

TRADUCCIÓN Y ADAPTACIÓN DE REFERENTES CULTURALES  
EN LA LITERATURA DE GÉNERO FANTÁSTICO DEL FRANCÉS HACIA EL ESPAÑOL

*Manuel Cristóbal Rodríguez Martínez*

*Emilio Ortega Arjonilla*

Universidad de Málaga

ABSTRACT

Cultural references with no real reference are a characteristic element of fantasy novels. However, the translation of these elements will differ according to different factors, such as, for example, semantic load or relevance within the plot. So, this article aims to highlight the different and determining circumstances surrounding these referents, and suggest a justified translation strategy after being analyzed. It aims as well to point out the importance of an adequate translation of non-anthroponomical cultural referent in order to enhance the setting and adaptation to the Spanish target readers.

KEYWORDS: Literary translation, Fantasy, Cultural references, French, Spanish.

RESUMEN

Los referentes culturales sin referente real son un elemento característico de las novelas de fantasía. No obstante, la traducción de estos elementos variará de acuerdo a diferentes aspectos, como pueden ser la carga semántica o relevancia en la trama, por ejemplo, de dichos referentes. Así, este artículo pretende poner de manifiesto los diferentes condicionantes que pueden rodear estos referentes, y proponer tras su análisis una estrategia de traducción justificada. Se pretende, además, resaltar la importancia de la correcta traducción de referentes culturales no antropónimos para una mayor ambientación y adecuación al público receptor español.

PALABRAS CLAVE: Traducción literaria, literatura fantástica, referentes culturales, francés, español.

**FECHA DE RECEPCIÓN: 5/12/2016**

**FECHA DE ACEPTACIÓN: 20/12/2016**

**PÁGINAS: 155-166**

## 1. INTRODUCCIÓN

Este artículo pretende ser una aproximación a la traducción de referentes culturales a partir del análisis de los mencionados referentes que se dan a lo largo de una novela francesa sin traducción al español<sup>1</sup>. Inspirado en el creciente volumen de ventas y éxito de grandes obras literarias de corte fantástico, muchas de ellas adaptadas al cine, los referentes culturales de estas obras son un punto clave para la ambientación del lector y la consolidación del mundo creado *ad hoc* por el autor.

Para ilustrar los ejemplos seleccionados, se realizará previamente una aproximación teórica a la traducción literaria y al género fantástico que permita contextualizar así la relevancia de los referentes culturales en la novela fantástica, tanto como elementos característicos del género literario como elementos que requieren un alto grado de coherencia con el texto original, el estilo de la obra y atención por parte del traductor.

Si bien es cierto que existe literatura previa sobre la traducción de nombres propios en literatura fantástica<sup>2</sup>, los aspectos culturales de una novela abarcan un amplio rango de temas, entre los que se encuentra la comida y bebida, cargos, ropa, juegos, fauna, flora, y un largo etcétera. Por ello, este artículo se presenta como aproximación, con el fin de que sirva para ampliar la bibliografía existente en materia de traducción de referentes culturales en obras literarias, y potenciar la investigación de nombres propios más allá de los antropónimos.

## 2. TRADUCCIÓN LITERARIA

Para abordar este apartado se parte de la noción de *tipos de traducción* que propone Hurtado (2005) como «textos (escritos, orales, audiovisuales, informatizados) que pertenecen a determinados ámbitos socioprofesionales; cada tipo de traducción se efectúa con géneros textuales característicos». Según esta misma autora, dentro de la modalidad escrita se sigue la categorización de lo que denomina «*áreas convencionales* tradicionales» (Hurtado, 2005: 58), a saber, la traducción literaria —la que nos ocupa en el presente artículo—, la traducción general<sup>3</sup> y la traducción de textos especializados.

Así, y si se continúa con esta categorización, la traducción literaria se caracteriza porque los textos objeto de traducción poseen un predominio de las características lingüístico-formales —esta característica condiciona la función estética del texto literario—, un registro más elevado y cuidado propio de textos escritos —alejado del lenguaje general salvo en condiciones específicas, como diálogos con participantes con ciertas características diafásicas o diastráticas—, una gran diversidad de temas, estilos, registros, grados de especialización, etc. (Hurtado, 2005: 63). Por último, y citando dos características fundamentales de la traducción literaria, cabe mencionar que los textos objeto de traducción suelen tratar sobre ficción, lo que repercute en la estrategia traductora ya que el contenido, en muchas ocasiones, no posee un referente real y permite ciertas libertades a la hora de traducir, y tienen una gran vinculación con la cultura y la tradición literaria de partida.

Estas características del texto literario, así como muchas otras —destinatarios o incluso repercusión mediática del autor, por ejemplo—, condicionan los encargos de traducción de esta índole. Por ello, el traductor literario deberá poseer unas cualidades específicas para afrontar de manera satisfactoria los problemas que pudiera plantear este tipo de traducción.

---

<sup>1</sup> Nicolas Jarry, *La citadelle des Cendres* (Éditions du Rocher, 2004).

<sup>2</sup> Véase Herrero, 2000; Moya, 1992; Moya, 2000; Olivera, 2012a; Olivera, 2012b; Palma, 2006; Veiga y González, 2003.

<sup>3</sup> Se entiende por *traducción general* la traducción de textos de ámbitos no marcados por el campo [variación lingüística según el marco profesional o social] (Hurtado, 2005:58-59); la autora afirma, además, que la categoría de «traducción general» puede inducir a error ya que el grado de especialización de un texto puede hacer que un texto considerado especializado tenga características propias de textos no especializados —artículos de divulgación, por ejemplo— y viceversa.

Tras la revisión de diversas publicaciones sobre traducción de textos literarios (Rocha, 1997; Gil, 1999; Mayoral, 2001; Sabio y Ruiz, 2001; Fernández, 2004; Fortea, 2006; Catenaro, 2008; Schnell y Rodríguez, 2009; Ministerio de Cultura, 2010; Morató, 2010; García, 2012; Santana y Fortea, 2013), a continuación se enumeran lo que se consideran una serie de competencias básicas que ha de presentar el traductor literario, con el fin de lograr una traducción adecuada:

Conocimiento de la lengua de partida y de la lengua de llegada. A nivel lingüístico, el traductor debe ser capaz de extraer todos los datos que le sean posibles y que le ofrezca el plano morfosintáctico, semántico y textual. Al entender el texto respecto al sentido literal y literario, se puede comprender así el contenido pragmático y sociocultural que encierran sus significantes.

Conocimiento de la cultura de partida y de la cultura de llegada. Al igual que en el epígrafe anterior, el traductor debe tener la capacidad necesaria para extraer todos los datos que le sean posibles del texto origen, esta vez los datos históricos, sociales, políticos, culturales, etc., de la cultura de partida. La competencia cultural del traductor determinará tanto la cantidad y calidad de referentes culturales que extraiga como la capacidad de adaptar estos referentes a la cultura de llegada.

Conocimiento de las tendencias literarias de la cultura de partida y de la cultura de llegada. El conocimiento del mercado literario, las tendencias literarias, autores, ventas y demás datos que afectan el éxito de una obra hacen que el traductor literario esté preparado a la hora de afrontar, e incluso aceptar, un encargo de este tipo al poder estimar la aceptación, éxito o repercusión de un texto literario en la cultura de llegada.

Conocimiento del mercado laboral del ámbito editorial. Saber cómo funciona el mercado editorial, desde cómo acceder a él hasta los catálogos de las diferentes editoriales, supone un valor añadido para el trabajo del traductor literario, que podrá ofrecer unos servicios en consonancia. Además, el conocimiento sobre los diferentes tipos de traducción dentro del ámbito literario —filológicas, ediciones comentadas, adaptaciones para extranjeros, versiones libres, pedagógicas, etc.— hace que el traductor tenga más recursos durante un proceso de traducción literaria, con sus múltiples condicionantes.

Capacidad de documentación. Al igual que en los textos especializados, los textos literarios versan sobre temas muy diversos —en la mayoría de ocasiones se mezclan varios campos temáticos en la trama principal—, lo que origina unas necesidades documentales específicas. Como en los textos especializados, el traductor literario debe encarar nuevos conceptos, buscar equivalentes y comprender las relaciones semánticas de los nuevos términos; sin embargo, en muchos géneros de ficción, se crean nuevos mundos, basados en tecnología o terminología previas, lo que genera a su vez otras necesidades más ligadas a la competencia lingüística y creación de neologismos que a la labor documentalista.

Capacidad de aprendizaje autónomo. Como se menciona en el epígrafe anterior, la labor documentalista es muy importante en la traducción literaria; sin embargo, de nada sirve documentarse si no se asimilan los conceptos. El proceso de documentación por sí solo satisface una necesidad documental puntual, mientras que una correcta estrategia, gestión y almacenamiento, ejercitan la memoria y hacen que el traductor retenga más datos sobre esa búsqueda. No obstante, si el traductor no solo busca, sino que intenta aprender esos conceptos mediante su uso, recopilación en glosarios o corpus y realización de actividades formativas o investigaciones relativas a los diferentes campos temáticos objeto de su búsqueda, afianzará conocimientos, conceptos y estilo propios de dichos campos temáticos.

Creatividad. La ficción es creación. Así, aunque el traductor recree una obra a partir de la creación del autor, necesita, como escritor, una competencia mínima de creatividad que le permita redactar con fluidez y, a la vez, utilizar todos los recursos literarios disponibles para conseguir el efecto y trasladar el sentido del texto origen. A pesar de que muchos autores le atañen un factor innato a la creatividad, esta se puede fomentar mediante lectura y ejercicios enfocados a aumentarla.

Lectura asidua. El traductor literario debe tener pasión por la lectura. Esta característica le ofrece al lector una mayor creatividad, mayores recursos estilísticos y mayor léxico, además de los numerosos beneficios que no repercuten en la traducción literaria que posee la lectura.

Tras enumerar las características del traductor literario de manera general, se procede a analizar la traducción literaria desde un punto de vista temático: el género fantástico. Debido a la escasa bibliografía relacionada con la traducción de la fantasía, se propone a continuación una aproximación desde el punto de vista temático para aplicarlo a la práctica de la traducción.

### 3. TRADUCCIÓN DE LA FANTASÍA

El origen de la literatura fantástica es casi imposible de datar ya que, a lo largo de la historia de la literatura de todas las culturas se encuentran alusiones a temas intrínsecos a este género, como son el folklore, el esoterismo, la magia, la filosofía, o, en resumen, lo irracional y reinenciones de la realidad que no se suscriben a la sociedad tradicional (Belevan, 1997 en Linares, 2007; Sánchez, 2009).

En la cultura española, la novela fantástica se ha dado desde épocas tempranas, con exponentes como *El caballero de las botas azules* de Rosalía de Castro, *El anacrónopete* de Enrique Gaspar o *Cuento futuro* de Leopoldo Alas Clarín<sup>4</sup>. No obstante, el panorama internacional ofrece otros tantos ejemplos dignos de mención, como *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, *Las aventuras de Allan Quatermain* de Henry Rider Haggard, Julio Verne y su extensa obra, o Jacob y Wilhelm Grimm y sus famosos cuentos. No obstante, el género fantástico no ha parado de desarrollarse en los siguientes siglos; gracias a ello se han generado obras literarias como *Memorias de Idhún* de Laura Gallego, *Danza de tinieblas* de Eduardo Vaquerizo, ciertas novelas de Carlos Ruiz Zafón como *El palacio de medianoche* y demás contemporáneos en el ámbito nacional, o la archiconocida trilogía *El señor de los anillos* de J. R. R. Tolkien, la saga *Harry Potter* de J. K. Rowling, el ciclo *Terramar* de Ursula K. Le Guin, el universo de Krynn de las diversas novelas de Tracy Hickman y Margaret Weiss, la saga de *La porte*<sup>5</sup> de Anthony-Luc Douzet.

Para abordar el género de la novela, este artículo se basa en la categorización de Casanueva (2003) de la narrativa fantástica<sup>6</sup>, centrándose en el subgénero «fantasía heroica»; a pesar de las diferentes clasificaciones creadas —«fantasía de aventuras» (Sánchez, 2009), «fantasía épica» (Palomares y Montaner, 2015), etc.—, se ha optado por dicha clasificación bajo la que reunir un mismo subgénero.

Tras la lectura de varios autores (Casanueva, 2003; Linares, 2007; Goimard, 2009; Sánchez, 2009; Jerez y López, 2013), se propone una caracterización de la novela de fantasía heroica a través de los siguientes rasgos que, si bien no han de cumplirse todos, suelen ser los más repetidos en este género:

Mundo imaginario. La trama de las novelas de fantasía heroica suele suceder en mundos creados *ad hoc* para dichas novelas. Así, nos encontramos, entre los casos más característicos, la Tierra Media de Tolkien o Krynn de la saga *Dragonlance*. Estos mundos poseen diferentes características que los autores consideran oportunos para el desarrollo de su historia. Por otro lado, cabe mencionar que la minuciosidad con la que se crea —y se describe— un mundo imaginario repercute directamente en la veracidad de este escenario por parte de los lectores.

Temporalidad. La novela fantástica suele suceder en tiempos pretéritos o, al menos, estar ambientada en mundos con las características de épocas pasadas del mundo real —ambientación medieval, ausencia de tecnología, ciudades menos pobladas y mayor importancia de la naturaleza, etc. Además, para proporcionarle cierta sensación de antigüedad, los autores utilizan recursos estilísticos como narrar en forma de epopeya, leyenda o poemas épicos.

---

<sup>4</sup> Ejemplos extraídos de Linares (2007: 164).

<sup>5</sup> Saga sin traducción al español.

<sup>6</sup> En su libro titulado *Actual narrativa fantástica infantil y juvenil en castellano*, Margarita Casanueva (2003) propone una clasificación de la literatura fantástica en la que divide el género en «cuento maravilloso», «ciencia-ficción», «fantasía heroica» y «nonsense» [fantasía superrealista].

Desarrollo personal de los personajes. Los personajes comienzan la novela con una personalidad y un carácter específicos, los cuales evolucionan a lo largo de la trama a causa de las aventuras vividas y de la consiguiente exploración interior. Los temas que suelen abordar este tipo de novelas son la dicotomía entre el bien y el mal, la muerte, o descubrimiento de una nueva personalidad de los personajes, por ejemplo.

Aventura. A menudo, las novelas de fantasía heroica contienen un viaje, una búsqueda o un enigma que lleva a los personajes —principales o secundarios— a realizar un descubrimiento personal, tal y como se menciona en el epígrafe anterior, paralelo al viaje físico.

Magia. Este rasgo suele ser cuasi definitorio del género de fantasía heroica: la magia y aspectos sobrenaturales —animales mitológicos o creados *ad hoc*, objetos con particularidades sobrenaturales, paisajes y accidentes geográficos que ocultan secretos que habrán de descubrir los personajes, etc. Al ser un rasgo, como se menciona con anterioridad, cuasi definitorio, cada universo y cada novela tiene una u otra influencia a la hora de crear «su» magia; así, observamos que los hechizos de la saga *Harry Potter* tienen una base latina<sup>7</sup>, o los magos de la saga *Dragonlance* efectúan los hechizos mediante runas trazadas con las manos en el aire. Por otro lado, los recursos literarios usados para crear la neología de dichos universos imaginarios —animales, plantas, cargos, nombres propios— difieren y propician una claridad al crear neología mediante formantes de las lenguas de partida<sup>8</sup>, o una opacidad al crear lenguas nuevas y exotizar los nuevos términos, como se mostrará más adelante en los ejemplos.

Estos aspectos repercuten en la traducción como características propias de un género particular: la neología de los distintos universos, así como la especificidad y las connotaciones de los nombres creados, reflejan la intencionalidad del autor y unos recursos que han de reflejarse en el texto meta. A esto se le suma la dificultad añadida de la ausencia total de documentación específica, salvo que se traten de novelas pertenecientes a sagas y se utilicen las novelas traducidas previamente como recurso documental. Si bien es cierto que la lectura de novelas de fantasía es un gran recurso para el traductor, la terminología utilizada por cada autor o traductor difiere y dependerá del estilo del propio autor, de la estrategia traductora y los recursos del propio traductor.

---

<sup>7</sup> Hechizos como *Oculus reparo* [hechizo para reparar gafas], *Lumus máxima* [hechizo para crear luz desde la punta de la varita mágica], *Expeliarmus* [hechizo para desarmar y repeler atacantes], o *Expecto patronum* [hechizo protector contra *dementores* con el que se invoca a un espíritu protector].

<sup>8</sup> Véanse los nombres propios de la trilogía *El señor de los anillos* de Tolkien (Olivera, 2012a y 2012b).

## 4. ANÁLISIS DE ASPECTOS CULTURALES

### 4.1. APROXIMACIÓN A LA OBRA OBJETO DE ANÁLISIS

La obra seleccionada para su traducción se titula *La citadelle des Cendres*. La novela se publicó por primera vez en 2004 de la mano de la editorial francesa Éditions du Rocher. La novela cuenta con 374 páginas, divididas en 69 capítulos.

El autor no inventa una lengua propia del mundo imaginario en el que sucede la trama, aunque los nombres propios y los neologismos siguen unos rasgos morfológicos creados *ad hoc*, como el morfema *sb*, la prolífica aparición de la letra *é*, vocales con diéresis, uso de apóstrofes dentro de un nombre propio.

La obra se dirige a un público adolescente, aunque la novela fantástica suele equipararse, en muchos casos de manera errónea, al ámbito de la literatura juvenil (Linares, 2007). No obstante, la novela contiene léxico especializado así como jerga, insultos y contenido sexual que, si bien se dirige en exclusiva a un público juvenil debería contemplar un público potencial de un mayor rango de edad para poder incluir estos aspectos en el texto meta sin ser neutralizados o adaptados.

La narración de los hechos se realiza en pasado simple mediante el recurso estilístico de un narrador omnisciente, narrador que «conoce no solo los hechos, sino también sus orígenes y sus efectos, penetra en la mente y en el corazón de los personajes, recuerda el pasado y adivina el futuro» (Hernández y García, 2005: 288); este recurso le otorga a la lectura una reminiscencia de epopeya, de leyenda contada a un oyente ávido de noticias al respecto.

En la novela abundan, como elemento común dentro del género textual, los recursos estilísticos; sin embargo, y para el caso que nos ocupa, nos centraremos en aspectos culturales presentes en la novela. Estos aspectos culturales se presentan como neologismos que hacen referencia a realidades ficticias pertenecientes al mundo creado *ad hoc* para la novela.

### 4.2. ANÁLISIS DE ASPECTOS CULTURALES

Según Newmark (2010: 145), las marcas culturales se dividen en cinco categorías, a saber:

Ecología. Palabras relacionadas con los animales, plantas, orografía y demás componentes del medio natural.

Cultura material. Objetos materiales como comida, ropa, artefactos, armas, medios de transporte, tipos de casas, etc.

Cultura social. Palabras relacionadas con la organización social, trabajo, etc.

Organizaciones, costumbres e ideas. Palabras relacionadas con la política y estructuras políticas, religión, arte, sociedad, etc.

Gestos y hábitos. Palabras que explican comportamientos, costumbres y gestos.

De acuerdo con la propuesta de Newmark de palabras marcadas culturalmente, el texto origen presenta numerosos casos de referentes culturales. Sin embargo, estos términos aluden a una sociedad y cultura ficticia, por lo que los términos se clasifican, a su vez, como neologismos. Estos neologismos están marcados por una estructura lingüística de la que, si bien no aparece una lengua nueva en la novela, se observan rasgos morfológicos que influyen en la creación de estos neologismos; así, se encuentran numerosos términos en los que abunda la grafía *é* —Otenka, Katonga, Kanaopao, Shoëk—, el morfema *sb* —O'Oshë, Ishama, këshi, tüşnag—, diéresis como marca diacrítica —Matëo, löss, Alaïkan, Akataopë, limö—, apóstrofes —O'Oshë, A'Shä, cot'jan, Korian'Lor'Kald—, uso de la estructura *b*+consonante o consonante+*b* —Dahr, Silhamassäi, Morhian, Sahrëm, Sahrma—, o nasales finales —Usum, Aram, Noëm, Sahrëm, Aëpan, Vömin.

Según se observa en los ejemplos del párrafo anterior, la traducción de la mayoría de los términos, a simple vista, no supondría ningún problema a la hora de traducir el texto. Sin embargo, existen diversos condicionantes que pueden alterar la estrategia de traducción de estos elementos culturales, como pueden ser la relevancia de dichos elementos en la historia del texto, la influencia de la lengua de origen en la creación de dichos neologismos y su consecuente interferencia en la recepción en lengua meta o si tiene carga semántica, por citar algunos ejemplos.

Por ello, a continuación se exponen diferentes tablas, presentadas según las técnicas de traducción (Hurtado, 2005) con las que se propone hacer frente a problemas de traducción de esta índole; en estas tablas se podrá contrastar el término original, la propuesta de traducción y una aclaración del significado.

#### 4.2.1. Préstamo sin adaptación

Término original	Propuesta de traducción	Aclaración
Akataopë	Akataopë	Deidad mayor
Amënaë	Amënaë	Antropónimo
Arkan	Arkan	Topónimo
Dakia	Dakia	Antropónimo
Diriü	Diriü	Topónimo
Malëva Naöna	Malëva Naöna	Antropónimo
Noëm	Noëm	Antropónimo
Oran Neyto	Oran Neyto	Deidad menor
Otenka	Otenka	Antropónimo
Sahrëm	Sahrëm	Antropónimo

Tabla 1. Préstamos sin adaptación. Fuente: Elaboración propia

La propuesta de traducción que se planteó pretendía que estos elementos lingüísticos, que el autor quiso reflejar en su obra, permanecieran en el texto meta; para ello se recurrió al préstamo, que, según Guerrero (2013), es uno de los procedimientos de neología más aceptados en la mayoría de lenguas. Se recurrió a préstamos sin sufrir ninguna modificación, y préstamos con adaptaciones fónicas y morfológicas para que, como se ha dicho anteriormente, los rasgos fonéticos y morfológicos de la cultura y lengua inventada llegaran al lector potencial sin interferencias con la lengua francesa.

La totalidad de los ejemplos son antropónimos, topónimos o nombres de deidades, los cuales, en la novela que nos ocupa, no tienen carga semántica. Como se puede observar en la tabla, la grafía de estos términos no supondría ninguna dificultad adicional para los lectores potenciales españoles a la hora de la lectura y pronunciación, y, por otro lado, se mantendría la grafía exotizante propia del texto origen.

#### 4.2.2. Préstamo con adaptación

Término original	Propuesta de traducción	Aclaración
Alaïkan	Alaïkano	Gentilicio
Amaëlle	Amaël	Antropónimo
Ankanaëpha	Ankanaëpa	Deidad mayor
Arsien	Arsian	Antropónimo
Bournol Labinë	Burnol Labinë	Antropónimo
Coradj	Korash	Topónimo
Cotj'an	Köshan	Arma

Egyrie	Egyria	Topónimo
Elyrie	Elyria	Topónimo
Manie	Mani	Antropónimo
Marane	Maran	Topónimo
Morhiane	Morhiana	Gentilicio
Sahourë	Sahurë	Bebida alcohólica
Salbo	Salbö	Juego de mesa

Tabla 2. Préstamos con adaptación. Fuente: Elaboración propia

En esta tabla se muestran los términos que presentan una grafía con rasgos fonéticos y ortográficos de influencia francesa, distinta a la usual en español que, por lo tanto, dificultarían y ralentizarían la lectura de la novela. Así, la grafía en el texto meta se ha adaptado fonética y morfológicamente para una mejor lectura de la novela por parte del lector español potencial.

En esta tabla se observa que ha desaparecido la construcción *ph* para redactar solamente la *p*, lo que favorecería que el lector potencial tenga claro cómo se pronuncian dichos términos. Además, la construcción francesa *ou*, que se pronuncia /u/, se ha adaptado fonética y gráficamente y se ha redactado como una *u*. La *e* final, muda en francés, desaparece —como es el caso de *Amaïlle* > *Amaël*— o se adapta a la cultura de llegada —como sucede en el gentilicio femenino *Morhiane* > *Morhiana*. Las ciudades y regiones, que en el texto origen suelen acabar con la grafía *ie*, se han modificado y terminan con la grafía *ia*, más natural en español —*Elyrie* > *Elyria*; *Egyrie* > *Egyria*.

No obstante, existen ciertos términos que han sufrido una adaptación motivada por diferentes aspectos culturales de la lengua de llegada. Así, en el nombre propio *Manie* se ha eliminado la grafía *ie*, que en francés se pronuncia /i/; la primera opción resultante era *Mani*, pero pese a no tener marca diacrítica de acentuación, el lector podría leer y entender el nombre como [maní], que en español significa «cacahuete». Para evitar esta ambigüedad, se colocó una marca diacrítica propia de la cultura ficticia de la novela, la marca diacrítica de diéresis, en la *i* final. Lo mismo sucede con el término *salbo* —un juego de la cultura ficticia de la novela— que en español es homófono de la conjunción *salvo* y podría considerarse como una errata en español; por ello, se ha procedido de la misma manera que el término anterior y se ha redactado con una *o* con diéresis, lo que la marcaría como propia de la cultura ficticia: *salbö*. Finalmente, otro término que hay que mencionar por la transformación que ha sufrido es *Coradj*, ciudad portuaria, que se pronunciaría [koráʒ]. Sin embargo, la estructura *dj* no es natural en español, así que se adaptó la grafía por una más conocida por el público español, la estructura *sh*. El término resultante sería *Korash*, tras utilizar una grafía propia de la cultura ficticia mediante la letra *k* y la estructura *sh*.

#### 4.2.3. Creación discursiva

Término origen	Propuesta de traducción	Significado
Brûle-supplique	Purgador	Cargo eclesiástico
Chantefroid	Hiedalera	Planta
Cocon écorcheur	Sarcófago lacerador	Instrumento de tortura
Col-roi	Kolë real	Animal
École océane	Escuela Marítima	Institución académica
Épeuch	Kasürío	Animal
Fièvre des étangs	Fiebre del arrozal	Enfermedad endémica
Ouvrette	Brumamarina	Planta

Tabla 3. Creación discursiva. Fuente: Elaboración propia



Finalmente, en esta tabla se muestran los términos que se crearon *ad hoc* para la novela y que portaban una carga semántica que es altamente recomendable traducir para una mayor comprensión de matices por parte del lector (Olivera, 2012a). Así, se han propuesto traducciones neológicas mediante la técnica de creación discursiva: «Se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera de contexto» (Hurtado, 2005: 270).

Así, el término *fièvre des étangs* se refiere a una epidemia que mermó la población de Vömin y que se originaron en unos arrozales que proporcionaban gran sustento a la región; por ello, se tradujo como *fiebre del arrozal*, ya que el autor utilizó un término genérico para «aguas estancadas», pero se ha especificado para contextualizar aún más la epidemia para el lector meta; pese a esta especificación, el arrozal implica un agua estancada que remite al lector a las mismas condiciones que el autor quiere reflejar en el texto origen. La fauna también supone dificultad ya que el *col-roi* posee un formante que significa «cuello» y otro que significa «rey»; se optó por respetar el sentido de realeza y adaptar el término a una grafía propia de la cultura ficticia pero manteniendo cierta similitud con la grafía española «cuello», lo que resultó en el término *kolë real*. Otro animal de esta cultura es el *épeuch*, ave que se usa de montura. Para la traducción de este término se optó por encontrar el nombre de un ave no voladora y corredora que no sonase muy obvia al lector meta como pudiera ser *avestruz*. Así, se localizó el *causario*, ave que reúne estas características, y se adaptó a la grafía de la cultura ficticia, lo que originó el término *kasirio*, que a su vez remite a formantes como *-saurio*.

Por otro lado, se optó por una creación con formantes españoles para los neologismos que seguían este procedimiento en el texto origen. Este es el caso de *cocon écorcheur* —literalmente, «capullo desollador»—, instrumento de tortura, que se tradujo por *sarcófago lacerador* para evitar ambigüedad con el término *capullo*. La flora del texto origen se ha creado de igual manera, como es el caso de *chantefroid*, —literalmente, «canto frío»; para el término propuesto se escogió la estructura *hie-*, que en la cultura meta recuerda a *hielo*, y fusionarlo con el nombre de otra planta, en este caso *dedalera*, por lo que el término resultante es *hiedalera*. De esta manera, se intenta evocar en el lector meta la noción de planta y de frío que se refleja en el término original.

## 5. REFLEXIÓN

La realización del presente artículo ha puesto de manifiesto varios aspectos acerca de la traducción de referentes culturales de universos y mundos ficticios sobre los que cabría reflexionar.

En primer lugar, la traducción de los referentes culturales expuestos se han propuesto de acuerdo a la tendencia que se suele dar en libros de esta temática. Es decir, y como se observa en las tablas anteriores, se suele traducir mediante creación discursiva cuando el nombre original posee carga semántica (*Winterfell* > *Invernalía*<sup>9</sup>; *Westeros* > *Poniente*<sup>10</sup>, *Riverrun* > *Aguasdulces*<sup>11</sup>; *Bilbo Baggins* > *Bilbo Bolsón*<sup>12</sup>; *Treebeard* > *Bárbo*<sup>13</sup>, *Earthsea* > *Terramar*<sup>14</sup>, *Kicksey-Winsey* > *Tumpa-Chumpa*<sup>15</sup>, etc.) con el fin de mantener en el texto meta el significado y connotación originales.

<sup>9</sup> George R. R. Martin, *Canción de hielo y fuego* (Gigamesh, 2002).

<sup>10</sup> *Ibíd.*

<sup>11</sup> *Ibíd.*

<sup>12</sup> J. R. R. Tolkien, *El señor de los anillos* (Minotauro, 2006).

<sup>13</sup> *Ibíd.*

<sup>14</sup> Ursula K. Le Guin, Serie *Terramar* (Minotauro, 2005).

<sup>15</sup> Margaret Weis y Tracy Hickman, *Ciclo de la puerta de la muerte* (Timun Mas, 1995).

Por otro lado, se observa una clara tendencia exotizante a la hora de enfrentarse a referentes culturales con rasgos morfológicos y fonéticos propios del universo creado; así, en las novelas traducidas al español se encuentran nombres como *Meereen*<sup>16</sup>, *Missandei*<sup>17</sup>, *kebalasar*<sup>18</sup>, *patryn*<sup>19</sup>, *Xar*<sup>20</sup>, *Galadriel*,<sup>21</sup> o *Thorin*<sup>22</sup>, *Uglúk*<sup>23</sup>. Estos nombres no poseen carga semántica ni dificultades de pronunciación o lectura para el público receptor de la novela, e incluso es recomendable no traducirlos como marcas de un lenguaje anterior o propio del mundo inventado<sup>24</sup>. No obstante, los lenguajes creados *ad hoc* suelen tener, a su vez, influencias tanto fonéticas como sintácticas y morfológicas de la lengua materna del autor, por lo que, en estos casos, se observa una tendencia a adaptar los términos neológicos a la norma de la lengua meta mediante los recursos morfológicos habituales de creación neológica por derivación y flexión; así, en novelas de fantasía se suelen encontrar adaptaciones como *Arianus* > *Ariano*<sup>25</sup>, *sartan* > *sartán*<sup>26</sup>, *patryns* > [los] *patryn*<sup>27</sup>, *Bolg* > *Bolgo*<sup>28</sup>, *Bert* > *Berto*<sup>29</sup>, *Fili* > *Filí*<sup>30</sup>, *septon* > *septón*<sup>31</sup>, *andals* > *ándalos*<sup>32</sup>, *vahyrian* > *valirio*<sup>33</sup>, *dornishman* > *dorniense*<sup>34</sup>, etc.

Si bien es cierto que no existe una única estrategia válida, la pluralidad de traducciones de referentes culturales suele hacer que el traductor literario se pregunte sobre la idoneidad de su propuesta de traducción. Esto hace necesaria la investigación de la relación de los neologismos con la trama de la novela para poder verificar si, además de tener carga semántica o no, es importante que el lector meta capte los matices del referente cultural para comprender ciertos aspectos de la trama.

Al tratarse del género fantástico y, por ello, no tener el contenido un referente real, existen menos restricciones a la hora de proponer una traducción más creativa en aras de la comprensión y el reflejo de esos componentes culturales ficticios.

Solamente resta indicar que este artículo muestra una aproximación a la neología en literatura fantástica y traducción de referentes culturales propios de culturas ficticias que, según la literatura consultada, está bastante restringida a antropónimos y topónimos. Si bien es cierto que es más complicado encontrar un equivalente idóneo con la misma carga semántica y que funcione de la misma manera que en el texto original sin sonar forzado, los demás referentes culturales tienden a sufrir un proceso de adaptación diferente al que pocos autores hacen (aún) alusión.

<sup>16</sup> George R. R. Martin, *Canción de hielo y fuego* (Gigamesh, 2002).

<sup>17</sup> *Ibíd.*

<sup>18</sup> *Ibíd.*

<sup>19</sup> Margaret Weis y Tracy Hickman, *Ciclo de la puerta de la muerte* (Timun Mas, 1995).

<sup>20</sup> *Ibíd.*

<sup>21</sup> J. R. R. Tolkien, *El señor de los anillos* (Minotauro, 2006).

<sup>22</sup> *Ibíd.*

<sup>23</sup> *Ibíd.*

<sup>24</sup> Véase el caso del término *mensch* (*Ciclo de la puerta de la muerte*, de Margaret Weis y Tracy Hickman, Timun Mas, 1995), en el que se utiliza para englobar las tres razas inferiores del universo creado por las autoras (humanos, elfos y enanos).

<sup>25</sup> Margaret Weis y Tracy Hickman, *Ciclo de la puerta de la muerte* (Timun Mas, 1995).

<sup>26</sup> *Ibíd.*

<sup>27</sup> *Ibíd.*

<sup>28</sup> J. R. R. Tolkien, *El hobbit* (Minotauro, 2012).

<sup>29</sup> *Ibíd.*

<sup>30</sup> *Ibíd.*

<sup>31</sup> George R. R. Martin, *Canción de hielo y fuego* (Gigamesh, 2002).

<sup>32</sup> *Ibíd.*

<sup>33</sup> *Ibíd.*

<sup>34</sup> *Ibíd.*

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Belevan, H. (1997). *Teoría de lo fantástico*. Barcelona, Anagrama.
- Casanueva Hernández, M. (2003). *Actual narrativa fantástica infantil y juvenil en castellano. Análisis textual y caracterización*. Madrid, Pliegos de Bibliofilia.
- Catenaro, B. (2008). «La obra literaria: posibilidad y límites del traductor», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 37.
- Fernández Cozman, C. (2004). «La problemática del traductor literario a partir de la lectura y traducción de dos poemas de Paul Éluard», *Escritura y pensamiento*, 14, 47-60.
- Fortea Gil, C. (2006). «El papel social de la traducción literaria en Europa», *Pliegos de Yuste*, (1)4, 21-24. Disponible en: <http://www.pliegosdeyuste.eu/n4pliegos/carlosfortea.pdf> (consulta: 5 de diciembre de 2016).
- García Álvarez, A. M. (2012). «La didáctica de la traducción literaria: estado de la cuestión», *TESI*, (13)1, 40-89. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/2010/201024387003.pdf> (consulta: 6 de diciembre de 2016).
- Gil de Carrasco, A. (1999). «Práctica de la traducción literaria», *Aproximaciones a la traducción*. Disponible en: <http://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/carrasco.htm> (consulta: 5 de diciembre de 2016).
- Goimard, J. (2003). *Critique du merveilleux et de la fantasy*. París: Pocket.
- Hernández Guerrero, J. A. y García Tejera, M. C. (2005). *Teoría, Historia y Práctica del Comentario Literario*. Barcelona: Ariel.
- Herrero, L. (2005). «Sobre la traducibilidad de los marcadores culturales», en Chesterman, A., Gallardo, N. y Gambier, Y. (eds.): *Translation in Context*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Hurtado Albir, A. (2005). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Jerez Martínez, I. y López Valero, A. (2013). «Literatura fantástica e identidad juvenil. El mal y la muerte como motivos de búsqueda del adolescente», *Contextos educativos*, 16, 141-152. Disponible en: [dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4240514.pdf](http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4240514.pdf) (consulta: 6 de diciembre de 2016).
- Linares Valcárcel, F. (2007). «Algunas conexiones entre el cuento maravilloso y la literatura fantástica actual: *Memorias de Idhún*, de Laura Gallego», *Garroza: revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular*, 7, 163-172.
- Mayoral Asensio, R. (2001). «Por una renovación en la formación de traductores e intérpretes: revisión de algunos de los conceptos sobre los que se basa el actual sistema, su estructura y contenidos», *Sendebarr*, 12, 311-336.
- Ministerio de Cultura (2010). *Libro Blanco de la traducción editorial en España*. Madrid: Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación. Disponible en: <http://es.calameo.com/read/00007533587198e49a11c> (consulta: 5 de diciembre de 2016).
- Morató Agrofojo, Y. (2010). «A vueltas con el traductor literario: una reflexión sobre sus competencias», *La Linterna del Traductor*, 4. Disponible en: <http://www.lalinternadeltraductor.org/n4/traductor-literario.html> (consulta: 6 de diciembre de 2016).
- Moya, V. (1992). «Nombres propios: su traducción», *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 12, 233-247.
- Moya, V. (2000). *La traducción de los nombres propios*. Madrid: Cátedra.
- Newmark, P. (2010). *Manual de traducción*. Madrid: Cátedra.
- Olivera Tovar-Espada, M. (2012a). «La traducción de *El Señor de los Anillos* (8). La traducción de los nombres de los personajes (1)», *El Trujamán*. Disponible en:

- [http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/agosto\\_12/16082012.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/agosto_12/16082012.htm) (consulta: 6 de diciembre de 2016).
- Olivera Tovar-Espada, M. (2012b). «La traducción de *El Señor de los Anillos* (9). La traducción de los nombres de los personajes (2)», *El Trujamán*. Disponible en: [http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre\\_12/03092012.htm](http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_12/03092012.htm) (consulta: 6 de diciembre de 2016).
- Palma, S. (2006). «La traducción de los elementos culturales: el caso de Asterix y Mafalda», en Bruña Cuevas, M. et al. (coords.): *La cultura del otro: español en Francia, francés en España*. Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Palomares Marín, M. C. y Montaner Bueno, A. (2015). «Tópicos de la fantasía épica en la literatura infantil y juvenil. Un recorrido por la construcción narrativa de *Mago por casualidad* de Laura Gallego», *Tejuelo*, 21, 9-29. Disponible en: <http://relatec.unex.es/revistas/index.php/tejuelo/article/view/1627/1015> (consulta: 5 de diciembre de 2016).
- Rocha, T. (1997). «De cómo traducir 'hermenéuticamente' un texto literario», en Santamaría, J. M. et al. (coords.): *Trasvases culturales: literatura, cine y traducción 2*. Vitoria: Universidad del País Vasco, Departamento de Filología Inglesa y Alemana.
- Sabio Pinillo, J. A. y Ruiz, J. (eds.) (2001). *Traducción literaria. Algunas experiencias*. Granada: Comares.
- Sánchez Escalonilla, A. (2009). «Fantasía de aventuras: La exploración de universos fantásticos en literatura y cine», *Comunicación y sociedad*, (22) 2, 109-138. Disponible en: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8651/1/20091202125720.pdf> (consulta: 5 de diciembre de 2016).
- Santana López, B. y Fortea Gil, C. (2013). «El hombre de las mil y una caras: el traductor literario como gestor experto de fuentes documentales especializadas», en Santana López, B. y Travieso Rodríguez, C. (eds.): *PUNTOS de encuentro: los primeros 20 años de la Facultad de Traducción y Documentación de la Universidad de Salamanca*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Veiga Díaz, M. T. y González Martínez, M. D. (2003). «Nombres propios y pérdida de significado en la traducción al español de la serie literaria de Harry Potter», *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 1, 107-129.