



Sobre la traducción al inglés de *Pantaleón y las visitadoras*

Veronica Lavenia

Universidad de Messina, Italia

[Localice en este documento](#)

Resumen: el presente estudio se propone analizar la traducción al inglés de *Pantaleón y las visitadoras*, de Mario Vargas Llosa. La particularidad de esta novela reside no sólo en la estructura sino también en el uso del lenguaje y sobretodo del *humor*. Objeto de este ensayo, es poner de relieve el choque cultural y lingüístico que se produce a la hora de traducir al inglés una novela tan compleja, bajo muchos puntos de vistas, como la del escritor peruano.

Palabras clave: *Pantaleón y las visitadoras*, traducción, humor, refranes, diminutivos

Pantaleón y las visitadoras [1], novela publicada en 1973, forma parte de la llamada segunda fase de la narrativa de Vargas Llosa donde se une su constante atención por el aspecto formal con el empleo del *humor*, ausente en los trabajos precedentes. En efecto, dentro de la amplia producción de Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras* es la primera obra construida con el uso de la parodia, a pesar del desdén demostrado por el autor, con respecto a este género en sus primeras obras narrativas: “[...] durante un buen tiempo, yo pensé que el humor [...] hacía superficial una obra literaria, hasta que un buen día me encontré con un tema [...] que no podía aprovechar literariamente si no recurría al humor”[2].

La obra cuenta la historia de unos soldados peruanos en misión en la selva, que ocupan el tiempo libre estuprando a las mujeres del lugar. Los comandantes tratan de suprimir los deseos sexuales de las tropas con soluciones químicas que refrenan la libido pero no logran el resultado esperado. En este momento, aparece en escena Pantaleón quien, para proteger la reputación del ejército, ha sido encargado de organizar en gran secreto un servicio de prostitutas. La historia asume aspectos grotescos ya que él planea las visitas con una precisión maniacal, llegando a establecer el tiempo máximo y los procedimientos de las prestaciones. Aunque al principio integérrimo, el incorruptible soldado y fiel esposo Pantaleón cambia su comportamiento a medida que se desarrollan los acontecimientos y entrelaza una historia con una de las visitadoras, la Brasileña. La situación declina en el momento en que los soldados piden mayores prestaciones y la población masculina de Iquitos, por su parte, reclama los mismos derechos. Por esta razón y, sobre todo, después de la muerte de la Brasileña, los comandantes deciden interrumpir el servicio. Se concluye así la historia de Pantaleón, antes salvador y luego víctima del ejército.

El estudio de la traducción al inglés de esta novela nos parece interesante en cuanto nos permite analizar el conflicto lingüístico y cultural que se produce a la hora de traducir una obra que utiliza el elemento irónico como medio de denuncia y que se presenta rica de refranes, frases hechas, de un relevante número de diminutivos, y de varios registros lingüísticos.

Para comprender mejor este análisis es necesario explicar, en breve, la estructura del texto original cuya particularidad, como ya se ha señalado, reside en el tono irónico utilizado para contar la historia.

Todo en *Pantaleón y las visitadoras* está descrito en clave humorística, en particular el sexo. Por ejemplo, los encuentros entre Pantaleón Pantoja y la Brasileña, una de las visitadoras (palabra, ésta última, utilizada en la novela en sentido metafórico para referirse a las prostitutas), son ridiculizados y la traición aparece como la enésima demostración de la dedicación del capitán Pantoja por su trabajo.

La metamorfosis de Pantaleón (quien de marido fiel se transforma en un frenético e incansable amante, principal fruidor del servicio de las visitadoras) es analizada por

él mismo en clave burlesca, consciente de representar la primera víctima de sus manías:

—Es que yo no era así [...] Yo no era así, maldita sea mi suerte, no era así.

— [...]

—Al principio, le echaba culpa al clima [...] Creía que el calor y la humedad inflamaban al macho. Pero he descubierto algo rarísimo. Lo que le pasa al pajarito es culpa de este trabajo.

—¿Quieres decir [...] que por mí aprendió a hacer pío pío?[3].

El humorismo de tipo lingüístico es posible reconocerlo también a través de los nombres de los personajes. Pantaleón Pantoja, por ejemplo, se transforma en Pan-Pan, un compuesto cuyo primero elemento es el “Pant” tanto de Pantaleón como de Pantoja; Pantilandia representa un sinónimo de placer y diversión y las prostitutas poseen nombres raros como Pechuga, Chuchupe, Peludita.

Ya en el título se percibe el objetivo de denigrar el sistema militar. Cuando Vargas Llosa escribe la novela, Perú está todavía lacerado por una dictadura y en el texto es evidente el deseo de denuncia. Las condiciones cambian con respecto a las novelas anteriores: quien escribe ya no es el joven Vargas Llosa sino un hombre maduro y un escritor afirmado, capaz de controlar sus propios demonios. Él disimula y, en esto, recuerda la lección de Torquato Accetto, literato del seiscientos italiano, autor del tratado *Della dissimulazione onesta* (1621)[4].

La ‘disimulación honesta’ evidencia un silencio que no es de admisión de la realidad sino de rebelión. Se declara no declarando, se denuncia no denunciando, se condena no condenando. La tentativa frustrada de contar “en serio” la historia de Pantaleón es signo de las exigencias cambiantes por parte del escritor que puede expresar mejor la verdad o las verdades, ocultándolas a través de la utilización de la ironía.

Así pues, hay que leer la obra más allá de su significado superficial, hay que superar el umbral de lo visible para comprender que la aparente ligereza de la novela oculta, en realidad, un engaño, una profunda amargura, derivada de la conciencia que detrás de la eficiencia del ejército, órgano símbolo de la nación, se esconde un declino cada vez más inexorable.

En *Pantaleón y las visitadoras* la incesante renovación abarca, sobre todo, la esfera del lenguaje que en la novela es de tipo coloquial, rico de dichos y diminutivos. El lenguaje está siempre plasmado, según las exigencias de los personajes que intervienen en la historia. La obra, como ha afirmado el mismo autor: “[...] es una realidad puramente oral [...] una historia que va a ser oída [...] más cantada que contada” [5]. Por ejemplo, los diálogos de Chino Porfirio, llamado así por su origen china, están escritos con la pronunciación típica de los chinos:

—El señol Pantoja viene de Lima [...] Va a ponel un negocito aquí. Ya sabes, sevicio de lujo, Chuchupe [6].

—[...] una idea luminosa, señol Pan-Pan. Ese monumento nos dalá fama [7].

Onomatopeyas, generalmente propias de los tebeos, son empleadas en la descripción de los encuentros entre Pantaleón y la Brasileña:

—Pfuuu, por fin pfuuu, qué rico-expllosiona, palidece, respira goza Pantita [8].

— Pfuuu, se sosiega, transpira, traiga aire a bocanados Pantita [9].

Dicha técnica también se da en otras ocasiones y conversaciones, en cuanto la historia, es necesario recordarlo, nace para ser ‘oída’ y leída en voz alta:

—Buenas noches, ejem, hmm, achís [...] se apoya en la barra Pantaleón Pantoja [10].

—Achís, hmm, pshhh -se atora, estornuda, lagrimea, tose, Pantita [11].

—Me gustaría averiguar algo, ejem, hmm, hmm se aclara la garganta Pantaleón Pantoja [12].

Otro rasgo esencial de la producción de Vargas Llosa, y que se verifica también en *Pantaleón y las visitadoras*, es el empleo casi constante de los diminutivos. Por una parte su uso es una realidad muy frecuente en el español coloquial americano[13], por otra es cierto que esta presencia en la obra tiene otro objetivo: no sólo quiere reproducir cierto grado de competencia lingüística del personaje, sino también se propone crear comicidad a través de la hipérbole. Unos diminutivos merecen ser mencionados por la carga afectiva que poseen, rompiendo así la dureza de los tonos característicos militares; éste es el caso, por ejemplo, de los diminutivos, utilizados para describir los momentos de intimidad: *besitos, tetitas, orejitas, mordisquitos, pellizquitos, despacitos, ojitos*; o, los empleados por la madre o por la mujer de Panta: *bebito, sobrinita, ahijadita, abuelita, cadetito, cuñadito*. Y por último, otros están presentes en todo el curso de la narración, empezando por los nombres de algunos personajes para seguir con ulteriores referencias: *Pantita, Gladycita, Lolita, Chichita, Peludita, Pichuza, Pochita, Olguita, hijito, rinconcito, pueblitos, mujercita, muertecito, rapidito, golpecito, soldaditos, cuidadito, placita, medallita, permisito, nombrecito, cafecito, educadito, viejita, cantinita*.

Siempre en el ámbito lingüístico, los refranes constituyen otro trozo de este rico rompecabezas y están presentes no sólo en los diálogos sino también en los capítulos narrativos, empleados, sobre todo, por Pantaleón para comentar sus informes:

— Despacio se va lejos [14].

— No por mucho madrugar amanece más temprano [15].

— Uno para todos y todos para uno [16].

— En boca cerrada no entran moscas [17].

— Al mal tiempo buena cara [18].

— El hombre propone y Dios dispone [19].

— La hierba mala nunca muere [20].

En esta obra, entonces, más que de un único lenguaje, es posible hablar de una pluralidad de lenguajes que representan los contextos de las distintas experiencias humanas. Vargas Llosa logra liberar el lenguaje no delimitándolo al ámbito literario y éste es un aspecto que el traductor debe tener en cuenta para que su versión pueda poseer la misma fuerza comunicativa del original.

La versión inglesa de *Pantaleón y las visitadoras* (obra traducida en veintiséis idiomas) ha sido publicada en 1978 por dos editoras distintas (Harper and Rowe en Estados Unidos y Jonathan Cape en Inglaterra) pero al cuidado de los mismos traductores: Gregory Kolovakos y Ronald Christ, con el título de *Captain Pantoja and the special service*.

En este trabajo analizamos la traducción de Kolovakos y Christ en la edición del 1990 publicada por la editora estadounidense Noonday Press [21], examinando, preferentemente, las estructuras más representativas, o sea, refranes, diminutivos, onomatopeyas y otros recursos lingüísticos que ya hemos presentado.

En sus características generales, cabe señalar que la traducción inglesa trata de mantener las características generales del “prototexto” [22], ya que hasta dónde ha sido posible el “metatexto” reproduce el significado del mensaje original tanto desde el punto de vista lingüístico como desde el punto de vista temático. Naturalmente, la lengua inglesa y la española poseen dos estructuras diferentes, más concisa la primera, más rica y flexible la segunda; por lo tanto, la única “carencia” que se puede evidenciar en el “metatexto” es la de no haber podido transferir al inglés con la misma carga expresiva ciertos regionalismos típicos del habla española e hispanoamericana.

En relación a la componente irónica que, como ya se ha destacado, caracteriza toda la novela, cabe añadir que la versión inglesa no siempre logra el mismo efecto humorístico. Pensemos, por ejemplo en los diminutivos, componente relevante en la obra, que el mismo Vargas Llosa ha empleado con una lógica y una finalidad bien definidas. En español y, en particular en la variante hispanoamericana, los diminutivos enriquecen el discurso, subrayando la importancia de la componente afectiva; en inglés, en cambio, esta peculiaridad se pierde en cuanto la arquitectura de la frase es completamente distinta.

El diminutivo, *hijito*, por ejemplo, empleado muchas veces por la madre de Pantaleón, se convierte en *my son* (“hijo mío”) que no expresa la carga emotiva de la versión original; lo mismo ocurre con *mi cuñadita* traducido *my dear sister-in-law* (mi querida cuñada); *sobrinita-little nice* (pequeña sobrina) y *ahijadita, adopted-daughter* (hija adoptada). La carencia del inglés con respecto a este tema se hace evidente, además, en la traducción de palabras como *doctorcito* transformado en *dear doctor* (querido doctor); *la orejita-the ear* (la oreja); pero sobre todo, en ciertas frases en las que la presencia constante de los diminutivos sirve para reforzar el tono cariñoso-humorístico. Es el caso, del siguiente ejemplo: *este cafecito calentito, hijito* que en inglés no consigue el mismo efecto traducido en *this little cup of very hot coffee* o, además: *¿Seguro que ya estaba muertecito cuando lo vio?*(152); *Are you sure he was already dead when you saw him?* (89). La traducción de *muertecito*, convertida en *dead*, no enfatiza el sentido irónico con que esta palabra ha sido empleada en el “prototexto”. Este es un típico caso de choque cultural donde la dificultad en reproducir el mismo efecto del original no se debe a la incapacidad del traductor, sino a los diferentes rasgos afectivos de los dos idiomas.

Por lo que atañe a los refranes, se ha empleado la traducción literal en los casos en que la lengua original y el inglés coinciden exactamente como en estos ejemplos:

<i>Uno para todos y todos para uno.</i>	<i>One for all and all for one.</i>
<i>El hombre propone y Dios dispone.</i>	<i>Man proposes and God disposes.</i>
<i>Al toro por los cuernos.</i>	<i>Let's take the bull by the horns.</i>

En los primeros dos refranes es posible observar que la traducción literal está perfectamente aplicada en cuanto existe una exacta correspondencia tanto en la estructura, como en el léxico. En el último proverbio, la correspondencia está presente pero con una pequeña alteración debida a la diferente sintaxis de las dos lenguas. Lo que importa subrayar es que, en estos casos, no hay sólo una correspondencia a nivel léxico y morfémico sino también a nivel formal. En efecto, en estos refranes la idea del español coincide con la del inglés y, al mismo tiempo, la estructura del inglés (sujeto, verbo, objeto directo), corresponde con la del español.

Al contrario, en otros refranes, los traductores han utilizado el procedimiento de la equivalencia, o sea han conservado el significado del mensaje original pero no la forma ya que no siempre dichos y refranes se pueden traducir. Éste es el caso, por ejemplo del proverbio *En boca cerrada no entran moscas* (166) ha sido convertido en *Close lips give no tip* (98) (es decir, literalmente: “Labios cerrados no dan informaciones”. *Tip* es un americanismo.). Al contrario, en el refrán *La hierba mala nunca muere* (370), traducido por *One bad apple spoils the barrel* (230) (“Una manzana mala arruina el barril”), la equivalencia no ha sido respetada ya que modificando la expresión cambia también el significado. Hay casos en que se impone una pérdida semántico-cultural, debido al diferente contexto cultural inglés; así, por ejemplo, *Haciendo de tripas corazón* se transforma en *Getting up his courage* (literalmente, “levantando su coraje”); *Cría cuervos y te sacarán ojos* (265) se traduce por *Put your hand in the lion’s mouth and you’ll get bit* (160) (“Pon tu mano en la boca del león y te morderá”).

El lenguaje de Chino Porfirio, uno de los protagonistas de la obra de origen china, ha sido traducido sin problemas particulares, convirtiendo la pronunciación al inglés, y omitiendo el verbo “to be”, como demuestran los siguientes ejemplos: “*Mistel Pantoja come flom Lima and he fliend*”; “*He going to open a business hele. You know, Chuchupe, luxuly service*” (18) (“El señor Pantoja viene de Lima y es un amigo; Va a poner un negocito aquí. Ya sabe, Chuchupe, sevicio de lujo”).

En cuanto a los juegos fonéticos, que constituyen otra parte relevante del texto, también en este caso los traductores han elegido el procedimiento de la equivalencia. Así las sonoridades presentes en una frase como la siguiente: “*Buenas noches, ejem, hmm, achís*” (39), en inglés se convierten en: “*Ahem...I mean hello*” (17). Las sonoridades con las que en español se indica un estornudo: “*Achís, hmm, pshhh*” (186), en inglés tienen esta versión: “*A-a-chooo, hmmmmmm, pshhhh*” (111).

La expresión *Hacer cositas*, en sentido erótico, que aparece muchas veces en el texto, ha sido traducida por *doing business* (literalmente “hacer negocios”), término que no expresa perfectamente el tono irónico y el sentido metafórico de la versión original. Si vamos a comparar las dos versiones nos daremos cuenta de la dificultad que los traductores han encontrado a la hora de convertir al inglés una expresión tan particular: *La otra noche lo chapé tomando tiempo con un cronómetro mientras hacíamos cositas* (91); *The other night I caught him with a stopwatch timing how long our business took us* (5). Hay casos en que no se emplea la expresión *doing business* y se elige una traducción impersonal: ¿*Cuánto tiempo que no haces cositas con el abuelo, abuelita?*(83)-*Grandma, how long has it been since you did anything*

with grandpa? (45); *Por partes claro que me tranquiliza que Panta se haya vuelto tan cargoso en lo de las cositas, quiere decir que su mujer le gusta* (91)-*Sure, it half calm me down that Panta has gotten to be such a pest about doing his duty, it means his wife pleases him* (51). Así pues, *hacer cositas* se traduce de la misma manera; además emplear una expresión como *doing his duty* (o sea, “cumplir con su deber”; hacer su propio deber”) significa perder la carga irónica de la expresión original.

A menudo, no se han traducidos términos dialectales como *chola*, hispanoamericanismo utilizado para indicar un mestizo de raza blanca y raza india, en ese caso referido a las mujeres[23]: *¿Dónde se te ocurre, chola?*(15)-*Where do you think?*(1). En los casos en que han sido traducidos, a veces la solución adoptada pierde totalmente la expresividad y el tono humorístico del texto original en cuanto se pierde no sólo la particularidad del regionalismo sino también el intento humorístico por el que ha sido empleado: *La tropa en la selva se anda tirando las cholas* (19)-*The troops in the jungle are screwing the local women* (4).

El peruanismo *huachafita* (de *huachafa*), que aparece a menudo en la novela, de manera particular, en la carta de Pochita a su hermana, significa “cursi” o sea, según señala el Nuevo Diccionario de la lengua española VOX MAYOR: “que pretende ser distinguido, ser fin, elegante pero suele resultar ridículo, de mal gusto [24]”. En el “metatexto” ha sido traducido utilizando una palabra típica del inglés estadounidense, *kooker*, cuyo significado es distinto del original en cuanto significa “prostituta”[25].

Hay otras ocasiones en las que términos de origen típicamente peruana se dejan sin traducir. Es el caso, por ejemplo de: *Tacacho* (52), *ayusca* (55), *paiche* (180) *manatí* (178) *huayranga*, *otorongo*, *mantona* (179) *caribe*, *gamitana* (110). La traducción de estos términos se presenta problemática en cuanto es evidente el conflicto entre las dos culturas. No siempre, en efecto, es factible la equivalencia interlingüística de la palabra para expresar conceptos que no poseen un correspondiente directo en la lengua meta. Estas palabras y/o conceptos se llaman, técnicamente, *Realia* o palabras culturales. Los *Realia*, según se lee en el estudio de Bruno Osimo *Traduzione e qualità*: “[...] è una parola del latino medioevale che significa «le cose reali». In traduttologia, però, “realia” [...] significa non «oggetti» ma «parole», ossia le parole che denotano cose materiali culturospecifiche. Tradurre i *realia* significa tradurre un elemento culturale non linguistico”[26]. He aquí la dificultad de convertir en el “metatexto” inglés, entre las otras, también palabras como *huachafita* y *chola*. El traductor cuando se enfrenta a un término que no tiene un correspondiente cultural en su lengua puede seguir diferentes estrategias: conservar la palabra en lengua original y explicar en nota su significado; definirlo mediante una paráfrasis.

La distinta estructura de las dos lenguas se manifiesta también en la traducción de los tiempos verbales. Pensemos, por ejemplo, en la oposición Subjuntivo/ Indicativo. El inglés carece de formas de subjuntivo y esto, a veces, en el momento de traducir, no permite producir la misma equivalencia estilística. Si en castellano hay frases en que es obligatorio el uso del subjuntivo, en inglés, obviamente, se emplea el indicativo como demuestran los siguientes casos: *No se vaya a confundir* (40)-*Now don't get the wrong idea* (17); *No me gusta que hables así* (147)-*I don't like you talking like that* (86); *Ojalá no sea antes del domingo* (186)- *I hope it's not before Sunday* (111).

En conclusión, el estudio de la versión inglesa de *Pantaleón y las visitadoras* nos permite reflexionar sobre el hecho de que la traducción literaria no consiste solamente en un intercambio de códigos lingüísticos sino también culturales. En una traducción no se debe sólo poner de relieve la lengua en su estructura, sino también las raíces etnológicas tanto de la lengua de partida como de llegada. A este propósito, ya hemos analizado la dificultad de encontrar una traducción adecuada para regionalismos como *chola* que, al ser traducidos en inglés pierden totalmente sus

connotaciones socio-culturales y lo mismo ocurre con la traducción de expresiones como la ya citada *hacer cositas* por *doing business*.

Hemos subrayado, además, que la novedad y la importancia de esta novela residen en la componente irónica, por medio de la que se intende ridiculizar el sistema militar peruano, porque éste es el factor principal que condiciona también el registro lingüístico. Adaptar este mensaje a la lengua meta no es simple en cuanto lo que parece normal en una cultura puede no serlo en otra. Describir un sistema militar controlado por una dictadura, utilizando el arma de la ironía, del *humor* es una manera para defenderse de una realidad en que el derecho a la libertad de palabra no existe. Esta diferencia no sólo cultural sino también de oportunidades es lo que, por primero, se debería intentar de traducir para lo que es natural en la lengua y en la cultura del prototexto pueda serlo también, por lo menos a grandes rasgos, en la lengua y en la cultura del metatexto.

Notas:

- [1] VARGAS LLOSA MARIO, (1973), Barcelona, Seix Barral, 1973. La edición utilizada en este trabajo es la publicada por Suma de Letras, Madrid, 2000.
- [2] VARGAS LLOSA MARIO, (1985), Madrid, Cultura hispánica, p. 105.
- [3] *Íbidem*, p. 276.
- [4] Este texto hoy se puede leer en la edición moderna, Torquato Accetto, *Della dissimulazione onesta*, Genova, Costa e Nolan, 1983.
- [5] VARGAS LLOSA MARIO, entrevista de Ricardo Cano Gaviria, *El buitre y el Ave Fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Anagrama, Barcelona, p. 93.
- [6] *Pantelón y las visitadoras*, cit., p.41.
- [7] *Íbidem*, p.166.
- [8] *Íbidem*, p. 274.
- [9] *Íbidem*, p. 289.
- [10] *Íbidem*, p. 39.
- [11] *Íbidem*, p. 186.
- [12] *Íbidem*, p. 39.
- [13] Cfr. Zamora Vicente, *Español de América*, Id., *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 1989, pp. 378-447.
- [14] *Pantaleón y las visitadoras*, cit., p. 57.
- [15] *Íbidem*.

- [16] *Pantaleón y las visitadoras*, cit., p. 161.
- [17] *Íbidem*, p. 166.
- [18] *Íbidem*, p. 368.
- [19] *Íbidem*, p. 369.
- [20] *Íbidem*, 370.
- [21] He elegido esta traducción con el criterio de que al momento de empezar el trabajo era la única localizable en el mercado editorial y de segunda mano, siendo la traducción inglesa en prensa.
- [22] Sobre el concepto de “prototexto” y “metatexto, véase, Bruno Osimo, *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli, 2004, pp. 29-30.
- [23] Cfr., *Diccionario práctico de Americanismos*, León, Everest ediciones, 2002.
- [24] Diccionario de la lengua española, *Vox Mayor*, Zanichelli/Vox, Barcelona 2006.
- [25] Cfr., Dizionario della lingua inglese *Ragazzini*, Zanichelli, Bologna, 2006; *The Oxford English Dictionary*, Clarendon Press, Oxford, 2000.
- [26] Bruno Osimo, *Traduzione e qualità*, cit., p. 158.

Bibliografía:

- ACCETTO, T. (1983) *Della dissimulazione onesta*, Genova, Costa e Nolan.
- ARCAINI, E., (1991) *Analisi linguistica e traduzione*, Bologna, Patron.
- BAKER, M., (1995) *In other words: a coursebook on translation*, London, New York, Routledge.
- BASSNETT, MCGUIRE, S., (1993) *La traduzione. Teorie e pratica (Translation Studies, 1980)*, Bompiani, Milano.
- BELL, R., (1991) *Translation and translating: theory and practice*, London, Longman, 1991.
- BERK, LYNN, M., (1999) *English Syntax*, New York, Oxford University Press.
- CATFORD, J., (1965) *A linguistic theory of translation*, London, Oxford University Press.
- CIGADA, S., “La traduzione come strumento di analisi critica del testo letterario”, in *Processi traduttivi: teorie ed applicazioni*, Atti del Seminario

su "La Traduzione", 19-20 novembre 1981, Torino, La Scuola, págs. 187-199.

DELISLE, J./LEE-JAHNKE, H., /CORMIER, M., (2002) a cura di ULRYCH, M., *Terminologia e traduzione*, Milano, Hoepli.

ECO, U., (2003) *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani.

FAINI, P., (2004) *Tradurre. Dalla teoria alla pratica*, Roma, Carocci.

FOLENA, G., (1991) *Volgarizzare e tradurre*, Torino, Einaudi.

GAVIRIA, CANO, R., (1972) *El buitres y el Ave Fenix conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Barcelona, Anagrama.

GENTZLER, E., (1993) *Contemporary Translation Theories*, London, Routledge.

HATIM, B., & J. MUNDAY, (2004) *Translation. An advanced resource book*, London, Routledge.

HEILMANN, L., "Plurilinguismo e traduzione. A proposito di M. Wandruska, introduzione all'interlinguistica", in *Studi Italiani di Linguistica teorica e Applicata*, 3, Palermo, 1974, pp. 175-179.

JAKOBSON, R., (1994) *Saggi di Linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.

LEFEVERE, A., (1992) *Translation, History, Culture: a sourcebook*, London, Routledge.

MENIN, R., (1996) *Teorie della traduzione e linguistica testuale*, Milano, Guerini e Associati.

MOUNIN, G., (1963) *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris, Gallimard.

MOUNIN, G., (1965) *Teoria e Storia della traduzione*, Torino, Einaudi.

MOYA, V., (2004) *La Selva de la traducción*, Madrid, Cátedra.

MUNDAY, J., (2001) *Introduction Translation Studies: Theories and Applications*, London, Routledge.

NERGAARD, S., (1993), a cura di, *La teoria della traduzione nella storia*, Milano, Bompiani.

NERGAARD, S., (1995) *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani.

NEWMARK, P., (2004) *Manual de traducción (A Textbook of translation, 1987)*, Madrid, Cátedra.

NIDA, E., (1964) *Toward a Science of Translating*, Leiden, E.J. Brill.

NIDA, E., (1975) *Language structure and translation*, Stanford, Stanford University Press.

OSIMO, B., (1998) *Manuale del traduttore*, Milano, Hoepli.

OSIMO, B., (2001) *Propedeutica della traduzione*, Milano, Hoepli.

OSIMO, B., (2000) *Traduzione e nuove tecnologie*, Milano, Hoepli.

OSIMO, B., (2004) *Traduzione e qualità. La valutazione in ambito accademico e contemporanei*, Milano, Hoepli.

PETRACCO, SICCARDI, G., *La traduzione come strumento di comunicazione internazionale*, in *Atti del XIII Congresso Internazionale di Studi di Linguistica contrastiva*, Asti, 26-28 maggio 1979, Roma, Bulzoni, 1982, págs. 219-227.

QUIRK, R., (1995) *Grammatical and Lexical variance in English*, Pearson Education Print, Longman, New York.

REGA, L., (2001) *La traduzione letteraria: aspetti e problemi*, Torino, Utet Libreria.

SCARPA, F., (2001) *La traduzione specializzata*, Milano, Hoepli.

STEINER, G., (1994) *Dopo Babele: aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti.

TOROP, P., (2001) (a cura di Bruno Osimo), *La traduzione totale*, Modena, Guaraldi-Logos.

ULRYCH, M., (1997) *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, Utet Libreria.

VARGAS LLOSA, M., (1985) *Semana de autor*, Madrid, ed. Cultura hispánica.

VARGAS LLOSA, M., (2000) *Pantaleón y las visitadoras*, (1973), Madrid, Suma de Letras.

VARGAS LLOSA, M., (1987) *Pantaleón e le visitatrici*, Milano, Rizzoli.

VARGAS LLOSA, M., (1990) *Captain Pantoja and the special service* (1978), New York, Noonday Press.

VENUTI, L., (1999) *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione* (*The translator's invisibility: A history of translation*, 1995), Roma, Armando Editore.

VENUTI, L., (2000) *The translation Studies Reader*, London, Routledge.

ZAMORA, V., "Español de América", Id., *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 1989, págs. 378-447.

© Veronica Lavenia 2009

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/tradpant.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

