre la versión en español y en inglés de la novela cabe señalar el empleo de técnicas cinematográficas en los diálogos, para que la escena en primer plano resulte agrandada y las descripciones en forma de escenario se hallen telescópicamente alejadas. Las pequeñas incursiones del narrador a modo de acotaciones resultan “sucesivas, rituales, compulsivas” (Sommers, 1975: 104); en ellas reina la acumulación verbal frente a la viveza sin ornamentos del diálogo propiamente dicho. La teatralidad narrativa en *Pantaleón* se logra con el uso de una estructura sistemática basada en la colocación del sujeto tras el predicado, que aumenta el ritmo de lectura y el suspense. En inglés esta inversión no se ha reproducido puesto que atenta contra el orden ortodoxo de los elementos sintácticos: sujeto + verbo. Aunque nuestro idioma permite mayor ductilidad en la ordenación de los componentes oracionales, el estilo de Vargas Llosa no es convencional en el texto origen por la información que se vierte y la disposición de la misma: el foco informativo se fija de forma intencional. La transmisión de arte pasa necesariamente por infringir, si fuera necesario, los postulados del canon de la lengua de llegada:

TO: —¿Cierto que los soldados se abrieron campo hasta la cruz a culatazos? —opera en Belén, en Nanay, abre casa propia en la carretera a San Juan, tiene clientes a montones, prospera, ahorra Pechuga— (...) (p. 271)

TM: “Is it true the soldiers cleared the field up to the cross with their rifle butts?” Knockers works in Bethelam,

Cuando el Norte miró al Sur: retos de transferencia cultural en la traducción...

in Nanay, opens her own house on the highway to San Juan, has hordes of clients, prospers, saves. (...) (p. 238)

TO: Tenía la cabeza sobre el corazón, los ojitos cerrados, se le habían afilado las facciones y estaba muy pálido —es aceptada por Moquitos, trabaja siete días a la semana, contrae dos purgaciones en un año, cambia tres veces de cañiche Rita—. (...) (p. 269)

TM: “His head had fallen on his heart, his eyes shut, his features had gotten real gaunt and he was very pale,” Rita is taken on by Snotnose, works seven days a week, comes down with the clap twice in one year, changes pimps three times. (...) (p. 236)

Otro aspecto de estos fragmentos que debe considerarse es la carencia de criterio homogéneo a la hora de traducir el presente simple de indicativo, empleado constantemente para enumerar acciones y estados en las acotaciones originales. En inglés, este tiempo se suele traducir por el continuo, cuyo aspecto durativo extiende la actividad en el diálogo como si se realizara a lo largo de toda la escena (si bien, en casos excepcionales, también se emplea la forma verbal a la española). La dispar estrategia no siempre obedece a criterios temporales o asocia la forma simple a los verbos locutivos.

TO: ¿No te acuerdas cómo nos reíamos espiándolo, mami? Se arrodillaba y les besaba los pies imaginándose que eran ella (p. 105)

TM: “Don't you remember how we laughed when we spied on him, Mama? He was kneeling and kissing their feet, imagining they were her (p. 88)

TO: —Buenos días, visitadoras contentas y alegres —canta Chupito—. A ver, me van formando cola para la revista médica. Por orden de llegada y sin pelearse. Como en el cuartel, como le gusta a Pan Pan (p. 106)

TM: Good morning, happy and cheerful specialists,” Freckle is singing. “Come on, you're going to line up for me, to have your medical examination. First come, first served, and no fighting. Like in the barracks, just the way Pan-Pan likes.” (p. 89)

Ciertamente, en Vargas Llosa, la persuasión es un elemento indispensable, entendida esta como la posibilidad de hacer vivir al lector “la ilusión de una realidad tan poderosa como la que experimenta en la práctica” (Valenzuela Garcés, 2012: 201). Despojada de estos atributos, la novela “mente” porque a través de su forma no ha logrado que el lector se sumergiese con éxito en la ficción. El eje de oposición verdad/mentira funciona en la teoría vargallosiana solo por la estructura y no por los temas abordados (Valenzuela Garcés, 2012: 211). A este respecto, el realismo de las intervenciones de oralidad ficcional pasa por recrear rasgos lingüísticos propios del registro coloquial, a saber, el uso del diminutivo, las intervenciones escuetas, con elementos implícitos, la ausencia de conectivos, el empleo de exclamaciones e interjecciones, entre otras. Algunos de estos rasgos se debilitan en la traslación, como el uso de oraciones más extensas y subordinadas en la versión estadounidense, aun siendo un rasgo extraño atendiendo a la naturaleza más precisa del inglés frente al español o el declive de la expresividad a través del empleo de oraciones enunciativas:

TO	TM
Ese enfermero es un vivo, a mí no me pone nunca más la mano encima (p. 107)	That male nurse is a smart aleck. He's never going to lay his hands on me again (p. 89)
TO: aquí ganan poco y les sobra trabajo (p. 128)	They don't earn much here and there's too much work (p. 109)
qué buena música (p. 29)	good music (p. 20)
Qué sueño (p. 106)	I tiled [am tired] (p. 88)

Respecto de los idiolectos, el más reconocible y llamativo es el propio del personaje Chino Porfirio cuya expresión se caracteriza en el original y en la traducción por la conversión de las consonantes líquidas /l/ y /r/. No obstante en la versión inglesa este personaje comete errores en la conjugación de tiempos verbales (TO: Yo he hecho de todo en la vida y no me pesa, señol (p. 26)/ TM: I [have] done evelythin' in my life and I no [don't] leglet it, mistel (p. 16); TO: pelo sí expeliencia (pp. 26-27)/TM: I [am] sule got expeliencia (pp. 16-17)). La construcción de un actante que se expresa toscamente en inglés puede deberse a la inmigración integrada y continuada de la comunidad asiática en el Perú<sup>20</sup> frente a la estadounidense que, pese a ser más antigua, dada la Ley de

<sup>20</sup> “Desde hace algo más de 150 años Perú recibe inmigración china. En un primer momento fue intensa y en años posteriores decreció, pero el flujo inmigratorio no se detuvo nunca. (...) Al

Exclusión China<sup>21</sup> (1885-1943) y las restricciones en las leyes de emigración, no repuntó hasta los 70.

A modo de colofón de este segundo nivel de análisis estructural, hemos de admitir que, como indicó el afamado traductor de literatura latinoamericana Gregory Rabassa (2002: 89-90), trasvasar la estructura sintáctica del original en la traducción para reflejar la cultura origen es harto complejo. No obstante, la fidelidad al estilo del autor no pasa solo por la precisión semántica puesto que, paradójicamente, en pro de esa lealtad, el traductor debe inventar, con los recursos del idioma meta, nuevas formas de expresión para conseguir que los personajes vargallosianos sigan manteniendo rasgos similares al pasar la barrera lingüística. A pesar de la utopía y la imposibilidad que muchos ven en este cometido<sup>22</sup>, la literatura se sigue traduciendo y Vargas Llosa es conocido mundialmente.

### Conclusiones

En el presente estudio hemos analizado, a través de la figura de Mario Vargas Llosa, los factores contextuales que rodearon al afamado *Boom* de los 60 que se exportó a EE. UU. con fines comerciales, pero, sobre todo, políticos. La Guerra Fría supuso un pulso ideológico continental en el que el arte era concebido como un arma más de competición. En este entorno, la traducción se practicó de forma sistemática y contranatural, como medida política, en un mercado en el que tradicionalmente solo se consumía y consume literatura en inglés. Por otro lado, según los expertos, la prosa latinoamericana del *Boom* se vendía con dos etiquetas en el embalaje occidental: la modernista y la del realismo mágico, en la que la novela *Pantaleón y las visitadoras* no encajaba.

---

estar libres y experimentar el bienestar de ese nuevo estados los ex culies [contratados en régimen de semiesclavitud chinos del XIX] pudieron, además, formar familias con mujeres peruanas de los sectores populares. Surgió así toda una generación de miles de mestizos genética y culturalmente chinoperuanos a los que popularmente se llamó injertos” (Rodríguez, 2004: 115 y 119)

<sup>21</sup> En 1988 se revocó el derecho de los inmigrantes chinos legales para volver a entrar en el país después de un viaje al extranjero. Los inmigrantes chinos, muchos de los cuales fueron forzados a dejar a sus hijos y esposas en la China, tuvieron que renunciar al derecho a vivir en Estados Unidos si querían visitar a sus seres queridos (Gzesh, 2000: 416)

<sup>22</sup> Según Rabassa, es el aspecto oral el que se desvanece en la traducción, ese que en Robert Frost es la poesía perdida. El lenguaje de “jabberwocky” de Carroll no es inglés y, sin embargo, solo se puede sentir a través de este idioma, al igual que las jitanjáforas solo pueden existir rodeadas de español. Murlay va más allá cuando, siguiendo la estela de Frost, indica que en la traducción se pierde todo lo que el autor valora: la poesía del oído interno del artista, sus intenciones e intuiciones (Morley, 2007: 73 a través de Munday, 2009: 247)

Encontramos, por tanto, en el universo del discurso, las normas poéticas y patronazgo de la traducción, la explicación de por qué Vargas Llosa, entre otros autores, no permeó con la misma fuerza o a la misma velocidad que los insignes adalides del realismo mágico en el anhelado mercado del vecino del Norte, al no cumplir con las expectativas lectoras que los propios críticos generaron.

Con respecto a la restricción que supone el propio texto original para la traducción, hemos recogido algunos de los problemas de trasvase cultural y estilístico en dos niveles de análisis de la obra seleccionada. En cuanto al primero, el léxico-semántico, hemos hallado: culturemas de distintas categorías que, al ser naturalizados, no transmiten el mismo sentido o connotaciones locales del original; dificultades de reescritura al inglés de diminutivos y aumentativos sobre los que Vargas Llosa construye la carga erótica de la novela; connotaciones inapreciables de algunos antropónimos con carga semántica así como elementos fraseológicos que se neutralizan o desvían disminuyendo la expresividad del original. Respecto del segundo nivel, el sintáctico-sintagmático, hemos constatado su implicación cultural en la representación de la oralidad ficcional de forma realista y su estrecha relación con la técnica depurada de Vargas Llosa, que acerca al lector a la trama con estrategias cinematográficas y recursos literarios como la acumulación de verbos simples en las acotaciones para aumentar el ritmo del lectura o el hipérbato que coloca de manera sistemática el sujeto al final en cada intervención del narrador. Estas características no se respetan en la traducción, lo que desluce el resultado y la misión principal que Vargas Llosa asume en su arte novelístico: generar ficciones que no mienten, que “nos permiten ser otros”.

A este respecto, Susan Levine (2015: 312) nos recuerda la naturaleza creativa de la traducción entendida como una nueva obra en la que, si la cultura se transfiere en todo su vigor, la experiencia del lector meta se amplía y se vuelve trepidante:

La traducción se convierte en un aspecto crucial del proceso histórico porque es uno de los medios por la que nosotros, los lectores, mantenemos vivo el espíritu del escritor y su contribución al diálogo de la literatura. No obstante, los lectores deben ser conscientes de que, incluso las mejores traducciones, son otro libro. Para el lector argentino, la novela de Puig era muy argentina; para el lector estadounidense, es latinoamericana, al estar repleta de referencias exóticas y 'primitivas' (como una sirvienta matando un pollo en el patio trasero), lo que contribuye a hacerla fascinante, una visión de una nueva

Cuando el Norte miró al Sur: retos de transferencia cultural en la traducción...

realidad, o una nueva visión de la realidad.

Planteamos, por tanto, la necesidad de acometer una nueva traducción contemporánea más sensible hacia la cultura original, siguiendo el método filológico (Nord, 2009: 228), de esta novela y de otras muchas trasvasadas con la premura de la Guerra Fría, con la finalidad de mostrar estilos literarios y manifestaciones antropológicas de Latinoamérica desde una perspectiva diacrónica. De esta forma se podría preservar el legado cultural del continente, no solo para la comunidad internacional en la que el inglés se ha convertido en *lingua franca*, sino para las nuevas comunidades de latinos nacidos en tierras estadounidenses ajenos a sus raíces literarias e históricas.

### Referencias bibliográficas

- BERNSTEIN, Charles, *Content's Dream: Essays 1975-1984*. Los Angeles: Sun & Moon, 2001.
- BOYD, Martin, "Translating Latin America, Part 3: How do you say 'Boom' in Spanish?". Disponible en línea en: <http://dialogos.ca/2013/03/translating-latin-america-part-3-how-do-you-say-boom-in-spanish/>. [Fecha de consulta: 11 de octubre de 2015].
- CASTRO-KLAREN, Sara, "Humor y Clase en Pantaleón y las visitadoras". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 9, 1979, 105-118.
- CEVALLOS, Francisco Javier, "García Márquez, Vargas Llosa, and Literary Criticism: Looking Back Prematurely". En: *Latin American Research* 26, 1, 1991, 266-275.
- COHEN, John Michael, *English Translators and Translations*. Londres: Longmans, Green & Co, 1962.
- COHN, Deborah, "A tale of two translation programs: Politics, the Market, and Rockefeller Funding for Latin American Literature in the United States during the 1960s and 1970s". En: *Latin American Research Review*, 4, 2, 2006, 139-164.
- DELGADO-DARNALT, Andrés, "Translation Envy: Can Latin American Win Over English Readers?". En: *Publishing Perspectives*. Disponible en línea en: <http://publishingperspectives.com/2013/01/translation-envy-can-latin-americans-win-over-english-readers/>. [Fecha de consulta: 11 de septiembre de 2017].
- ENNEW, Judith, "Mujercita y Mamacita: Girls Growing up in Lima". En: *Bulletin of Latin American Research* 5, 2, 1986, 49-66.
- GZESH, Susan, "¿Protegerán los tribunales de Estados Unidos a los extranjeros? Análisis de las tendencias del siglo XIX". En: Manuel Ángel

- Castillo, Alfredo Lattes y Jorge Santibañez (eds.): *Migración y Fronteras*. Tijuana: Asociación Latinoamericana de Sociología, El Colegio de la Frontera Norte, El Colegio de México, Plaza y Valdés Editores, 2000, 409-432.
- HOUSE, Juliane, *A Model for Translation Quality Assessment*. Tübingen: Gunter Narr, 1977.
- KING, John, "The Boom of the Latin American novel". En: Efraín Kristal (ed.): *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, 59-90.
- KRAUSE, James Remington, *Translation and the Reception and Influence of Latin American Literature in the United States*. Tesis Doctoral de la Universidad de Vanderbilt, Nashville, 2010. Disponible en línea en: <http://etd.library.vanderbilt.edu/available/etd-12012010145738/unrestricted/Krause.pdf>. [Fecha de consulta: 8 de mayo de 2013].
- KUSSMAUL, Paul, *Training the Translator*. Ámsterdam-Filadelfia: John Benjamins Publishing, 1995.
- LEVINE, Susan Jill, "The Latin American Novels in English Translations". En: Efraín Kristal (ed.): *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015, 297-317.
- LEVINE, Susan Jill, *The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction*. Saint Paul: Graywolf Press, 1991.
- MOLLOY, Sylvia, "Postcolonial Latin America and the Magic Realist Imperative: A Report to the Academy". En: Sandra Bermann y Michael Wood (eds.): *Language, and the Ethics of Translation*. Princeton: Princeton UP, 2005, 370-79.
- MORLEY, David, *The Cambridge Introduction to Creative Writing*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- MUDROVIC, María Eugenia, "Reading Latin American Literature Abroad: Agency and Canon Formation in the Sixties and Seventies". En: Daniel Balderston y Marcy Schwartz (eds.): *Voice-Overs. Translation and Latin American Literature*. Albany: State University of New York Press, 2002, 129-143.
- MUNDAY, Jeremy, "The Creative Voice of the Translator of Latin American Literature". En: *Romance Studies*, 27, 4, 2009, 246-258.
- NEISSA, Peter Anthony, *Dictators, directives, tyrannical figures, and cultural discourse: Jorge Zalamea, Gabriel García Márquez, and Mario Vargas Llosa*. Tesis Doctoral. Boston: Boston College, 2004.
- NINANPAYTA, Jorge, "Vargas Llosa y el Boom de la novela latinoamericana".

- En: *La casa de cartón de OXY*, 8. Lima: OXY, 1996, 2-9.
- NORD, Christiane, "El funcionalismo en la enseñanza de la traducción". En: *Mutatis Mutandi*, 2, 2, 2009, 209-243.
- OVIEDO, José Miguel y FARAKOS, Mary, "Captain Pantoja and the Special Service by Mario Vargas Llosa; Gregory Kolovakos, Ronald Christ". En: *Latin American Literary Review*, 6, 12, 1978, 98-101.
- POLLACK, Sarah, "The Peculiar Art of Cultural Formations: Roberto Bolaño and the Translation of Latin American Literature in the United States", *TRANS, Revue de littérature générale et comparée*, 5, 2008.
- POLLAROLO, Giovanna, "Realismo y representación en la novela (A partir de algunas propuestas de Mario Vargas Llosa)". En: *Copé*, 11, 27, 2001, 9-12.
- RABASSA, Gregory, "Words Cannot Express... The Translation of Cultures". En: Daniel Balderston y Marcy Schwartz (eds.): *Voice-Overs. Translation and Latin American Literature*. Albany: State University of New York Press, 2002, 84-91.
- RODRÍGUEZ MUÑOZ, María Luisa, "Captain Pantoja and the Special Service: traducción interamericana del *culturemas* en el Boom de los 60". En: *Skopos. Revista Internacional de Traducción*, 7, 2016, 191-214.
- RODRÍGUEZ MUÑOZ, María Luisa, *Interamericana: la traducción al inglés de "Pantaleón y las visitadoras"*. Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2014.
- RODRÍGUEZ PASTOR, Humberto, *Cuando Oriente llegó a América. Contribuciones de inmigrantes chinos, japoneses y coreanos*. Nueva York: Banco Interamericano de Desarrollo, 2004.
- ROGMANN, Horst, "'Realismo magico' y 'Negritude' como construcciones ideológicas." En: Alan M. Gordon y Evelyn Rugg (eds.): *Actas del Sexto congreso internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 agosto de 1977*. Toronto: Dept. of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980, 632-635.
- SANTAEMILIA, José, "Amor y erotismo en Vargas Llosa y su traducción al inglés". En: *TRANS*, 14. Málaga: Universidad de Málaga, 2010, 125-141.
- SAYERS-PEDEN, Margaret, "Translating the Boom: the Apple Theory of Translation". En: *Latin American Literary Review. The Boom, in Retrospect: A Reconsideration*, 15, 29, 1987, 159-172.
- SOMMERS, Joseph, "Literatura e ideología: el militarismo en las novelas de Vargas Llosa". En: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1, 2. Lima: Centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar, 1975, 87-112.
- STEENMEIJER, Maarten, "How the West Was Won: Translations of Spanish American Fiction in Europe and the United States". En: Daniel Balderston

MARÍA LUISA RODRÍGUEZ MUÑOZ

- y Marcy Schwartz (eds.): *Voice-Overs. Translation and Latin American Literature*. Albany: State University of New York Press, 2002, 144-153.
- TYLER, Lisa, "Reading Oprah: How Oprah's Book Club Changed the Way America Reads". En: *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 38, *Special Convention Issue: Performance*, 2005, 137-139.
- VALENZUELA GARCÉS, Jorge "La dimensión antropológica de la teoría de la ficción de Vargas Llosa". En: *Con Textos. Revista Crítica de Literatura*, 3, 3. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2012, 199-218.
- VALENZUELA GARCÉS, Jorge, "Escritores comprometidos, campo literario y novela total en los años sesenta". En: *Letras*, 81, 116. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2010, 25-43.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La verdad de las mentiras. Ensayo sobre la novela moderna*. Lima: Peisa, 1996.
- VARGAS LLOSA, Mario, "La huachafería". En: *El Comercio*, 28 de agosto de 1983.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Captain Pantoja and the Special Service*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1990.
- VARGAS LLOSA, Mario, *La orgía perpetua*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- VARGAS LLOSA, Mario, *Pantaleón y las visitadoras*. Barcelona: Planeta, 1996.
- VENUTI, Lawrence, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Londres y Nueva York: Routledge, 1998.
- VENUTI, Lawrence, *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. Oxon: Routledge, 1995.
- WEINBERGER, Eliot, "Un hallazgo más importante para el Norte que para el Sur". En: *El País*, 17 de noviembre de 2012. Disponible en línea en: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/17/actualidad/1353181061\\_129298.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/17/actualidad/1353181061_129298.html). [Fecha de consulta: 11 de octubre de 2017].
- WILLIAMS, Raymond, *Mario Vargas Llosa*. Nueva York: Ungar Publishing, 1986.

#### **Bibliografía de utilidad terminológica**

- ACADEMIA PERUANA DE LA LENGUA, *Diccionario de peruanismos de la Academia Peruana de la Lengua*. Disponible en línea en: [http://DiPeru.org/glosario\\_plus](http://DiPeru.org/glosario_plus). [Fecha de consulta: enero de 2013-enero de 2014].
- CAMBRIDGE DICTIONARIES ONLINE. Disponible en línea en: <http://dictionary.cambridge.org/>. [Fecha de consulta: 2012-2014].
- DICCIONARIO QUECHUA-AYMARA AL ESPAÑOL. Disponible en línea en: <http://www.katari.org/diccionario/diccionario.php>. [Fecha de consulta: enero 2013-enero 2014].

- ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. Disponible en línea en:  
<http://www.britannica.com/>. [Fecha de consulta: enero 2013-enero 2014].
- GALLEGO DE TORRES, Antonio, *El español de América*. Barcelona: Publicacions I Edicions de la Universitat de Barcelona, 2005.
- HILDEBRANT, Martha, *Peruanismos*. Lima: Epígrafe S.A. Editores, 1994.
- HINOSTROZA, Gloria, *Historia de la Gastronomía Peruana* 8. En: *La Repostería Colonia* [blog]. Disponible en línea en:  
<http://cocinatradicional.blogspot.com.es/2008/09/historia-de-la-gastronomia-peruana-parte.html>. [Fecha de consulta: enero 2017].
- LARCO DEGREGORI, Fedor, *Diccionario de jeringa peruana*. Lima: Publicidad Causa, 2000.
- MERRIAM WEBSTER DICTIONARY. Disponible en línea en:  
<http://www.merriam-webster.com/>. [Fecha de consulta: enero de 2013-enero de 2015].
- MINISTERIO DE COMERCIO Y TURISMO DE PERÚ, *Inventario Turístico del Perú*. Disponible en línea en:  
[http://www.mincetur.gob.pe/TURISMO/OTROS/inventario%20turistico/Ficha.asp?cod\\_Ficha=6411](http://www.mincetur.gob.pe/TURISMO/OTROS/inventario%20turistico/Ficha.asp?cod_Ficha=6411). [Fecha de consulta: 20 de septiembre de 2015].
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos, 2004.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. Disponible en línea en: <http://www.rae.es/> [Fecha de consulta: enero de 2013-enero de 2015].
- CENTRO VIRTUAL CERVANTES, *Refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes*. Disponible en línea en: <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/>. [Fecha de consulta: enero de 2013-enero de 2015].
- RUTH WISE, Mary, *Diccionario inca-castellano*. Perú: Instituto Lingüístico de Verano, 2002.
- SECO REYMUNDO, Manuel, *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar, 1999.
- VOX: *Diccionario de uso del español de América y España*. Barcelona: Vox, 2002.