

Susanne M. Cadera

Universidad Pontificia Comillas, Madrid

ASPECTOS DE ORALIDAD FINGIDA EN LA NARRATIVA DE MARIO VARGAS LLOSA Y SUS TRADUCCIONES AL ALEMÁN

1. La narrativa de Mario Vargas Llosa

Dar una visión global sobre la obra de Mario Vargas Llosa no es tarea fácil considerando la amplitud de sus creaciones. Sin embargo, existe un hilo común que desde los principios de su escritura se manifiesta como una especial fascinación por el lenguaje, es decir, por las distintas formas de expresión y, de una manera más amplia, las distintas maneras de comunicación humana.

En *Cartas a un joven novelista*, el autor comenta acerca del estilo literario lo siguiente:

Las novelas están hechas de palabras, de modo que la manera como un novelista elige y organiza el lenguaje es un factor decisivo para que sus historias tengan o carezcan de poder de persuasión. Ahora bien, el lenguaje novelesco no puede ser dissociado de aquello que la novela relata, el tema que se encarna en palabras, porque la única manera de saber si el novelista tiene éxito o fracasa en su empresa narrativa es averiguando si, gracias a su escritura, la ficción vive, se emancipa de su creador y de la realidad real y se impone al lector como una realidad soberana. (Vargas Llosa 1997a: 39).

En la cita destacan fundamentalmente dos ideas que se repiten en otros de los muchos comentarios que Mario Vargas Llosa ha comentado sobre el lenguaje literario y que son válidas para la obra en su conjunto:

1. El lenguaje literario tiene que estar unido al tema y al mundo representado
2. El lenguaje literario tiene que ser verosímil

Por ello, en cada novela o en cada relato se encuentran nuevas formas que se adaptan al escenario, a los personajes y a las escenas. Aunque los recursos utilizados por Mario Vargas Llosa en sus novelas sean distintos, en todas se ve reflejada la idea de una literatura realista que tiene como objetivo convencer al lector de la realidad representada. Lo mismo sucede con el lenguaje. No se trata de transcribir

la lengua real, sino de la creación de un lenguaje propio que no obstante, sugiere la manera de hablar de sus personajes.

La obra de Mario Vargas Llosa resulta ser un material valioso para el análisis de recursos para fingir la oralidad. Tal como lo afirma su traductor al francés, Albert Bensoussan, al comentar algunas de las dificultades que supone traducir sus obras, “sus personajes novelescos hablan y hablan, no dejan de hablar, y la estructura inventada por el autor, [...] revela un cuidado extremado de captar la lengua hablada, de respetarla, de caracterizarla, y de mezclarla sutilmente con el comentario del narrador” (Bensoussan 2007: 37).

A ello hay que añadir la variedad de estilos literarios. Si el tema o la escena lo exige, utiliza marcadores gráficos para la representación de aspectos fonéticos, cambia sus técnicas narrativas para otorgar más dinamismo a la escritura, distingue entre diferentes lugares a través del lenguaje de sus personajes, caracteriza ciertos grupos de personajes por sus expresiones, o trabaja con diferentes registros textuales.¹ El lenguaje literario, elaborado con esmero y planificación, tiene especial relevancia en cada una de las novelas ya que la forma tiene que estar unida al tema.

Esta cuestión, la simbiosis entre forma y contenido, ha sido y sigue siendo punto de reflexión y de discusión en los estudios de traducción literaria. Es obvio que al traducir se cambia necesariamente la forma del texto original; el símbolo de la lengua de partida es sustituido por otro con unas características morfológicas, fonéticas y hasta sintácticas distintas. Ya en 1813, Friedrich Schleiermacher² describía las dos formas históricas de traducir como conducir al lector hacia la lengua del autor, o conducir al autor hacia el lector extranjero, y defendía que solo ante la primera se puede hablar de traducción genuína porque es la que también manifiesta una relación auténtica con la lengua de partida. Nida y Taber (1974) distinguen entre una traducción orientada hacia la *equivalencia formal* que intenta reproducir el texto original literalmente en todas sus categorías y otra hacia la *equivalencia dinámica* que busca reproducir los efectos que causa el texto en el lector. Vinay y Darbelnet (1973) contraponen la *traducción directa* que intenta reflejar las características de la lengua de partida y la *traducción oblicua* que usa ciertos

¹ véase Cadera (2002) y König (2002).

² publicado en Störig (1963), traducción al castellano de García Yebra (1978).

procedimientos de adaptación en el caso de que las distancias lingüísticas de las dos lenguas no permitan la traducción directa.

No es nuestro objetivo profundizar en las distintas posturas existentes en los estudios traductológicos. Sin embargo, dada la importancia manifestada por Mario Vargas Llosa acerca de la conexión entre el lenguaje literario y el mundo representado, por un lado, y de la importancia de la verosimilitud del lenguaje, por otro, creemos que la traducción debería encontrar un equilibrio entre lo que es traducible y lo que es inevitable cambiar³: ser fiel al original en la medida de lo posible, pero al mismo tiempo creíble en la traducción.

Respecto a la traducción de marcas de oralidad en textos literarios, Kohlmayer mantiene la misma postura afirmando que el traductor debe ser consciente de que estas marcas presentes en el original son intencionadas y, por lo tanto, no se deberían pasar por alto:

Erst wenn man sich über die einem Text eingeschriebene Performanz im klaren ist, kann man sich mit vollem Bewusstsein eine Übersetzungs- oder Bearbeitungsmethode wählen [...] Einen besonderen Hinweis auf die dem Text eingeschriebene Performanz geben die eindeutigen graphischen Signale, die manche Autoren setzen. [...] Ein Übersetzer sollte sich nicht leichtfertig über so eindeutige Mündlichkeits-Signale hinwegsetzen. [...] Wer beim Übersetzen nur auf das Inhaltliche oder das Metatextuelle achtet, läuft Gefahr, den Ton des Textes und die Stimme des Autors (oder Erzählers oder der Figur) zu löschen oder zu übertönen. (Kohlmayer 2004: 482).

Como mencionamos antes, los recursos que utiliza Mario Vargas Llosa en sus novelas son complejos. Nos limitaremos a comentar algunas de las estrategias más características para presentar el habla de los personajes haciendo hincapié en el fingimiento de elementos suprasegmentales y parasegmentales. Pero también, adoptando la terminología semiótica peirciana de símbolos, índices e iconos, nos fijaremos en la perspectiva semiótica que va más allá de lo estrictamente lingüístico. Partiendo de este análisis previo como punto de partida se analizan las traducciones

³ Jörn Albrecht (1998: ??), como paso previo a la traducción, propone establecer una jerarquía de lo que no se debería cambiar (*invariantes*), tanto de la forma como del contenido del texto a traducir. En el proceso traslativo se trataría de respetar las exigencias establecidas en esta jerarquía en la medida de las posibilidades idiomáticas de la lengua meta.

al alemán de algunos extractos representativos de varias obras narrativas de Mario Vargas Llosa

A continuación, como paso previo al análisis de las traducciones, resumimos brevemente algunas cuestiones teóricas sobre la diferencia entre la oralidad y escrituralidad que subyacen al presente estudio. Estos fundamentos teóricos nos resultan útiles para la definición y evaluación de las estrategias adoptadas y para la planificación de las tácticas traductoras a adoptar para textos que fingen la oralidad.

2. Oralidad versus escrituralidad

Las investigaciones sobre la diferencia entre oralidad y escrituralidad llevadas a cabo en las últimas décadas, han aportado soluciones interesantes para la distinción entre el lenguaje oral real y el recreado mediante la escritura.

Peter Koch y Wulf Oesterreicher (1985: 15-43; 2007: 30-35) definen la relación entre la concepción ‘escrito’ y ‘hablado’ como una escala continua entre dos polos extremos con numerosas gradaciones⁴. Como ejemplo proporcionan diferentes modelos discursivos que se encuentran, por sus características lingüísticas y pragmáticas, a diversas distancias del polo ‘hablado’ y del polo ‘escrito’. Teniendo en cuenta las condiciones externas de las situaciones comunicativas, Koch/Oesterreicher introducen los términos *Nähesprache* (inmediatez comunicativa) para el lenguaje oral y *Distanzsprache* (distancia comunicativa) para el lenguaje escrito. Se trata de un modelo de continuo que ilustra cómo en un texto se materializa la distancia comunicativa. Por ejemplo, una carta privada, se acerca al polo ‘hablado’ por su grado de proximidad o inmediatez comunicativa, y cómo un acto jurídico se sitúa en el extremo opuesto del polo ‘escrito’ por su distancia comunicativa. Para el análisis de la oralidad fingida en la narrativa, este esquema resulta de gran utilidad conceptual, porque demuestra que un texto literario puede tener características de la lengua hablada y situarse más cerca del polo ‘hablado’, o al contrario, estar situado en el otro extremo.

Quizás la mayor dificultad que supone fingir la oralidad mediante la escritura consiste en el hecho de que en la oralidad sucede todo a la vez; escuchamos, vemos y percibimos al mismo tiempo: los elementos no verbales como la mímica, los

⁴ El concepto del ‘continuo’ lo utiliza también Chafe (1993: 35-53)

gestos o las posturas corporales acompañan a los enunciados, los acontecimientos y los ruidos que suceden alrededor pueden influenciar la conversación en curso, e incluso, percibimos cambios en el estado de ánimo del interlocutor. La oralidad es todo esto en conjunto, y no se reduce simplemente a un plano verbal. Tal como se expresa Hans-Martin Gauger, el hablar se dirige al oído y al ojo al mismo tiempo, mientras que el escribir supone siempre una reducción respecto al hablar⁵. Por esta razón, la semiótica como ámbito de la lingüística que relaciona la realidad con el mundo simbólico constituye una fuente de recursos conceptuales para el análisis de la literatura, particularmente, de aquellos planteamientos narrativos que pretenden ofrecer una visión totalizante de la realidad. El filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce (1839-1914), fundador de la semiótica, nos ofrece una clasificación de los signos a partir de su relación con el objeto particular, denominados símbolos, indicios e iconos.

Los *símbolos* son una expresión institucional o convencional de los objetos, su designación no es natural sino impuesta. Son las palabras en sí, pero también convencionalismos como señales de tráfico o letreros, etc.

Los *indicios* guardan una relación indirecta con el objeto, pero de continuidad natural. Un rayo es índice de tormenta o humo lo es de fuego etc.

Los *iconos* tienen una relación de semejanza con el objeto, son una representación directa de la realidad. Por ejemplo, pinturas o mapas.⁶

El pensamiento de Peirce evolucionó con el tiempo (Short 2004: 214-240). Su inicial clasificación de signos trascendió hacia el ámbito del procesamiento cognitivo, es decir, la mente. Los signos, siendo contenido del procesamiento de la mente, también definen la naturaleza de la misma, requiriéndose distintos tipos de procesos mentales para distintos tipos de signos (Gomila 1996: 1355-1357). De este modo, y en consonancia con las teorías psicológicas y comunicativas posteriores de

⁵ Gauger, prefacio en Blank (1991: XII)

⁶ Marafioti (2004: 88-98)

la *Escuela de Palo Alto*⁷, la clasificación de Peirce permite diferenciar procesos mentales abstractos, como la escritura o las matemáticas, y procesos mentales concretos, primarios, pero fuertemente advenidos a la conducta observable. Es decir, no solo abarca el mundo de lo abstracto, sino también de lo concreto.

Desde esta misma perspectiva interpersonal podemos describir las distintas clases de signos de la siguiente manera:

Los *símbolos* suponen el código verbal o soporte abstracto del mensaje (las palabras).

Los *índices*, teniendo en cuenta todos los aspectos que se producen en una situación comunicativa interpersonal, se dividen en dos subcategorías:

Denominamos *señales* a los signos que representan el lenguaje no-verbal que apoya al mensaje (gestos, mímica, énfasis en el tono de voz, etc.) y llamamos *indicios* a los signos que componen, tanto el lenguaje no-verbal universal que ilustra el estado emocional y modula el mensaje de manera decisiva (sonrojarse, tartamudear, temblor de voz, etc.) como los signos del entorno físico, que impactan en la comunicación (ruidos, luz, olores etc.)

Los *iconos*, sin embargo, aunque en la percepción de la realidad estén siempre presentes como imágenes mentales, no tienen necesariamente una influencia directa en el desarrollo de la comunicación interpersonal. En el caso de tenerla, se convierten en índices que se incorporan al transcurso de la conversación. De todas maneras, estos tres signos básicos raras veces aparecen en estado puro, Peirce admite que son más frecuentes los signos mixtos (Gomila 1996: 1351). En la literatura no es infrecuente la incorporación de iconos en forma de imágenes e ilustraciones en el texto adoptando. Asimismo, las metáforas son considerados por Peirce icónicas por su efecto mental visual (Gomila 1996: 1350).

Continuando con la explicación de nuestra clasificación, mientras que los símbolos se interpretan desde un código cerrado que requiere un procesamiento *digital-*

⁷ Desde una perspectiva psicosocial, originada en los años 60 por la *Escuela de Palo Alto* en California, se habla de la existencia simultánea de información de contenido e información relacional o social. Autores como P. Watzlawick, J. H. Beavin, Don D. Jackson, J.H. Weakland trabajaron desde 1958 en esta nueva acepción del hecho comunicativo, especialmente en pacientes que mostraban disfunciones de relación personal. Estas teorías de la comunicación interpersonal están recogidas en Watzlawick/Beavin/Jackson (1967).

abstracto, las señales e indicios no se basan en un código, por el contrario, se interpretan desde el entorno y pertenecen al procesamiento *analógico-concreto*.

La escritura, en principio, sólo tiene un código, la palabra, y, por lo tanto, se mueve en el plano de su contenido exclusivamente. Si en la literatura se pretende recrear situaciones comunicativas completas, y causar en el lector la impresión de "escuchar", "ver" y "percibir" a los personajes, la tarea del autor consiste en el intento de compensar de alguna manera la falta de señales e indicios de los propios personajes o su entorno que en la oralidad real suponen una parte comunicativa muy importante. Sin embargo, la simultaneidad comunicativa que caracteriza la oralidad, ante la limitación secuencial que se impone en el código escrito, puede ser construida en la mente del lector. La literatura es el mundo creado por el autor y recreado por el lector. Si el autor es capaz de sugerir situaciones comunicativas complejas, el lector será capaz de unir las partes que componen los símbolos, señales e indicios formando una simbiosis creada mentalmente.

En nuestro análisis, nos fijamos ante todo en los recursos que intentan emular el fenómeno de la comunicación interpersonal, es decir que fingen la ocurrencia simultánea de símbolos, señales e indicios para otorgar al discurso la viveza y el dinamismo característico de la oralidad. Estos recursos se mueven en el plano narrativo, esto es, en el uso de técnicas narrativas, en la composición del texto, en la presentación textual y en el uso de signos de puntuación.

Además de la consideración anterior sobre lo que supone el fenómeno comunicativo interpersonal, queremos resaltar la importancia de plasmar los recursos narrativos del texto original en la traducción, hecho que no ha encontrado el merecido interés. La traducción adecuada de los aspectos narrativos de una obra literaria puede tener una repercusión de cómo esta obra es percibida por la cultura de llegada.⁸ Por ello, el análisis del discurso literario puede aportar un gran valor, no solo a la teoría sino también a la práctica de la traducción literaria.

⁸ Lance Hewson, en una conferencia presentada en la Universidad Pontificia Comillas de Madrid en 2006, comentó que en la traducción al francés de *Die Verwandlung* de Franz Kafka se había cambiado la técnica narrativa del estilo indirecto libre del original por un relato en primera persona. El estilo indirecto libre que en el original causa desde el comienzo del relato una especial ambigüedad entre realidad e irrealidad fue interpretado en Francia como un hecho realmente ocurrido al personaje principal, y por lo tanto, causó una reacción de rechazo

3. Recursos narrativos de fingimiento de oralidad y sus traducciones al alemán

A la luz de lo expuesto anteriormente, podemos afirmar que Mario Vargas Llosa intenta fingir la oralidad abarcando elementos que van más allá del plano estrictamente verbal, es decir más que solo los símbolos representados por palabras. Busca la recreación de la situación comunicativa interpersonal compleja. Esto lo logra a través de ciertas técnicas narrativas y otros recursos estilísticos que, aunque pertenezcan al medio escrito, son capaces de fomentar la percepción de oralidad en el lector.

En los comienzos de su creación literaria, Mario Vargas Llosa experimenta con diferentes técnicas narrativas para representar el lenguaje de sus personajes. Las primeras formas innovadoras para hacer hablar a sus personajes aparecen ya en su primera novela, *La ciudad y los perros*, y continúan desarrollándose en las posteriores. Principalmente, se encuentran dos tipos de presentación de situaciones comunicativas:

- 1) Diálogo convencional, con marcadores gráficos y acotaciones de un narrador impersonal o acotaciones desde la perspectiva interior de un personaje.
- 2) Intercalaciones de enunciados en estilo directo y/o en estilo indirecto libre en un párrafo escrito desde la perspectiva interior de un personaje y/o desde la perspectiva de un narrador impersonal.

A continuación nos detendremos en varios ejemplos de las técnicas anteriores que se acercan al polo de la inmediatez comunicativa a causa del fingimiento de la simultaneidad de símbolos, señales e indicios. Nos interesa saber si los traductores captan los mecanismos utilizados por el autor y que procedimientos usan para trasladarlas a la lengua meta, en nuestro caso a la lengua alemana.

3.1. Innovación del diálogo convencional y su traducción al alemán

Dentro de los diálogos presentados de forma convencional, Mario Vargas Llosa introduce alguna novedad para minimizar los comentarios del narrador todo lo posible. A menudo, las acotaciones se reducen a la indicación del cambio de

y repulsa entre los lectores franceses, quitándole además la variedad interpretativa que tiene el original.

hablante, haciendo hincapié a la constante y no planificada alternancia entre los distintos hablantes y/o los temas de la conversación. Otras veces, desde la perspectiva interior de uno de los interlocutores se interpretan las señales e indicios que acompañan la conversación. Sin embargo, es en la novela *Pantaleón y las visitadoras*⁹ donde más experimenta con el diálogo convencional. Con la ayuda de unas acotaciones mínimas intenta transmitir justo lo que parece imposible: la simultaneidad de los enunciados, los elementos no verbales y lo que sucede alrededor, o sea la simultaneidad de símbolos, señales e indicios. El propio autor comenta:

Utilizé las acotaciones para todas las descripciones necesarias. [...] No solo para aclarar quién habla dónde, sino también para dar más información sobre el lugar y el tiempo, sobre lo que hacen las personas en este preciso momento, o lo que hacen otras personas [...] (Vargas Llosa 1997b: 119-120)¹⁰ Aunque en la escritura, todos estos elementos aparecen necesariamente de forma consecutiva, Mario Vargas Llosa es capaz de acercarse bastante a recreación de situaciones comunicativas orales, utilizando tanto recursos verbales como gráficos.

En *Pantaleón y las visitadoras* se usan las acotaciones –solo separados por comas– para mencionar los elementos no-verbales o los actos que acompañan la conversación, como demuestra la siguiente cita:

- (1) –¡Cómo se atreve a gritarme!–ruge, enrojece, vibra en el asiento, desordena la mesa, se calma al instante el general Scavino–.(PLV 284)

Adoptando la mencionada perspectiva peirciana, podemos observar que en la acotación se hace referencia a los indicios ("ruge", "vibra en el asiento", "se calma""enrojece""desordena la mesa") que suceden de forma simultánea en una situación comunicativa real. Con los signos de exclamación se intenta sugerir la entonación y la subida de tono señalando el enfado del general Scavino. Asimismo, llama la atención la estructura sintáctica de la acotación, inusual para el castellano. La indicación del hablante se traslada al final de la frase, mientras que los elementos

⁹ Vargas Llosa, Mario, *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona, Ed. Seix Barral 1980 (1ª edición 1973).

¹⁰ Este texto fue publicado originalmente en inglés como recopilación de las conferencias presentadas ante estudiantes en Estados Unidos. Sólo se ha traducido al alemán. La traducción de esta cita es nuestra.

que acompañan el enunciado del general Scavino se anteponen. Este recurso se usa en todos los diálogos convencionales que conforman los capítulos I, V, VIII y X de la novela provocando una lectura sucesiva y rápida de todos los elementos que acompañan los propios enunciados de los personajes. La simultaneidad absoluta de la inmediatez comunicativa no es posible con los medios de la escritura, sin embargo, con esta técnica, el espacio textual se reduce al mínimo. Además, al contrario de los indicadores gráficos usados en otras novelas de Mario Vargas Llosa, se observa que todos los guiones que enmarcan los enunciados están unidos directamente a las palabras, sin ningún espacio tipográfico. En *Conversación en La Catedral*, por ejemplo, hay un espacio que separa el enunciado de la acotación, tal como es la convención editorial en España: –Claro que te espero –dijo Santiago–. (CC 60)

Veremos ahora algunos ejemplos representativos y su traducción al alemán¹¹:

- (2) –Podemos recitar su foja de servicios de memoria–abre el cartapacio, baraja las fichas y formularios el general Victoria–. (PLV 13)

“Wir kennen Ihre Personalakte auswendig.” General Victoria öffnet die Mappe.
(PLVA 7)

En cuanto a la tipografía de la traducción al alemán resalta en primer lugar que los guiones se sustituyen por comillas porque así lo dicta la tradición editorial en Alemania. Sin embargo, no se justifica el punto con que concluye el enunciado separándolo de esta forma claramente de la acotación y provocando una pausa en la lectura, es decir un efecto contrario al del original. Respecto a la acotación en sí, vemos un ejemplo claro de omisión reduciendo los actos que acompañan a la situación comunicativa a solo uno. Por otro lado, no se ha mantenido la estructura sintáctica del original, aún siendo uno de los recursos más característicos de los diálogos de la novela. No existe ninguna razón lingüística para esta decisión, ya que en alemán el sujeto no tiene que estar colocado necesariamente en primer lugar. El resultado es una acotación convencional que no incluye los recursos innovadores del autor para fingir situaciones comunicativas complejas y, por lo tanto, se caracteriza más por su distancia comunicativa.

- (3) –Está muy mal lo que pretendían los reclutas con la dama, por supuesto–

¹¹ *Der Hauptmann und sein Frauenbatallion*, traducción de Heidrun Adler, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag 1984 (1ª edición alemana en 1974).

contemporiza, sonrío, hace venias el general Victoria—. (PLV 16)

“Natürlich ist es schlecht, was die Rekruten mit der Dame vorhatten.” General Victoria verneigt sich, lächelt. Windet sich. (PLVA 12)

En este ejemplo no se omite ningún elemento de la acotación que, en este caso describe el lenguaje no-verbal, es decir las señales del hablante. Sin embargo, se introduce un punto provocando una pausa en la lectura mientras que el original se lee de forma fluida. De nuevo, la traductora toma una decisión que va en dirección contraria a lo que pretende el autor. Además, existen datos sobre la importancia que Mario Vargas Llosa otorga a la puntuación. En una carta a su primer traductor, Wolfgang Luchting, respondiendo a las dudas de éste si mantener u omitir una coma en la versión alemana, escribe: "Si hubiera una coma después de *tú* todo se iría al carajo y mi trabajo de meses en estas páginas no tendría valor alguno" (Vargas Llosa: carta del 11/2/1967).¹² Esta preocupación por la coma demuestra el alto grado de planificación que hay detrás de cada una de las frases de las obras de Mario Vargas Llosa. En la traducción se debería respetar en la medida de lo posible todos los recursos introducidos por el autor. En el caso de la traducción literaria, un estudio preliminar de todos los recursos narrativos y lingüísticos se hace imprescindible. Veremos en otro ejemplo cómo la inmediatez comunicativa del texto original se transforma en la representación de distancia comunicativa en la traducción:

- (4) –Y sobre todo qué lejos del mar–suelta la aguja, remacha el hilo y lo corta con los dientes la señora Leonor–. ¿Habrá muchos zancudos allá en la selva? Son mi suplicio, ya sabes.(PLV 16)
“Und noch dazu so weit weg vom Meer.” Frau Leonor befestigt den Faden und reißt ihn mit den Zähnen ab. “Da im Urwald wird es viele Mücken geben. Die sind mein Tod, das weißt du doch.” (PLVA 13)

Al igual que en la cita (2) se omite una parte en la acotación ("suelta la aguja"), reduciendo los actos descritos en el original, con el resultado de convertir el texto en una acotación convencional. Además se transforma la interrogación del original en una oración afirmativa quitándole al texto la interacción dinámica que inspira.

Podemos concluir que la traducción al alemán de *Pantaleón y las visitadoras* no es capaz de transmitir las innovaciones introducidos por Mario Vargas Llosa en un

¹² citado en König (2002: 210).

tipo de diálogo considerado como convencional. Es más, la traducción elimina todos los recursos que otorgan a este tipo de diálogo más inmediatez comunicativa con el resultado de quitarle la originalidad que le caracteriza. Si se tiene en cuenta que los diálogos constituyen 4 de los 10 capítulos de la novela, la traducción no ofrece la posibilidad de una lectura dinámica que contribuye a la recreación de situaciones comunicativas complejas en la mente del lector, tal como sucede en la lectura del original.

3.2. Las intercalaciones y su traducción

La casa verde, la segunda novela de Mario Vargas Llosa, se caracteriza por una evolución de las técnicas narrativas y de los recursos para presentar el habla de los personajes: los párrafos que contienen diálogos convencionales con acotaciones realizadas por un narrador impersonal y un *verbum dicendi* alternan con posibilidades más innovadoras. La innovación más importante respecto a las estrategias discursivas en *La casa verde* consiste en la introducción de los enunciados en la propia narración. No hay marcadores gráficos como guiones o comillas para separar los enunciados de los personajes del texto narrativo. A partir de esta segunda novela nos encontramos con los marcadores "y" o "y" + nombre o pronombre personal respectivo, como en el siguiente ejemplo (véase cursiva):

- (5) Y al anochecer ella escapó como él le dijo, bajó el barranco *y Fushía* por qué te demoraste tanto, rápido, a la lanchita. Se alejaron de Uchamala con el motor apagado, casi a oscuras, *y él* todo el tiempo ¿no te habrán visto, Lalita?, pobre de ti si te vieron, me estoy jugando el pescuezo, no sé por qué lo hago *y ella*, que iba puntero, cuidado, un remolino y a la izquierda rocas. Por fin se refugiaron en una playa, escondieron la lancha, se tumbaron en la arena. (LCV 170)

Aunque las partes narrativas son bastante abundantes en *La casa verde*, es sobre todo a través de la intervención de los personajes como el lector conoce las distintas realidades que contrastan entre sí (ciudad-selva, indígena-blanco, habitantes de Piura-burdel de Piura). Los distintos diálogos evocan una pluralidad de perspectivas y puntos de vista, de condiciones de vida y de relaciones humanas.

En el relato *Los cachorros*¹³, Vargas Llosa renuncia por completo al diálogo convencional. El texto entero se presenta mediante una constante alternancia del

¹³ Vargas Llosa, Mario, *Los cachorros*, Madrid: Cátedra, 1986 (1ª publicación 1967).

estilo directo y estilo indirecto libre con acotaciones mínimas que aluden al hablante, y mediante la mezcla entre diferentes situaciones comunicativas con distintos hablantes que ocurren en un tiempo y un espacio diferentes.

Tanto esta última obra como *Conversación en La Catedral* se puede considerar como punto culminante respecto a las formas de representación del habla de los personajes. Las exigencias de Mario Vargas Llosa, formuladas en su teoría de la *novela total*¹⁴ de representar la realidad en todas sus facetas posibles se ven reflejadas en la representación de los enunciados de una multitud de personajes mediante diferentes técnicas que recrean situaciones comunicativas de manera dinámica y plural. El lector participa directamente en los diálogos sin que exista un narrador visible que comente los acontecimientos y los diálogos desde fuera, o que nos introduzca en el contexto. A menudo, Vargas Llosa entremezcla diferentes situaciones comunicativas dentro de un párrafo o capítulo. Es una técnica que el propio autor denomina *vasos comunicantes*,¹⁵ es decir, la unión de diferentes conversaciones por un nexo determinado. De esta manera, en la imaginación del lector puede surgir una multitud de conversaciones ocurridas entre diferentes personajes, en diferentes momentos y en diferentes lugares. En la siguiente cita de *Los cachorros* se representa un diálogo entre Cuéllar, el protagonista principal del relato, y sus amigos, interrumpido por unas señoras que se despiden desde la ventana y por la intervención de la madre de Cuéllar intercalada con la técnica del *flash back*.

- (6) Cuenta, Cuéllar, hermanito, qué pasó, ¿le había dolido mucho?, muchísimo, ¿dónde lo había mordido?, ahí pues, *y se muñequeó*, ¿en la pichulita?, sí, *coloradito*, *y se rió y nos reíamos y las señoras desde la ventana* adiós, adiós corazón, *y a nosotros* sólo un momentito más porque Cuéllar todavía no estaba curado *y él* chist, era un secreto, su viejo no quería, tampoco su vieja, que nadie supiera, mi cholo, mejor no digas nada, para qué, había sido en la pierna no más, corazón ¿ya? (LC 67)¹⁶

En este breve extracto se entremezclan varios recursos que en su conjunto son capaces de fingir una o varias situaciones comunicativas. La presentación textual en

¹⁴ Vargas Llosa citado por Harss (1968: 440).

¹⁵ Vargas Llosa menciona la técnica de los vasos comunicantes en varias obras ensayísticas, véase por ejemplo Vargas Llosa (1974, 1997 a).

¹⁶ Las cursivas dentro de las citas son nuestras.

forma de párrafo y la falta de puntos sugiere una conversación rápida y emotiva, donde el intercambio de palabras sucede casi sin pausas. El cambio de turno se indica únicamente si es necesario con el marcador "y". Al comienzo del diálogo suceden las palabras entre Cuéllar y sus amigos solo separados por comas. Las partes narrativas están intercaladas a modo de acotaciones cortas y desde la perspectiva del grupo de amigos (véase la cursiva en el texto). Estas intercalaciones indican el cambio del turno de palabra y la representación de indicios que impliquen el estado de ánimo de Cuéllar ("se muñequéó", "coloradito"). La emotividad es reforzada además por el uso de los diminutivos ("hermanito", "pichulita", "coloradito", "momentito"), expresiones afectivas ("corazón", "mi cholo") y la onomatopeya "chst". El hecho de que las intervenciones cambian constantemente entre estilo directo e indirecto otorga al texto un dinamismo que sugiere el constante cambio de hablante. A la ilusión de inmediatez comunicativa contribuye además la formulación de preguntas.

La traducción del extracto por el traductor alemán Wolfgang Luchting¹⁷, que se cita a continuación, se puede considerar bastante lograda. Mantiene la presentación textual y la puntuación del original, e intenta causar el mismo efecto de dinamismo por el constante cambio de hablante formulado en distintos estilos:

- (6) Erzähl, Cuéllar, Bruderherz, was war denn los? hatte es ihm sehr weh getan? schrecklich, wo hatte er ihn denn gebissen? da halt, *und er wurde verlegen*, ins Schwänzchen? ja, *knallrot*, *und er lachte und wir lachten und die Frauen vom Fenster her* adieu Herzchen, *und zu uns* nicht mehr lange, denn Cuéllar war noch nicht geheilt *und psst*, war ein Geheimnis, sein Alter wollte nicht, seine Alte auch nicht, daß es jemand erführ, schau, Bub, sag lieber nichts, wozu auch, war nur am Bein gewesen, Herzchen, ja? (LCA 14)

Respecto a las técnicas narrativas llama la atención que no coinciden exactamente con el original. Luchting sustituye el estilo indirecto del castellano -y en una ocasión el estilo directo- por el estilo indirecto libre. En el siguiente esquema se ven los cambios efectuados en detalle:

Estilo directo	Estilo indirecto libre
qué pasó	was war denn los?

¹⁷ *Die jungen Hunde*, traducción de Wolfgang Luchting, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1975.

Estilo indirecto	Estilo indirecto libre
¿le había dolido mucho?	hatte es ihm sehr weh getan?
¿dónde lo había mordido?	wo hatte er ihn denn gebissen?
porque Cuéllar todavía no estaba curado	denn Cuéllar war noch nicht geheilt
era un secreto, su viejo no quería, tampoco su vieja, que nadie supiera	war ein Geheimnis, sein Alter wollte nicht, seine Alte auch nicht, daß es jemand erführ
había sido en la pierna no más	war nur am Bein gewesen

El proceder de esta manera es, a nuestro juicio, una estrategia muy acertada ya que en alemán, el estilo indirecto se forma con el modo verbal del *Konjunktiv I* (una modalidad del condicional) y su uso es una marca de distancia comunicativa extrema ya que está restringido casi exclusivamente al lenguaje escrito y especialmente como registro del lenguaje periodístico. Además, el uso del estilo indirecto libre en sustitución por el estilo indirecto del original está justificado porque es un recurso que Mario Vargas Llosa usa muy a menudo en otras novelas para la representación del habla de sus personajes¹⁸. De esta forma se mantiene la impresión del constante cambio de hablante y el dinamismo, además de trasladar la emotividad de la escena original. Es cierto que en alemán hay que renunciar al uso tan abundante de diminutivos, ya que su uso no es tan frecuente y restringido a la sufijación de sustantivos o nombres propios. Pero Luchting compensa este hecho al usar una expresión afectiva en su forma diminutiva "Herzchen".

A pesar de la excelente traducción de Luchting del relato *Los cachorros* en algunas ocasiones comete algún error, sobre todo en el caso de escenas con una estructura narrativa complicada. En el extracto citado se omite, por ejemplo, el pronombre "él" que sucede al último marcador de cambio de hablante "y", y traduce sólo con "und":

- | | | |
|-----|--|--|
| (6) | y él chist, era un secreto, su viejo no quería, tampoco su vieja, que nadie supiera, [...] | und psst, war ein Geheimnis, sein Alter wollte nicht, seine Alte auch nicht, daß es jemand erführ, [...] |
|-----|--|--|

¹⁸ Varios estudios narratológicos han demostrado que el estilo indirecto libre se usa tanto para la representación del interior del personaje como del habla, véase p. ej. Stanzel (1995: 281), Rojas (1980-1981: 45) o Banfield (1978: 289-314).

Como se observa, en la traducción al alemán se crea la ambigüedad de quién está hablando. Se podría intuir que se trata de Cuéllar, como se evidencia en el original, pero también podría interpretarse como una continuación del enunciado anterior pronunciado por las señoras.

Luchting, siendo el primer traductor al alemán de Mario Vargas Llosa, tradujo también las novelas *La ciudad y los perros*, *La casa verde* y *Conversión en La Catedral*. En todas ellas sustituye el estilo indirecto, o por el estilo indirecto libre o por el estilo directo de forma muy acertada, ya que logra mantener la impresión del constante cambio de turno del original. En general, las traducciones de Luchting, son muy logradas. Veamos la siguiente traducción de un extracto de *La casa verde*¹⁹:

- (7) [...] la Superiora suspira, Bonifacia: le estaban hablando, qué modales eran esos. Julio Reátegui la examina siempre, Madre, caramba, iban para cuatro años, la vida volaba, hija, cómo has crecido, era un pedacito de mujer y ahora vean ustedes. La Superiora asiente, Bonifacia, vamos, que saludara al señor Reátegui, suspira de nuevo, tenía que respetarlo mucho y lo mismo a su señora, ellos serían muy buenos. Y Reátegui que no tuviera vergüenza, hija, iban a conversar un momento, ya hablaría el español muy bien, ¿cierto? [...] (LCV 95)

[...]die Oberin seufzt, Bonifacia: man redete mit ihr, was für Manieren! Julio Reátegui betrachtet sie immer noch, Madre, *caramba!* es war ja schon vier Jahre her, wie die Zeit verging, Kind, was bist du groß geworden, damals war sie noch ein winziges Weibchen, und jetzt schau, schau! Die Oberin nickt, komm, Bonifacia, los, sag guten Abend zu Señor Reátegui, sie seufzt noch einmal, sie mußte ihn sehr respektieren und die Frau auch, sie würden sie gut behandeln. Und Reátegui, sie sollte nicht so verschämt sein, Kind, sich ein bißchen unterhalten, sie sprach doch schon sehr gut Spanisch, oder? [...] (LCVA 138)

En esta cita, los enunciados de los distintos personajes se suceden casi sin interrupción. Las acotaciones del narrador impersonal se reducen a una descripción mínima de los elementos parasegmentales. La reducción de las acotaciones causa principalmente dos efectos: la impresión de simultaneidad de símbolos y señales, y la impresión de “escuchar” sólo las intervenciones de los personajes sin intermediario. En la traducción al alemán, como se puede apreciar, se ha conseguido el mismo efecto.

¹⁹ *Das grüne Haus*, traducción de Wolfgang Luchting. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998 (1ª edición alemana 1968).

En el siguiente extracto de la novela *Conversación en La Catedral* se logra la impresión de simultaneidad de señales e indicios con el uso de intercalaciones (véase cursivas) y la propia presentación textual. La escena está relatada desde la perspectiva interior de Santiago, que observa a sus amigos Jacobo y Aída, interpretando gestos y expresiones.

- (8) *Jacobo la escuchaba desconcertado*, ella se había olvidado del examen, un dictador que subió al poder en la punta de las boyonetas, *alzaba la voz y accionaba*, y *Jacobo asentía y la miraba con simpatía*, y había suprimido los partidos y la libertad de prensa y *ahora entusmado* y había ordenado al Ejército masacrar a los arequipeños y *ahora hechizado* y había encarcelado, deportado y torturado a tantos, ni siquiera se sabía cuántos, y Santiago observaba a Aída y a Jacobo [...] (CC 61)
Jacobo hörte ihr verduzt zu, sie hatte die Prüfungen vergessen, ein Diktator, der die Macht mit Bajonetten erobert hatte, *sie sprach lauter und gestikuliert*, und *Jacobo nickte und sah sie voller Sympathie an*, und die Parteien unterdrückt und die Pressefreiheit beseitigt und der Armee befohlen hatte, die Arequipeños zu massakrieren, *wie gebannt*, und so viele eingesperrt, deportiert und gefoltert hatte, man wusste nicht einmal, wie viele, und Santiago beobachtete Aída und Jacobo [...] (CCA 76)

En la traducción al alemán, se recurre a una estructura complicada y confusa al intentar mantener las estructuras gramaticales de la lengua de partida. La frase relativa introducida por "que" en castellano es trasladada al alemán con el pronombre relativo "der" que requiere la colocación del verbo al final de la frase. Al intercalar los señales e indicios sin otra marca que las comas, tal como en el original, la referencia a la estructura relativa se pierde, por lo que la frase se vuelve confusa. Sospechamos que la razón por la cual se omite una de las intercalaciones ("y ahora entusmado") es para no complicar la estructura aún más. Sin embargo, el traductor intercala la siguiente acotación ("y ahora hechizado") y la traduce como *wie gebannt*, con la consiguiente pérdida del referente. El participio terminado en -o del original no deja ninguna duda de que esta acotación describe el gesto de Jacobo; el participio en alemán, sin embargo, no indica ningún género. La intercalación resulta añadida sin referente, por lo que se pierde el hilo durante la lectura. Se podría argumentar que la lengua alemana no ofrece otra solución de traducción, debido a la rigidez de sus estructuras subordinadas. Sin embargo, el traductor hubiera podido optar por una estructura que en el alemán hablado y coloquial es frecuente y que consiste en la colocación del verbo en segundo lugar después del sujeto en las frases subordinadas. Es una simplificación de la estructura sintáctica

que se da sólo en el lenguaje hablado. Aunque esta estructura ocurre con más frecuencia en oraciones causales o concesivas con *weil* y *obwohl*²⁰, hubiera evitado la confusión que causa el mantenimiento de la estructura sintáctica normativa con las intercalaciones, además de proporcionar al texto más inmediatez comunicativa. Teniendo en cuenta que Luchting reemplaza el estilo indirecto del original por el estilo indirecto libre, por lo que se pone lo dicho en boca del personaje, tampoco hubiera chocado con normativa escrita. Por otro lado, se conoce la posición del verbo en segundo lugar después de la introducción por un pronombre relativo de la literatura de tradición oral. En el género de los cuentos infantiles esta estructura es una dominante. Por lo cual, la colocación del verbo en segundo lugar no hubiera chocado al lector, y hubiera permitido la intercalación de forma más comprensible y fluida.

En la siguiente cita, asimismo extraída de *Conversación en La Catedral*, se logra la impresión de cambio espontáneo de hablante a través de intercalaciones en estilo directo e indirecto con marcadores mínimas de puntuación e “y + nombre”.

En la traducción se logra una impresión general cercana al texto original, aunque se produce un falso sentido con la consiguiente pérdida del indicador del hablante (véase cursiva).

- (9) La chicha me hizo peor, pensó Trifulcio. [...] Pero disimulaba, largando la mano hacia su enorme vaso y sonriendo a Téllez, Urondo, Ruperto *y el capataz Martínez*: salud. [...] El cholón maceteado se las daba de culto, en casa del lado había dormido Bolívar, las chicherías de Yanahuata eran las mejores del mundo, y se reía con suficiencia: en Lima no tenían esas cosas ¿no? (CC 362)

Die Chicha hat's noch schlimmer gemacht, dachte Trinidad. [...] Aber er ließ sich nichts anmerken, streckte die Hand nach dem riesigen Glas aus und lächelte Téllez, Urondo, Ruperto *und dem Auseher Martínez* zu: Prost. [...] Der untersetzte Cholo gab sich gebildet, im Haus nebenan hatte Bolívar geschlafen, die Chicherías in Yanahuara waren die besten auf der Welt, und er lächelte selbstgefällig: In Lima gab's diese Dinge nicht, oder? (CCA 463)

La traducción nos hace sospechar que la marca para indicar el hablante consistiendo en "y el capataz Martínez" ha pasado desapercibida. Con la introducción del dativo en alemán, el posterior enunciado es atribuido a Trinidad y

²⁰ Schwitalla (2006: 144-145)

no al capataz. Bien es cierto que este tipo de errores no llamará la atención del lector alemán, sin embargo, tanto en este extracto como en cualquier otro, conlleva una interpretación distinta del texto. Por lo tanto, un descuido por parte del traductor no se queda sólo en el plano estilístico, sino repercute en la interpretación de la escena, e incluso de la obra en su conjunto. Atribuir las palabras, los gestos y los pensamientos de un personaje a otro, puede llegar a variar la caracterización original de los personajes en cuestión.

Para terminar, volvemos a repetir que las traducciones de Wolfgang Luchting de las primeras obras de Mario Vargas Llosa demuestran un gran esfuerzo por mantener el estilo y el lenguaje literario y de trasladarlo al alemán. Sin embargo, en las escenas con mayor complejidad estructural comete algún error que afecta sobre todo a la atribución de enunciados, gestos o actos a los distintos protagonistas.

4. Conclusiones

Una de las características más destacables de la narrativa de Mario Vargas Llosa supone el intento de representar mediante distintos recursos la ocurrencia de la simultaneidad de símbolos, señales e indicios, existente en la comunicación interpersonal. Experimenta tanto con el diálogo convencional como con otras posibilidades de representar situaciones comunicativas completas. Los recursos narrativos introducidos con este fin son fruto de una larga planificación y elaboración. Hecho que el traductor no debería pasar por alto. Es más, para el traductor, se hace imprescindible analizar el texto original previamente para poder reconocer todos los recursos usados y planificar una estrategia y táctica coherentes con la traducción. Para ello puede recurrir a diversos instrumentos teóricos que provienen de la lingüística en general y de la semiótica en particular. La consciencia de que la oralidad y la escrituralidad son medios distintos y que en la literatura se trabajan con unos recursos determinados para recrear situaciones comunicativas complejas, evocando en la mente del lector una visión del mundo representado, sirve para evitar cambios relacionados con las técnicas narrativas, la presentación textual o la puntuación. Es bien sabido que no siempre se puede trasladar todos los aspectos en una traducción, sino que es cuestión de encontrar un equilibrio entre la traducción de la forma y del contenido, para acercarse lo más posible al efecto que produce el original.

En este trabajo, por su brevedad, nos hemos centrado en algunos extractos de las primeras obras narrativas de Mario Vargas Llosa (1962-1973) para analizar después las traducciones respectivas al alemán. En esta primera etapa, las obras han sido traducidas por dos traductores. Las primeras por el traductor Wolfgang Luchting (LCP, LCV, LC, CC) y la última (PLV) por Heidrun Adler.

En la novela *Pantaleón y las visitadoras* destaca el especial tratamiento del diálogo convencional que conforman cuatro de los diez capítulos de la novela. En las acotaciones, el autor describe o enumera de forma muy escueta todos los elementos que pasan de forma simultánea y alrededor del propio enunciado del personaje. De esta forma se consigue una lectura rápida, sin pausas que evoca la simultaneidad de símbolos, señales e indicios existente en la comunicación interpersonal; es decir, la simultaneidad de las palabras, de los gestos y la mímica, de los índices de estados emocionales, de los ruidos o acontecimientos de fondo y de los actos que acompañan cualquier situación comunicativa. Además, los diálogos no se enmarcan en ningún relato de un narrador, el contexto es sugerido por las propias acotaciones y las palabras de los personajes. En la traducción al alemán, sin embargo, se ha ido en sentido contrario al del autor. Si Vargas Llosa intenta dar más vida a un diálogo enmarcado en la tradición literaria introduciendo innovaciones estructurales, lingüísticas y de puntuación, la traductora ha convertido este diálogo novedoso en un diálogo puramente convencional. Los recursos del autor para dar la impresión de oralidad quedan eliminados porque introduce puntos, en vez de mantener las comas, omite partes de las acotaciones que describen elementos no-verbales o actos que acompañan la conversación, y cambia la estructura sintáctica del original, sin que hubiera una razón idiomática para ello. El resultado es un diálogo estático que pierde la gracia y el humor transmitido por el original.

Sin embargo, las traducciones de Wolfgang Luchting se pueden considerar como un gran logro y ejemplo de traducción de unas obras narrativas nada fáciles de traducir. Analizamos varios ejemplos de un tipo de diálogo muy característico en la primera fase de Mario Vargas Llosa. Consiste en la intercalación de enunciados en estilo directo, indirecto e indirecto libre en una presentación textual en forma de párrafo corrido. Otras veces las intercalaciones ocurren en un párrafo relatado desde la perspectiva interior de un personaje o desde un narrador anónimo y consisten en la descripción de los elementos no-verbales, o actos que acompañan la situación y los enunciados de los diversos protagonistas. Generalmente hay pocos

puntos, la separación se efectúa mediante comas. En la traducción al alemán de los ejemplos analizados se percibe el esfuerzo del traductor por mantener los recursos narrativos, causando una impresión general muy próxima al original. Además intenta compensar algunas características del original que por cuestiones idiomáticas, son imposibles de traducir o no adecuados en este registro. Este es el caso de la menor ocurrencia de diminutivos en alemán o del estilo indirecto castellano que se sustituye por el estilo indirecto libre en alemán. A pesar de la excelencia general de las traducciones de Luchting, se observan algunos errores, sobre todo en las escenas complejas donde confluyen enunciados, gestos, actos y pensamientos de manera tan sucesiva que parecen ocurrir al mismo tiempo. Todos los casos que encontramos en este breve estudio repercuten a la atribución de las palabras, gestos o actos a los distintos protagonistas, creando cierta confusión en el lector. Por otro lado, estos deslices demuestran la complejidad y complicación de estas escenas a la hora de traducirlas. Aún un traductor tan cuidadoso como Luchting ha pasado por alto algunos recursos del autor para causar la impresión de oralidad.

5. Abreviaciones y Fuentes

- LC: VARGAS LLOSA, Mario (1986). *Los cachorros*. Madrid: Cátedra (1ª publicación 1967).
- LCA: VARGAS LLOSA, Mario (1975). *Die jungen Hunde*. Traducción de Wolfgang Luchting, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- CC: VARGAS LLOSA, Mario (1987). *Conversación en La Catedral*. Barcelona: Ed. Seix Barral (1ª edición 1969).
- CCA: VARGAS LLOSA, Mario (1984). *Gespräch in der >Kathedrale<*. Traducción de Wolfgang Luchting. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1ª edición alemana en 1976).
- LCV: VARGAS LLOSA, Mario (1987). *La casa verde*. Barcelona: Seix Barral (1ª edición 1966).
- LCVA: VARGAS LLOSA, Mario (1998). *Das grüne Haus*. Traducción de Wolfgang Luchting. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1ª edición alemana 1968).
- PLV: VARGAS LLOSA, Mario (1980). *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona: Ed. Seix Barral (1ª edición 1973).
- PLVA: VARGAS LLOSA, Mario (1984). *Der Hauptmann und sein Frauenbattalion*. Traducción de Heidrun Adler. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag (1ª edición alemana en 1974).

6. Referencias bibliográficas

- ALBRECHT, Jörn (1998). *Literarische Übersetzung*. Geschichte, Theorie, Kulturelle Wirkung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- BANFIELD, Ann (1978). "The Formal Coherence of Represented Speech and Thought". *PTL* 3. 289-314.

- BENSOUSSON, Albert (2007). "Traducir a Mario Vargas Llosa". En Boland Osegueda, Roy C. / Enkvist, Inger (eds.) (2007). *Una pasión por la literatura. Estudios críticos sobre Mario Vargas Llosa*. Actas del Congreso Internacional sobre Mario Vargas Llosa en Estocolmo. 3 y 5 de mayo de 2006. Melbourne: Antípodas Monographs. 37-47.
- CADERA, Susanne M. (2002). *Dargestellte Mündlichkeit in Romanen von Vargas Llosa*. Kölner Romanistische Arbeiten 80. Ginebra: Librairie Droz.
- CHAFE, Wallace L. (1993). "Integration and Involvement in Speaking, Writing and Oral Literature". En Tannen, Deborah (ed.) (1993) *Spoken and Written Language. Exploring Orality and Literacy*. Norwood, New Jersey: Ablex Publishing Corporation. 35-53.
- GAUGER, Hans-Martin (1991). Prefacio en Blank, Andreas (1991) *Literarisierung von Mündlichkeit: Louis-Ferdinand Céline und Raymond Queneau*. Tübingen: Gunter Narr Verlag. XI-XVII.
- GOMILA, Antoni (1996). "Peirce y la ciencia cognitiva". *Anuario Filosófico*. 29. 1345-1367.
- HARSS, Luis (1968). *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- HEWSON, Lance (2006). "Translation Strategies, or Sorting Out Fiction From Fiction". Conferencia presentada en el Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad Pontificia Comillas de Madrid. 11 de mayo de 2006.
- KOCH, Peter / OESTERREICHER, Wulf (1985). "Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte". *Romanistisches Jahrbuch*. 36. 15-43.
- KOCH, Peter / OESTERREICHER, Wulf (2007). *Lengua hablada en la Romania: español, francés, italiano*. Madrid: Gredos. Traducción al español de Araceli López Serena de Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf (1990). *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*. Tübingen: Niemeyer Verlag.
- KÖNIG, Brigitte (2002). *Speech Appeal. Metasprache und fingierte Mündlichkeit im Werk von Mario Vargas Llosa*. Metasprache und fingierte Mündlichkeit im Werk von Mario Vargas Llosa. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- KOHLMAYER, Rainer (2004). "Literarisches Übersetzen: Die Stimme im Text". En: DAAD (ed.) Actas del Congreso Internacional de Germanistas, Alemania - Italia. 8 - 12 de octubre 2003. Bonn: DAAD. 465-486.
- MARAFIOTI, Roberto (2004). *Charles S. Peirce: El éxtasis de los signos*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- ROJAS, Mario (1980-1981). "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo". *Dispositio*. Vol. V-VI. No. 15-16. Department of Romance Languages. University of Michigan. 19-55.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich (1813). "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens". En Störig, Hans Joachim (ed.) (1963). *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart: Henry Foverts. 38-69. Traducción al español de García Yebra, Valentín (1978). "Sobre los diferentes métodos de traducir". *Filología moderna* XVIII. 63-64. 343-392.
- SCHWITALLA, Johannes (2006). *Gesprochenes Deutsch. Eine Einführung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- SHORT, T. L. (2004). "The Development of Peirce's Theory of Signs". En Misak, Cheryl (ed.) (2004). *The Cambridge Companion to Peirce*. Cambridge: University Press.

- STANZEL, Franz (1995). *Theorie des Erzählens*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht.
- VARGAS LLOSA, Mario (1974). *La novela. José María Arguedas – La novela y el problema de la expresión en el Perú*. Argentinien: America Nueva.
- VARGAS LLOSA, Mario (1997 a). *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Ariel/Planeta.
- VARGAS LLOSA, Mario (1997 b). *Die Wirklichkeit des Schriftstellers*. Übersetzung aus dem Englischen von Lieselotte Kolanoske. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- WATZLAWICK, Paul, BEAVIN, Janet Helmick, JACKSON, Don D. (1967). *Pragmatics of Human Communication*. New York: W.W. Norton & Company.