



Universidad de Valladolid

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Grado en Traducción e Interpretación

TRABAJO FIN DE GRADO

La traducción de los nombres propios: estudio
del caso de la serie de televisión *Juego de
Tronos*

Presentado por: Alicia González García

Tutelado por: Susana Álvarez Álvarez

Soria, 2017

Índice de contenidos

RESUMEN	3
ABSTRACT	4
1. INTRODUCCIÓN.....	5
1.1. Justificación	5
1.2. Relación del trabajo con las competencias del Grado	6
1.3. Objetivos	7
1.4. Metodología	8
1.5. Estructura del trabajo	10
2. LA TRADUCCIÓN LITERARIA	11
2.1. Concepto de traducción literaria	11
2.2. Libertad o fidelidad en la traducción literaria	13
2.3. Concepto de literatura fantástica y su traducción	16
3. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL (TAV)	19
3.1. Concepto de traducción audiovisual.....	19
3.2. Modalidades de traducción audiovisual	21
3.2.1. El doblaje	23
4. LA TRADUCCIÓN DE LOS NOMBRES PROPIOS	27
4.1. Concepto y clasificación de los nombres propios	27
4.1.1. Antropónimos.....	35
4.1.2. Topónimos	40
4.2. Métodos de traducción de los nombres propios.....	43
5. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LOS NOMBRES PROPIOS: ESTUDIO DEL CASO DE LA SERIE DE TELEVISIÓN <i>JUEGO DE TRONOS</i>	51
5.1. Introducción del caso de <i>Juego de Tronos</i>	51
5.2. Antropónimos: nombres, apellidos y apodos.....	53
5.3. Topónimos: el mundo fantástico de <i>Juego de Tronos</i>	61
5.4. Colectivos y casas nobles	68
5.5. Nombres propios de eventos.....	72

5.6.	Nombres propios de cargos políticos o rangos sociales.....	72
5.7.	Aparición de casos de alta dificultad	73
5.7.1.	Invernalía, críticas por sonoridad	73
5.7.2.	<i>Hodor</i> , la explicación de su nombre.....	74
6.	CONCLUSIONES	76
7.	BIBLIOGRAFÍA	78

Índice de figuras y tablas

Figura 1. Métodos de traducción de los antropónimos. Temporada 1	55
Figura 2. Métodos de traducción de los antropónimos. Temporada 2.	57
Figura 3. Métodos de traducción de los antropónimos. Temporada 6.	59
Figura 4. Métodos de traducción de los topónimos. Temporada 1.	63
Figura 5. Métodos de traducción de los topónimos. Temporada 2.	65
Figura 6. Métodos de traducción de los topónimos. Temporada 6.	67
Tabla 1. Modelo de clasificación de los nombres propios.	51
Tabla 2. Nombres propios de las casas nobles.	71

RESUMEN

La presencia de los nombres propios en todas las culturas, hace que sean un elemento clave para las traducciones de cualquier obra literaria. En la actualidad, un elevado número de estas obras literarias se adapta a los medios audiovisuales. Esta combinación, junto con el proceso que implica y sus métodos, se convertirá en el objetivo de análisis del presente trabajo.

Juego de Tronos es una serie de televisión que ha pasado por este proceso y que contiene un importante número de nombres propios con una gran variedad de métodos de traducción. Por ello, se ha desarrollado el análisis del proceso de la traducción de los nombres propios en el contexto audiovisual, que en este caso está condicionada por la traducción literaria realizada previamente.

Palabras clave: nombres propios, traducción literaria, traducción audiovisual, *Juego de Tronos*.

ABSTRACT

The presence of proper names in every culture makes them a key element when translating any literary work. Nowadays, a significant number of these literary works is adapted to audiovisual media. The main aim of this End-of-degree Project is to analysis this combination, the process and the methods.

Game of Thrones is a television series that has passed through this process and contains a large number of proper names which have been translated using different methods. Therefore, we have carried out an analysis of the translation process of the proper names within the audiovisual context that, in this case, is conditioned by a previous literary translation.

Key words: proper names, literary translation, audiovisual translation, *Game of Thrones*.

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Justificación

El fenómeno literario *Juego de Tronos* por fin se ha llevado a la pantalla, y todo el mundo habla de ello, pero ¿pueden hablar de la serie una persona que ha visto solo su versión original y una persona que ha visto su versión doblada? ¿Se entenderán al hablar de Jon cuando uno le asigne el apellido *Snow* y el otro el apellido *Nieve*? ¿Y cuando uno quiera situarse en la fría Invernalía y el otro solo sepa dónde está *Winterfell*?

Este tipo de situaciones aparecen debido a la importante labor de traducción de los nombres propios en las traducciones audiovisuales; por ello, nuestro trabajo tratará de analizar las decisiones que se han tomado en esta mediática serie de televisión.

Fueron varios los motivos que nos llevaron a la elección de esta serie, desde la amplia gama de nombres propios que aparecen en todas sus temporadas, hasta el impacto mediático que ha tenido la emisión de cada uno de sus episodios de forma internacional. Otro de los factores que nos llevó a elegirla, fue su origen literario, lo que nos da paso a analizar, no solo la traducción de los nombres propios en el formato audiovisual, sino también en su contexto literario inicial. Por otro lado, también tuvimos en cuenta que, en nuestro Grado de Traducción e Interpretación, no existe una materia específica en torno a la traducción audiovisual, por lo que, mediante la realización de dicho estudio, seríamos capaces de ampliar nuestros conocimientos en el campo empleando el trabajo como información adicional a la información adquirida en el Grado. Por último, nos llamaron la atención las decisiones que se habían tomado ante algunos de los nombres propios, decisiones que dejaban a un lado el tradicional método de no traducir los nombres propios. Por ello, consideramos interesante el estudio de este elemento tan complejo en el contexto de *Juego de Tronos* ya que, tan solo con un pequeño análisis inicial, encontramos una amplia cantidad de métodos de traducción de los nombres propios.

En conclusión, la combinación de una serie de impacto internacional, la traducción literaria de la versión original escrita en novelas, el traslado de dichas novelas al campo audiovisual y la extensa aparición de nombres propios y recursos de traducción de dichos nombres nos llevó a la elaboración del presente Trabajo de Fin de Grado.

1.2. Relación del trabajo con las competencias del Grado

La realización del presente trabajo nos deja demostrar que se han conseguido desarrollar las competencias generales del Grado en Traducción e Interpretación (competencias generales contenidas en el Real Decreto 1393/2007 del 29 de octubre, de la Ley 3/2007 de Igualdad entre hombres y mujeres, de la Ley 51/2003 de No discriminación y accesibilidad de las personas con discapacidad y de la Ley 27/2005 de Cultura de la paz).

Hemos demostrado el conocimiento del área de Traducción e Interpretación (G1) de forma profesional mediante la argumentación y la resolución de problemas del presente trabajo (G2).

Durante la elaboración del este estudio hemos recopilado una serie de datos relevantes en nuestra materia para poder obtener conclusiones y reflexiones (G3) y, partiendo de dichas conclusiones y reflexiones, hemos transmitido las ideas obtenidas de forma comprensible tanto para un público especializado como para un público no especializado (G4). Para el correcto desarrollo del estudio ha sido necesario un grado de autonomía (G5) y un compromiso ético en la configuración como profesionales (G6).

En cuanto a las competencias específicas del grado, en primer lugar, hablando de aspectos lingüísticos, hemos demostrado el conocimiento y el dominio de las lenguas A/B, ya que hemos extraído los datos de versiones originales en lengua inglesa y de versiones dobladas en castellano (E1); hemos analizado los discursos de los capítulos y los textos de las transcripciones de cada capítulo (E2); hemos desarrollado razonamientos críticos y analógicos de las lenguas al realizar críticas de las traducciones y los métodos empleados (E4) y hemos demostrado conocimiento de los aspectos fónico y semántico al analizar la pronunciación y los significados de los nombres propios en ambas lenguas (E6).

En segundo lugar, hablando de los aspectos documentales y de recursos, hemos demostrado conocer las fuentes y los recursos de información y documentación de la lengua y saber gestionarlos al emplearlos a la hora de comprender el doblaje de la serie (E8); hemos reconocido la diversidad y multiculturalidad de las lenguas pues hemos comprobado que cada doblaje exige una traducción debido a las diferencias culturales (E9) y, por ende, su relevancia en la traducción (E10) y hemos empleado herramientas informáticas que facilitan la labor del traductor al recopilar datos con el programa Microsoft Excel (E17; E18).

En cuanto a los aspectos de traducción, hemos demostrado conocer los problemas más frecuentes en la traducción general/especializada, concretamente en la traducción de los nombres propios y la traducción audiovisual, por medio de la observación de las traducciones analizadas (E29); hemos demostrado conocer las principales técnicas y su aplicación en diferentes situaciones comunicativas al analizar los diferentes métodos de traducción de los nombres propios y los métodos de traducción audiovisuales (E31) y hemos reconocido los valores humanísticos de la traducción (E25).

En cuanto al campo de la terminología, hemos demostrado conocer el trabajo terminológico en cada una de sus fases y aplicarlo a su labor traductora al trabajar con términos concretos de un vocabulario ambientado en el medievo (E35), hemos extraído información conceptual y la hemos representado gráficamente (E38) y hemos adoptado una postura crítica a la hora de aceptar o rechazar calcos y préstamos terminológicos, ya que hemos examinado las repeticiones de los nombres propios originales (E41).

Por lo tanto, afirmamos que el presente trabajo ha sido una ayuda para reforzar estas competencias que han sido adquiridas, entre otras, previamente en el desarrollo del Grado en Traducción e Interpretación.

1.3. Objetivos

En primer lugar, el objetivo principal del presente trabajo consiste en analizar los nombres propios de la versión original de la serie *Juego de Tronos* y observar los métodos de traducción empleados en su versión doblada al castellano. Siguiendo la línea de este objetivo pretendemos clasificar los nombres propios, al igual que los métodos que se han empleado para la traducción de cada uno de ellos.

Partiendo de estos objetivos principales identificamos otros objetivos secundarios que son necesarios para el cumplimiento del primero:

- Explicar la traducción literaria, tanto su concepto como el enfrentamiento entre libertad y fidelidad en este campo de la traducción, para poder comprender las decisiones de traducción de las novelas en las que se basa la serie.
- Definir la traducción audiovisual y explicar las diferentes modalidades, centrándonos en el doblaje, puesto que será la modalidad a analizar en la parte práctica.

- Explicar la traducción de los nombres propios, definiendo los diferentes tipos y sus métodos de traducción, para después elaborar nuestro propio modelo de análisis de métodos.
- Extraer los nombres propios originales y su versión doblada al castellano, incluyendo antropónimos, topónimos, nombres propios de agrupaciones, nombres propios de eventos y nombres propios de cargos o rangos.
- Clasificar en un corpus los nombres propios extraídos, donde veremos su versión original, su traducción en el libro, su traducción en la serie, el capítulo concreto en el que aparece por primera vez y el método de traducción que se ha empleado.
- Analizar los resultados del corpus observando los porcentajes de uso de cada método de traducción en las tres temporadas, y su relación con el tipo de nombre propio que es.
- Observar algún caso de alta dificultad de traducción de los nombres propios en la serie.

Una vez expuestos los objetivos del trabajo, pasaremos a analizar la metodología que hemos llevado a cabo para el desarrollo del estudio y para conseguir los objetivos que hemos mencionado.

1.4. Metodología

Para el desarrollo del presente trabajo, el primer paso fue elegir el objetivo de nuestro estudio de la traducción de los nombres propios en el campo audiovisual. Tras barajar diferentes opciones, encontramos interesante la serie de televisión *Juego de Tronos*, basada en las novelas de fantasía de George R.R. Martin, principalmente por el impacto internacional de todas sus temporadas, por su gran éxito en España y por la gran variedad de nombres propios que contiene.

Partiendo de la serie seleccionada, nos hicimos con diferentes enlaces¹ para poder analizar los capítulos de las temporadas 1, 2 y 6, en total 30 capítulos, tanto en su versión original como en su versión doblada. La elección de estas temporadas dentro del total de 7 temporadas actuales se debe, por un lado, a que en la primera y en la

¹ Obtuvimos los enlaces de la página <http://www.juegodetronos-online.com/>, una página fidedigna que permite descargar todos los capítulos.

segunda aparecen los nombres protagonistas por primera vez y sirve como toma de contacto con la serie, lo que hace que nos podamos situar en su contexto. Al observar las versiones originales y las versiones dobladas de los nombres, conocemos la metodología que emplea el escritor al crear los nombres propios y el traductor al traducirlos y trasladarlos al campo audiovisual. Por otro lado, observando la sexta temporada podemos ver los cambios que se han desarrollado en la serie y si dichos cambios afectan a los nombres propios, además de algunos casos de alta dificultad de traducción. Hemos elegido la sexta en lugar de la séptima porque esta última acababa de estrenarse cuando comenzamos a desarrollar el estudio, y no encontrábamos enlaces completamente fiables para su análisis. También conseguimos las respectivas transcripciones de los guiones de cada capítulo en la versión original², para extraer la información de los nombres propios de una forma más ágil y evitar cometer errores de escritura de cada nombre propio.

De cada temporada, hemos extraído los nombres propios para la elaboración de un corpus de clasificación, donde observamos su versión original, su traducción en el libro y su traducción en la serie. Para estructurar la información, hemos creado una base de datos en formato Excel de clasificación que consta de tres hojas, correspondientes a las temporadas analizadas y de varias clasificaciones:

- Según el grupo de nombres propios al que pertenecen, que puede ser antropónimo, topónimo, nombre propio de agrupación, nombre propio de cargo o rango y nombre propio de evento.
- Según el capítulo en el que aparece el nombre propio por primera vez en la serie.
- Según el tipo de nombre propio que es según nuestro modelo de clasificación: expresivos o convencionales.
- Según el método de traducción que se ha empleado con cada nombre propio, siguiendo nuestro modelo de clasificación.

Una vez recogidos estos datos, realizamos dos clasificaciones más. Por un lado, los clasificamos según sus características como nombres propios, en nombres convencionales o nombres expresivos, para poder comprender la estrategia empleada a

² Obtuvimos las transcripciones de los capítulos originales de <http://transcripts.foreverdreaming.org/viewtopic.php?t=7739>, donde aparecen todas las temporadas.

la hora de traducirlos. Por otro lado, los clasificamos según el método de traducción que se ha empleado en cada caso.

Una vez clasificados todos los nombres propios extraídos de las temporadas 1, 2 y 6, hemos pasado a analizar los resultados, con el fin observar la cantidad de veces que aparecía cada método de traducción y la relación del uso de esos métodos con el tipo de nombre propio. También hemos analizado la aparición de nombres propios de agrupaciones y de los lemas asociados a cada nombre propio.

Por último, hemos analizado dos casos de alta dificultad de traducción que encontramos en la sexta temporada debido al gran impacto que las decisiones del traductor han tenido en estos casos.

Finalmente, partiendo de todos los datos e información que hemos recopilado durante el desarrollo de todo el Trabajo de Fin de Grado, hemos sacado unas conclusiones finales.

1.5. Estructura del trabajo

Hemos organizado nuestro trabajo en seis apartados principales que constan de varios subapartados.

El primer capítulo es la introducción del trabajo, que consta de cinco apartados: la justificación del presente estudio, su relación con las competencias generales del Grado en Traducción e Interpretación, los objetivos que nos hemos fijado cumplir, la metodología que hemos llevado a cabo y, este mismo apartado, la estructura que seguirá el trabajo.

Después, encontramos el bloque teórico de nuestro trabajo, que se centra en tres puntos principales. En primer lugar, aparece el apartado de la traducción literaria, que está dividido en la explicación del término (concepto de traducción literaria), el análisis del debate entre libertad o fidelidad en este campo (libertad o fidelidad en la traducción literaria) y el análisis del campo concreto de la literatura fantástica (concepto de literatura fantástica y su traducción). En segundo lugar, encontramos el apartado de la traducción audiovisual, que aborda la explicación del término (concepto de traducción audiovisual) y las modalidades que encontramos en este campo (modalidades de traducción audiovisual), prestando especial atención al doblaje (el doblaje). En tercer lugar, podemos ver el apartado de la traducción de los nombres propios, que está dividido en dos: por un lado, la explicación del término de nombre propio y su clasificación (concepto y clasificación de los nombres propios) que cuenta con los

apartados de dos clases de nombres propios (antropónimos y topónimos) y, por otro lado, las diferentes estrategias de traducción de los nombres propios (métodos de traducción de los nombres propios).

A continuación, encontramos el bloque práctico del presente trabajo, donde trataremos de analizar los nombres propios y los métodos de traducción de cada caso en la serie de televisión *Juego de Tronos*. Para ello, hemos clasificado los nombres propios en 3 grupos: antropónimos (antropónimos: nombres, apellidos y apodos), topónimos (topónimos: el mundo fantástico de *Juego de Tronos*) y nombres propios de agrupaciones (colectivos y casas nobles). También encontraremos un último apartado en este bloque práctico, donde analizaremos dos casos de gran dificultad de traducción (aparición de casos de alta dificultad): por un lado, un caso de traducción criticada (*Invernalia*, críticas por sonoridad) y, por otro lado, un caso de aparición de sentido tardío de un nombre (*Hodor*, la explicación de su nombre).

Por último, cerrando el estudio, encontramos las conclusiones obtenidas a partir de la realización del mismo y la bibliografía referente al trabajo.

También se adjuntará en el CD, como anexo, el documento Excel donde se recogen de forma ordenada todos los datos extraídos en la investigación con mayor detenimiento y en su clasificación original.

2. LA TRADUCCIÓN LITERARIA

2.1. Concepto de traducción literaria

Si definimos la traducción literaria, de forma breve y sencilla, podemos decir que es el traslado de una obra literaria de un idioma a otro. Sin embargo, engloba mucho más que eso. La traducción literaria es un proceso complejo que presenta difíciles problemas al traductor debido, en general, a su alto nivel cultural. La función del traductor literario tiene más importancia que la única función de llevar a cabo el traspaso de la obra de un idioma a otro. La labor del traductor literario consiste en hacer que una novela traducida cause el mismo efecto, o al menos un efecto muy similar, en los lectores meta que el efecto que causó la obra original en sus lectores originales.

Si queremos definir el campo concreto de la traducción literaria, podemos partir de una breve definición de la traducción en general. Según Núñez (1952) la traducción es el vehículo para la intercomunicación espiritual y cultural entre los pueblos de

lenguas diferentes. Esto convierte a la traducción de literatura en una fuente de estudio y un valioso instrumento de trabajo. Es decir, la traducción literaria contribuye en gran medida al estudio y al conocimiento de culturas extranjeras, lo que se transforma en un motivo más que el traductor debe tener en cuenta cuando va a realizar su labor en este campo. El traductor deja de ser solamente el encargado de realizar el traslado de la obra de una lengua a otra, para ser el encargado de que la obra no pierda su fuerza cultural y su transmisión de conocimientos culturales, a la vez que hacer que cause el mismo efecto en los lectores meta que el efecto que causó el autor con su obra original y con su mensaje inicialmente.

Dos Santos y Alvarado (2011) definen la traducción literaria como un trabajo milenario que ha dejado como herencia el conocimiento de diferentes pueblos y la reconstrucción de sus culturas a lo largo de nuestra historia. Por lo tanto, hablamos de la traducción literaria también como una herramienta de trasmisión de datos culturales entre pueblos que utilizan diferentes lenguas para comunicarse. La figura del traductor, en este campo, maneja un trabajo de alta responsabilidad ya que queda en sus manos que las culturas puedan obtener datos unas de otras y, a su vez, que puedan disfrutar de la lectura como si estuvieran leyendo directamente las palabras del autor original. Por ejemplo, cuando leemos una traducción de *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, aunque no hayamos vivido en la Francia del siglo XIX, ni comprendamos la lengua francesa, podemos conocer la cultura del país y la situación que se estaba viviendo en aquel momento, siempre desde el punto de vista del autor y, posteriormente, desde el punto de vista del autor más la influencia del traductor, en este caso de traductores como Consuelo Berges. Conocemos las obras literarias, recibimos el mensaje que transmite el autor original y conocemos datos de la cultura original; sin embargo, realizamos todo este proceso sin problemas de comprensión gracias a la labor del traductor literario.

En cuanto a dicha labor, no podemos obviar las dificultades que implica traducir obras literarias, obras que conllevan funciones tan importantes como las que hemos mencionado. La figura del traductor literario, según Morató (2010), es de descubridor, introductor y divulgador de autores. Es decir, gracias a la labor de estos traductores somos capaces de reconocer autores como Tolstói o Tolkien en nuestra propia lengua. Este hecho provoca que el autor y el traductor dentro de una sola obra tengan un vínculo muy estrecho, ya que ambas posiciones ante los ojos de los lectores se conviertan en una misma persona que mientras lee las palabras del traductor está leyendo las ideas del autor original de la obra.

Hemos observado, por lo tanto, que la labor del traductor literario es una labor compleja que cumple funciones de alta importancia en la presentación de unas culturas a otras. Esta labor se dificulta, aún más, con la aparición de dos corrientes que se pueden acatar en el momento de la traducción de una obra: la libertad del traductor o la fidelidad a la obra original. Veremos que este es el punto más decisivo para los traductores de literatura y que son dos opciones de trabajo que pueden pasar de ser dos vías opuestas a ser dos vías combinadas que tienen como resultado traducciones óptimas.

2.2. Libertad o fidelidad en la traducción literaria

Como hemos mencionado, en la traducción de literatura o traducción literaria, encontramos un gran debate entre si el traductor debe traducir la obra con la libertad de plasmar en la obra parte de sus propias ideas o si debe tener la fidelidad todo el tiempo en cuenta y alejarse lo mínimo posible de las palabras del autor original. Según Paz (1990: 23) la traducción y la creación son operaciones gemelas. Cuando un traductor se dispone a trabajar con una obra literaria está preparándose para crear una nueva obra partiendo de la obra original. Por lo tanto, entendemos que la traducción no es un mero acto de traspasar un mensaje de una lengua a otra. Implica que la obra meta tenga la voz del traductor y su imaginación, es decir, una nueva creación que parte de la obra original.

Vidal (2010: 297) menciona que el espejo siempre ha sido la metáfora de la traducción. Un espejo crea un reflejo de una imagen con exactitud, crea un doble suyo y la repite fielmente. Siguiendo esta idea, la traducción debe ser el espejo «fiel» del original. El espejo repite con total perfección la imagen original, pero refleja exactamente la misma imagen dos veces, sin importar quién esté observando el reflejo del original. Un traductor debe procurar que el receptor de sus obras traducidas sea capaz no solo de entenderlas, sino también de leerlas como si estuviese leyendo una versión original, sin ni si quiera plantearse que está leyendo una versión traducida o pensar que el autor escribió la obra en una lengua desconocida para él.

Nos podemos plantear entonces la siguiente cuestión: ¿cómo es posible que personas hispanohablantes con ningún conocimiento de idiomas extranjeros afirmen haber leído a Shakespeare, a Baudelaire, a Kafka o a Dante si estos crearon sus obras literarias en inglés, francés, alemán e italiano? La respuesta es sencilla, no estaban leyendo las palabras de esos escritores, sino las de sus traductores. Cuando un traductor se dispone a traducir obras de literatura es consciente de que su texto meta

debe ser lo más fiel posible al original, pero tampoco debe olvidar que la obra tiene que causar el mismo efecto en sus receptores que el efecto que causó la versión inicial. Podemos considerar la fidelidad el punto base de partida del traductor literario, ya que es imprescindible que la obra no pierda la voz de su autor ni sus características. La fidelidad es lo que marca la diferencia entre el trabajo de un escritor y de un traductor, ya que este último está limitado a seguir las pautas previas que la obra original le marca. Sin embargo, es inevitable que los traductores aporten a la obra sus propias ideas. Por ejemplo, Alejandro Dumas no escribió el famoso lema de los mosqueteros «*un pour tous, tous pour un*» pensando en cuál sería la solución que daría el traductor, ni en que su versión española sería la que repetirían aquellos lectores hispanohablantes que leyese sus obras. Cuando un hispanohablante piensa en dicho lema automáticamente se le viene a la cabeza «uno para todos y todos para uno» que fue la decisión de su traductor. En la versión original no aparece el conector *et*, pero en español sí aparece el conector *y*, por lo tanto, esa parte modificada del lema original es una creación propia del traductor. Es decir, estamos leyendo la voz del escritor, que es el creador original del lema, y del traductor, que basándose en la creación original (fidelidad) ha creado una nueva versión (creación).

Simonson (2017: 11-15) habla de una batalla entre dos tipos de traducciones en el campo de la traducción literaria: las traducciones «extranjerizantes» y las traducciones «domesticantes». Las traducciones extranjerizantes, según Venuti (2014), rompen con los códigos propios de la lengua de llegada, y las traducciones «domesticantes» consisten en amoldar el texto adaptándolo a la cultura meta. Es decir, si pensamos en una línea en cuyos extremos aparecen la fidelidad al texto original y la libertad de creación podemos situar las «domesticantes» como las más cercanas al extremo de la libertad de creación, ya que para poder amoldar un texto y adaptarlo a la cultura meta son necesarios los cambios creados por el traductor; y las «extranjerizantes» como las más cercanas al extremo de la fidelidad, debido a que mantienen la versión original en el mayor grado posible sin crear cambios relativos a la cultura meta. Entonces, ¿cuál de las dos opciones es mejor? Desde mi punto de vista, la opción más adecuada consiste en un término medio entre estos dos polos opuestos, es decir, una combinación en la que el traductor sea fiel al original y, a su vez, sea capaz de añadir su propia voz adaptando el texto a la cultura meta.

Existe este enfrentamiento de opiniones entre si el traductor debe pensar en la comodidad del lector, es decir, adaptar el texto origen lo máximo posible a la cultura meta para que no suponga ningún esfuerzo al lector, o si debe pensar en el autor de la

obra y no alejarse de su creación a pesar de dificultar la lectura a los nuevos receptores. Estas dos variantes de opiniones son comunes, en general, en el mundo de la traducción, pero se acentúan de forma especial en el campo de la traducción literaria. Núñez (1952) habla de este campo como una fuente de estudio y un elemento de trabajo muy valioso, donde menciona también dos vías que puede seguir el traductor: «literalismo» y «librismo», que corresponden a las líneas que hemos mencionado previamente. De nuevo aparece la decisión que debe tomar el traductor de alejarse («librismo») o acercarse («literalismo») a la versión original.

La figura del traductor puede analizarse de formas diferentes dependiendo del lado en el que se posicione al tomar decisiones en la traducción. Dos Santos y Alvarado (2011) hablan de la figura del traductor como un pensador preocupado por la transmisión de valores y de identidad que utiliza su creatividad e inspiración en el entendimiento de la realidad textual, y no como un mero buscador de equivalencias lingüísticas. Esta perspectiva se posiciona claramente con el «librismo» que menciona Núñez. Sin embargo, no mencionan que el traductor no debe olvidar la fidelidad textual y el compromiso que debe mantener con las palabras que ha escrito previamente el autor. Es cierto que la labor del traductor va más allá del acto de búsqueda de equivalentes lingüísticos, especialmente en la actualidad con la presencia de herramientas y aplicaciones informáticas que facilitan la búsqueda, pero no podemos negar que dicha búsqueda es necesaria para llevar a cabo el proceso de traducción. Es imposible que un traductor elabore una traducción sin dar este paso; en ese caso, el resultado sería una nueva obra y el papel del traductor se convertiría en el papel de escritor.

Como hemos mencionado previamente, la opción más adecuada consiste en una combinación de ambos puntos de vista; el texto meta no debe permanecer intacto y reflejar de forma extremadamente fiel el original ya que el lector meta se encontraría continuamente problemas de comprensión, ni tampoco debe ser una creación completamente alejada del original que olvide transmitir el contenido creado por el autor de la obra y su intención inicial.

Jandová (2017) sigue la línea de dejar atrás el enfrentamiento de estos términos para combinarlos y hacer que se complementen el uno al otro. Afirma que el concepto de fidelidad ha dejado de significar traducir «palabra por palabra», sino que se entiende como la identificación y el traslado de los elementos significantes de la obra original. Por otro lado, afirma que la creatividad del autor es la capacidad del traductor de identificar dichos elementos y hallar equivalentes funcionales con medios

lingüísticos y estilísticos, a menudo muy diferentes de los originales. Es decir, los conceptos de fidelidad y creación han dejado de ser conceptos extremistas que obligan al traductor a elegir entre uno u otro; desde este punto de vista son conceptos que se complementan en la traducción de la literatura.

Dichos conceptos también aparecerán en el campo de la literatura que nos concierne, el campo de la literatura de fantasía o literatura fantástica, pero de forma menos marcada, puesto que la principal preocupación en la labor de la traducción fantástica será la aparición y la traducción de elementos irreales que necesitarán la combinación de fidelidad y creación.

Una vez analizadas las particularidades de la traducción literaria en general, prestaremos atención en el siguiente apartado al campo concreto de la literatura fantástica y su traducción.

2.3. Concepto de literatura fantástica y su traducción

La fantasía es uno de los muchos géneros posibles dentro de la literatura y se diferencia del resto en su relación directa con lo irreal y con la imaginación del autor, llevada directamente a las mentes de los lectores. Según Todorov (1980), el género fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento sobrenatural. La diferencia de este género y los demás la encontramos en dos conceptos: el concepto de lo real y el concepto de lo imaginario.

Entre las acepciones de realidad que aparecen en el Diccionario de la Real Academia Española encontramos dos interesantes para nuestro contexto: por un lado, aparece «verdad, lo que ocurre realmente» (RAE, 2017), lo que nos hace pensar que la realidad es lo verdadero y todo aquello que no pertenezca a la realidad, como la fantasía, es una mentira o una ilusión; por otro lado, aparece «lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico e ilusorio» (RAE, 2017), es decir, se crea una oposición entre los términos de realidad y fantástico e ilusorio. En las acepciones de fantasía que aparecen en el Diccionario de la Real Academia Española encontramos también dos interesantes para nuestro estudio: por un lado, «facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales» (RAE, 2017); prestando atención a la parte de idealizar las reales establecemos que mediante la fantasía se puede modificar la realidad creando una realidad propia, una realidad alternativa que no es la realidad compartida de todo el mundo, lo que podríamos

considerar una mentira; por otro lado, encontramos «grado superior de la imaginación; la imaginación en cuanto inventa o produce» (RAE, 2017); menciona ahora la invención o la producción de algo nuevo creado por la imaginación, es decir, se aleja de nuevo de la realidad compartida por todo el mundo. Por lo tanto, consideraremos el concepto de realidad como lo verdadero para todo el mundo y el concepto de fantasía como una realidad inventada propia; en nuestro campo, el campo de la literatura fantástica, esa realidad inventada le pertenece a la imaginación del autor de la obra original.

Por ello, según hemos mencionado, una obra de literatura fantástica se aleja de la realidad que conocemos y crea una realidad propia e inventada. Según Vax (1965: 6-7), la narración fantástica nos presentará a hombres como nosotros situados súbitamente en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real. Es decir, la narrativa fantástica no opone esos dos conceptos de realidad y fantasía de una forma absoluta, sino que envuelve uno dentro del otro. Cuando en una obra encontramos elementos inventados que no podemos asociar a la realidad que conocemos dentro del mundo real, sabemos que estamos ante una obra de fantasía, dentro de la cual aparecen tanto la realidad como la ficción. En el momento que la realidad acepta algo irreal deja paso a la fantasía.

Sin embargo, no es tan sencillo definir el concepto de realidad como puede parecer según las acepciones que hemos obtenido del Diccionario de la Real Academia Española. González (1984: 215) menciona que se confunde el concepto de «vida real» con realidad cotidiana y con «orden establecido». Lo real será lo socialmente admisible y, por lo tanto, será irreal lo inadmisibile en el plano de la razón, del orden moral y legal. En el momento en el que aparece un elemento literario durante la obra que rompe nuestro esquema de realidad, sabemos que se trata de una obra de literatura fantástica. Por ejemplo, al comenzar la lectura de *Harry Potter* podemos situarlo en el Reino Unido y pensar que es una historia que se desarrolla en la realidad que conocemos, pero esa idea se desvanece cuando el protagonista habla con serpientes, cuando aparece el gigante Hagrid y, en general, cuando la magia entra de lleno en la trama de la obra; entonces sabemos que se trata de una novela fantástica ambientada en una realidad inventada por su autora J.K. Rowling. Estamos seguros de que los elementos son fantasiosos cuando nos percatamos de que desafían las leyes de la vida cotidiana.

A pesar de la obviedad de algunos elementos que rompen los esquemas de lo que entendemos como real, sigue siendo complejo señalar los parámetros concretos que nos indican si estamos ante una realidad o ante una fantasía. Bastida (2014) habla

de dos opciones: podemos creer que lo que está sucediendo es una ilusión o considerar que está sucediendo realmente. En caso de optar por la primera opción, la sociedad está regida por leyes que desconocemos. Podemos hablar de casos literarios en los que la distinción entre real e irreal es casi imposible, como por ejemplo en autores como Borges, quien juega con la confusión de ambos mundos. Cuando aparecen elementos de difícil clasificación, los conceptos de realidad y fantasía juegan con la mente del lector haciendo que cambie de opinión continuamente entre si lo que está leyendo es una ilusión o si lo que está leyendo sucede en la realidad. El lector se sitúa entonces en un bucle continuo que le lleva del concepto de realidad al concepto de fantasía de forma continua. Volviendo al ejemplo de Borges, en su cuento *El otro*³ (1975), nos sitúa en lugares reales como Boston o Ginebra, con él mismo como protagonista de la historia, un protagonista real. Sin embargo, aparece en la trama él como adulto y él en su niñez, un suceso imposible en la realidad establecida que todos conocemos. Encontramos una confusión constante del protagonista preguntándose cómo puede estar sucediendo eso, confundido por lo que está presenciando, lo que hace que el lector sienta esa misma confusión y crea que está ante una realidad que le sorprende, mientras que en verdad se trata de una fantasía, una invención del autor.

En nuestro caso, nos centraremos en una distinción de la realidad sencilla para el lector debido a la aparición de elementos marcados (dragones, gigantes, muertos vivientes, etc.). Según Lecrivain (1991), la fantasía surge cuando un elemento altera la realidad, cuando peligra el orden de las cosas, cuando nace una ambigüedad. Un traductor de literatura fantástica debe lidiar con esos elementos. El traductor debe acatar la realidad que ha creado la obra original con los elementos fantásticos y trasladarla a la cultura meta; de forma que la nueva realidad que vayan a crear sus lectores a partir de la lectura de la obra meta sea la misma que han creado los lectores de la obra original.

La traducción de la literatura fantástica, por lo tanto, conlleva la necesidad de traducir elementos irreales y elementos procedentes directamente de la imaginación del autor. Normalmente, dichos elementos resultan ser elementos decisivos para que el lector sea capaz de adaptarse a la realidad creada en el libro; por ello, resultarán los elementos clave para traducir la obra. Por ejemplo, en la novela fantástica *El señor de los anillos*, nos encontramos tanto en el texto origen como en el texto meta con los *hobbits*, un tipo de criatura irreal, a quienes también llaman en el texto original *halflings*,

³ Borges, J.L. (1975). El otro. En Borges, J.L., *El libro de arena* (pp. 3-8). Madrid: Alianza Editorial.

y en el texto traducido *medianos*. En este caso, son de gran importancia las decisiones que tome el traductor ante estos elementos, ya que son seres desconocidos tanto en la cultura origen como en la cultura meta, son elementos totalmente novedosos que se establecerán en la mente del lector meta asociados a las decisiones que el traductor haya tomado en el proceso de creación de la obra en la lengua de llegada.

Hoy en día conocemos gran parte de los elementos, personajes e historias de las obras de literatura fantástica y de la literatura en general, gracias a los medios audiovisuales, es decir, gracias a la televisión y al cine. Según Sáinz (1987), la literatura es un arte y la televisión un procedimiento, un medio y una técnica. Es decir, la literatura debe sufrir un proceso de transformación de la obra literaria para adaptarse al medio audiovisual. Actualmente, la mayoría de las grandes obras literarias han pasado a la gran pantalla mediante la traducción audiovisual respetando las decisiones de traducción que ha tomado previamente el traductor literario. Muchas de las obras más famosas y con mayor éxito son escritas originariamente en lengua inglesa, por lo que es necesaria la intervención de un traductor literario en primer lugar, y un traductor audiovisual en segundo lugar, para traducir los guiones y adaptarlos a la gran pantalla o, como es nuestro caso, a la pequeña pantalla.

En el siguiente apartado, por lo tanto, analizaremos las particularidades de la traducción audiovisual, en qué consiste y los métodos que existen para llevarla a cabo.

3. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL (TAV)

3.1. Concepto de traducción audiovisual

Pasamos ahora de la tradicional traducción literaria a un campo de la traducción más presente en la actualidad: la traducción audiovisual. Hoy en día vivimos en un mundo que convive continuamente con las nuevas tecnologías, incluyendo los medios audiovisuales, que son uno de los puentes más importantes hacia la globalización. Pero, ¿cómo conseguimos evitar que la barrera lingüística frene la globalización que conllevan los productos audiovisuales? La solución a este problema es la traducción audiovisual. Según Chaume (2004: 7) vivimos en una sociedad dominada, influida e incluso dirigida por los medios audiovisuales. Actualmente, obtenemos información y podemos conocer otras culturas utilizando como vehículo principal los medios audiovisuales. Sin embargo, sigue existiendo una barrera que frena la consumición de productos audiovisuales de una cultura en otra diferente: la barrera del lenguaje. Esta barrera se puede superar mediante labores como la de los traductores que facilitan la comprensión y que

trasladan mensajes de unas culturas a otras, sin que estén condicionadas por la capacidad de entender las lenguas extranjeras.

Por lo tanto, para poder superar dicha barrera en el contexto audiovisual, incluyendo tanto el cine como las series, es necesaria la intervención de la traducción audiovisual (TAV). Hemos encontrado la siguiente definición:

Audiovisual Translation will encompass all translations –or multisemiotic transfer– for production or postproduction in any media or format, and also the new areas of media accessibility: subtitling for the deaf and the hard of hearing and audiodescription for the blind and the visually impaired (Orero, 2004).

Es decir, entendemos que la traducción audiovisual comprende aquellas traducciones que se combinan con formatos audiovisuales. Se encarga de adaptar las traducciones a los sentidos de la vista y el oído, de forma que la traducción realizada previamente esté perfectamente armonizada con lo que el espectador ve y con lo que el espectador escucha, sin que exista para él ningún tipo de problema de comprensión.

Por otro lado, Chaume (2004: 8) define la traducción audiovisual como una variedad de traducción que refleja la necesidad de utilizar enfoques pluridisciplinarios para acercarse con rigor a su objeto de estudio. Dichos enfoques engloban varias disciplinas, es decir, no es un tipo de traducción que se limita al canal escrito, sino que debe tener en cuenta el canal visual y el canal auditivo en todo tipo de temas.

Actualmente, asociamos la traducción audiovisual tanto a la traducción cinematográfica como a la traducción de series, documentales, programas, etc. Mayoral (2017: 3) afirma que en un principio la traducción audiovisual se asociaba directamente con la traducción cinematográfica. Sin embargo, la verdadera denominación de traducción audiovisual llegó con la incorporación de la traducción para la televisión y el vídeo. Inicialmente, los productos audiovisuales que se trasladaban de unas culturas a otras estaban limitados a pertenecer a la gran pantalla. Solamente podíamos acceder a películas extranjeras sin toparnos con la barrera del idioma, y no a vídeos de menor rango. Sin embargo, ahora la traducción audiovisual también se encarga de romper barreras lingüísticas internacionales en series, documentales, vídeos, programas, concursos, etc. Es decir, su labor se encarga también ahora de la pequeña pantalla y ha ampliado a gran escala su campo de actuación.

Según Carvajal (2011: 5), la traducción audiovisual se diferencia del resto de variedades precisamente por el tipo de textos con los que trabaja. Para Chaume (2004:

15), el núcleo de la traducción audiovisual son los textos audiovisuales, los cuales define como textos que se transmiten a través de dos canales de comunicación (el canal acústico y el canal visual), y cuyo significado se teje y construye a través de la confluencia e interacción de diversos códigos de significación, no solo el código lingüístico. Son un tipo de textos exclusivos de esta clase de traducción y el único que es capaz de incluir los canales acústico y visual. El traductor de textos audiovisuales debe tener en cuenta que las traducciones meta que realice serán transmitidas a sus receptores mediante códigos lingüísticos y no lingüísticos, y mediante canales diferentes a los que él está trabajando. Es decir, deja a un lado la escritura para pasar a la creación de productos audiovisuales en la cultura meta.

Por lo tanto, el traductor audiovisual es el encargado de trasladar los textos audiovisuales que hemos mencionado de la lengua origen a la lengua meta. Según Castro (2001: 268), la diferencia entre un traductor audiovisual y el resto de traductores está en que traduce un texto que va a ser interpretado o hablado, es decir, un trabajo a medio camino entre la traducción y la interpretación, es decir, una combinación del canal escrito y el canal oral. Los textos que crea el traductor audiovisual van a dar un paso más y van a ser transmitidos a receptores que no accederán a ellos mediante la lectura (a excepción del subtítulo), sino mediante la escucha de alguien que los está leyendo, o incluso directamente de alguien que los está interpretando.

Dependiendo de las características que adquiera la traducción a la hora de ser transmitida, podemos encontrarnos con diferentes modalidades de traducción, cada uno con características y resultados muy variados, pero todos ellos están considerados parte de la traducción audiovisual, tal como veremos en el siguiente apartado de nuestro trabajo.

3.2. Modalidades de traducción audiovisual

Por modalidades de traducción audiovisual, Chaume (2004: 31) entiende los métodos técnicos que se utilizan para realizar el trasvase lingüístico de un texto audiovisual de una lengua a otra. Es decir, se establecen diferentes tipos dependiendo de los métodos que se han empleado en el proceso de traducción de los textos lingüísticos que, en la mayoría de los casos, da lugar a diferentes tipos de transmisión del mensaje.

Hurtado (2001) clasifica la traducción audiovisual en función del tipo de texto que se utiliza y la divide en tres grupos: el doblaje, la subtitulación y las voces superpuestas que, como hemos mencionado anteriormente, dan lugar a diferentes

formas de transmitir el mensaje, es decir, diferentes productos audiovisuales. Por otro lado, Chaume (2001) distingue, además de estas tres categorías que ya hemos mencionado, la interpretación simultánea de textos audiovisuales, la narración, el doblaje parcial y el comentario libre y aporta una definición para cada una de ellas:

- Doblaje: consiste en la traducción y ajuste de un guion a un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores. El doblaje es un proceso muy complejo que debe tener en cuenta muchos factores y que pasa por diversas fases que explicaremos con más detalle en el siguiente apartado del presente trabajo.
- Subtitulación: consiste en incorporar un texto escrito (o subtítulos) en la lengua meta en la pantalla donde se exhibe la versión original, de modo que estos subtítulos coincidan, de manera aproximada, con las intervenciones de los actores de la pantalla. Se trata de una técnica más sencilla en comparación con la técnica del doblaje, que además permite escuchar las voces originales de los actores. Sin embargo, también tiene varios inconvenientes, como, por ejemplo, la pérdida de parte del contenido debido a su limitación temporal o la distracción que provoca el texto al espectador, que no puede limitarse a observar la imagen que está apareciendo, ya que debe leer el texto en su idioma para comprenderla.
- Voces superpuestas: consiste en la emisión simultánea de dos bandas sonoras: la banda donde está grabado el diálogo original y la banda donde se graba la versión traducida, bajando el volumen de la original e incrementando el de la traducción. Podemos asimilar esta técnica al doblaje, pero sin eliminar completamente las voces originales y sin tener el inconveniente de adaptar a la perfección la voz del actor de doblaje a los gestos que está llevando a cabo el actor en pantalla. Es una modalidad más sencilla a la hora de ejecutarla, pero da lugar a resultados que no provocan que el espectador olvide por completo que está viendo una traducción de la versión original. Es una técnica habitual en traducciones audiovisuales de *realities*, documentales, telediarios y anuncios.
- Interpretación simultánea de textos audiovisuales: consiste en la interpretación de la versión original por parte de un traductor/intérprete que se encuentra físicamente en la sala y dispone de un micrófono. Esta técnica

es menos común, puesto que implica una dependencia continua de la presencia de un traductor/intérprete en cada una de sus reproducciones.

- Narración: consiste en la lectura de un texto escrito por parte de un locutor que, sin actuar, cuenta lo que está viendo en la pantalla. En general, en este tipo de traducción audiovisual no se suele oír la banda original de los diálogos. Esta técnica está prácticamente en desuso debido a que se han desarrollado técnicas más modernas, que facilitan mucho más el proceso de traducción y que crean productos audiovisuales de mayor calidad y credibilidad.
- Doblaje parcial: también conocido como *half-dubbing* o *partial-dubbing*. Se trata de una interpretación que ha sido grabada previamente y que se emite de manera simultánea a la proyección de un género audiovisual. Se suceden al mismo tiempo la versión original y la versión grabada en la lengua meta, estando esta última en un volumen mayor que la original. De esta forma, se escuchan ambas, pero se aprecia más la versión traducida y la versión original a penas se escucha.
- Comentario libre: también conocido como *free-commentary*. Consiste en la intervención de un comentarista libre de crear, opinar y contarnos con sus propias palabras lo que ve, así como de añadir datos e información. Esta técnica tiene menos en cuenta la fidelidad de la versión original, porque da paso a la intervención de la opinión personal de la persona encargada de comentar la versión original.

Partiendo de la clasificación de modelos de traducción audiovisual que acabamos de realizar, vamos a centrarnos en el siguiente apartado, de forma más detallada, en el método del doblaje, puesto que será el objetivo de análisis de nuestro trabajo práctico.

3.2.1. El doblaje

En la actualidad, el doblaje es el método más empleado en general en la traducción audiovisual y el método que crea productos audiovisuales más completos y más reales a ojos de los espectadores de la cultura y la lengua meta. En España, según Fuentes (2001: 2) y Chaume (2004: 32), el modo de traducción audiovisual habitual es, desde hace tiempo y por motivos particulares, el doblaje. La presencia del subtítulo es mucho más discreta, aunque haya experimentado un crecimiento notable en los

últimos años. El doblaje en nuestro país se produce de forma sistemática y masiva; gracias a ello tenemos versiones dobladas de la mayoría de los productos audiovisuales que proceden de culturas extranjeras, sin importar ni el éxito ni la demanda que hayan tenido.

Ávila (1997: 17) afirma que también es una de las técnicas más utilizadas en Europa, puesto que la Comisión de Política Audiovisual de la Unión Europea afirmó que, en 1992, el doblaje era el sector prioritario, alegando que debe existir como una realidad en la que se contemple el rico mosaico de lenguas que posee nuestro continente. En Europa conviven 48 idiomas oficiales; por ello la expansión audiovisual necesita una técnica como el doblaje, para poder acercarse al mayor número posible de espectadores posible y provocar que todas las lenguas sean protagonistas en sus culturas y no pierdan fuerza en ningún país. Por lo tanto, observamos que, gracias al doblaje, en Europa todos los países pueden acceder a productos audiovisuales y comprenderlos sin dificultades lingüísticas y asimilarlos a sus propias culturas y a su propio idioma.

La técnica del doblaje, según Álvarez (2008), comenzó a expandirse como consecuencia de las exigencias comerciales de la industria cinematográfica. En nuestro país, el doblaje tiene antecedentes en la época del cine mudo, con un explicador que narraba la película. Después, el nivel cultural de los espectadores comenzó a subir y empezaron a coordinarse en París los primeros doblajes en castellano. El doblaje ha ido creciendo, y ha pasado de utilizar técnicas rudimentarias como la memorización total de los guiones al «redoblaje». El doblaje sintió un segundo impulso cuando se instaló en la pequeña pantalla, es decir, comenzaron a doblarse las series televisivas en los años setenta y, con ello, aparecieron nuevas técnicas más modernas, como el doblaje por ritmo, que se sincronizaba a la par que la lectura. Con el auge del doblaje en nuestro país, era necesaria la intervención de los traductores audiovisuales.

Según Ávila (1997: 23-25) desde la invención del doblaje, la lengua que más se ha usado en películas y telefilmes en nuestro país ha sido el castellano. El gobierno franquista instauró la Orden del 23 de abril de 1941, por la cual se obligaba a doblar en castellano cualquier película extranjera susceptible de ser mostrada en España. Este hecho tuvo, por un lado, como consecuencia negativa, la manipulación cinematográfica y, por otro lado, como consecuencia positiva, que los elementos audiovisuales pudieran llegar al mayor número de espectadores sin tener en cuenta sus conocimientos de lenguas extranjeras. Esta es una de las causas históricas que han dado lugar a la supremacía actual del uso del doblaje como medio de traducción audiovisual en

España. Sin embargo, con la llegada de la democracia, el doblaje en catalán, valenciano, gallego y euskera, para cine y para televisión, se convirtió en un elemento fundamental para conseguir la normalización lingüística.

Por lo tanto, sabemos que el doblaje es el método de traducción audiovisual por excelencia en nuestro país, pero ¿en qué consiste exactamente y qué pasos se deben seguir hasta conseguir el resultado final? Chaume (2004: 32) define el doblaje como la traducción y el ajuste del guion de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de actores. La primera intervención que conlleva este proceso es por parte de un traductor que adapta el texto a la lengua meta. El traductor debe tener en cuenta, al realizar su labor, que el texto que va a elaborar será interpretado por un actor de doblaje que debe cuadrar con exactitud las palabras del texto con el movimiento de los labios de los actores en la versión original. Por lo tanto, se trata de una traducción especial, porque está condicionada por la imagen a la que debe ser adaptada a posteriori mediante las voces de los actores de doblaje.

Es importante el juego de voces e imágenes que se debe realizar al aplicar el texto audiovisual meta en la versión doblada. Según Ávila (1997: 18), el doblaje consiste en la grabación de una voz en sincronía con los labios de un actor de imagen o una referencia determinada, que imite lo más fielmente posible la interpretación de la voz original. La función del doblaje consiste únicamente en realizar en el producto audiovisual un cambio de idioma que facilite la comprensión del público al que va dirigida. El traductor debe hacer que esa función se cumpla encargándose del paso de una lengua a otra y, además, debe hacer que el texto meta conlleve la comprensión del mayor número de espectadores posible. Sin embargo, el proceso de doblaje va más allá del proceso que debe cumplir el traductor inicialmente trasladando el texto de una lengua a otra; consiste también en la puesta en escena que tendrá dicho texto. Después de este paso inicial, el texto debe cuadrar a la perfección con la imagen a la que irá asociado y el actor de doblaje debe pronunciar la traducción de forma que la sensación que el espectador reciba sea que el actor original está hablando en su lengua, y que la voz del actor de doblaje es la voz verdadera del actor de la versión original.

El hecho de tener que realizar este proceso de adaptación a los medios visual y auditivo provoca que sea un proceso muy complejo y que surjan continuamente problemas. Iazard (1992: 92) habla de ello precisamente como un problema. Afirma que toda traducción es una distorsión, pero en el caso de las películas, sean para doblaje o subtítulo, es todavía peor. Es decir, presenta la traducción como la aparición de problemas que deben ser resueltos por el traductor y, en el caso de la traducción

audiovisual, la aparición de problemas tiene mayor dificultad, ya que no solo aporta los problemas habituales de cualquier proceso de traducción (como problemas lingüísticos, semánticos, culturales, etc.), sino que también se añaden problemas de adaptación del texto traducido en lengua meta al medio audiovisual. Martínez (2001: 149) habla de problemas específicos del doblaje con características singulares, en su mayoría relacionados con el proceso de traslado al canal visual y al canal acústico, y afirma que es más correcto utilizar el término *adaptación* que el término *traducción* en este campo. Consideramos más adecuado este término, puesto que el traductor no se limita a trasladar el texto de una lengua a otra, sino que también debe tener en cuenta tanto el canal visual como el auditivo y adaptar el texto de forma que encaje en la proyección. Por lo tanto, el término *traducción* estaría definiendo solamente una parte del proceso de adaptación que se debe llevar a cabo en la traducción audiovisual mediante el método de doblaje.

En resumen, como acabamos de ver, el proceso de doblaje conlleva múltiples dificultades, problemas e inconvenientes. Fontcuberta (2001: 302) describe dicho proceso de doblaje como un proceso lento y arduo; primero intervienen el traductor, trasladando el texto de un idioma a otro; también interviene el lingüista-corrector; después el ajustador hace que coincidan las frases con los movimientos de la boca y, por último, el actor de doblaje reproduce el texto audiovisual oralmente mientras queda grabado en armonía con los movimientos de los actores originales. Todo este largo proceso provoca que se produzcan gran cantidad de cambios en el texto que redactó el traductor inicialmente, ya que tanto el lingüista-corrector como el ajustador necesitan realizar varios cambios para hacer que el texto coincida a la perfección en el momento en que el actor de doblaje vaya a interpretarlo.

Todo este proceso debe tener como resultado un producto audiovisual que cumpla los objetivos y la función principal del doblaje. Según Ávila (1997: 17), la función del doblaje es hacer creer al espectador que un actor habla con voz e idioma diferentes a los suyos reales. Habla del doblaje como una alteración que se produce sobre el original. El doblaje es la creación de una ilusión; los espectadores no deben percatarse de que los actores originalmente hablan un idioma que ellos no comprenden, sino que deben limitarse a disfrutar del contenido sin encontrarse con ningún tipo de problema de traducción. En general, el proceso de traducción audiovisual tiene un resultado óptimo cuando los espectadores comprenden el contenido del producto audiovisual, y el proceso de doblaje concretamente tiene un buen resultado cuando los espectadores

creen ver una película original en sus idiomas mientras que están viendo una película de una cultura y una lengua extranjeras.

La traducción audiovisual y el método del doblaje que hemos analizado conlleva la traducción de elementos muy específicos, como por ejemplo los nombres propios. En el siguiente apartado, analizaremos este tipo concreto de elementos que son uno de los objetivos de análisis del presente trabajo.

4. LA TRADUCCIÓN DE LOS NOMBRES PROPIOS

4.1. Concepto y clasificación de los nombres propios

Antes de pasar a analizar las particularidades de la traducción de los nombres propios, resulta necesario tener clara la distinción entre nombres comunes y nombres propios, y señalar las características de estos últimos para explicar la dificultad de su traducción.

Clasificamos los nombres, o sustantivos, en dos amplios grupos: los nombres propios y los nombres comunes. Donato (s. IV d. C.) hacía la distinción entre *unius nomen* [nombre de uno solo], frente al *multorum nomen* [nombre de varios] (citado en Cuéllar, 2014: 361). Por lo tanto, entendemos que la diferencia principal está en su función: los nombres comunes tienen como función hacer referencia a varios nombres y los nombres propios tienen como función mencionar a un solo elemento de forma concreta.

Centrándonos en el grupo que nos concierne, el grupo de los «nombres de uno solo», es decir, el grupo de los nombres propios, Cuéllar (2014: 4) afirma que se remonta a las gramáticas clásicas grecolatinas. Se consideraban como *oname kúrion*, que traducido del griego al latín es *nomen proprium*, es decir, el nombre que verdaderamente nombra, el que se encarga de designar seres individuales.

Volviendo a la actualidad, encontramos la definición que le otorga la Real Academia Española (2012): «El que, sin tener rasgos semánticos inherentes, se aplica a seres animados o inanimados para designarlos». La definición que nos aporta la RAE resultaría breve e incompleta, ya que, como veremos más adelante, muchos de los nombres propios llevan rasgos semánticos inherentes y, por lo tanto, tiene más funciones que designar seres animados o inanimados. Podemos considerar esta definición incompleta, sobre todo en el campo que vamos a tratar, el campo de la traducción de ficción y fantasía.

Pulgram (1954: 20) hace una interpretación más específica de los nombres propios:

It is commonly accepted that there are universals of naming-specifically, that all languages provide for a class of items that can be called proper names, that in all cultures there are events that are identified as 'naming', and further that names are a kind of noun in any language with a class of words that can be called nouns (presumably in any language whatever) (Pulgram, 1954) (citado en Aixelá, 2000: 55).

De esta afirmación sacamos como idea principal la universalidad de un proceso en el que se nombran elementos específicos, los cuales conocemos como nombres propios. Es decir, los nombres propios están presentes en todas las culturas, por lo tanto, el problema de su traducción aparecerá siempre.

Los nombres propios tienen características concretas que los diferencian del resto de sustantivos y que hacen sencilla su distinción. Algeo (1973: 3, 9-13) menciona una serie de criterios para diferenciar los nombres propios en la lengua inglesa, que es la lengua origen de nuestro estudio, dentro de los cuales destaca:

- | | |
|------------------|---|
| Ortográfico: | Los nombres propios llevan mayúscula. |
| Morfosintáctico: | Los nombres propios no tienen forma plural.
Los nombres propios se utilizan sin artículo.
Los nombres propios no aceptan modificadores restrictivos. |
| Referencial: | Los nombres propios se refieren a un único individuo. |
| Semántico: | Los nombres propios no atribuyen cualidades al elemento designado y, por lo tanto, carecen de sentido.
Los nombres propios tienen una forma distintiva de definición que incluye una citación de su expresión. |

Se trata, en este caso, de una definición bastante completa que nos permitirá diferenciar con facilidad la presencia de nombres propios gracias a las características descritas. Sin embargo, tenemos que omitir una de las características que Algeo (1973) atribuye a los nombres propios en nuestro estudio: «Proper names do not impute any qualities to the object designated and are therefore meaningless». Consideramos que un

nombre propio no tiene una sola función. Es cierto que su función principal es nombrar o designar un elemento, pero también pueden aportar datos sobre dicho elemento, pues son capaces de contener en sí mismos información, connotaciones e incluso tener cierta carga semántica, sobre todo en el contexto literario.

De la misma forma Aixelá (2000: 55-56) utiliza los criterios propuestos por Algeo (1973) y los reduce a tres para analizarlos: el criterio formal (subdividible entre ortográfico y morfosintáctico), el criterio referencial y el criterio semántico, que serán las diferentes características que nos permitirán diferenciar con claridad entre nombres propios y nombre comunes.

En primer lugar, en el campo formal, la característica principal es la mayúscula que serviría para certificar la condición de nombre propio, pero no para definirlo. Es decir, se trata de una consecuencia y no de una causa, ya que las mayúsculas se emplean con aquellos nombres que ya se consideran nombres propios y nos ayudaría a diferenciarlos de forma visual pero no a identificarlos en cuanto a su función.

Otra característica sería no admitir formas en plural; sin embargo, Aixelá (2000) demuestra que no es un criterio con fundamentos y utiliza como argumentos ejemplos como «las dos Españas» o «The Johnsons». Es posible que varios elementos compartan el mismo nombre propio y se designen dentro de una misma oración, lo que hace que formemos el plural de dicho nombre propio; por ejemplo, es posible decir «hoy es el santo de todas las Anas» o «solo existen dos Córdoba en todo mundo». Por lo tanto, la exclusividad del singular con los nombres propios no es una característica válida.

La siguiente característica de este campo es el rechazo del artículo, es decir, los nombres propios no pueden estar acompañados de un artículo que los preceda. Sobre esta característica, Llorach (1994: 68) afirma que cada nombre propio tiene un comportamiento particular (citado en Aixelá, 2000: 57), por ejemplo «los Pirineos» aceptan el artículo y «Madrid» lo rechaza. Es decir, nos encontramos en este caso ante una característica con excepciones dependiendo de las necesidades de cada nombre propio o del uso que la sociedad le dé.

El siguiente criterio consiste en el rechazo a los modificadores especificativos. Esta característica tampoco es válida, ya que como demuestra Aixelá (2000: 57) podemos utilizarlos en ejemplos como «ése no es el Madrid que yo conozco». Es decir, se trata de nuevo de una característica que tiene excepciones, puesto que se pueden utilizar estos modificadores en algunos casos en los que el nombre propio va acompañado de elementos que le aportan nuevas propiedades.

Por consiguiente, en las características del campo formal propuestas por Algeo, encontramos una gran cantidad de excepciones a las normas generales de identificación de los nombres propios propuestas. Sin embargo, aunque en algunos casos no encontremos en un nombre alguna característica concreta, siempre suele cumplirse otra, por lo que la identificación resulta sencilla y podemos diferenciar con facilidad los nombres propios de los nombres comunes.

Pasamos ahora al segundo campo, el campo referencial. En este campo, la característica principal es determinar un ente concreto y diferenciarlo de otros de su misma clase. Llorach (1994) añade que son objetos únicos en una situación de habla. Sin embargo, Aixelá (2000: 59) deshace este criterio diciendo que elementos como «yo, éste, aquí, etc.» designan «objetos únicos en la situación de habla». Esta característica sería adecuada en el sentido de que el nombre propio hace que un objeto común pase a ser diferente del resto teniendo su propia designación y, en una situación de habla concreta, los elementos que menciona Aixelá pueden utilizarse para designar algo en concreto, pero la diferencia estaría en que dichos elementos pueden ser utilizados en más contextos. Por ejemplo, «yo» designa una sola identidad en una situación de habla, al igual que «María», pero en esa misma situación, el primer elemento puede cambiar de referente y el segundo solamente puede ser utilizado en referencia a una identidad. Por lo tanto, la característica referencial de los nombres propios consiste en determinar un ente concreto y ser conceptos intransferibles que hacen referencia solamente a un elemento.

En tercer lugar, encontramos el campo semántico, el campo del significado de los nombres propios. Mill (1843) propone que los nombres propios son palabras desprovistas de significado (citado en Aixelá, 2000: 60). Entorno a esta idea, Aixelá demuestra que no tiene argumentos válidos y comienza con el argumento del origen de los nombres propios. Este tipo de nombres, inicialmente, estaba compuesto por sintagmas nominales o adjetivos cargados de significados. Después se convirtieron en denominaciones y, como consecuencia, terminaron perdiendo su significado. Incluso nombres como «Juan», sin estar situados en un contexto, tienen connotaciones. Al ver la aparición de este nombre somos conscientes de que sus características son «persona, masculino, hispanohablante». Los nombres propios pueden contener una mayor o menor carga semántica o aportar más o menos cantidad de información, pero siempre aportan datos al receptor sobre el elemento que están designando.

Por lo tanto, la distinción de los nombres propios resulta muy compleja y podríamos decir que «no sharp line can be drawn between proper and common names»

(Jespersen, 1924: 72). La creación de esta línea divisoria que separa por completo los nombres propios de los nombres comunes, sin tener en cuenta ningún tipo de excepción, es imposible; pero la identificación de los nombres propios no tiene por qué implicar la aparición de todas y cada una de las características propias de este grupo. Esto nos permite hacer una clasificación en base a sus características, sobre todo en base a la función principal que cumplen.

Los nombres propios, como hemos mencionado, no solo cumplen una función referencial, también pueden llevar a cabo otro tipo de funciones, como funciones semánticas. Sin embargo, unas funciones tienen mayor importancia que otras, por lo que consideramos que tienen una función principal y unas funciones secundarias. Según Strawson (1971: 23) «An ordinary personal name is, roughly, a word, used referringly, of which the use is not dictated by any descriptive meaning the word may have» (citado en Nord, 2003: 183). Los nombres propios tienen como función principal hacer referencia a un elemento concreto, sin necesidad de tener una función descriptiva. Hablamos de que la función descriptiva no es su función principal y obligatoria, pero, como ya hemos planteado antes, sí que se trata de una de sus funciones. El nombre propio se crea, en primer lugar, para referirse a un elemento en concreto, función que es primordial y deben cumplir siempre. Después, podemos encontrar que están cumpliendo otro tipo de funciones, como la descriptiva o la semántica que hemos mencionado, a las que consideraríamos funciones secundarias. La diferencia entre la función principal y la función secundaria estaría en que la primera de ellas es una función que deben cumplir obligatoriamente, y las segundas tienen la opción de cumplirse o no cumplirse, de aparecer en un nombre propio o de no estar presentes.

Hemos visto entonces que la función referencial siempre se cumple, entonces resulta más complejo identificar la aparición o no de funciones secundarias. Nord (2003: 183) afirma lo siguiente: «proper names may be non-descriptive, but they are obviously not non-informative». Un nombre propio, como hemos dicho antes, no tiene el deber ni la obligación de ser descriptivo, pero sí que tiene la capacidad de aportarnos información en muchos casos. Si estamos familiarizados con la cultura origen, el nombre propio puede informarnos acerca del género, la edad o la procedencia geográfica entre otros datos. Por ejemplo, cuando vemos aparecer el nombre de Jessica, nombre extranjero pero que se ha asimilado ya en la sociedad y cultura españolas, sabemos que, en primer lugar, está haciendo referencia a un elemento y, en segundo lugar, nos aporta la información de que se trata de una mujer. Puede que no

esté describiendo con detalle el elemento al que se refiere, pero si nos está aportando datos e información sobre dicho elemento.

Por lo tanto, hemos visto que los nombres propios son elementos con varias funciones, y que su función principal es referencial. En el campo de la literatura, y de manera más abundante en la literatura ficticia, los nombres propios juegan un papel más complejo, no solo cumplen su función referencial o informativa aportando pequeños datos como el género, también son capaces de contener un significado o sentido propios, que están relacionados directamente con el elemento al que se refieren. Por ejemplo, pueden caracterizar a un personaje, dejar ver al receptor lo que le puede suceder durante el desarrollo de la trama o incluso describirlos (Fernandes, 2015: 46). Los nombres propios fantásticos, como explicaremos más adelante de forma detallada, son una invención deliberada del autor; por lo tanto, aportan datos que el autor quiere dar a conocer sobre dicha invención. Se trata de información que el creador de los nombres quiere transmitir a sus receptores y que no debe perderse en el proceso de traducción. Es decir, los nombres propios que aparecen en la literatura no son nombres propios corrientes, sino que cumple funciones más complejas y de mayor relevancia tanto para el resultado de la traducción, como para la trasmisión del mensaje original del autor.

Los nombres propios, como hemos señalado, tienen funciones complejas que nos pueden hacer diferenciarlos del resto de sustantivos, es decir, otra de las funciones implícitas de un nombre propio es diferenciarse del resto de nombres. Matthews (1997: 300) interpreta los nombres propios como «the name of a specific individual or of a set of individuals distinguished only by their having that name» (citado en Fernandes, 2015: 48). Es decir, el nombre propio es quien nos permite diferenciar los elementos señalados del resto de elementos comunes. Podemos considerar esta función de diferenciarse del resto una función incluida dentro de la función principal referencial, ya que el hecho de que el elemento se diferencie del resto de elementos que son de su misma categoría implica que se está haciendo referencia solamente a un objeto. En otras palabras, al referirnos a un elemento en concreto, estamos haciendo que se diferencie del resto de elementos semejantes a él.

Si seguimos centrándonos en la posibilidad de funciones de los nombres propios, encontramos que otra de las funciones secundarias posibles es señalar el origen del nombre o el origen del elemento al que se está haciendo referencia. Es decir, pueden señalar la cultura originaria del nombre propio o del elemento referido. De nuevo, este factor se acentúa en el campo de la literatura tanto en el caso de que el

autor desee que los lectores conozcan el origen del elemento referido, como en el caso de que los lectores puedan reconocer la procedencia de la obra debido al tipo de elementos utilizados como nombres propios. Según Nord (2003: 4) en algunas culturas existe la convención de que los nombres propios ficticios pueden tener la función de «marcadores culturales». Por ejemplo, en la literatura alemana, si el nombre de *Joséphine* aparece en un contexto alemán se presupone automáticamente que ese personaje es de nacionalidad francesa, en otras palabras, nos está transmitiendo datos sobre el origen del elemento designado. En esta ocasión, se hace referencia al origen del personaje, a su procedencia, pero podemos encontrar también casos en los que reconozcamos el origen de la obra. Por ejemplo, si un lector que no es hispanohablante lee una traducción de *Don Quijote de la Mancha* y se encuentra con antropónimos como Alonso Quijano, Sancho Panza o Ginés de Pasamonte, o topónimos como la Mancha, reconocerá inmediatamente que la obra es de origen español al igual que sus nombres propios.

Por lo tanto, hemos puesto de manifiesto que los nombres propios se diferencian de los nombres comunes en sus características, especialmente en su función referencial principal y en sus funciones secundarias. Sin embargo, también es necesario realizar una clasificación dentro del grupo de los nombres propios. Entonces, partiendo de estas definiciones que hemos dado al núcleo de nuestro estudio y a sus funciones, vamos a tratar de agrupar los nombres propios según sus características.

Para realizar esta agrupación de los nombres propios vamos a centrarnos en el campo de la traducción, que es el que nos concierne. Al traducir los nombres propios, el factor primordial que debemos tener en cuenta son las funciones que realizan, y que en el texto meta sigan cumpliendo las mismas funciones que cumplían en el texto original. Para ello debemos observar sus características y las funciones que desarrollan dentro del contexto en el que se encuentran originalmente. Aixelá (2000: 72-73) realiza una primera división intralingüística y nos muestra dos criterios que tiene en cuenta a la hora de hacer una clasificación de los nombres propios:

1. Semántico: este criterio se centra en el significado que puede contener el nombre propio en relación con el elemento designado. Es en este criterio donde Hermans (1988: 13) los clasificará en nombres propios convencionales (sin carga semántica) y expresivos (con carga semántica) (citado en Aixelá, 2000: 72). Lo califica como su grado de «semantización», que consiste en la medida en que fuera de un contexto concreto están cargados de significado y/o connotaciones conocidas por sus hablantes.

Ambos grupos tienden a presentar unas reglas de composición diferenciadas: los convencionales tienden a estar formados por palabras que carecen de una carga semántica alta (Juan) y los expresivos tienden a estar formados o incluir palabras de categorías con carga semántica (Iván el Terrible). Es decir, encontramos que el criterio semántico divide los nombres propios según el grado de semantización que impliquen: por un lado, los convencionales que no aportan un significado amplio y se limitan a cumplir su función principal referencial (por ejemplo España o Luis) y, por otro lado, los expresivos, que como su propio nombre indica contienen una expresión, es decir, cumplen la función principal referencial y además cumplen funciones semánticas contando con un grado elevado de semantización (por ejemplo El País de las Maravillas o Alfonso X el Sabio). Esta clasificación será la que tendremos en cuenta más adelante en nuestro análisis, ya que la consideramos la más adecuada en el contexto que vamos a estudiar.

2. Historial interlingüístico: este criterio se centra en la carga histórica que implica un nombre propio. Es decir, podemos asociar o no el nombre propio a unos hechos históricos o a un pasado que lo distinga del resto de nombres propios. Nos hace diferenciar entre nombres propios novedosos, que serían aquellos nombres que no implican un pasado o un conjunto de hechos previos que estén asociados a dicho nombre, y nombres propios prefijados, que serían aquellos nombres propios que tienen una historia asociada a ellos y, por ende, dotados de una traducción prefijada que ha sido necesaria en ocasiones anteriores. Estos últimos serán aquellos referentes extranjeros que cuentan con una versión oficial en la lengua término (como Londres o Moby Dick), mientras que los novedosos corresponden a aquellos que designan referentes desconocidos para el lector y que no tienen una versión contextualizada en la lengua meta. Los nombres propios novedosos implicarían mayor esfuerzo por parte del traductor, es decir, para la traducción de dichos nombres es necesario que el traductor tome decisiones nuevas en vez de acatar las soluciones que están establecidas por hechos pasados, como sucedería en el caso de los nombres propios prefijados.

A parte de la clasificación que hemos realizado partiendo de los dos criterios semántico e histórico, podemos hacer la clasificación tomando como criterio de diferenciación el elemento al que están haciendo referencia los nombres propios. Aixelá (2000: 71) hace en primer lugar este tipo de clasificación y se refiere a ella como una

«clasificación tradicional»: antropónimos (incluidos los apodos), nombres individuales de animales, topónimos, títulos de textos, nombres de obras de arte plástico, vehículos, asociaciones y marcas comerciales. Él mismo señala que se trata de una clasificación demasiado abstracta y general, puesto que los elementos que se están teniendo en cuenta resultan elementos muy aleatorios. Sin embargo, es cierto que tanto los antropónimos como los topónimos, como veremos más adelante, son los nombres propios que cuentan con un número de apariciones mayor en cualquier obra.

También podemos diferenciar los nombres propios entre sí según su origen, es decir, podemos centrarnos más en el campo de las obras literarias y observar si se trata de nombres propios reales o ficticios. Moya (1993) hará la distinción entre nombres reales y nombres inventados o nombres de ficción. Puesto que trabajaremos en el campo de literatura fantástica, los nombres con los que vamos a trabajar pertenecen al segundo grupo de clasificación de Moya: los nombres de ficción. Este grupo, como hemos mencionado en párrafos anteriores, tiene normalmente una mayor carga semántica, lo que provoca que el traductor deba prestar mayor atención a las soluciones que decide aplicar. Podríamos relacionar esta clasificación con la que hemos realizado previamente según su historia, ya que los nombres inventados o ficticios no pueden tener una historia y no tienen la posibilidad de haber sido traducidos anteriormente en diferentes contextos.

Para realizar nuestro análisis nos centraremos en la clasificación más sencilla, es decir, la clasificación que tiene en cuenta el elemento al que hacen referencia. Como ya hemos mencionado, los elementos a los que se refieren pueden ser elementos de todo tipo, sin embargo, encontramos que dos tipos de elementos tienen una gama más amplia de apariciones en los contextos que vamos a trabajar. Según Ballard (2001) los nombres propios por excelencia son los antropónimos y los topónimos, entendiendo esos últimos en su sentido más amplio (citado en Cuéllar, 2014: 364). Por lo tanto, como en nuestro trabajo nos centraremos en estos dos campos de forma más detallada, vamos a analizar en primer lugar los antropónimos y en segundo lugar los topónimos, puesto que serán estos dos grupos los que tengan un papel más amplio en nuestro estudio.

4.1.1. Antropónimos

En primer lugar, como ya hemos mencionado, vamos a analizar el grupo de los antropónimos. Antropónimo es una palabra procedente de la lengua griega, y si observamos su etimología daremos con su significado: *anthropos* (ser humano) y

onoma (nombre), es decir, los nombres que designan a los seres humanos. Siguiendo el criterio de clasificación que estamos teniendo en cuenta en esta distinción, este grupo se diferencia del resto de nombres propios porque su función referencial principal tiene como elemento de referencia a uno o varios seres humanos.

La forma de diferenciar los antropónimos del resto de nombres propios es observar el elemento al que hacen referencia. Nord (2003: 183) señala como función principal de un antropónimo identificar un referente individual. Sin embargo, en el campo de la traducción, tienen mayor interés sus funciones secundarias, las funciones que nos aportan información del elemento al que hacen referencia en su cultura origen que no deben perderse en la traducción meta.

Sin embargo, como ya hemos mencionado, los nombres propios no solo cuentan con una función, sino que tienen su función principal y la posibilidad de cumplir funciones secundarias. Según mencionan Marcelo y Pascua (2005: 4), por lo general, los antropónimos tienen una mera función designativa y carecen de un significado relevante para la comprensión de la obra, lo que explica que se suelen mantener. Esta afirmación deja a un lado completamente las funciones secundarias que pueden cumplir los antropónimos, por lo que resulta mucho más sencilla la decisión del traductor de mantener la forma original de este tipo de nombres propios.

Sin embargo, es fácil encontrar excepciones a esta afirmación, sobre todo en el mundo ficticio. Muchos de los nombres propios llevan connotaciones en referencia a las características psicológicas del personaje, como mencionan también Marcelo y Pascua (2005: 8) sobre el antagonista de la famosa saga de libros de Harry Potter, *Lord Voldemort*, a quién J.K. Rowling no ha nombrado así por casualidad, ya que sus raíces latinas nos llevan al significado de «muerte». O en referencia a sus características físicas, como comprobamos en la película de Disney, *Cars*, en la que su protagonista se llama *Lightning McQueen* (Rayo McQueen en la versión española) ya que se trata del coche más veloz y tiene una pegatina de un rayo en su carrocería. También pueden llevar otro tipo de connotaciones, un antropónimo puede dejar que el receptor capte el origen de la obra o del personaje, así cuando vemos *Les Choristes* (Los chicos del coro en su versión española) y escuchamos a Clément Mathieu llamar a Pépinot, no nos resulta difícil trasladarnos a Francia.

Por lo que, aunque sea una de las opciones más apetecibles, el traductor no siempre debe limitarse a mantener la forma del nombre propio que aparece en el texto original, ya que en el texto meta perderíamos muchos datos que el autor ha tratado de

transmitir al crear a sus personajes. Entonces, es evidente que el traductor debe tomar decisiones y emplear diferentes métodos a la hora de traducir los nombres propios, pero ¿qué debe tener en cuenta a la hora de tomar dichas decisiones? Lo más sencillo es analizar en primer lugar las características propias del antropónimo que se les presente.

Partiendo de que ya sabemos diferenciar los antropónimos del resto de nombres propios y de la definición que les hemos asignado, debemos hacer una clasificación dentro de ellos, según las características concretas de cada uno de ellos. Para hacer esto, podemos recurrir de nuevo a la clasificación que realizan tanto Hermans (1988) como Aixelá (2000) desde el punto de vista semántico: diferenciamos entre antropónimos convencionales y antropónimos expresivos. Es decir, los antropónimos que no tienen carga semántica o que tienen una carga casi imperceptible, y los antropónimos que tienen una carga semántica relevante para el contexto en el que se encuentran

Centrándonos en los antropónimos expresivos, es decir, los que optan de un significado importante, podemos hacer una clasificación de ellos partiendo del tipo de carga semántica que tienen. Siguiendo esta línea clasificatoria, Fernandes (2006: 46-47) los agrupa según el tipo de significado que transmiten de la siguiente manera:

- *Semantic meaning* (significado semántico): el significado, en este grupo de antropónimos, tiene un papel activo y describe algunas cualidades de un elemento narrativo particular y/o crear algunos efectos. Dicho elemento narrativo particular es el elemento al que hace referencia. Incluso pueden contener pistas sobre el destino del personaje o señales sobre cómo se va a desarrollar el argumento de la historia. Por lo tanto, este tipo de antropónimos aporta datos relevantes para el lector y no deben perder sus funciones en el paso del texto original al texto meta. Son ejemplos de antropónimo con significado semántico Batman, que es un superhéroe caracterizado primordialmente por el murciélago, o *Mad Hatter* (Sombrero Loco en español), personaje que Lewis Carroll describe como un creador de sombreros alocado. Ambos ejemplos realizan un papel activo aportando cualidades del personaje a los lectores.
- *Semiotic meanings* (significado semiótico): la semiótica consiste en el estudio de los signos, signos que tratan de portar un sentido en cada sociedad. Desde el punto de vista semántico, los antropónimos actúan como señales (o signos) que indican el género, la clase social, la nacionalidad, la

identidad religiosa, la intertextualidad, la mitología y muchos más indicios. Según Tymoczko (1999: 224) los antropónimos son los elementos del texto más urgentes y al mismo tiempo los más problemáticos a la hora de traducir, especialmente debido a su significado semiótico que suele estar ligado a la cultura origen (citado en Fernandes, 2004). Es decir, consideramos que los antropónimos que transmiten un significado semiótico son aquellos que aportan datos concretos sobre el elemento al que hacen referencia en relación con datos propios de la cultura a la que pertenecen. Por ejemplo, asimilamos el nombre de Afrodita a la mitología griega haciendo referencia a la diosa del amor, en el contexto de la cultura de la Antigua Grecia.

- *Sound symbolic meanings* (significado de sonido simbólico): los antropónimos que implican este tipo de significado aportan nuevos datos sobre el elemento al que se refieren utilizando como herramienta de transmisión el sonido o la sonoridad del antropónimo. Según Matthews (1997) consiste en el uso específico de sonidos o características de sonidos en relación con significados o características de significados (citado en Fernandes, 2004). Por ejemplo, *Fluffy*, el perro de tres cabezas que aparece en Harry Potter no solo tiene un significado semántico (mullido), también tiene una sonoridad que asemejamos a algo blando, lo que resulta irónico respecto a la realidad del personaje. Dentro de esta categoría, Fernandes (2004) hace distinguir dos grupos: *imitative sound symbolic meaning* y *phonesthetic meaning*. Los primeros, los de significado de sonido simbólico por imitación, están relacionados con el uso de onomatopeyas, y los segundos, los de significado fonestético, están relacionados con el uso de lo que llamamos *phonesthemes*, que según Shisler (1997) son sonidos, grupos de sonidos o tipos de sonidos que están asociados directamente a un significado (citado en Fernandes, 2004). Es decir, encontramos significados onomatopéyicos y significados de sonidos asociados a elementos.

Por lo tanto, hemos visto que los antropónimos pueden cumplir diferentes funciones y que podemos clasificarlos según esas funciones y sus diferentes características semánticas. Según Cuéllar (2014: 6) la presencia o ausencia de connotación marca la diferencia en el proceder a la hora de traducirlos. Desde el punto de vista de un traductor, se podrían diferenciar dos amplios grupos teniendo en cuenta

sus características semánticas: antropónimos con connotaciones y antropónimos sin connotaciones. La mayoría de los antropónimos que aparecen en la literatura, que es el campo que nos concierne, pertenecen al grupo de antropónimos con connotación, pero es posible que aparezcan mezclados, por ejemplo, en *Cuento de Navidad*, el personaje principal es *Ebenezer Scrooge*, cuyo nombre no tiene carga semántica pero cuyo apellido significa en español «avaro», por lo tanto, llevaría connotaciones implícitas. En este caso de antropónimo compuesto por elementos con y sin connotación, el traductor debe tener en cuenta que una parte del nombre tiene unas necesidades de traducción y otra parte otro tipo de necesidades, por lo que deberá aplicar dentro del mismo antropónimo diferentes métodos.

Si seguimos valorando el grado semántico de los antropónimos, podemos clasificarlos de más formas. Por ejemplo, Ozetea (2002: 8) también diferencia los antropónimos dependiendo de su carga semántica creando dos grupos: opacos y transparentes. Sigue la misma línea que la idea propuesta por Cuéllar, pero propone estos dos términos para definir los grupos, ya que considera que la aptitud para significar de los nombres propios resulta obvia si se considera su capacidad de transmitir indicaciones de sexo, origen geográfico, etc. Es decir, considera que los antropónimos siempre transmiten datos, aunque unos lleven connotaciones que aportan más información. La diferencia clave sería la claridad con la que el receptor puede captar la carga semántica del antropónimo.

Los antropónimos en el campo audiovisual tienen una función fundamental para la comprensión de la proyección. Son uno de esos elementos que hemos mencionado como elementos principales en la literatura y, por lo tanto, son términos de gran importancia a la hora de trasladarlos desde la obra literaria al medio audiovisual. Rodríguez (2001: 104-105) toma como ejemplo de esta importancia el caso de la película *La vida de Brain*, donde los nombres de los personajes ejercen una función humorística primordial en el desarrollo de la película, como *Naughtius Maximus* o *Biggus Dickus* (Traviesus Maximus y Pijus Magníficus en su versión española). Es decir, la traducción de los antropónimos es de gran importancia en los elementos audiovisuales y no debe pasar a un segundo plano ya que se perdería mucha información que pueden aportar en la versión original.

Finalmente, hemos definido el primer gran grupo de nombres propios, los antropónimos que como hemos visto tienen como objetivo principal referirse a un ser humano y opta de muchos objetivos secundarios. En el siguiente apartado, nos centraremos en el segundo gran grupo de nombres propios, los topónimos.

4.1.2. Topónimos

En el apartado anterior hemos analizado detalladamente los antropónimos y vimos en primer lugar que era una palabra etimológicamente griega. En el caso de los topónimos se repite la aparición de las raíces griegas en la etimología de la palabra. Topónimo procede de la composición de dos palabras, por un lado, *topos*, que significa lugar en castellano, y *onoma*, que significa nombre en castellano. Es decir, entendemos como definición inicial de los topónimos que se trata de nombres propios que están haciendo referencia a lugares concreto.

Partiendo de esta sencilla definición de los topónimos, vamos a tratar de diferenciarlos, al igual hemos hecho con los antropónimos, según las diferentes funciones y características que tengan. La Real Academia Española (2005) clasifica los topónimos en su diccionario panhispánico de dudas de la siguiente manera:

- Topónimos con forma plenamente tradicional vigentes en español, aunque tienen grafías o nombres propios de otras lenguas. Este grupo de topónimos son términos extranjeros que definen, en general, lugares ajenos a la cultura meta, sin embargo, tienen un término asimilado por la cultura meta de forma oficial. Son ejemplos de ellos los siguientes términos, *Milano* en castellano se designa como Milán o *Firenze* en castellano se conoce como Florencia.
- Topónimos que no tienen una adaptación al español y se usa la grafía propia de la lengua original o de una lengua puente. Este tipo de topónimos existen en la cultura meta, pero se mantiene la forma que tienen en su versión original. En el caso del castellano encontramos ejemplos de varias lenguas como Liverpool del inglés o Bayern del alemán.
- Topónimos cuya forma en español ha caído en desuso para dejar paso a su forma original. Es decir, son topónimos que en algún punto de la historia adquirieron una adaptación a la lengua meta, pero que, en la actualidad, se ha puesto en uso su forma original dentro de la cultura meta, se acepta y se comprende el nombre propio. Es un ejemplo de ello Bremen, topónimo que antiguamente en castellano era conocido como Breman.

- Topónimos con cambio de denominación oficial a favor de la forma local, pero que cuentan con una forma también oficial en español. En este caso hablamos de topónimos que aceptan ambas formas de designación, tanto la adaptación en la lengua meta como la forma original del nombre propio. Es un ejemplo de ello el caso de Sri Lanka que antiguamente en español era conocida como Ceilán y, sin embargo, en la actualidad se emplea también su forma original. La diferencia con el grupo anterior está en que ambas formas están aceptadas y se consideran oficiales.
- Topónimos que normalmente se utilizan con grafías que corresponden a la transliteración o representación en otras lenguas, normalmente lenguas que utilizan alfabetos no latinos. Es decir, en este caso la adaptación que se emplea en español está basada en las grafías originales del nombre. Son topónimos que se crean mediante una representación con el alfabeto de la lengua meta basándose en la fonética de la palabra original. Por ejemplo, *Zimbabwe* en castellano adquiere la forma de Zimbabue.
- Topónimos que, al igual que en el caso anterior, pertenecen a grafías diferentes al diccionario latino y se reconocen otras grafías asentadas. En este caso, hablamos de idiomas origen que siempre proceden de una lengua con un alfabeto diferente al alfabeto meta y que, por lo tanto, necesitan de una nueva versión del término en la lengua meta para hacer referencia al lugar. Es un ejemplo de ello el caso de Pekín, que es un término procedente del chino y el castellano ha tenido que adaptarlo. En otras lenguas, como en inglés que emplean *Beijing*, también se tiene que hacer este proceso.

A pesar de esta clasificación, que establece una forma de uso tradicional de los topónimos extranjeros establecida, «todo dependerá de que el lector esté familiarizado o no con el nombre» (Moya, 2000: 58). Es decir, se tendría ahora en cuenta que el término sea un elemento reconocido en la sociedad y en la cultura meta. Existe la posibilidad de que haya una familiaridad con el término y el lugar al que hace referencia, o que el término sea completamente desconocido para sus receptores. Según Moya (2000), en el caso de familiaridad con el término, el traductor puede transferirlo, adaptarlo, transcribirlo, traducirlo total o parcialmente, según sea conveniente. En el caso opuesto, lo demetonimizan o le añaden una explicación al

término. El traductor debe tomar la decisión que dará al topónimo, pero debe tener en cuenta que sus receptores deben conseguir asociar el término al elemento al que se refiere.

Así pues, hemos visto que los topónimos pueden mantenerse, cambiar su forma, adaptarse a la lengua meta e incluso volver a la forma inicial de designación después de haber sido adaptados. «La lengua de los nombres propios se mueve como una cadena de actos de nominación y renominación, todos ellos conscientes y netamente delimitados entre sí. A una nueva situación corresponde un nuevo nombre» (Lotman y Uspenski, 1979: 127-128). Es decir, no podemos establecer que un antropónimo o un topónimo, como es el caso actual, como nombre propio correcto en nuestra lengua, ya que cabe la posibilidad de que con el paso del tiempo evolucione un nombre diferente o prevalezca una forma ante otra. Por ejemplo, en la actualidad, como consecuencia de la globalización, las formas originales de muchos topónimos están asimilándose y comprendiéndose en las culturas y sociedades metas.

En cuanto a las funciones que cumplen los topónimos, hemos visto que la función principal es, igual que en el caso de los antropónimos, una función referencial, ahora haciendo referencia a un lugar concreto. Sin embargo, también cuentan con funciones secundarias como aportar información sobre el lugar. Según Newmark (1988: 141) muchos de los términos geográficos tienen connotaciones, y pueden perder sus nombres y se traducen según el sentido que tengan. La función de transmitir datos sobre el lugar al que hacen referencia se acentúa en el campo de la literatura y, aún más, en el campo de la literatura de fantasía o fantástica. Por ejemplo, en la saga de Harry Potter, aparecen nombres como *Leaky Cauldron* o *Gringotts Wizarding Bank* en su versión original, sin embargo, en español esos lugares son *El Caldero Chorreante* y *El Banco Mágico de Gringotts*, ya que si se hubieran respetado sus nombres en la versión traducida se habría perdido el sentido y los receptores no comprenderían completamente la parte semántica del topónimo.

Ya hemos visto que, en la literatura, la aparición de topónimos no pasa desapercibida a ojos de un traductor, y sucede lo mismo en el caso de la traducción audiovisual. En este caso, es importante tener en cuenta que los conceptos tienen una conexión directa con el escenario que está apreciando el receptor de manera visual. Rodríguez (2001: 106) pone como ejemplo de traducción de topónimos en el campo audiovisual la película *Four Weddings and a Funeral* (Cuatro bodas y un funeral en su versión española), donde aparece un *pub* llamado *The Boatman*. Por un lado, se ha decidido traducir la palabra *pub* por «taberna» y «albergue» lo que provoca un

alejamiento del término foráneo y elimina cualquier conexión con el escenario exótico en el que se desarrolla la película. Por otro lado, podemos observar que con el nombre del *pub* se ha realizado una adaptación cultural a través de un topónimo que enfatiza el contenido humorístico del guion y lo han nombrado «El Pato Mareado».

Igual que este caso, podemos observar muchos otros en los que el topónimo no debe perder la conexión con el campo visual, ya que provocaría que el receptor pierda el vínculo con el escenario proyectado. Podemos poner como ejemplo también la famosa serie de televisión estadounidense *Friends*, donde el lugar de encuentro favorito de los protagonistas se llama *Central Perk*. En la versión española se ha decidido que el nombre permanezca sin cambios, por un lado, no pierde la relación con el gran parque de Nueva York *Central Park* pero, por otro lado, pierde la conexión que tiene en el original con la palabra «*percolator*» (cafetera eléctrica). La solución al problema de este topónimo ha conseguido el mismo efecto que en el original en un aspecto, pero ha perdido fuerza otro.

En conclusión, la aparición de topónimos en la labor de traducción, ya sea en el caso de la traducción literaria como la traducción audiovisual, debe ser analizada, partiendo del lugar al que hacen referencia y continuando con las características que lo diferencian del resto.

Para poder traducir tanto los antropónimos como los topónimos como cualquier tipo de nombre propio, es imprescindible que el traductor tenga en cuenta las posibles soluciones que puede dar y los métodos de traducción que puede llevar a cabo en cada caso. Por ello, en el siguiente apartado hablaremos de los diferentes métodos de traducción de cualquier tipo de nombre propio.

4.2. Métodos de traducción de los nombres propios

Como hemos estado analizando, los nombres propios, en el campo de la traducción, siempre han planteado un debate. Dicho debate se centra en especial en los posibles métodos que debe poner en práctica el traductor a la hora de enfrentarse a ellos. Uno de los asuntos principales a debatir es la cuestión de traducir o no traducir los nombres propios, de traducirlos parcial o totalmente, de si se deben trasladar o si se deben adaptar a la cultura meta para que no desentone con el contexto en el cual aparecen. Por lo tanto, ¿cuáles son los métodos de traducción de los nombres propios y qué es lo más correcto a la hora de lidiar con ellos en una traducción?

Diccionarios tan prestigiosos como el Collins y el Schuster's los traducen (James: Jaime, Diego, Jacobo, Santiago), toda la vida se han estado traduciendo- no todos claro-, desde el nombre de Dios en la Biblia (YHWH por "Tetragramaton") hasta el de Al-Kuwait por "Kuwait City", durante la Guerra del Golfo Pérsico, y, sin embargo, los teóricos de la traducción no pierden ocasión de decirnos que no se deben traducir. ¿Qué ocurre, pues, con los nombres propios? (Moya, 1993).

Existen dos opiniones opuestas en este debate: por un lado, la traducción de los nombres propios o la adaptación de ellos a la lengua meta como acabamos de mencionar y, por otro lado, mantenerlos en su forma original y no traducirlos, «proper names are never translated» (Nord, 2003). Parece que la norma profundamente arraigada en la mente de las personas es que los nombres deben mantener su forma original y no se deben traducir nunca, sin embargo, existen más soluciones posibles ante el problema de los nombres propios y, en muchos casos, soluciones más adecuadas que consiguen mantener propiedades del nombre propio original.

Por lo tanto, el traductor ante la aparición de nombres propios se encuentra en una situación decisiva, debe decidir cómo enfrentarse a ellos y que métodos emplear. Aixelá (1996: 198) afirma que los traductores, conscientemente o no, deben tomar una decisión que se basará en las normas de traducción que les haya impuesto el cliente, el crítico y/o el lector (citado en van den Blink, 2012: 21). Es decir, uno de los factores que deben tener en cuenta son las exigencias del receptor y buscar la solución que mejor se adapte a sus necesidades. Estas normas servirían de guía a la hora de decidir las soluciones, pero son normas que no dejan completamente claro lo que debe hacer el traductor.

Sin embargo, la existencia de normas como tal es incierta, ya que en muchos casos el cliente y/o el receptor no aportarán datos específicos sobre la aparición de nombres propios. Según Moya (2000) no hay normas claras y precisas, pero si podemos hablar de estrategias o procedimientos de traducción de nombres propios. Por ello, podemos clasificar los diferentes métodos que se emplean dependiendo del tipo de nombre propio que se plantee. Es decir, hablamos de diferentes modelos de búsqueda de soluciones de estos elementos en una traducción.

También Nord (2003) señala que no existen unas normas claras para la traducción de los nombres propios, sino que se trata de unas convenciones comunicativas que son diferentes en cada comunidad cultural. No se puede establecer una norma de traducción que sea válida o aceptable en una comunidad como norma

universal si existe la posibilidad de que no encaje en otra comunidad lingüística. Por ejemplo, no podemos establecer como norma la «no traducción» de los nombres propios ya que, en algunas comunidades, los nombres propios son marcas culturales. Si aparece *Marie* en vez de *María*, en un contexto español, interpretaremos que ese personaje es de nacionalidad francesa. Por lo tanto, no es posible la imposición de normas universales, pero si podemos hablar de métodos o estrategias que puede elegir un traductor ante el problema de los nombres propios.

De modo que, en este apartado, trataremos de encontrar los métodos o estrategias que puede utilizar un traductor ante el problema de la traducción de los nombres propios.

Para conseguir una recopilación amplia y completa de los métodos tomamos como punto de referencia a Aixelá (2000: 74), pues realiza una clasificación con varios autores que han elaborado categorías en este campo.

En primer lugar, Newmark (1981: 75) realizó la propuesta de once diferentes métodos de traducción de los nombres propios: transcripción (repetición o paso del alfabeto no latino al latino), traducción literal, calco de expresión (con la introducción de un sintagma extraño en la lengua término), traducción reconocida (adopción de la versión oficial en la lengua término), equivalente cultural (búsqueda del equivalente funcional en la sociedad término), doblete de traducción (repetición acompañada de su traducción entre paréntesis o corchetes), triplete de traducción (repetición, traducción literal y denotación), omisión, naturalización (una «anglificación» o una «españolización»), metáfora e información suplementaria (puede ofrecerse como parte del texto, en nota explicativa o dentro de un glosario). Son métodos con similitudes y diferencias, por lo que sería necesario agruparlos según sus características, es decir, en esta clasificación sería necesario realizar agrupaciones principales y, después, hacer subapartados dentro de ellas.

Por otro lado, Hermans (1988: 13) propone la existencia de las siguientes tendencias: copia, transcripción, sustitución, traducción, sustitución del nombre propio por uno común, omisión, creación y la posibilidad de combinar estos métodos o complementarlos con una nota a pie de página. En comparación con Newmark, la propuesta de Hermans es más empírica ya que trata de nombrar los métodos pensando en todas las posibles situaciones. Sin embargo, su propuesta es escasa y deja de lado métodos que actualmente tienen un gran papel en la traducción como la naturalización

o la adaptación, que definiremos en profundidad y con más detalles en los próximos párrafos.

También Cartagena (1992: 96) realiza una clasificación en la que incluye: empleo del nombre propio correspondiente, transcripción, traducción literal, transcripción de un formante más traducción literal, paráfrasis, ampliación explicativa, reducción de los formantes más traducción literal y traducción libre. Esta propuesta resulta más confusa respecto a las que realizaron Newmark y Hermans por el tipo de métodos que menciona y son nuevas posibles soluciones, pero deja atrás métodos más radicales como la omisión o la creación.

Ochoa (1993: 147) realiza una recopilación de los métodos ya mencionados y, además, añade su propia clasificación, lo que hace que sea una propuesta con un abanico más amplio de puntos de vista. Las estrategias previas que define son: conservación, que consiste en la repetición del término; traducción, que puede consistir en traducción semántica o sustitución con la versión oficial en la lengua meta; naturalización, que incluye los métodos de transcripción, transliteración y modificaciones ortográficas; sustitución, que busca un equivalente cultural en la lengua meta; neutralización, que consiste en la sustitución de elementos que no sean específicos en ninguna de las dos culturas; explicación, con una nota explicativa o un glosario; definición, estrategia similar a la neutralización; modulación, que consiste en un cambio del punto de vista; omisión y, por último, transposición, que deja paso a un nombre común. Después de hacer esta recopilación de estrategias anteriores, Ochoa (1993: 206) aporta su propia clasificación de cuatro grandes grupos: traducción, conservación, adaptación y sustitución. Esta clasificación se diferencia del resto de propuestas gracias a la formación de estos cuatro grandes grupos que contienen en sí posibles soluciones y están agrupados según características propias de la estrategia.

Al igual que Ochoa, Aixelá (2000: 80) hace primero una recopilación de métodos propuestos por los diferentes autores y después crea su propia clasificación desde una perspectiva cultural. Examinaremos con más detenimiento la propuesta de Aixelá por ser la más actual y la que hemos considerado más completa y más adecuada para el análisis que realizaremos en nuestro estudio. Su propuesta tendrá, como ya hemos mencionado antes, una base cultural, por lo que deja en un segundo plano los aspectos morfosintáctico y espacial. Los dos grupos de partida o grupos principales serán la conservación, que incluye los métodos que mantienen de una forma u otra la forma inicial del nombre, y la sustitución, que incluye los métodos que buscan una solución

diferente a la forma original del nombre propio. Dentro de estos dos grupos se incluirá diferentes subdivisiones:

- Conservación:
 - Repetición: se trata de uno de los procedimientos más habituales y más conservadores. Consiste en la repetición de la grafía del nombre propio original. Es decir, el nombre original se mantiene y utiliza dentro del texto meta. Por ejemplo, si aparece el barrio londinense East End en un texto castellano con su nombre original estamos ante el uso del método de repetición.
 - Adaptación ortográfica: es una estrategia común en el ámbito de las traducciones que parten de grafías extranjeras al alfabeto latino. Consistirá en la realización de leves cambios en la grafía original, sin hacer cambios culturales del término original. Es decir, este método modifica la versión original del nombre de modo que la versión meta es similar, pero con pequeños cambios que se adaptan a la ortografía meta. Por ejemplo, en el cambio del antropónimo *bin Laden* a ben Laden se ha empleado el método de adaptación ortográfica.
 - Adaptación terminológica: es una estrategia favorable a la cultura receptora. Se trata del mantenimiento del nombre propio original y la sustitución de los significantes que lo componen por otros propios de la lengua meta. Es decir, emplea la forma del término origen adaptándolo a la terminología propia de la lengua meta. Por ejemplo, en el paso de *London* a Londres se ha empleado el método de adaptación terminológica.
 - Traducción lingüística: es una estrategia utilizada primordialmente en nombres propios expresivos. Consiste en la transferencia, parcial o total, del contenido semántico de los significantes semánticos, siempre que sea claramente léxica. Los significantes suelen ser apelativos y adjetivos. Por ejemplo, en el paso de *New York* a Nueva York estamos ante el uso de traducción lingüística parcial, ya que solamente se traslada semánticamente una parte del nombre propio original.

- Glosa extratextual: suele aparecer en forma de nota a pie de página o entre corchetes. Se trata del uso de cualquiera de las cuatro estrategias que hemos mencionado con un comentario o una explicación escrita por el propio traductor. Suele emplearse cuando se considera que la estrategia empleada es insuficiente y necesita información de apoyo para que los lectores no tengan problema en comprenderla.
 - Glosa intratextual: se emplea principalmente cuando es necesaria una explicación, pero no se quiere romper el ritmo de lectura del texto. Consiste en hacer explícito algo implícito e integrarlo en el texto meta. Por ejemplo, si en el texto meta aparece *Metropole*, y el traductor considera que los receptores no van a comprender a que está haciendo referencia el nombre propio añade pequeña información, como hotel Metropole.
- Sustitución:
 - Neutralización limitada: busca una referencia nueva reconocible como exótica. Consiste en sustituir el original por un referente distinto sin que se pierda el carácter del universo cultural original. Por ejemplo, si ante el término *Pegasus* empleamos el término Parnaso, estamos ante un caso de neutralización limitada.
 - Neutralización absoluta: es una estrategia que se acerca al proceso de desculturización de los nombres propios. Se trata de una neutralización completa, que provoca que el nombre propio no sea atribuible a ninguna cultura. Es decir, elimina del nombre los rasgos propios de la cultura origen. Por ejemplo, si ante el término *County Committee* empleamos Comité Local se desculturiza empleando este método.
 - Naturalización: consiste en la sustitución del nombre propio por otro que se considere patrimonio concreto de la cultura meta. Por ejemplo, si sustituimos *John*, que es un nombre propio de la lengua inglesa, por Juan, nombre español, estamos empleando este método. Para emplear este método no es necesario que el

traductor recurra a etimologías comunes, podemos sustituir *miss Smith* por nombres completamente diferentes como Luisita.

- Adaptación ideológica: suelen buscar una carga subversiva menor y no es un método muy frecuente. Se trata del cambio, bien por omisión o bien mediante versiones connotativamente distintas, de una formulación de ideología inaceptable por otra que encaje en los valores de la cultura meta. Por ejemplo, ante la aparición de *God and Clod* resultaría más adecuado el uso de Ángel y bestia en la cultura meta.
- Omisión: es una estrategia muy económica que permite al traductor obviar información opaca o redundante. Consiste sencillamente en suprimir el nombre propio original o parte de él cuando la información no resulta relevante. Por ejemplo, si estamos ante *United States Senate* y lo traducimos como Senado, estamos omitiendo una parte del nombre propio que no es completamente necesaria. Tiene dos campos de aplicación: la desespecificación, que es la supresión de detalles innecesarios, y la condensación, que es la supresión de segmentos de una amplitud como mínimo de una oración completa.
- Creación autónoma: es una estrategia muy poco habitual en el campo de los nombres propios. Consiste en añadir un nombre propio sin estímulo lingüístico concreto del texto original, es decir, una creación en el texto meta sin un par en el texto original. Es decir, el traductor añade nombres propios ausentes en el texto original con la intención de facilitar la comprensión de los lectores meta. Por ejemplo, ante la oración *Many grew into cities, such as York, England* el traductor puede emplear este método traduciéndola como Muchos llegaban a ciudades, como York en Inglaterra o León en España, de forma que la comprensión de la comparación es mucho más sencilla en la sociedad meta.

Partiendo de esta clasificación, podemos encontrar clasificaciones de los métodos de traducción de los nombres propios muy similares como la realizada por la AIETI (2016) en la que hace una primera división entre: conservación y sustitución.

Dentro de conservación incluye repetición, adaptación ortográfica, traducción semántica, glosa extratextual, y glosa intratextual. Por otro lado, dentro de la sustitución incluye adaptación ideológica, neutralización limitada, neutralización absoluta, naturalización, traducción exógena, omisión y creación autónoma. Es decir, la clasificación coincide de forma casi absoluta con la que hemos mencionado previamente.

Como hemos podido demostrar, existe un amplio número de estrategias para hacer frente al problema de la traducción de los nombres propios que aportan posibilidades más allá de la «no traducción» de un nombre propio.

El uso de los métodos que hemos descrito cambia con el cambio de la sociedad y las culturas de un país, es decir, la sociedad cambia y, por lo tanto, las necesidades de los lectores y lo que esperan leer evoluciona. «El lector de hoy en día no espera de los traductores lo que esperaba hace tan solo unas décadas» (Moya, 2000: 12). Esto quiere decir que los métodos han cambiado, al igual que lo hacen las sociedades, las lenguas y las culturas, y, por lo tanto, que seguirán cambiando, al igual que las tendencias de traducción de los nombres propios y sus métodos.

Una vez analizados los modelos de clasificación y todos los métodos, hemos creído oportuno plantear nuestro modelo de clasificación de los nombres propios para el estudio del caso de la serie *Juego de Tronos*. Dicho modelo se basa en los grupos presentados por Aixelá (2000), que recogemos a modo de resumen en la siguiente tabla que facilitará la comprensión del análisis práctico. Hemos excluido la glosa intertextual y la glosa extratextual de nuestro modelo, debido a que el objeto de análisis es un producto audiovisual donde no se pueden poner en práctica.

También señalamos en la Tabla1 la clasificación que utilizaremos para los tipos de nombres propios, tomando como ejemplo la diferencia que propone Hermans (1988).

Clasificación de los nombres propios	Clasificación de los métodos de traducción
--------------------------------------	--

<ul style="list-style-type: none"> • Convencionales • Expresivos 	<ul style="list-style-type: none"> • Conservación <ul style="list-style-type: none"> ▪ Repetición ▪ Adaptación ortográfica ▪ Adaptación terminológica ▪ Traducción lingüística • Sustitución <ul style="list-style-type: none"> ▪ Neutralización limitada ▪ Neutralización absoluta ▪ Naturalización ▪ Adaptación ideológica ▪ Omisión ▪ Creación autónoma
--	--

Tabla 1. Modelo de clasificación de los nombres propios.

5. LA TRADUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LOS NOMBRES PROPIOS: ESTUDIO DEL CASO DE LA SERIE DE TELEVISIÓN *JUEGO DE TRONOS*

5.1. Introducción del caso de *Juego de Tronos*

En el presente Trabajo de Fin de Grado, nos hemos centrado en el análisis de la traducción de los nombres propios de la serie de televisión *Game of Thrones* (*Juego de Tronos* en su versión española). Esta serie está basada en la saga de literatura fantástica *A Song of Ice and Fire* (*Canción de hielo y fuego* en su versión española), del guionista y novelista estadounidense George R.R. Martin. Se trata de una heptalogía, con cinco libros publicados: *A Game of Thrones* (*Juego de Tronos*) en 1996, *A Clash of Kings* (*Choque de Reyes*) en 1998, *A Storm of Swords* (*Tormenta de Espadas*) en 2000, *A Feast for Crows* (*Festín de Cuervos*) en 2005 y *A Dance with Dragons* (*Danza de Dragones*) en 2011; y dos en proceso de publicación: *The Winds of Winter* (*Vientos de Invierno*) y *A Dream of Spring* (*Sueño de Primavera*).

David Benioff y D. B. Weiss hicieron una adaptación de la saga para la televisión, por encargo del canal estadounidense HBO. Se estrenó el 17 de abril de 2011 en Estados Unidos y el 9 de mayo de ese mismo año su adaptación en España.

La traductora oficial de la saga (inglés-español) es Cristina Macía y el encargado de la serie es el traductor audiovisual Francisco Vara, que ha basado su versión en la traducción de los libros.

En cuanto a la trama de la serie, en su primera publicación en España podemos encontrar la siguiente descripción:

Lobos y dragones, casas nobiliarias y vasallos, guerreros valientes y cortesanos intrigantes, hechiceros y brujas, forman parte de esta Canción de Hielo y Fuego que ha cautivado a los lectores estadounidenses desde su aparición en 1996 (Burillo, 2002: 11).

Siguiendo la línea de esta descripción, sabemos que la trama está ambientada en la época medieval, a pesar de desarrollarse en un mundo ficticio y de fantasía. La serie desarrolla diferentes arcos narrativos que hablan de la lucha de las casas nobles por el poder, las guerras en torno al Trono de Hierro, que representa el poder monárquico, y la aparición de los peligrosos Caminantes Blancos, que convertirán el mundo en un lugar aún más peligroso.

La serie ha resultado ser un éxito mundial, por lo que se ha llevado a la pantalla en versiones dobladas en más de 30 idiomas diferentes. Según González (2016), uno de los motivos de su fama es su guión lleno de giros inesperados. Esto también tendrá como consecuencia que el traductor no tenga una certeza de lo que va a encontrarse, como demostraremos más adelante.

En el presente trabajo, analizamos concretamente la aparición de nombres propios y su traducción en el doblaje en las temporadas 1, 2 y 6, siendo las dos primeras una toma de contacto con la serie y sus elementos; y la sexta la evolución de los nombres. Al analizar estas dos primeras pertenecientes al comienzo de la serie y la sexta que es de las más recientes, podremos observar si hay cambios en el desarrollo de la serie y si se repiten algunos elementos o métodos de trabajo.

Hemos tenido en cuenta que los nombres de la versión original de la serie están basados en los nombres creados en la saga de libros originales, y que los nombres que aparecen en la versión española no eran una elección libre del traductor audiovisual, sino que siguen la línea que marcaba Cristina Macía con su traducción. La traductora de los libros menciona en una entrevista que la editorial Gigamesh, que edita en exclusiva *Canción de Hielo y Fuego*, le pasó el glosario de las novelas a los responsables de la

traducción en la serie, de forma que pudieran tomarla como ejemplo y seguir la línea de nombres que marca la saga escrita.

Para realizar este análisis, nos centramos en los siguientes grupos de nombres propios: antropónimos, topónimos, nombres propios de colectivos o agrupaciones, nombres propios de eventos y nombres propios de cargos o rangos. Esta clasificación recoge los nombres propios que hemos encontrado en los principales grupos con mayor número de casos, que son los antropónimos, los topónimos y los nombres propios de agrupaciones, y otros dos grupos con menor cantidad de casos, los eventos y los cargos o rangos. Sin embargo, aunque el análisis de los grupos menores sea más breve, encontramos detalladamente todos los elementos extraídos en el análisis inicial que podemos observar en los anexos.

Dentro del estudio incluimos varios gráficos, donde podemos apreciar la estadística de la elección del método de traducción. Cada gráfico atiende a cada temporada y al porcentaje de cada método de traducción de los nombres propios que nos hemos encontrado. Para ello, nuestro modelo propuesto anteriormente, donde clasificaremos los nombres según sus características y veremos el tipo de método de traducción que se ha empleado.

5.2. Antropónimos: nombres, apellidos y apodos

Durante el desarrollo de la serie *Juego de Tronos*, se puede apreciar como continuamente aparecen nuevos personajes y desaparecen personajes principales con mucha facilidad. Cuando nos hemos acostumbrado a escuchar el nombre de un caballero muere en combate y aparece una nueva salvaje con un nuevo nombre que aprender. En nuestro estudio, concretamente en las temporadas 1, 2 y 6, hemos podido encontrar un total de 258 antropónimos diferentes, un número que resulta elevado para una serie de televisión.

La primera temporada de la serie se desarrolla alrededor de dos tramas en dos continentes diferentes, siguiendo a Daenerys Targaryan en Essos y a Eddard Stark en Poniente, donde podemos observar una diferencia entre los antropónimos de un continente y del otro. Los nombres de los personajes del continente de Poniente son originarios de muchas culturas, podemos encontrar nombres ingleses comunes en la actualidad como Robert y Jon, nombres irlandeses como Catelyn, nombres griegos como Arya y Gregor, nombres suecos como Sansa, nombres hebreos como Jorah, etc. Es decir, aparecerán nombres de orígenes muy diferentes conviviendo en el mismo escenario. Sin embargo, podemos apreciar una diferencia entre estos y los que

aparecen en el continente de Essos. Los nombres que aparecen en Poniente son nombres más comunes, a diferencia de los que aparecen en Essos, que son nombres exóticos y con una sonoridad más chocante para el receptor, como Rhaego, Jaqen H'ghar, Salladhor o Xaron Xhoan Daxos.

Analizamos los antropónimos organizándolos en tres apartados dependiendo primeramente de su aparición: primera, segunda y sexta temporada. De este modo, podemos observar la evolución y los cambios en las decisiones del traductor, en caso de haberlos.

De la primera temporada, hemos obtenido un total de 126 antropónimos que hacen su primera aparición en la serie. Como hemos comprobado en el Excel de clasificación de los nombres propios que hemos realizado previamente, sabemos que aproximadamente el 63 % de los antropónimos que aparecen en la primera temporada son nombres convencionales, con los que se ha utilizado únicamente métodos de conservación, dejando a un lado en este caso la posibilidad de sustitución de los antropónimos. Dentro del grupo de conservación, encontramos que la elección varía entre repetición o traducción literal, dependiendo de las características del antropónimo y de si consta de apodos o sobrenombres que lo acompañan. Alrededor del 37 % de los antropónimos son expresivos, lo que implica la necesidad de utilizar métodos más elaborados para no perder la carga semántica que transmite el nombre. Con este grupo, el método que más se ha empleado es el método de traducción lingüística, en la mayoría de los casos combinado con otro método.

En el gráfico que podemos observar a continuación, los métodos de traducción empleados en esta primera temporada para los antropónimos son repetición, traducción lingüística total, traducción lingüística parcial y adaptación ortográfica, todos pertenecientes al grupo de conservación como hemos mencionado previamente.

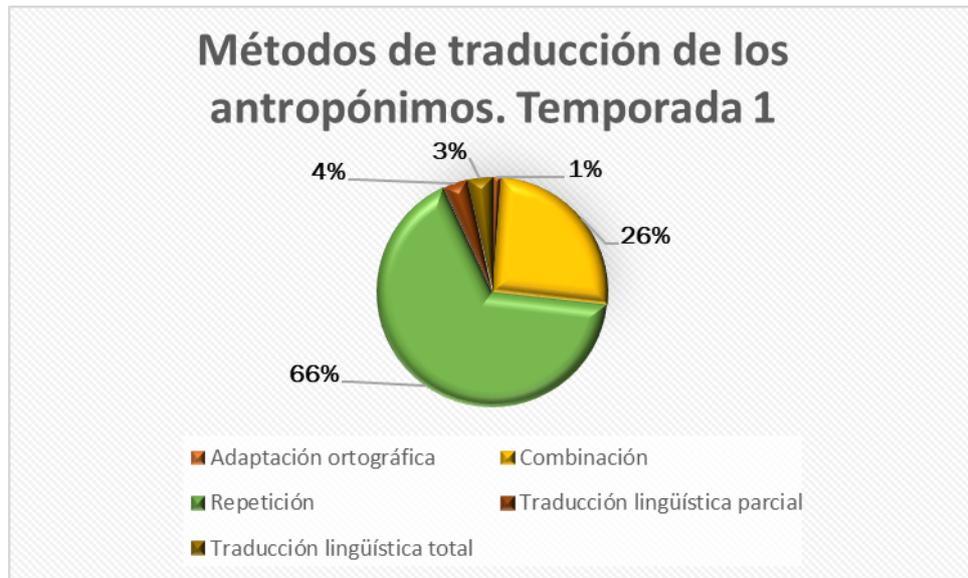


Figura 1. Métodos de traducción de los antropónimos. Temporada 1

El método más empleado es la repetición con un 66 %, que por norma general va unido a los antropónimos convencionales, como son los casos de algunos de los personajes principales (Brandon Stark, Sansa Stark, Renly Baratheon, etc.) y de algunos de los personajes secundarios (Alliser Thorne, Pypar, Mord, etc.). Esta decisión de mantener los nombres convencionales utilizando el método de repetición provoca que los antropónimos no pierdan internacionalidad, y se den a conocer con la misma referencia en el país de origen y en el país meta.

Al método de repetición le sigue la combinación de dos métodos diferentes para la traducción de un mismo antropónimo. La gran mayoría de las combinaciones consisten en el uso simultáneo de repetición y traducción lingüística, dentro de un mismo antropónimo. La mayoría de apariciones de este tipo de solución aparecen en nombres que combinan un nombre convencional y un apodo, sobrenombre o título que va apegado al nombre de pila (*Ser Gregor Clegane the Mountain/Ser Gregor Clegane la Montaña*, *Ser Jaime Lannister the Kingslayer/Ser Jaime Lannister el Matarreyes*). Se aplica el método de repetición en la parte convencional del nombre y la traducción lingüística en la parte expresiva, de forma que el apodo siga caracterizando algún rasgo del personaje en el concepto meta.

Durante la serie, cuando se va a presentar a un personaje que está en un puesto alto socialmente, el antropónimo siempre va unido a sus títulos o apodos (*Daenerys Targaryen of Stormborn of the blood of old Valyria, the Dragon's daughter/Daenerys Targaryen de la Tormenta de la sangre de los antiguos valirios, la hija del Dragón*).

Otra de las combinaciones que encontramos consiste en la combinación de traducción lingüística total y traducción lingüística parcial. En este caso se trata de antropónimos con elementos convencionales y expresivos, que rigen una traducción parcial de la parte expresiva del nombre, y que están unidos a un apodo, sobrenombre o título, que rige una traducción lingüística total para no perder el grado semántico en la lengua meta (*Jon Snow, Lord Snow, the bastard of Winterfell*/Jon Nieve, Lord Nieve, el bastardo de Invernalía).

En tercer lugar, encontramos en el mismo nivel la traducción lingüística parcial y la traducción lingüística total. Por un lado, la primera se emplea en casos en los que aparece algún elemento traducible a la lengua meta (*Jafer Flowers/Jafer Flores, Irogenia of Lys/Irogenia de Lys*). No tiene que tener necesariamente un significado relevante para el desarrollo del personaje en la serie, pero si se mantuviese el original se estarían empleando elementos de la lengua inglesa que tienen un equivalente en castellano que dejaríamos a un lado.

Por último, observamos que el método de la adaptación ortográfica, que modifica algún aspecto de la versión original adaptándolo a la ortografía meta (*Macumber/Macomber*). Sin embargo, hemos comprobado que, a pesar de la inexistencia de una gran cantidad de cambios ortográficos, encontramos en la mayoría de los casos cambios en la pronunciación de los nombres, lo cual es inevitable para el actor o la actriz de doblaje. Si no se produjese este cambio fonético y de entonación de algunos de los antropónimos, la sonoridad desentonaría con el resto del doblaje a oídos de los espectadores meta (*Cersei /'s3:rs!://Cersei /sɛrsei'/*).

Pasamos ahora al análisis de la segunda temporada, donde hemos obtenido un total de 82 antropónimos completamente novedosos respecto a la temporada anterior. En el caso de la segunda temporada, hemos observado que aproximadamente el 68 % de los antropónimos que hemos encontrado son convencionales, y el 32 % restantes expresivos. Los antropónimos convencionales siguen superando en cantidad a los expresivos, lo que dará lugar a una elección de métodos de traducción similares. El tipo de método más empleado continúa siendo la conservación, sin embargo, durante esta temporada también se ha empleado métodos de sustitución.

Como podemos comprobar en el siguiente gráfico, los métodos de traducción de antropónimos utilizados en esta ocasión son: por un lado, las estrategias pertenecientes al grupo de conservación que son adaptación ortográfica, repetición, traducción literal parcial y traducción literal total; y, por otro lado, la perteneciente al grupo de sustitución

que es la naturalización. Otra de las posibilidades, al igual que sucede en la primera temporada, es la combinación de varias estrategias diferentes dentro de un mismo antropónimo.



Figura 2. Métodos de traducción de los antropónimos. Temporada 2.

En primer lugar, como método más empleado encontramos de nuevo la repetición. Esto vuelve a ser consecuencia de la abundancia de nombres convencionales que no necesitan ser traducidos para aportar al espectador una nueva información, se limitan a transmitir desde su forma original indicadores de género, ya que puede tratarse de un nombre de mujer o de hombre, e indicadores de origen geográfico porque los apellidos extranjeros tienen formas más complejas o los apellidos de casas nobles se relacionan con Poniente, etc. (Jaquen H'gar: sexo masculino, procedencia extranjera/Cynda Lannister: sexo femenino, procedente de Poniente).

Siguiendo a este método, encontramos el método de la traducción lingüística total, que en la temporada anterior ocupaba el tercer puesto junto con la traducción lingüística parcial. Esto se debe, por un lado, a la aparición de nuevos apodos que necesitan ser trasladados a la lengua meta para no perder la información o las características que aportan en el original sobre el personaje (*False King*/El Falso Rey, *Onion Knight*/Caballero de la Cebolla, *Mother of Dragons*/Madre de Dragones, *The Tickler*/Cosquillas, *Old Nana*/Vieja Tata) y, por otro lado, a la existencia de nombres expresivos en su totalidad y con un alto grado semántico, así como los nombres de espadas (*Dark Sister*/Hermana Oscura) o de dioses que necesitan características concretas en su nombre debido al politeísmo existente en el mundo de *Juego de Tronos* (*The Red God*/El Dios Rojo, *Drowned God*/Dios Ahogado).

En tercer lugar, respecto a la frecuencia de uso en la segunda temporada, encontramos la combinación de varias estrategias. En esta temporada, podemos dividir las combinaciones realizadas en dos grupos: combinaciones entre estrategias pertenecientes al mismo grupo principal, en este caso al grupo de conservación, como repetición más traducción lingüística (*Black Lorren/Lorren el Negro*, *Lommy Greenhands/Lommy Manosverdes*), y combinaciones entre estrategias pertenecientes a grupos principales diferentes, en este caso sustitución y conservación, como repetición más naturalización (*Archmaester Chevalteesh/Archimaestre Chevalteesh*). La presencia del último tipo de combinaciones se debe a que una parte del nombre puede tener sentido y significado en la cultura meta, y la otra parte no opta de un grado de semantización que necesite ser traducido para no perder el significado.

Por último, encontramos prácticamente al mismo nivel las tres estrategias restantes, que son la adaptación ortográfica, la traducción lingüística parcial y, perteneciendo al grupo principal de la sustitución, la naturalización. En primer lugar, la adaptación ortográfica que se emplea en esta temporada es concretamente un cambio de acentuación debido a las reglas ortográficas del castellano que indican que una palabra aguda terminada en *n* debe estar acentuada. Esto provoca que, en el momento en que se va a pronunciar el antropónimo, el actor de doblaje debe cambiar la forma original del nombre y utilizar la adaptación dejando a un lado la posibilidad de repetición del nombre (*Lord Portan/Lord Portán*). En cuanto a la traducción parcial, podemos afirmar que su uso es similar a la temporada anterior y las estructuras de los nombres en los que se ha utilizado también constan de un elemento traducible o con equivalente en la lengua meta y otro convencional (*Brienne of Tarth/Brienne de Tarth*). Finalmente, hemos encontrado aplicado en un antropónimo el uso de la naturalización (*Gilly/Elí*). Esta decisión resulta bastante sorprendente, ya que hemos encontrado un gran número de nombres de origen diferente al castellano y de escaso uso en nuestra cultura, en los que se ha aplicado el método de repetición. Sin embargo, es una decisión premeditada y tiene un propósito semántico. El personaje en la versión original se llama *Gilly* que proviene de la palabra *Gillyflower* (que significa «flor con fragancia fuerte» en castellano), dicho nombre se ha traducido por *Elí*, que es un nombre común en nuestra cultura y procede de la palabra *alelí*, que es una flor perfumada. De este modo, mediante la naturalización no se ha perdido el sentido secundario del antropónimo, que hace referencia a una flor y se ha conseguido que sea mediante el uso de un antropónimo común en la cultura meta.

Por último, en el análisis de la sexta temporada hemos obtenido un total de 50 antropónimos. Como podemos observar, la aparición de antropónimos totalmente novedosos se reduce, pero sigue siendo un número elevado. Hemos encontrado que el 66 % de los antropónimos son convencionales y que el 34 % restantes son expresivos. Por lo tanto, durante la evolución de 6 temporadas, la línea que sigue la aparición de un número mayor de antropónimos convencionales se mantiene. Por lo tanto, podremos demostrar que se mantendrá también la línea de uso de los métodos de traducción de los nombres propios.

Si observamos el siguiente gráfico, podemos comprobar que el método de repetición, al igual que la aparición de nombres convencionales, sigue siendo superior al resto. En general, el uso de los diferentes métodos de traducción de los nombres propios se sigue manteniendo, sin tener en cuenta pequeños cambios, en la misma línea que la primera temporada. La variedad de métodos utilizados en esta temporada es menor ya que hemos visto que la cantidad de apariciones de nuevos antropónimos también se reduce.

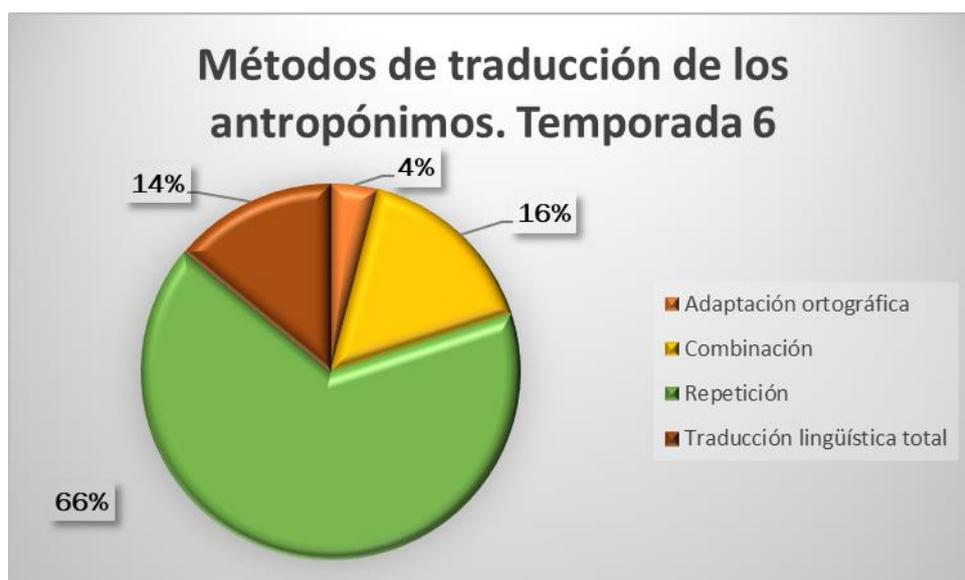


Figura 3. Métodos de traducción de los antropónimos. Temporada 6.

Como ya hemos mencionado, seguimos encontrando, al igual que en las otras dos temporadas, en el primer lugar el método de repetición. Es decir, como conclusión, podemos enlazar el método de repetición con los antropónimos convencionales que también son los más utilizados. Los antropónimos suelen tener un significado etimológico, sin embargo, en los antropónimos convencionales no tiene importancia, ya que no hacen referencia, por norma general, a las características del personaje. Por este motivo encontramos que la repetición es el método más adecuado en estos casos

(Arthur, Biane, Bobono, Dom) y, sobre todo, en los casos de nombres que tienen rasgos extranjeros que el traductor no desea que se pierdan (Khal Savo, Kraznys mo Nakloz, Torgo Nudho).

En segundo lugar, encontramos la combinación de varios métodos de traducción de nombres propios. Durante esta temporada, hemos encontrado de nuevo casos de palabras que contienen elementos con mayor grado semántico que otros, por lo que, en una parte, se puede emplear el método de repetición, sin que se pierda ningún dato, y el método de traducción lingüística, para las partes que tienen equivalente en la lengua meta y que, por lo tanto, aportan información al receptor (*Black Walder/Walder el Negro*, *Brynden the Blackfish/Brynden el Pez Negro*, *Little Sam/Pequeño Sam*). De nuevo, comparando este método en la sexta temporada con la primera y la segunda, observamos que se repite la asociación entre antropónimos compuestos por dos elementos de grado semántico diferente y métodos de traducción de nombres propios combinados. En general, hemos observado que el elemento que tiene un mayor grado semántico es un apodo o un sobrenombre, donde se emplea la traducción lingüística, y que el elemento que no aporta mucha información adicional es el nombre de pila, donde se emplea la repetición.

El tercer lugar lo ocupa el método de traducción lingüística total. Durante todo el análisis, hemos comprobado que el uso de este método está relacionado siempre con nombres propios expresivos que tienen un alto grado semántico y que el traductor considera que no pueden perder la información que aportan al receptor en la versión original. En algunos casos, la traducción lingüística y la búsqueda de su equivalente es imprescindible, ya que en su contexto es de considerable relevancia el significado del nombre propio y sin su traducción perdería el sentido (*Many-Faced God/Dios de Muchos Rostros*, *No One/Nadie*, *Summer/Verano*).

En último lugar, encontramos algunos casos de adaptación ortográfica. Como hemos visto en las temporadas anteriores, los casos de adaptación ortográfica aparecen con palabras cuya pronunciación no se adapta por completo a la lengua meta, pero no tienen un equivalente ni un alto grado semántico. En estos casos, el cambio ha sido siempre un cambio muy leve en el nombre propio original, como cambios de alguna letra o cambios en la pronunciación (*Beric Dondarion/Beric Dondarrion*, *Olly/Oly*).

En conclusión, hemos podido comprobar que el método de traducción que se emplea es siempre el método acorde con el tipo de nombre propio que nos encontramos. Por lo general, los métodos de traducción siempre están relacionados con

un tipo de nombre propio, por ejemplo, hemos visto que los nombres propios convencionales suelen solucionarse mediante los métodos de conservación, concretamente el más empleado es el método de repetición.

En el próximo apartado, podremos analizar los topónimos y los métodos que se han empleado con dichos nombres propios. También, podremos comprobar si el caso de la relación del tipo de nombre propio con un método concreto de traducción, que hemos observado en los antropónimos, se repite en los topónimos.

5.3. Topónimos: el mundo fantástico de *Juego de Tronos*

El mundo creado por George R.R. Martin es muy complejo y lleno de lugares fantásticos. A pesar de que el desarrollo de la trama principal se desarrolla en *Westeros* (Poniente) y *Essos*, consta de cuatro continentes: Poniente, Essos, Sothoryos y Ulthos.

El *opening* o secuencia de apertura de *Juego de Tronos*, creada por el estudio Elastic, nos muestra un mapa del mundo en el que se desarrolla la serie junto con la banda sonora compuesta por Tamin Djawadi. Hace que el espectador pueda ver cada uno de los topónimos en los que se desarrolla la trama durante 90 segundos, y muestra diferentes lugares en cada temporada ya que la importancia de unos y otros va cambiando. Es interesante que mencionemos la secuencia de apertura de la serie ya que podemos observar que, tanto en la versión original como en la versión doblada al castellano, los nombres de cada lugar aparecen en inglés, sin modificaciones. Es decir, el espectador puede imaginar de qué lugar se trata por las características visuales (por ejemplo, puede saber que *The Wall* es El Muro debido a la gran barrera que se levanta), pero no por lo que le transmiten los topónimos escritos en su lengua original. De esto sacamos que la mayoría de los topónimos originales han perdido sus funciones para los espectadores en España, y han dejado paso a las soluciones de traducción de topónimos que se han utilizado en la versión doblada de la serie.

En nuestro caso, la traducción de los topónimos tiene bastantes elementos de creación que muestran la libertad del autor al decidir ya que son lugares imaginarios, como por ejemplo Invernalía (*Winterfell*), Aguasdulces (*Riverrun*) o Desembarco del Rey (*King's Landing*). Durante una entrevista a Cristina Macía, la traductora afirma que las creaciones en la traducción de la obra son un trabajo conjunto, ya que pasan del borrador inicial a la editorial (cuyo editor es Alejo Cuervo), donde se exponen varias opiniones que pueden cambiar las decisiones iniciales de la traductora. En el caso del doblaje de la serie, se ha respetado la mayoría de nombres que han elegido en la

traducción de la saga. En nuestro estudio, hemos obtenido un total de 128 topónimos en las temporadas 1, 2 y 6.

Al igual que hemos hecho previamente con el análisis de la traducción de los antropónimos, analizamos los topónimos en tres apartados divididos según el momento de aparición en la serie: primera, segunda y sexta temporada. Sin embargo, a diferencia de los antropónimos, una vez establecido el nombre de un lugar, no se le añadirá en ningún momento una nueva referencia (como se hace al añadir un apodo, un sobrenombre o un estatus social con los antropónimos).

Como ya hemos mencionado, la primera temporada de la serie se limita a la presencia de los personajes en *Westeros* (Poniente) y *Essos*. Lo primero que nos llama la atención es que se haya empleado métodos de traducción diferentes en estos dos continentes. Por un lado, se ha empleado la repetición con el término *Essos*, por otro lado, con el topónimo *Westeros*, se ha decidido utilizar la traducción lingüística de la raíz del término que se ha creado (*West/Poniente*). De esta forma, se ha conseguido que el continente de Poniente suene más cercano y natural en nuestra cultura, y el continente de *Essos* transmita lejanía y haga pensar en un lugar extranjero.

De la primera temporada, hemos extraído un total de 56 topónimos de los cuales aproximadamente el 83 % son topónimos expresivos, frente al 17 % de los topónimos que son convencionales. Si comparamos estas cifras con las obtenidas en el caso de los antropónimos, podemos comprobar que el número de nombres propios expresivos aumenta considerablemente. Esto se debe principalmente a que, en general, los topónimos de *Juego de Tronos* son nombres descriptivos que reciben, como consecuencia, esa referencia a alguna característica específica del lugar (por ejemplo, *Highgarden/Altojardín* es una tierra verdosa, con campos, prados y arboledas, y su nombre está en armonía con la realidad física del lugar).

Como podemos comprobar en el siguiente gráfico, los métodos de traducción que se han empleado en la primera temporada son: por un lado, las estrategias pertenecientes al grupo de conservación de repetición, traducción literal parcial, traducción literal total; y, por otro lado, la perteneciente al grupo de sustitución que es la creación autónoma. La quinta posible solución que hemos tenido en cuenta es la combinación de varias estrategias de traducción.



Figura 4. Métodos de traducción de los topónimos. Temporada 1.

El método más empleado durante esta temporada para la traducción de los topónimos es la traducción lingüística total. Esto es una consecuencia de la gran presencia de nombres expresivos, nombres que tienen un equivalente en la lengua meta. Mediante la traducción total, el espectador de la versión doblada será capaz de asociar el topónimo con algunas características del lugar, tanto características físicas (*Castle Black*/Castillo Negro, *Narrow Sea*/Mar Angosto, *Red Keep*/Fortaleza Roja, *Shadow Lands*/Tierras Sombrías, *White Habor*/Puerto Blanco, *Wolfswood*/Bosque de los Lobos) como características relacionadas con la trama, es decir, nos muestran la relación que puede tener el lugar con los personajes que viven en ella (*Bear Island*/Isla del Oso, cuyos señores son los Mormont que llevan un oso como emblema; *Dragonstone*/Rocadragón, cuyos señores son los Targaryen que tienen como emblema el dragón; *The Eyrie*/El Nido de Águilas, cuyos señores son los Arryn quienes están representados por un ave). También podemos observar que en algunos casos, en los que se ha empleado la traducción lingüística total, se han hecho pequeñas modificaciones del término para que se adecúe más al desarrollo de la serie o simplemente por sonoridad (*King's Landing*/Desembarco del Rey, podría haberse traducido por El Aterrizaje del Rey, pero nos desviaría de la imagen naval que se trasmite en la serie).

En segundo lugar, en cuanto a su uso en la primera temporada, encontramos la repetición. La repetición resultó uno de los métodos más utilizados en la traducción de antropónimos. Hemos podido comprobar que la repetición estaba, en general, unida a los nombres propios convencionales. En el caso de los topónimos, sucede lo mismo,

cuando no existe un equivalente en la cultura meta, es decir, cuando no es un término traducible, se opta por conservarlo y repetirlo, ya que no conlleva una pérdida de información (Asshai, Braavos, Dorne, Harrenhal, Tyrosh). La mayoría de términos que se respetan resultan términos que hacen referencia a lugares extranjeros, donde la lengua materna de sus habitantes no es el inglés.

Casi al mismo nivel del uso que la repetición, encontramos la combinación de varios métodos de traducción. En esta temporada, hemos visto las siguientes combinaciones: pertenecientes al grupo principal de la conservación, repetición y traducción lingüística total o parcial, donde encontramos una parte del nombre con equivalente en la cultura meta y otra parte que no lo tiene (*Vaes Dothrak The City of the Horselords/Vaes Dothrak La Ciudad de los Señores de los Caballos, Old Valyria/Antigua Valyria*); pertenecientes a diferentes grupos, conservación y sustitución, encontramos la traducción lingüística con la naturalización, donde el topónimo tiene una raíz con equivalente lingüístico pero tiene una terminación creada por el autor (*Winterfell/Invernalía, Westeros/Poniente, Riverrun/Aguasdulces*); y, también pertenecientes a diferentes grupos, encontramos la traducción lingüística con la creación autónoma, donde además del equivalente del término se ha decidido añadir un nuevo dato que aporte más detalles sobre el topónimo (*Great Hall/Salón de Trono*, se podría haber traducido por El Gran Salón pero no haría referencia al Trono de Hierro que está situado en dicho salón).

En el penúltimo puesto está situada la traducción lingüística parcial. Como en el caso de los antropónimos, los topónimos con los que se ha empleado la traducción lingüística parcial tienen elementos de varias clases dentro de un mismo nombre propio, elementos que necesitan ser traducidos y elementos que no lo necesitan (*Sept of Baelor/Septo de Baelor, Casterly Rock/Roca Casterly*).

Por último, hemos encontrado un método que no se había empleado en los antropónimos, dentro del grupo de sustitución, la creación autónoma. Hemos encontrado este método previamente en las combinaciones, pero en este caso se emplea únicamente dicho método. Se ha optado por crear un nuevo término, ya que el original tiene cierto grado de semanticidad, pero su traducción lingüística no cuadra con la descripción que podemos ver en pantalla (*The Arbor/El Rejo*).

De la segunda temporada, hemos extraído un total de 48 topónimos novedosos, de los cuales el 75 % son expresivos y el 25 % restante convencionales. Los topónimos expresivos, al igual que en la temporada precedente, siguen apareciendo en mayor

abundancia que los convencionales, lo que afecta de nuevo a la elección de los métodos de traducción.



Figura 5. Métodos de traducción de los topónimos. Temporada 2.

En primer lugar, encontramos el método de traducción lingüística total, al igual que en la primera temporada. El abundante uso de este método continúa siendo el efecto que causa la presencia de los nombres expresivos, que tienen un equivalente en la cultura meta. En esta ocasión hemos encontrado topónimos compuestos por elementos de la misma categoría morfológica, como dos sustantivos (*Flea Bottom/Lecho de Pulgas*, *Stormlands/Tierras de la Tormenta*, *Summer Isles/Islas del Verano*), y compuestos por diferentes tipos de palabras, por ejemplo, se mezclan sustantivos y adjetivos, que pueden dar lugar a un topónimo compuesto por un solo elemento, (*Blackwater/Aguasnegras*, *Ashemark/Marcaceniza*, *Deepwood/Bosquespeso*, *Faircastle/Torrelabella*, *Highgarden/Altojardín*), o a un topónimo compuesto por varios elementos (*Frostfangs/Colmillos Helados*). También hemos encontrado ocasiones en las que la composición original de un topónimo por elementos de un tipo, cambia a elementos de otra categoría diferente, es decir, puede estar formada por dos sustantivos inicialmente y dar lugar a un sustantivo más un adjetivo (*Kingswood/Bosque Real*). Dentro de los topónimos compuestos, hemos observado que además de las palabras principales que lo componen, también encontramos elementos conectores que también han sido traducidos como artículos o preposiciones (*The House of the Undying/La Casa de los Eternos*, *Garden of Bones/Jardín de Huesos*, *Bay of Crabs/Bahía de los Cangrejos*).

En segundo lugar, de nuevo, encontramos el método de repetición para los topónimos. Al igual que antes, los casos en los que se emplea el método de repetición son aquellos en los que el grado de semantización es mínimo, es decir, los topónimos convencionales. En la mayoría de los casos, no se encuentra un equivalente en la lengua meta debido a que pertenecen a lenguas extranjeras inventadas por el autor, como el idioma dothraki, el alto valyrio o el ghisari (Meereen, Astapor, Lorath), idiomas considerados lenguas muertas en la serie, pero que algunos personajes dominan. En otros casos se trata de lugares de Poniente que no tienen una traducción exacta y la mejor solución es la repetición (Pyke), o incluso casos en los que en la saga encontramos una traducción lingüística y en la serie encontramos una repetición del topónimo (*Maidenpool* en los libros aparece como Poza de la Doncella, pero en la serie se mantiene Maidenpool).

Después encontramos el método de traducción lingüística parcial, que podríamos considerar una mezcla de los dos casos anteriores, es decir, encontramos un topónimo compuesto por una parte convencional y una que en su totalidad consideramos como expresiva. Por lo tanto, se traduce solamente la parte que tiene un equivalente. Encontramos casos en los que la parte convencional es un antropónimo sin grado semántico (*Moat Cailin*/Foso Cailin) y casos en los que la parte convencional es una palabra procedente de uno de los idiomas creados por *Juego de Tronos* (*Dothraki Sea*/Mar de los Dothraki).

Por último, encontramos prácticamente al mismo nivel de uso los métodos de sustitución (creación autónoma u omisión) y la combinación de varios métodos. Hemos encontrado que los casos de creación autónoma no son invenciones totales del traductor, sino que podemos comprender los motivos que dan lugar a la creación de los nombres (*Torrhen's Square*/Ciudadela de Torrhen, en la serie podemos comprobar que se trata de una ciudadela y no solamente de una plaza como podríamos pensar si traducimos literalmente su nombre original). En el caso del método de omisión, se ha considerado que una parte del topónimo era innecesaria, sobre todo por el contexto visual que aporta la serie (*Skirling Path*/Skirling, en castellano pierde la palabra *ruta* o *camino* ya que los espectadores ya observan que se trata de una ruta).

De la sexta temporada, hemos obtenido un total de 23 topónimos, de los cuales aproximadamente el 8 % son convencionales frente alrededor del 92 % expresivos. Comprobamos que vuelve a suceder lo mismo que en las temporadas 1 y 2, es decir, en el caso de los topónimos los nombres propios expresivos son siempre más que los nombres propios convencionales.

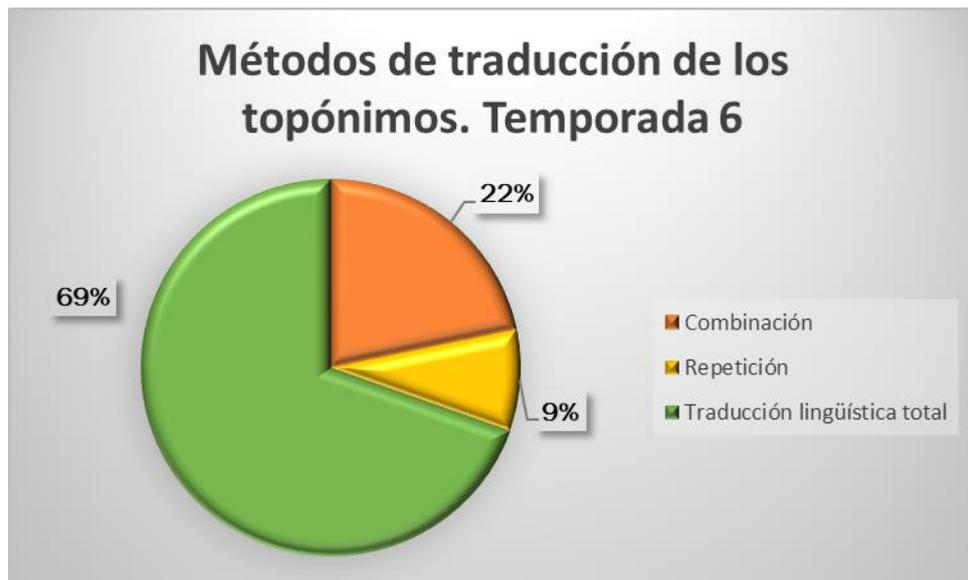


Figura 6. Métodos de traducción de los topónimos. Temporada 6.

En primer lugar, tenemos el método de traducción lingüística total. Este método de traducción de los nombres propios se ha mantenido como el método de traducción más empleado en las tres temporadas que hemos analizado. Si relacionamos esto con la de la superioridad de los nombres expresivos sobre los nombres convencionales, sacamos como conclusión una relación estrecha entre ambos. Es decir, la solución que se ha llevado a cabo con la mayoría de casos de nombres expresivos ha sido la traducción lingüística total. Uno de los motivos para explicar esta elección es que, en la mayoría de los casos, son topónimos compuestos por palabras con traducciones o equivalentes válidos en el contexto de la serie (*Western Market*/Mercado Occidental, *Slaver's Bay*/Bahía de los Esclavos, *Great Pyramid*/Gran Piramide, *Godsway*/Camino de los Dioses). No en todos los casos la elección del equivalente adecuado en la lengua meta es totalmente clara y sencilla, también hay casos en los que varias traducciones son correctas. En estos casos, el traductor debe decidir que equivalente se adapta mejor al contexto audiovisual de la serie (*Hardhome* podía haber sido traducido como Casa Dura o Casa Severa, pero en el contexto de *Juego de Tronos* se emplea un vocabulario similar al vocabulario medieval, por lo que se adapta mejor un adjetivo más formal, Casa Austera).

En segundo lugar, encontramos la combinación de varios métodos diferentes de traducción de los nombres propios. Muchos de los topónimos que hemos encontrado en esta temporada son nombres compuestos por dos elementos, un elemento con traducción, equivalente y grado semántico elevado, y otro elemento sin traducción y con un equivalente que se ha establecido previamente en las temporadas anteriores, es

decir, componentes que han aparecido en el resto de temporadas y cuentan ya con su propia traducción (que en general se ha llevado a cabo mediante el método de repetición). La combinación de métodos, casi de manera absoluta, ha resultado estar compuesta en las tres temporadas analizadas por el método de repetición y por el método de traducción lingüística. La explicación a esto es que el elemento con equivalente está relacionado, en general, con la traducción lingüística y el elemento sin elevado grado semántico y sin equivalente, también en general, está relacionado con el método de repetición. De forma que, la traducción de los topónimos que contienen ambos componentes, resulta una combinación de estos dos métodos (*The Temple of the Dosh Khaleen*/El Templo de las Dosh Khaleen, *The City Free of Braavos*/La Ciudad Libre de Braavos, *Sheelba Square*/Plaza Sheelba).

En último lugar, encontramos el método de repetición. En las temporadas anteriores hemos señalado que, normalmente, el uso de este método de traducción está relacionado con lugares extranjeros, que mantienen su forma original para no perder el efecto exótico en la traducción meta (Yunkai, Meereen). Se trata siempre de elementos que no tienen un equivalente en la lengua meta y que no aportan un elevado número de datos al receptor.

En conclusión, hemos demostrado que los métodos vuelven a estar relacionados con el tipo de nombre propio que se está tratando, al igual que sucede con los antropónimos.

5.4. Colectivos y casas nobles

En *Juego de Tronos*, encontramos grupos de personas que tienen un elemento común que les une y adoptan un nombre propio que les hace referencia. Esos nombres pertenecientes a agrupaciones también tienen las características propias de los nombres propios y, por ende, necesitan ser traducidos empleando diferentes métodos de traducción dependiendo de las características de cada caso. Si observamos el Excel con el análisis de los nombres propios, encontramos que hemos obtenido un total de 63 nombres propios pertenecientes a colectivos, agrupaciones o casas nobles.

En la primera temporada, observamos una clara supremacía de los nombres propios de colectivos expresivos puesto que, de un total de 29 nombres, 27 tienen carga semántica y equivalente en la lengua meta. La aparición de nombres convencionales que no tienen equivalente en la lengua meta se debe a que son nombres procedentes del idioma dothraki, un idioma creado por George R.R. Martin (creador de parte del léxico) y David J. Peterson (creador de gran parte de la gramática y

del corpus) para un pueblo indígena (*The Dothraki/Los Dothraki*, *The Kalashar/El Kalashar*). En estos casos aislados de nombres pertenecientes al idioma dothraki, el método de traducción más adecuado ha sido la repetición, ya que en caso de modificarlos se alteraría la existencia del idioma creado por la saga. Con el resto de nombres que son expresivos, a excepción de las casas nobles que mencionaremos posteriormente, se ha empleado el método de traducción lingüística total, en algunos casos dando lugar a un nombre propio compuesto por varios elementos (*Burned Men/Hombres Quemados*, *The White Walkers/Los Caminantes Blancos*, *The Kingswood Brotherhood/La Hermandad del Bosque*, *Kingsguard/Guardia Real*) y en otros a un nombre propio formado por un solo elemento (*Eastwatch/Guardiaoriental*).

En la segunda temporada, encontramos que todos los nombres propios de colectivos son expresivos y tienen equivalentes en la lengua meta. Como consecuencia, el uso del método de repetición en esta temporada desaparece, y deja paso al uso de los métodos de traducción lingüística total y de traducción lingüística parcial. De nuevo, la traducción lingüística parcial corresponde a las casas nobles y la traducción lingüística total al resto de agrupaciones. Hemos comprobado que en los casos de traducción lingüística total se tiene que elegir una de las posibles traducciones, es decir, una misma palabra se puede traducir de varias formas diferentes. De las formas posibles de traducción de una palabra, se ha elegido la que resulta más adecuada y que proporciona una traducción óptima (*Brotherhood Without Banners/Hermandad Sin Estandartes*, *banners* se podría haber traducido como pancartas o carteles, pero estandartes resulta más adecuada y crea una mayor armonía con el contexto medieval de la serie; *Free Folk/Pueblo Libre*, *folk* se podría haber traducido por gente, pero pueblo crea una sensación de unión para el espectador).

En la sexta temporada, podemos observar que se continúa repitiendo el hecho de que la mayoría de los nombres propios de colectivos son nombres propios expresivos, ya que solamente 3 de 19 son nombres propios convencionales. Es decir, los colectivos en *Juego de Tronos* tienen nombres con significado semántico, un significado que les representan o que detalla alguna característica suya (*The Masters/Los Amos*, *Army of the Death/Ejército de los muertos*, *Faith Millitant/Militantes de la Fe*) o que detalla el tipo de agrupación que son (*House Karstark/Casa Karstark*).

La consecuencia de la presencia mayoritaria de nombres propios expresivos es que el método de traducción más empleado sea el método de traducción lingüística total. En caso de haber mantenido los nombres propios sin traducir, según el método

más tradicional, los nombres habrían perdido datos en su forma meta que los receptores originales si obtienen.

Una de las importantes divisiones que se hace en la sociedad de *Juego de Tronos* es pertenecer a una casa noble o a otra. Las casas nobles son las familias más importantes y con mayor poder que tienen linaje nobiliario. Cada casa noble lleva como nombre propio el apellido de la familia que la dirige y un lema que reúne en una frase sus principales valores. En la siguiente tabla podemos observar los nombres propios de las principales casas nobles junto a sus respectivos lemas, en su versión original y en su versión meta:

Las casas nobles de <i>Juego de Tronos</i>	
Nombre propio de la casa noble	Lema de la casa noble
<i>House Baratheon</i> Casa Baratheon	<i>Our is the Fury</i> Nuestra es la Furia
<i>House Frey</i> Casa Frey	<i>We Stand Together</i> -
<i>House Greyjoy</i> Casa Greyjoy	<i>We Do Not Sow</i> Nosotros No Sembramos
<i>House Hornwood</i> Casa Hornwood	<i>Righteous in Wrath</i> Justos en la Ira
<i>House Lannister</i> Casa Lannister	<i>Hear Me Roar</i> <i>Oye mi Rugido</i>
<i>House Mallister</i> Casa Mallister	<i>Above the Rest</i> Por Encima del Resto
<i>House Marbrand</i> Casa Marbrand	<i>Burning Bright</i> Ardiendo con Intensidad
<i>House Martell</i> Casa Martell	<i>Unbowed, Unbent, Unbroken</i> Nunca Doblegado, Nunca

	Roto
<i>House Mormont</i> Casa Mormont	<i>Here We Stand</i> Aquí Aguantamos
<i>House Stark</i> Casa Stark	<i>Winter is Coming</i> Se acerca el Invierno
<i>House Targaryen</i> Casa Targaryen	<i>Fire and Blood</i> Fuego y Sangre
<i>House Tarly</i> Casa Tarly	<i>First in Battle</i> Primeros en Batalla
<i>House Tully</i> Casa Tully	<i>Family, Duty, Honor</i> Familia, Deber, Honor
<i>House Tyrell</i> Casa Tyrell	<i>Growing Strong</i> Crecer Fuerte

Tabla 2. Nombres propios de las casas nobles.

Podemos observar que los nombres propios de las casas nobles se componen siempre del apellido de la familia, que siempre se traduce mediante el método de repetición ya que no tiene un alto grado semántico, más el sustantivo *house* que se traduce lingüísticamente por *casa*. En cuanto a los lemas, observamos que durante la serie se repiten continuamente, haciendo referencia a las casas, incluso en algunos casos tienen relación con los topónimos donde se asientan dichas casas. Por ejemplo, encontramos casos como el de la Casa Stark, cuyo lema es *Se acerca el Invierno*, y el lugar donde vive esta casa noble es Invernalía; el caso de la Casa Tyrell, cuyo lema es *Crecer Fuerte*, y el lugar donde viven es Altojardín (donde hay abundancia de vegetación que crece continuamente) o el de la Casa Targaryen, cuyo lema es *Fuego y Sangre*, y el lugar donde viven es *Rocadragón* (donde viven dragones que escupen fuego). Por lo tanto, la decisión que se toma en la traducción de los topónimos influye en algunos casos directamente en la traducción del lema de cada casa noble.

5.5. Nombres propios de eventos

En el caso de los nombres propios de eventos, hemos encontrado un número mucho menor de nombres propios durante estas tres temporadas para nuestro análisis. Por lo tanto, haremos un análisis conjunto de los datos obtenidos en general, sin hacer las distinciones entre las temporadas que hemos hecho en el resto de apartados.

Hemos observado que todos los nombres propios de eventos en *Juego de Tronos*, a excepción de uno, son nombres propios expresivos. El nombre de un evento aporta datos sobre el evento (la fecha, el tema, el lugar de celebración, etc.), por lo que en su traducción meta resulta necesaria una traducción o un traslado diferente al método tradicional de dejar los nombres propios en su versión original. Por lo que hemos visto que la principal solución ha sido el método de traducción total lingüística de los nombres propios. Este método es el más adecuado en nombres propios de carga semántica tan elevada, como en el caso de los nombres propios de eventos que hemos encontrado (*The Red Wedding/La Boda Roja*, *War of Five Kings/Guerra de los Cinco Reyes*, *The Festival of the Mother/El Festival de la Madre*, *The Long Night/La Larga Noche*, *The Battle of Blackwater Bay/La Batalla de la Bahía de Aguasnegras*). También, hemos observado que se emplea la combinación de métodos, consecuencia de que algunos de los nombres contengan nombres propios de lugares que se han mantenido (*The Rains of Castamere/Las llluvias de Castamere*, *Siege of Pyke/Asedio de Pyke*).

En conclusión, hemos comprobado de nuevo que los nombres propios expresivos tienen una necesidad mayor que los convencionales de encontrar un equivalente en la lengua meta, de forma que la información que se trasmite originalmente no se pierde. Se acentúa en los nombres propios de eventos, ya que son nombres que se asignan con el objetivo de describir algún dato o resalta algún aspecto en relación con dicho evento.

5.6. Nombres propios de cargos políticos o rangos sociales

En este caso estamos hablando de nombres propios que no pertenecen, en general, al mundo de la fantasía, sino que tienen una carga histórica. Por lo tanto, tienen una traducción asignada o un equivalente que se ha empleado en ocasiones anteriores y está aceptado en la sociedad.

Por ejemplo, en la versión original podemos escuchar continuamente el uso de *Lord*, *Lady*, *King*, *Queen*, *Ser*, *Knight*, *Maester*, etc. que son nombres de cargos o estatus sociales que tienen un equivalente en español, por lo que se emplea la

traducción lingüística total y encontramos como resultado el uso de Señor, Señora, Rey, Reina, Ser, Caballero, Maestro, etc. En algunos casos, como en el de *Lord y Lady*, el uso de su equivalente en la lengua meta y el uso de su versión original se alternan en el desarrollo de la serie y podemos encontrarnos con ambos métodos de traducción, la repetición y la traducción lingüística.

En el caso de los cargos políticos o rangos que pertenecen al campo fantástico creado en *Juego de Tronos*, encontramos que los nombres se mantienen en su forma original, ya que se trata de cargos que tienen origen en lugares donde se habla la lengua creada por el autor, como Khal o Khaleessi. También podemos encontrar cargos que no tienen un equivalente asignado en el mundo real, pero que es posible traducirlos y asignarles una nueva forma en la lengua meta, como la traducción de *Hand of the King*, que en la versión traducida es Mano del Rey.

Hemos comprobado que la variedad de nombres propios de cargos o rangos fue mucho mayor en la primera temporada, ya que después los cargos que aparecieron por primera vez en esta se repetían, a excepción de algún cargo nuevo.

En general, se ha empleado el método de traducción lingüística total, sin tener en cuenta los casos de repetición pertenecientes a la lengua creada de la serie, de modo que no hemos considerado preciso analizar este apartado con mayor detalle y extensión.

5.7. Aparición de casos de alta dificultad

5.7.1. Invernalía, críticas por sonoridad

«El nombre de Aguasdulces parece que le gustó a todo el mundo, pero Invernalía no tanto», afirma la traductora oficial de la saga, Cristina Macía, durante una entrevista.

Muchas de las veces en que un traductor elige el camino más «arriesgado», es decir, aplicar los métodos de traducción que conllevan más distancia con la literalidad y más cercanía a la creación propia, quedan expuestos ante los gustos de los lectores. Cuando un espectador, capaz de comprender la serie en su versión original y en la versión doblada, escucha en la versión original de la serie el topónimo *Winterfel*, queda expectante por saber cuál será la solución de la versión en castellano. En este caso, la traducción ha sido una creación autónoma, Invernalía, que mantiene el grado semántico del nombre propio. Sin embargo, al tratarse de una decisión propia del traductor, la traducción será sometida a críticas.

Invernalía podría haberse llamado Inverlandia, Inviernópolis, Ciudad del Invierno o, acercándonos más a la traducción lingüística del original, Caída del Invierno. Topónimos menos creativos que emplean un sufijo que hacen que el espectador piense en un lugar. Sin embargo, Invernalía es una decisión del traductor que ha resultado aceptada en la mayoría de sus aspectos, excepto en su sonoridad. Se trata de un término que, al escucharlo por primera vez, podemos relacionar por su terminación con palabras como Nautalía y pensar en una agencia de viajes, o Italia y pensar en un país. Sin embargo, los espectadores que no conocen su versión original están satisfechos con el término, ya que no lo comparan directamente con su versión original.

Por lo tanto, las decisiones de un traductor de crear un nuevo término siempre tendrán críticas y diferentes opiniones favorables o adversas, pero el traductor debe tomar la decisión que él crea más conveniente para el concepto.

5.7.2. Hodor, la explicación de su nombre

Durante la emisión de la versión original del quinto capítulo de la sexta temporada, podemos escuchar como la frase «*Hold the door!*» termina dándole nombre a uno de los personajes, Hodor, quien solamente es capaz de vocalizar su nombre. Al escuchar la versión original era inevitable pensar en la solución que encontrarían los traductores de los diferentes idiomas en los que se doblaría el capítulo, ya que el juego de palabras cambia y el nombre propio de Hodor ya estaba establecido desde la segunda temporada sin saber que esto sucedería.

La traductora oficial de los libros, Cristina Macía, cuenta durante una entrevista que no encontraba buenas soluciones, ya que pensó en incluir «corredor», «horror» y «portón», pero ninguna resultaba una solución perfecta.

Menciona que habría cambiado el nombre del personaje si hubiera sabido lo que iba a suceder, para evitar soluciones imperfectas y poder aplicar un método de creación que diera sentido a la intención inicial del autor.

Es un problema de alta dificultad ya que se decidió emplear el método de repetición para la traducción del antropónimo Hodor, que en un principio se podía considerar un nombre convencional y sin un alto grado de semantización. Sin embargo, finalmente resultó ser un nombre propio expresivo que tenía significado y relación con la oración inglesa *hold the door*, cuya traducción literal al español «sujeta la puerta» no tendría ninguna relación con el nombre original del personaje.

La escena se desarrolla simultáneamente en el presente y en el pasado durante un bucle temporal gracias a que Bran puede viajar en el tiempo. En el presente, Hodor debe sujetar una puerta para evitar que todos mueran mientras que en el pasado Wylis (Hodor) se ve afectado por la presencia de Bran y comienza a escuchar la frase del futuro «*hold the door*», lo que da lugar a que, a partir de esto, solo sea capaz de pronunciar Hodor. En la versión castellana se optó por doblar dicha oración como «aguanta el portón, Hodor», lo que hace que se pierda la relación semántica con la oración que da lugar al nombre propio. Se limita a repetir el nombre en el pasado y en el presente, sin explicar su origen. Se podría haber encontrado otra solución al problema planteado como crear una nueva oración, aunque perdiese literalidad, que pudiera dar lugar al antropónimo como «obstruye el corredor».

Analizando otros idiomas, hemos comprobado que en algunas ocasiones sucede lo mismo que en castellano, sin embargo, en otras se han encontrado soluciones que no pierden la relación con el origen del antropónimo:

- Alemán: *halt das Tor/haldator/holdotor/Hodor*.
- Danés: *houd de deur/hou deur/houdeu/Hodor*.
- Español latinoamericano: *déjalo cerrado/dejalorrado/joador/Hodor*.
- Francés: *ne les laisse pas aller au-dehors/pas au-dehors/au-dehors/Hodor*.
- Italiano: *trova un modo/trova modo/ovamodo/Hodor*.
- Noruego: *hold døren/hold dørn/holdør/Hodor*.
- Portugués: *segure a porta/a porta/apor/Hodor*.
- Ruso: *Zatvori hod/hod zatvori/Hod tvor/Hodor*.
- Sueco: *håll dörren/hålldör/hålldö/Hodor*.
- Turco: *orada dur/orda dur/ordur/Hodor*.

Ante un caso de alta dificultad de traducción de un nombre propio, podemos alejarnos de la literalidad y emplear el método de creación autónoma para poder transmitir el sentido del original, o podemos emplear el método de repetición y dejar atrás la semanticidad del origen del nombre propio.

6. CONCLUSIONES

Con el fin de facilitar la estructuración de las conclusiones, hemos considerado oportuno retomar los objetivos que pretendíamos alcanzar con el desarrollo del estudio, partiendo de los secundarios hasta llegar al principal.

En primer lugar, centrándonos en la traducción literaria, hemos comprobado que los términos de fidelidad y libertad no deben enfrentarse, sino combinarse en la traducción de obras literarias. Hemos visto que, en nuestro caso, las soluciones de traducción se acercan y se alejan del original, siguiendo la línea de combinación de los términos. Es decir, se traducen algunos nombres de una forma más ceñida a la forma original siguiendo la fidelidad (como en los casos que hemos visto de repetición) y algunos de una forma más lejana y libre (como en los casos que hemos visto de creación).

En segundo lugar, hemos visto que, en la actualidad, nos encontramos continuamente con la traducción audiovisual en nuestra vida cotidiana. Hemos observado que existen varias modalidades de traducción, pero que el más empleado en nuestro país es el doblaje. Hemos comprobado que el doblaje es una técnica moderna, compleja y que es capaz de crear la ilusión de que el receptor ve el producto en su propio idioma.

En tercer lugar, hemos analizado los nombres propios y su traducción, demostrando la importancia de dejar atrás la existencia única del tradicional método de «no traducción». Hemos observado que los nombres propios no solo tienen una función referencial, sino que también aportan datos e información sobre el elemento al que se refieren. Desde esta perspectiva, resulta destacable que cada tipo de nombre propio necesita un método de traducción diferente para no perder sus funciones en la versión meta, y que los receptores finales reciban lo mismo que los receptores origen.

Desde un punto de vista más práctico, hemos podido comprobar que en la serie *Juego de Tronos*, los nombres propios son muy abundantes. En su versión meta, con cada nombre propio se ha aplicado un método de traducción diferente, dependiendo de las condiciones del nombre original. En nuestro estudio, se trataba de una serie basada en unas novelas, por lo que la traducción de sus nombres propios estaba condicionada por las decisiones previas de la traductora de la saga escrita. Hemos observado cuáles son los métodos más empleados, la explicación de su uso y la relación que tienen con las características de cada nombre. Al analizar las temporadas 1, 2 y 6, hemos podido

observar la evolución que tienen los nombres propios en la serie. Hemos observado una pequeña disminución de la aparición de nombres propios totalmente nuevos según han avanzado las temporadas. También hemos comprobado que los métodos empleados se mantienen prácticamente iguales en todas las temporadas.

Como hemos encontrado dos casos de alta dificultad de traducción, hemos visto la complejidad que puede suponer la traducción de un nombre propio con significado y con doble sentido, y hemos visto que las decisiones de traducción de los nombres propios que dejan paso a la creatividad del traductor pueden ser aceptadas por sus receptores en mayor o menor medida.

Finalmente, hemos alcanzado nuestro objetivo principal: analizar todos los nombres propios que han aparecido en nuestras temporadas, en su versión original, en su traducción en el libro y en su traducción en la serie, así como los tipos de nombres propios y los métodos de traducción. Hemos comprobado que la serie ha utilizado siempre las traducciones de nombres propios que se establecieron en las novelas. También hemos visto que cada nombre propio tenía sus propias funciones y características en el contexto de la serie (nombres exóticos, nombres descriptivos, nombres con juegos de palabras, nombres con equivalentes, etc.) y, por lo tanto, con cada nombre se aplicaba un método diferente.

Hemos visto que, en la primera temporada, el mayor porcentaje de antropónimos (63 %) pertenece a nombres convencionales, lo que se relaciona directamente con el uso mayoritario del método de repetición (66 %). Este factor se repite con porcentajes similares en las temporadas 2 y 6. En los topónimos, la mayoría de nombres son expresivos (83 %) y dejan atrás el método de repetición (16 %), siendo la traducción lingüística (67 %). De nuevo, este factor se repite en las temporadas siguientes. Mediante estos datos, podemos afirmar que las características de los nombres propios en *Juego de Tronos* influyen siempre en la elección del método de traducción.

El presente trabajo supone solo un punto de partida en relación con la traducción audiovisual de los nombres propios, por lo que se podrían desarrollar muchas otras investigaciones desde esta perspectiva; por ejemplo, se podría ampliar el análisis con las temporadas restantes y obtener el máximo de nombres propios posible; también se podría realizar un análisis de los nombres propios con las características de nuestro trabajo con otro tipo de productos audiovisuales, como películas o programas, donde veríamos si existe una diferencia de trabajo con estos elementos.

7. BIBLIOGRAFÍA

Aixelá, J.F (2000). *La traducción condicionada de los nombres propios (inglés-español)*. Salamanca: Ediciones Almar.

Álvarez, N. (2008). *Teoría e historia del doblaje*. Recuperado de: <http://www.thecult.es/Cine-clasico/teoria-e-historia-del-doblaje/Consolidacion-del-doblaje.html>

Ávila, A. (1997). *El doblaje*. Madrid: Cátedra.

Bastida, L. (2012). *El concepto de lo fantástico en los cuentos de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar*. (Tesis de maestría). Universitat Pompeu Fabra, Barcelona.

Castro, X. (2001). La traducción para el doblaje y la subtitulación. En Duro (Coord.), *El traductor de películas* (pp. 267-298). Madrid: Cátedra.

Chaume, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Cuéllar, C. (2014). Los nombres propios y su tratamiento en traducción. *Meta*, 59 (2), 360-379. Recuperado de: <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2014-v59-n2-meta01604/1027480ar.pdf>

Dos Santos, F. y Alvarado, E. (2011). “Lengua e identidad”: La traducción literaria y el compromiso ético del traductor. *Mutatis Mutandis*, 6 (1), 4-21. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/391988>

Duro, M. (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.

Fernandes, L. (2015). Translation of Names in Children’s Fantasy Literature: Bringing the Young Reader into Play. *New Voices in Translation Studies*, 2, 44-57. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/237246131_Translation_of_Names_in_Children's_Fantasy_Literature_Bringing_the_Young_Reader_into_Play_i

Fontcuberta, J. (2001). La traducción en el doblaje o el eslabón perdido. En M, Duro (Coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 299-312). Madrid: Cátedra.

González, A. (1984). De lo fantástico y de la literatura fantástica. *Anuario de estudios filológicos*, 7, 207-226. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=58542>

Hermans, T. (1988). *On translating proper names, with reference to De Witte and Max Havelaar*. Londres: Athlone.

Hurtado, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.

Izard, N. (1992). *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació.

Jandová, J. (2017). La creatividad del traductor literario y la ilusión de traducción. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19 (2), 291-314. Recuperado de: <http://www.scielo.org.co/pdf/lthc/v19n2/0123-5931-lthc-19-02-00291.pdf>

Jepersen, O. (1924). *The Philosophy of Grammar*. Nueva York: Norton.

Lara, V. (2017). *Las tres reglas inquebrantables de la secuencia de títulos de Juegos de Tronos*. Recuperado de: <https://hipertextual.com/2017/08/juego-tronos-secuencia-titulos>

Lecrivain, C. (1991). *Observaciones sobre la traducción de cuentos fantásticos: Le horla de Guy Maupassant*. Recuperado de: <http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/11448/14922174.pdf?sequence=1>

Lotman, J. y Uspenskij, B. (1979). *Mito, nombre, cultura. Semiótica de la cultura*. Barcelona: Cátedra.

Marcos, M. y García, A. (Ed.). (2010). *Traducción y tradición. Textos humanísticos y literarios*. Córdoba: Servicio de la Universidad de Córdoba.

Martínez, A. (2001). La importancia del entorno cultural en el doblaje y en la subtitulación. En M, Duro (Coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. (pp. 147-159). Madrid: Cátedra.

Morató, Y. (2010). A vueltas con el traductor literario: una reflexión sobre sus competencias. *La linterna del traductor*, (4), 50-55. Recuperado de: http://www.lalinternadeltraductor.org/pdf/lalinterna_n4.pdf

Moya, V. (2000). *La traducción de los nombres propios*. Madrid: Cátedra.

Newmark, P. (1988). *A textbook of translation*. Nueva York: Phoenix Elt.

Nord, C. (2003). Proper Names in Translation for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point. *Meta*, 48 (1-2), 182-196. Recuperado de: <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2003-v48-n1-2-meta550/006966ar.pdf>

Núñez, E. (1952). *Procesos y teoría de la traducción literaria*. Recuperado de: www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/proceso-y-teoria-de-la-traduccin-literaria/

Ozaeta, M.R (2004). Los antropónimos: nociones teóricas y modalidades de transferencia (francés-español). *Epos*, 18, 233-255. Recuperado de: <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Epos-EAD1323D-2467-4B1D-A97C-F4BAD111F9B3/Documento.pdf>

Partearroyo, D. (2016). 'Juego de Tronos': ¿Cómo se ha traducido Hodor en cada idioma? en *Seriemanía*. Recuperado de: <http://cinemania.elmundo.es/serie/juego-de-tronos-como-se-ha-traducido-hodor-en-cada-idioma/>

Paz, O. (1990). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editores.

R.R. Martin, G. (2002). *Juego de tronos. Canción de hielo y fuego/1*. Barcelona: Ediciones Gigamesh.

R.R. Martin, G. (2003). *Choque de reyes. Canción de hielo y fuego/2*. Barcelona: Ediciones Gigamesh.

R.R. Martin, G. (2005). *Tormenta de espadas. Canción de hielo y fuego/3*. Barcelona: Ediciones Gigamesh.

RAE. (2005). *Tratamiento de los topónimos*. Recuperado de: <http://www.rae.es/diccionario-panhispanico-de-dudas/que-contiene/tratamiento-de-los-toponimos>

Rodríguez, M. (2001). Subtitulado y doblaje como procesos de domesticación cultural. En M, Duro (Coord.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 103-117). Madrid: Cátedra.

Sáinz, H. (1987). Televisión y literatura. *Aldaba*, 8, 37-42. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1980260>

Simonson, P. (2017). Literatura y traducción. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19, (2) 11-15. Recuperado de: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/65306/61044>

Todorov, T. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia. Recuperado de: http://iesliteratura.ftp.catedu.es/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf

Van den Blink, H. (2012). *La traducción de nombres propios y nombres geográficos en literatura juvenil*. (Tesis de maestría). Universidad de Utrecht (Países Bajos).

Vax, L. (1965). *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Venuti, L. (2014). Sobre la extranjerización y domesticación en traducción: Lawrence Venuti. Deepakkamus. Recuperado de: <https://deepakkamus.wordpress.com/2014/02/22/sobre-la-extranjerizacion-y-domesticacion-en-traduccion-lawrence-venuti/>

Vidal, M. (2001). El traductor en situaciones conflictivas: más allá de la equivalencia. En M, Marcos, y A, García (Eds.), *Traducción y tradición. Textos humanísticos y literarios* (pp. 297-308) Córdoba: Servicio de la Universidad de Córdoba.

Vilasoá, P. (2016). Por cosas como estas, los traductores les tenemos algunos rencores a George R.R. Martin (entrevista a Cristina Macía). Entrevistador: P. Vilasoá. Novo. Recuperado de: <http://novo.lavozdegalicia.es/noticia/que-se-cuece/2016/05/25/cristina-macia-traductores-tenemos-rencores-george-r-r-martin/00031464175709315837394.htm>