

María Luisa Rodríguez Muñoz

Traducción intercultural  
y *Boom* de los 60  
*Pantaleón y las visitadoras*

Editorial Sínderesis  
2019

Colección  
'Estudios de Traducción e Interpretación (ETI)'  
Serie Cultura y traducción

Editor Jefe

Patrick Zabalbeascoa Terrán

*Universitat Pompeu Fabra*

Consejo Editorial

Leo Tak-hung Chan  
*Lingnan University*

Daniel Gallego Hernández  
*Universidad de Alicante*

Bettina Kluge  
*Universität Hildesheim*

Raquel Lázaro Gutiérrez  
*Universidad de Alcalá de Henares*

E. Macarena Pradas Macías  
*Universidad de Granada*

Míriam Seghiri Domínguez  
*Universidad de Málaga*

María Luisa Rodríguez Muñoz

Traducción intercultural  
y *Boom* de los 60  
*Pantaleón y las visitadoras*

‘Estudios de Traducción e Interpretación (ETI)’  
Serie Cultura y traducción

1ª edición, 2019

© María Luisa Rodríguez Muñoz

© Editorial Sínderesis

Venancio Martín, 45 – 28038 Madrid, España

Rua Diogo Botelho, 1327 – 4169-004 Porto, Portugal

info@editorialsinderesis.com

www.editorialsinderesis.com

ISBN: 978-84-16262-96-0

Depósito legal: M-33876-2019

Produce: Óscar Alba Ramos

Impreso en España / Printed in Spain

*Reservados todos los derechos. De acuerdo con lo dispuesto en el Código Penal, podrán ser castigados con penas de multa y privación de libertad quienes, sin la preceptiva autorización, reproduzcan o plagien, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, fijada en cualquier tipo de soporte.*

*A Juan Pedro Monferrer Sala, del que aprendo de palabras y silencios*

*A mis padres, que siempre han estado alentándome en estos años*

*A Mayca y Achraf, que me enseñaron a leer la vida*



# ÍNDICE

<i>Prólogo</i> .....	9
<i>Introducción</i> .....	11
1. <i>Un Boom literario y traductológico</i> .....	13
2. <i>La traducción de la literatura latinoamericana durante la Guerra Fría</i> .....	17
2.1. <i>Incentivos geopolíticos: la literatura interamericana</i> .....	17
2.2. <i>Canon literario: modernismo y realismo mágico</i> .....	19
2.3. <i>Canon traductológico: historia de la traducción hasta el poscolonialismo</i> .....	22
3. <i>Vargas Llosa: entre el compromiso político y literario</i> .....	31
3.1. <i>Primeras novelas: Pantaleón y las visitadoras</i> .....	31
3.2. <i>Pantaleón y las visitadoras: estructura y metodología de análisis</i> .....	36
3.3. <i>Retos traductológicos en Pantaleón y las visitadoras</i> .....	46
3.3.1. <i>Realismo</i> .....	47
3.3.2. <i>Oralidad</i> .....	48
3.3.3. <i>Culturemas</i> .....	50
3.3.4. <i>Variedad diafásica y peruanismos</i> .....	51
3.3.8. <i>Estilo en la grafía</i> .....	57
4. <i>La traducción del neorrealismo en Pantaleón y las visitadoras</i> .....	58
5. <i>Conclusiones</i> .....	203
5.1. <i>Sintaxis</i> .....	204
5.2. <i>Léxico</i> .....	208
5.3. <i>Traducción</i> .....	214
<i>Referencias bibliográficas</i> .....	219
<i>Referencias bibliográficas de utilidad terminológica</i> .....	233
<i>Anexo I: Géneros textuales</i> .....	235
<i>Anexo II: Registros lingüísticos</i> .....	246
<i>Anexo III: Índice de americanismos</i> .....	255



## Prólogo

*Nunca perdáis contacto con el suelo;  
porque solo así tendréis una idea  
aproximada de vuestra estatura*

(del *Juan de Mairena*, A. Machado)

No es arte fácil el análisis literario, ni en su vertiente traductológica. No lo es porque exige de quien lo traza educación sólida y disciplina constante, perenne. La educación por aquello de la formación personal: lectura y estudio, básicamente, aunque en permanente ejercicio dialéctico; la disciplina por el arte, porque arte es, del trabajo asiduo y honesto, con la debida contemplación de cuantas disciplinas pueden concurrir en la labor analítica de este o aquel texto.

He aquí una de las cuestiones fundamentales de las que depende un buen análisis de traducción de un texto literario. Lo es, porque quien a tal menester se dedique habrá de conjugar los conocimientos lingüísticos en todas sus dimensiones, los filológicos y, lógicamente, los propiamente traductológicos. De esa tríada, combinada a su vez, con la formación cultural de quien ejecute el estudio, dependerá el éxito de la empresa analítica acometida.

Los estudios de traducción en la Universidad de Córdoba, en comparación con otras universidades españolas, gozan de una edad relativamente temprana. Los mismos orígenes de estos estudios, como licenciatura primero y luego en la modalidad de grado, no fueron todo lo acertados que debieran en cuanto a planificación de las materias destinadas a la formación de traductores. Ello, obviamente y de modo diverso, se tradujo en no pocos aspectos negativos en estos estudios en primer lugar, aunque también, más adelante, en la investigación.

Con todo, gracias a un nuevo plan de estudios, pudo llevarse a cabo un cambio de los mismos y el nuevo grado, el actual, experimentó una transformación sustancial, que repercutió en un alza indudable de su calidad. Ese cambio vino acompañado de un desembarco, porque así fue de hecho, de profesorado nuevo, con perfil profesional y una sólida cualificación en la disciplina de los estudios de traducción e interpretación. Entre esos profesores se encontraba la autora del presente estudio.

Los inicios de la investigación en el ámbito de la traducción en Córdoba eran, asimismo, erráticos, a cuya falta de rumbo se sumaba una cierta inexperiencia y una suerte de situación ayuna por falta de horizonte profesional entre quienes comandaban los estudios de traducción. Era necesario, pues, un cambio de timón, con el que se diese cabida a nuevos planteamientos, acordes con los

estudios propios de traducción, *v. gr.* traducción audiovisual, de cómics, traducción especializada, etc.

Uno de los ámbitos de estudio que se hallaba sumido en una suerte de penumbra era el correspondiente al análisis de traducciones de textos literarios, publicitarios y de medios culturales. De hecho, los dos últimos ni siquiera eran considerados y el primero oscilaba en una especie de limbo, donde tanto los planteamientos como los resultados, por no mencionar la metodología, no se sabía si correspondían, de hecho, al campo de la filología, al de la traducción, o muy probablemente a ninguno de ellos.

Pero ese atardecer de luces opacas logró disiparse con la nueva alborada y su luz rutilante. Ha llegado esa mañana, que no es otra que el estudio que sigue a estas breves y deshilvanadas líneas. El mérito de la obra —lo sabrá apreciar el lector— reside, precisamente, en haber sabido conjugar a partes iguales conocimientos procedentes de las disciplinas a las que nos referimos al comienzo. Además, la formación cultural, humanística, de la autora, enriquece a cada paso el análisis con su capacidad argumental, prieta de un estilo dúctil y sugerente. Su análisis es sagaz, resuelto, dinámico, libre al fin, pues sabe combinar armónicamente sus argumentos con un sutil respeto a los textos, tanto al original castellano, como a la versión inglesa norteamericana. El respeto al texto original castellano reside en el estudio de comprensión profunda realizado por la autora antes de proceder al estudio; a su vez, el respeto a la versión inglesa consiste en aportar un análisis que no busca en modo alguno perseguir errores ni siquiera encontrarlos, antes al contrario, persigue en todo momento contribuir a destrincar el verdadero sentido de expresiones y términos del original, para así hallar los cauces más convenientes para su correspondiente versión en inglés.

Todo ello, y más, ha hecho la autora de este libro, en quien a partir de ahora recae la emocionante tarea de encabezar y proyectar internacionalmente, junto con otras compañeras (a la memoria me vienen otras tres enormes especialistas en traducción de textos literarios en francés y alemán: Soledad Díaz, Beatriz Ojeda y Pilar Castillo) los estudios de traducción de textos literarios desde la Universidad de Córdoba.

El aire fresco de los argumentos esgrimidos a lo largo y ancho de la obra, su capacidad analítica sin límites, su sensibilidad, su honestidad académica, en fin, hablan por sí solas de quien es su autora, de su personalidad, de su fuerza. Pero se hablará más de ella cuando pasen los años, con su crecimiento intelectual y el rico bagaje aprehendido, que, el polvo del largo camino andado, quedará en sus botas grabado como sello. Entonces será ella, aunque ya lo sea.

Juan Pedro Monferrer-Sala,  
al empezar el curso 2019/20

## *Introducción*

La literatura interamericana ha sido un área muy prolífica de estudio a partir de los 60, gracias a la traducción extensiva al inglés de obras procedentes de Latinoamérica y Quebec. Entrada la segunda mitad del siglo XX, se percibió que la creación literaria del Nuevo Mundo conformaba un todo geopolítico que podía abordarse como tal: las Américas, norte, sur y centro. Los estudios sobre literatura comparada fueron cobrando cuerpo; sin embargo, este crecimiento no se produjo de la mano de un mayor reconocimiento cultural de la traducción, como clave para la interacción en el continente (Lowe y Fitz, 2007: 1-2).

Por este motivo, en el presente trabajo nos proponemos emplear el análisis microtextual de la traducción como herramienta para reflexionar sobre su importancia y desentrañar la forma en que se trasladó al inglés una de las novelas menores de los autores más representativos del *Boom* de literatura latinoamericana de los 60, Mario Vargas Llosa. Con un enfoque traductológico pretendemos cambiar la senda por la que han transitado muchos estudiosos de la literatura contrastiva, incluso en la era posmodernista. La crítica de manifestaciones canónicas y no canónicas se ha realizado de forma maniquea, de connivencia o resistencia al núcleo, al sistema. Muy pocos académicos se han planteado que la literatura universal es una falacia sin hablar de traducción. Por ello, partiendo de la base contextual y el análisis translativo, nosotros reclamamos esa tercera voz que puede matizar el mapa de movimientos literarios con el estudio de un caso concreto de traducción de literatura interamericana.

En lo que respecta a la propia traducción como disciplina, desde la segunda mitad del convulso siglo XX hasta la actualidad, la teoría polisistémica de Even Zohar se ha empleado de forma reiterada y productiva en el análisis de literatura de territorios descolonizados, principalmente asiáticos y africanos. La juventud de la traductología ha llevado a muchos estudiosos a olvidar que la relación de colonizador/colonizado no se reduce a un período de la historia, sino que llegó para quedarse desde el principio de los tiempos y cambiar el discurrir completo de la misma, como un continuo goteo de sangre y tinta. De ahí que muchos achaquen al descubrimiento de la literatura latinoamericana a la Guerra Fría olvidándose de que el desconocimiento de

la producción literaria del sur del continente estaba institucionalizado y pasaba por la dominación, no solo entendida como un acto militar, sino cultural. En este sentido, coincidimos con Pulido Tirado (2009: 104), quien considera que la única forma de corregir las relaciones asimétricas en el continente americano es “reconociendo que existen alternativas a la integración de la periferia en el centro”. Para ella no hay más remedio que conocer las condiciones en las que se forman y transmiten los cánones. Desde nuestro punto de vista, entre estos factores está el método traductor, lo que se dice, lo que se calla, lo que se altera o lo que no en un versión en otro idioma que ya no es lo mismo, es otra cosa.

En concreto, al reflexionar sobre el canon interamericano, Pulido Tirado retoma las palabras de Mignolo que parecen un eco de las restricciones de la literatura que enunció Lefevere y que tanto han revolucionado los estudios de traducción: “Preguntas como quién decide, por quién y por qué debería leerse un grupo de textos determinado tomarán el lugar de preguntas como qué se debería leer” (Mignolo, 1991: 256 *apud* Pulido Tirado, 2009). A fin de cuentas, todas las manifestaciones culturales no están representadas por un canon, sino que son “creadas” y mantenidas por él. Entre ellas destaca, precisamente, la literatura (Mignolo, 1994-1995: 25 *apud* Pulido Tirado, 2009) y, por ende, la traducción literaria. Estudiarla ayuda no solo a establecer cánones y corpus sino a cuestionarlos. Al fin y al cabo no son más que una muestra del poder que se ejerce con la elección misma de lo se publica o traduce y, por supuesto, de la forma en la que la reescritura se acomete.

Por ello, en la presente obra, analizamos a microscopio una gotita del *Boom* literario de los 60, los diálogos de *Pantaleón y las visitadoras* en su extracción inicial y traducida, *Captain Pantoja and the Special Service*. Anotamos, asimismo, las condiciones del cuerpo de textos en el que se realizó la punción y los parámetros que registran otros “sujetos” de su clase, edad y procedencia literaria. En nuestro informe de laboratorio, pretendemos describir y marcar con un asterisco los marcadores diferentes a los convencionales y las modificaciones realizadas entre una muestra y otra. Al lector corresponderá la labor de reflexionar, extraer sus propias conclusiones y decidir, si este fuera el caso, buscar nuevas vías de exploración y diagnóstico.

## 1. *Un Boom literario y traductológico*

El *Boom* de los 60 es el fenómeno literario y editorial del siglo pasado que permitió que un buen número de autores latinoamericanos fueran reconocidos y difundidos más allá de las fronteras de sus países y se convirtieran en éxitos de ventas. La forma de concebir el movimiento o mostrar sus señas de identidad obedecen a, principalmente, tres teorías (Larsen, 1995: 68): la primera de ellas apunta a la homogeneidad estética y al descubrimiento de un lenguaje propio para describir la realidad latinoamericana con autenticidad. A pesar de que es bastante discutida por considerar que el rupturismo se produjo previamente de manos de Borges, Rosa o Asturias, es innegable que el *Boom* estuvo ligado a la magistralidad de los trabajos artísticos. La segunda es la que considera la corriente literaria como un simple producto de mercadotecnia en una sociedad de consumo en la que ser escritor se convirtió en una profesión de éxito y el número de lectores aumentó gracias al floreciente mercado editorial (Rama, 2005: 173). Desde el punto de vista traductológico, Weinberger (2012) rebate esta teoría alabando las implicaciones que tuvo para el cambio de rumbo editorial estadounidense:

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, 2012).

La transmisión internacional de las obras maestras de estos literatos pasó por la reescritura en otros idiomas. La traducción permitió que el sistema “periférico” latinoamericano se apropiara de un espacio que, hasta el momento, en la escena global, le había sido vetado (Ternicier, 2014: 197).

La tercera teoría obedece al historicismo revolucionario y la Guerra Fría. La ideología de los autores, fluctuante entre la militancia comunista y el desencanto tras el caso Padilla de 1971, y el apoyo e inversión de Estados Unidos en literatura latinoamericana propició el estallido del *Boom* en el continente. 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 americanas no anglosajonas.

Según Rama (2005: 162-163), más allá de la estética latinoamericana, la promoción de la traducción vino propiciada por la curiosidad por la revolución cubana que se extendió en centros culturales de la altura de Francia, EE. UU., Italia y Alemania Federal, con el consiguiente refrendo al nacionalismo de un pueblo abandonado a la “preterición” desde su descolonización.

No obstante, desde la mirada traductiva, 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 de qué forma se presentó el *Boom* en Estados Unidos, es decir, en palabras de la afamada traductora Suzanne J. Levine: “(...) los lectores también han de entender cómo les llegó la 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).

Esta premisa justifica que, según Krause (2010: 35-36), 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>1</sup> De hecho, este investigador considera que, aun siendo 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”,<sup>2</sup> la imagen del “Sur” (Molloy, 2005:

---

<sup>1</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>2</sup> La “excentricidad” y “diferencia” entroncaba con una “estética no-cosmopolita” caracterizada por el uso de recursos narrativos “que alimentaban la mitología de la región latinoamericana como productora de ficciones exóticas” (Bencomo, 2009: 35).

371) que los estadounidenses fabricaron a partir de las obras de García Márquez y Allende.<sup>3</sup>

Por ello, en el presente trabajo nos centramos en una novela neorrealista menor de Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras* (1973, traducida al inglés en 1977), mucho menos conocida que 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. Estos elementos prometen grandes desafíos traductivos que vamos a analizar en los capítulos dialógicos (1, 5, 8 y 10). 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-Peden, 1987: 171).

---

<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 comfort” donde se quedaría anclado si siguiera sus elecciones habituales (Tyler, 2005: 137-139).



## 2. La traducción de la literatura latinoamericana durante la Guerra Fría

En este epígrafe pasamos a desgranar las restricciones de la literatura (Lefevre, 1992) a las que aludimos en la introducción aplicándolas al caso concreto de la traducción de la novela latinoamericana de los autores del *Boom* de los 60. Por tanto, haremos un recorrido por el mecenazgo y el universo del discurso (apartados 2.1. y 2.2.), normas poéticas (apartado 2.2.), la lengua de formulación y la reescritura (apartado 2.3.).

### 2.1. Incentivos geopolíticos: la literatura interamericana

La historia de la publicación de literatura latinoamericana en EE. UU. es un fenómeno moderno que arranca testimonialmente en los años 30. De forma previa, muy pocos trabajos fueron traducidos al inglés y se reducían a intereses meramente académicos.<sup>4</sup>

Según Sarah Pollack (2008), como observamos en el propio *Boom*, no solo factores artísticos sino de carácter histórico e ideológico influyeron en la selección de las obras que se reescribieron al inglés en la primera mitad del siglo XX. De hecho, los primeros títulos traducidos y difundidos en EE. UU. antes de los 60 retrataban una América Latina subdesarrollada y culturalmente alejada de la gran potencia.<sup>5</sup> El gusto por la novela colorista y exótica impidió, por ejemplo, que Borges se reconociera como un literato “propriadamente” 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 suscitó el interés por los países latinoamericanos y la traducción de una selección arbitraria de obras. A través de la Oficina del Coordinador de los Asuntos Interamericanos, Nelson Rockefeller promovió el estudio del español y el

---

<sup>4</sup> El profesor Federico Onís y el editor y escritor Isaac Goldber fueron los principales propulsores de las traducciones previas a los años 30 (Munday, 2009: 51). Pasada la barrera de esa década, nuevas figuras como Waldo Frank y los editores Alfred y Blanche Knopf y nuevas instituciones promovieron el incremento de traducciones del sur al norte.

<sup>5</sup> Entre los títulos regionales destacan: *The Underdogs*, *Marcela: A Mexican Love Story*, *Don Segundo Sombra: Shadows in the Pampas*, *Martín Fierro*, *The Vortex* y *Doña Bárbara* (Pollack, 2008: 4).

portugués, los congresos culturales y las traducciones de trabajos dentro de su campaña antinazi. Por su parte, los editores Waldo Frank, Blanche y Alfred Knopf impulsaron la literatura latinoamericana antes, durante y después de la II Guerra Mundial. Asimismo, 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). En 1947, este interés inaudito por la literatura latinoamericana 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 de manera brillante.

La revolución cubana intensificó 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 contraataque, a partir de 1959, Estados Unidos empezó a financiar la cultura latinoamericana con el deseo de contrarrestar la influencia del comunismo en el continente. Boyd (2013) relata que, fruto de la política anticastro, surgieron programas como el Alliance for Progress, de promoción social, educativa y cultura, el de la AAUP (American Association of University Professors) 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 *best sellers* 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 nuestra]. 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>6</sup> otros, en cambio, tardaron en irrumpir en el panorama estadounidense aun cuando ya encontraban reconocimiento internacional; los hubo que no lo lograron. Entre los argumentos que amparan estos desequilibrios hallamos la baja calidad de ciertas traducciones, la displicencia de algunas editoriales o las críticas negativas que se vertían en contra de ciertas obras maestras. Estas circunstancias justifican 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). Además de que el canon modernista estadounidense se empleó como política de exclusión de creaciones literarias del sur del continente (Mudrovic, 2002: 139), cabe destacar que, de forma bastante significativa, autores como Carlos Fuentes denunciaban que los críticos de *The Borzoi Anthology of Latin American Literature* empleaban la tendencia política de los escritores como vara de medir su calidad literaria.

## 2.2. *Canon literario: modernismo y realismo mágico*

Cuando hablamos de “canon” literario coincidimos con los cuestionamientos de Mignolo (1991: 145-146):

A nivel vocacional, un canon literario debería verse en el contexto académico (¿qué debería enseñarse y por qué?). A nivel epistémico, la formación del canon debería analizarse en el contexto de los programas de investigación, como un fenómeno que debe ser descrito y explicado (¿cómo se forman y se transforman los cánones?, ¿qué grupos o clases sociales esconde el canon?, etc.). A nivel de las fronteras culturales, un canon debería considerarse como relativo a la comunidad y no como una relación jerárquica respecto a un canon fundamental, ni tampoco dentro de un modelo evolutivo en que los ejemplos canónicos se convierten en el paraíso al que aspiran las literaturas y en medida de la organización jerárquica.

A finales del XX, varios autores se cuestionan el canon de la literatura latinoamericana reclamando que esta debe concebirse como una “práctica discursiva regional” y la formación y transformación del canon, a su vez, “co-

---

<sup>6</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).

mo un subsistema dentro del sistema” (Pulido Tirado, 2009: 104). Este replanteamiento concuerda con las corrientes literarias poscoloniales que buscan describir la creación desde un punto de vista contextual y pegado a la tierra y no realizar el retrato robot de la literatura desde una visión etnocéntrica.

Como hemos indicado anteriormente, el *Boom* de los 60 tiene una relación muy estrecha con factores de cariz más político que formal pero, también, de “canonización” desde la óptica del primer mundo sobre el Cono Sur, tierra desdeñada hasta el momento como foco cultural. En este sentido, Pulido Tirado advierte otro canon, que desborda el nacional, el del “reconocimiento internacional” que suma a los autores reconocidos por la academia (Martí, Darío, Vallejo, Huidobro o Neruda), los narradores que presentan la “nueva novela” (Borges, Cortázar, Onetti, Donoso, Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes, Cabrera, entre otros) (2009: 101). Dicha internacionalización se llevó a cabo en dos movimientos: uno de carácter interlingüístico (mercados de habla no hispana) y otro intralingüístico (mercado hispanista).<sup>7</sup> En ambos casos se “literaturalizó” o “naturalizó” la producción de los novelistas dentro del marco de la literatura iberoamericana y del modernismo europeo (Bencomo, 2009: 30). Además de la actividad editorial, los premios y congresos, en la antesala del *Boom* cabe señalarse un impulso centralizador de la colonizadora España; efectivamente, de forma previa al estallido del *Boom* internacional o “extraducción de una producción narrativa”, esta había sido “‘in-traducida’ por el aparato legitimador metropolitano” de nuestro país (Bencomo, 2009: 36).

Según Bensa (2005: 88), la principal característica de la “nueva novela” del *Boom* es que desea abandonar el realismo convencional de la primera parte del siglo XX. La comunidad literaria latinoamericana sale del ostracismo innovando en cuanto al estilo y las temáticas: “los temas regionales ceden paso a un escepticismo epistemológico u ontológico universal y la narrativa es ahora fragmentada, dislocada, fantástica reflejando la percepción de una realidad contradictoria, ambigua y caótica”.

---

<sup>7</sup> Con el deseo de sellar el “panhispanismo”, Barral (*apud* Bencomo, 2009: 35) declaró: “entendemos que es literatura castellana toda aquella que se escribe en las distintas formas del castellano actual; que la lengua literaria moderna es un mosaico de lenguas equidistantes de la lengua del barroco, del mismo modo que la lengua castellana actual es un mosaico de dialectos equidistantes de la lengua y de los dialectos de la época de la conquista”.

En estas nuevas novelas subyacen la lucha por el dominio de una naturaleza avasallante o la resistencia a la explotación. El mundo se concibe como un espacio ilimitado en el que lo real y fantástico se mezclan, se tiende a la creación de mitos, a la utopía, a la búsqueda del yo personal y colectivo. Hay un afán de afirmación latinoamericanista y de construcción de la historia americana que se articula a través de un lenguaje cada vez más libre y menos preso de la reflexión inmutable de la realidad. “Lo que pretende la literatura del *Boom* es totalizar la realidad y la historia latinoamericana en la palabra, en el texto. La nueva historia, los nuevos espacios creados son puramente escriturales, pero son reconocidos por el lector como construcciones verdaderas” (Bensa, 2005: 91).

Después de una etapa en la 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. En realidad, el modernismo estadounidense ya era considerado por muchos un movimiento más político que estético: por ejemplo, Serge Guilbaut lo veía como una forma de *descañonizar* el realismo del Frente Popular de los 30 y erigir a EE. UU. en guardiana de la cultura (Larsen, 1995: 65). Esta misma etiqueta sirvió para vender la literatura latinoamericana que gustaba al imperio por su “universalidad”,<sup>8</sup> lenguaje “apolítico”, “maduro”, al estilo de Faulkner,<sup>9</sup> Joyce, Dos Passos (Mudrovic, 2002: 136-137).

No obstante, a pesar de ese perfil más cosmopolita e internacional, los escritores del *Boom* no claudican en su labor de autoexploración y de representación del imaginario cultural latinoamericano, de una narrativa que, si bien es canonizada, tiene un “sustrato temático de raigambre latinoamericana” (Bencomo, 2009: 36-37).

---

<sup>8</sup> El reconocimiento internacional de la nueva literatura latinoamericana pasaba por el “meridiano Greenwich de la literatura occidental”. La concesión del Nobel a Asturias en el 67 y a Neruda en el 71 coincidían con las coordenadas temporales del *Boom* (1966-1971). En “La nueva novela hispanoamericana”, Carlos Fuentes indicaba: “A partir de la certeza de esta universalidad del lenguaje, podemos hablar con rigor de la contemporaneidad del escritor latinoamericano, quien súbitamente es parte de un presente cultural común” (Fuentes, 1969: 35 *apud* Bencomo, 2009: 36).

<sup>9</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).