
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Fuente Álvarez, Virginia de la; Ohannesian, Maria, dir. La noche es oscura y alberga traducciones : Análisis contrastivo de la traducción de 'A Game of Thrones' al castellano y al catalán. 2015. (1202 Grau en Traducció i Interpretació)

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/147017>

under the terms of the  license

**La noche es oscura y alberga
traducciones: Análisis contrastivo de
la traducción de *A Game of Thrones* al
castellano y al catalán.**

101486 – Treball de Fi de Grau

Grau en Traducció i Interpretació

Curs acadèmic 2014-15

Estudiant: Virginia de la Fuente Álvarez

Tutora: María Ohannesian Saboundjian

10 de junio de 2015

Facultat de Traducció i d'Interpretació

Universitat Autònoma de Barcelona

*A mi tutora, María Ohannesian,
por la dedicación con la que
me ha guiado en este trabajo.*

*A Íñigo y Ariadna,
por animarme y apoyarme
a seguir adelante con mis ideas.*

*A Natalia, por su gran ayuda
y por haberme enseñado tanto.*

*A mis padres, porque
me han animado en todo el proceso
y han confiado siempre en mí.*

Índice

1.	Introducción.....	7
1.1	Juego de tronos.....	8
1.2	La literatura fantástica.....	10
1.2.1	Traducción de literatura fantástica	10
2.	Marco teórico.....	13
2.1	Análisis contrastivo	13
2.1	Antecedentes	14
2.1.1	Alicia en el país de las maravillas	14
2.1.2	Harry Potter	15
2.2	Metodología	16
2.2.1	Javier Franco Aixelá.....	17
2.2.2	Virgilio Moya	18
2.2.3	Lawrence Venuti	20
3.	Análisis	23
3.1	Topónimos.....	24
3.2	Nombres y sobrenombres de personajes	26
3.3	Fauna, flora y seres sobrenaturales	28
3.4	Armas y materiales.....	30
4.	Conclusiones.....	32
5.	Bibliografía.....	35
5.1	Principal	35
5.2	Secundaria	37

1. Introducción

En este trabajo se llevará a cabo un análisis de la traducción al castellano y al catalán de *A Game of Thrones*, primer libro de la serie ‘A Song of Ice and Fire’. Los libros utilizados para este fin serán la edición en inglés de *A Game of Thrones* (Bantam Books, 2013), la edición española de ‘Canción de hielo y fuego’ I, *Juego de tronos* (Ediciones Gigamesh, 2011) y en catalán ‘Cançó de gel y foc’ 1, *Joc de trons* (Alfaguara, 2011).

La edición en castellano ha sido traducida íntegramente por Cristina Macía. La edición en catalán se ha llevado a cabo con la colaboración de tres traductoras: Mercè Santaulària, Esther Roig y Anna Llisterri.

El trabajo consistirá fundamentalmente en una introducción a la traducción de literatura fantástica adulta y un análisis contrastivo del texto original en inglés de *A Game of Thrones* y su traducción al castellano y al catalán, haciendo hincapié en la adaptación de los nombres propios y en especial de los antropónimos del universo épico fantástico creado por George R. R. Martin en las traducciones.

El interés por la fantasía ha despertado en la última década. Buen ejemplo de ello son sagas y trilogías como *Harry Potter*, *Los juegos del hambre*, *Divergente*, *Molly Moon*, *Artemis Fowl*, etcétera. Estas obras y el mentado interés que despiertan siempre han sido redirigidos hacia un público joven, denominado *young adult* (Juárez, 2015) que surgió con la necesidad de las bibliotecas estadounidenses de buscar un conjunto de libros que atrajeran al público adolescente a la lectura. Muchas novelas de ciencia ficción y fantasía terminaron en este saco, y el modelo se exportó a las editoriales y al resto del mundo. Pero la literatura fantástica llena de creatividad e inventiva no es solo el territorio de los más jóvenes. De hecho, los lectores jóvenes aficionados al género van explorando nuevos títulos más adultos dentro de la fantasía y la ciencia ficción. George R. R. Martin es uno de los autores que escriben para un público adulto, además de ser conocido mundialmente por ser el autor de las novelas río que componen el universo de ‘Canción de hielo y fuego’. Más allá de esta saga es un afamado escritor de fantasía y ciencia ficción desde que en 1977 publicó su primera novela, *Muerte de la luz*. «Un autor cuyas obras gozan de cierto prestigio en España, independientemente de ‘Canción de hielo y fuego’» (Burillo, 2011, 11).

Si la novela juvenil fantástica ha recibido poca atención, menos aún ha recibido la dedicada a un público más adulto, a menudo por los prejuicios de las editoriales y de los propios lectores, y menos atención ha tenido su traducción, en consecuencia: queda relegada históricamente a un segundo plano, aunque ha avanzado mucho y se ha centrado en el contexto y el sentido, lo que ha afectado a la forma de adaptar las novelas a las culturas de destino y a la traducción, por ejemplo, de los antropónimos. Varios precedentes y objetos de comparación son los originales y las adaptaciones de libros como *Alicia en el país de las maravillas*, *La historia interminable*, *Las crónicas de*

Narnia, *El señor de los anillos* o, más recientemente, *Harry Potter*. Todos estos libros tienen en común la creación de un universo fantástico por parte de sus autores, que tuvieron que inventarse la mayoría de los nombres, desde los personajes hasta los mapas y sus topónimos. Esto sienta las bases de lo que en este trabajo se tiene por objetivo comparar: la traducción, transcripción, adaptación o invariación de dichos nombres del inglés al castellano y al catalán.

El propósito es ver cómo se adapta la obra en las traducciones al catalán y al castellano en base al contexto de la cultura de llegada, el público objetivo y las estrategias de traducción empleadas. Todo ello a partir de los datos que se recogerán en diversas tablas a lo largo del proceso.

1.1 Juego de tronos

Esta novela de George R. R. Martin se publicó por primera vez en Estados Unidos, el 6 de agosto de 1996. En castellano se publicó por primera vez en Ediciones Gigamesh (Martin, 2002), y en catalán en Devir (Martin, 2006). El trabajo se centrará exclusivamente en este primer volumen de una obra que, actualmente inconclusa, abarca casi dos millones de palabras.

La novela podría ser clasificada de fantasía épica. Está ambientada en un mundo imaginario, pero toda la atmósfera recuerda al medievo anglosajón. De hecho, hay expertos que aseguran que la ambientación histórica es destacable dentro del mundo de ‘Canción de hielo y fuego’, una saga basada en la sangrienta guerra de las Rosas. En una entrevista concedida a EFE, el propio George R. R. Martin (2012) declaró:

«La historia tiene referencias a la guerra de las Rosas y es una mezcla de distintos acontecimientos históricos, que incorpora un poco de este rey y un poco de este otro rey».

Carlos Ripoll (2015) defendía en uno de sus artículos los lazos entre George R. R. Martin y Shakespeare. Los personajes carismáticos, las luchas de poder, el orgullo, el honor, la venganza, la traición y, sobre todo, las muertes en abundancia. En estos aspectos, ‘Canción de hielo y fuego’ tiene, por ejemplo, mayor paralelismo con los dramas shakesperianos que con las novelas de J. R. R. Tolkien. Cuando hablamos de la similitud con la guerra de las Rosas, en realidad nos deberíamos basar en la versión de Shakespeare, *Enrique VI*. Hay más referentes históricos¹ que se pueden atribuir a ‘Canción de hielo y fuego’. Por ejemplo, el Muro sería la muralla de Adriano; la Boda Roja, la Cena Negra; los Lannister, los Borgia, y el fuego valyrio, el fuego griego. En el último de los casos hay que aclarar que la traducción real de *wildfire* es «fuego griego», pero en un mundo donde Grecia nunca ha existido, no se podía utilizar ese equivalente,

¹ Se puede encontrar más información al respecto en el artículo de J. J. González Haro en la web de La voz digital: <http://www.lavozdigital.es/tv/201501/30/referencias-historicas-juego-tronos-20150127164732-pr_1.html>

así que se optó por ponerle el nombre de «fuego valyrio» porque Valyria es una cultura antigua que es a Poniente lo que Grecia al mundo real.

Dentro de los elementos fantásticos destacan algunos propios del género que se difundió en el siglo XX con el nombre de *fantasía épica*, como pueden ser la magia, las armas anteriores a la pólvora o los dragones. Hasta el último detalle, por ejemplo en espadas, medidas, armaduras, comidas y vestimenta, está minuciosamente documentado por el autor. Pero todo este atrezo se ve aderezado con elementos de la cosecha del autor y un sinfín de nombres inventados que en ocasiones se camuflan entre otros propios del mundo real. Este es uno de los puntos clave en los que radica la dificultad a la hora de traducir este texto. También es una de las razones fundamentales por las que se ha escogido *Juego de tronos* a la hora de realizar este trabajo.

Otra de las razones es que la novela rompe internamente con todos los esquemas existentes si se profundiza un poco en su contexto, y no hay tabúes de ningún tipo escondidos entre sus páginas. Se describen violaciones, luchas encarnizadas y asesinatos de todo tipo, y se representan intrincadas tramas políticas que ejemplifican la situación real. El libro que dio lugar a un ejército de apasionados lectores que conocen cada rincón de los Siete Reinos, porque en ocasiones saben más de la geografía de Poniente que de la de su propio país, ha dado paso a una comunidad a la que ahora se unen los millones de seguidores de la serie. Cuando hablamos del universo de *Juego de tronos*, los Siete Reinos equivaldrían a los que conforman a día de hoy el Reino Unido, que sería Poniente en su conjunto.

También es importante saber que desde que se emitió la primera temporada de la serie televisiva en 2012, el número de lectores y el interés, que ya eran grandes, se han acrecentado. Las novelas, que incorporan correcciones en cada reimpresión y reedición, incluyen también cambios debidos a la serie. Toda esta vorágine también propició la segunda traducción (en la que nos basamos para elaborar este trabajo) del primer volumen y el lanzamiento conjunto de todos los libros de la saga publicados hasta el momento, en catalán, el decimonoveno idioma al que se traduce. ‘Cançó de gel i foc’ llegó al público catalán tras una de las pugnas más fuertes que se recuerdan por los derechos de una novela en la Feria de Fráncfort, debido a la influencia de la serie de la cadena HBO (Cales, 2011).

Para comprender el impacto de las masas en las novelas de George Martín parece pertinente hablar del *fándom*². El término proviene de la unión de las palabras inglesas *fanatic kingdom*, que vienen a significar «el reino de los aficionados acérrimos», y se refiere a los colectivos que se agrupan en torno a un interés común, como las series de televisión, la música o los libros. La presión que ejercen estos colectivos ha llegado a movilizar a los editores a la hora de mejorar las traducciones. En el caso de los libros de género, y desde el auge de las redes sociales, es un fenómeno común. Patrick Rothfuss,

² Se puede encontrar más información sobre el «fandom» en este enlace: <http://es.wikipedia.org/wiki/Fandom>

autor de la trilogía ‘El asesino de reyes’, creó un foro para todos los traductores de su novela. George R. R. Martin no ha hecho nada similar, pero los seguidores de la saga realizan sus propios análisis contrastivos y comentan la traducción al castellano en webs como asshai.com, [Los Siete Reinos](http://LosSieteReinos.com), y [Hielo y Fuego Wiki](http://HieloyFuegoWiki.com)³.

El éxito de esta obra y de otras similares, así como la complejidad de sus personajes y el universo que los rodean, está conformado por una ambientación muy cuidada que tiene un contexto y un público objetivo concretos, que el traductor debe ser capaz de imprimir en el texto meta el estilo del texto original.

1.2 La literatura fantástica

Antes de empezar a hablar sobre su traducción se debería presentar una breve introducción a la literatura fantástica.

Ana Belén Barrios (2011, 26) considera que se puede definir la literatura de género fantástico como: «todos aquellos libros que se alejen de lo real, normal o natural» y defiende, junto con David Roas (2001), la eliminación de las distinciones más clásicas entre literatura fantástica y literatura maravillosa. La fantasía surge directamente de la imaginación y es infinita al igual que esta; por tanto, es difícil delimitar la fantasía en más de un ámbito. Según Bottón de Burlá (1994, 7), poner límites a lo que por definición es ilimitado supone una ruptura con todo lo conocido y lo establecido, es algo imposible.

Otro punto de vista es el de Mijail Bajtin que escribió su artículo «Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico» (Bajtin, 1989) con el que establecía las diferencias fundamentales entre el universo literario de la epopeya clásica y la novela moderna. La diferencia reside en que los espacios de la épica son perfectos y cerrados. La acción transcurre en un tiempo histórico lejano y la distancia épica permite que el universo consiga la perfección. La novela, nace con la ruptura de la distancia, estableciendo la acción en el presente, imperfecto y abierto. ‘Canción de hielo y fuego’ se situaría en el género de la novela, ya que la fantasía como género menor se engloba dentro de la novela, el género por excelencia.

1.2.1 Traducción de literatura fantástica

Varias de las ideas que transmitió la autora de la traducción al castellano, en una conferencia que dio en la Universidad de Salamanca (Macía y Fortea, 2013), se pueden resumir en tres: a) uno de los trabajos del traductor de fantasía es inventar, como cuando ella tuvo que bautizar el único árbol ficticio de una enumeración; b) los problemas de transferencia cultural debe resolverlos el traductor; no es conveniente poner pies de página ni hacer un sinnúmero de aclaraciones; c) no hay que plegarse al texto; la narración debe fluir con soltura en la lengua meta.

³ Los enlaces a los sitios web mencionados son: <<http://www.asshai.com/principal.php>>, <<http://lossietereinos.com/>> y <<http://hieloyfuego.wikia.com/wiki/Portada>>

La traducción literaria es una labor compleja en sí misma, y la traducción de la literatura fantástica tiene sus complejidades añadidas, como señala Manuel Muñiz Menéndez. Por ejemplo, es difícil trasladar el argot de una cárcel estadounidense o de un distrito del centro de París, en un contexto real, por lo que es fácil imaginar el brete de los traductores obligados a transferir los modismos de un elfo, un orco o, en el caso de *Juego de tronos*, un dothraki.

En toda novela fantástica, según Manuel de los Reyes (2013, 45), se pueden distinguir tres niveles lingüísticos que exigen distintas destrezas al traductor. En primer lugar están los rasgos morfosintácticos propios de la lengua de partida: ortografía, gramática, signos de puntuación, uso de cursivas y mayúsculas, etcétera. Esto, junto con el estilo del autor, es lo que crea el contexto de la obra y lo que nos conduce al segundo nivel: el lenguaje especializado de la obra, en este caso el propio de las novelas de fantasía medieval: atuendos, lenguaje técnico, argot callejero, armaduras, espadas, medidas, alimentos, etc. El lector no especializado suele aceptar todo lo que pone el autor sin contrastarlo; simplemente es trasfondo de la acción y no le interesa ahondar en ello, pero hay lectores que, por formación o curiosidad, están al tanto de qué tipo de armadura pertenece a cada época o qué tipo de vestido llevaban las damas en los palacios durante el periodo en cuestión. Los escritores lo saben y dedican muchas horas a la documentación de todos los temas propios de la ambientación de la novela. Por consiguiente, al traductor le tocará hacer exactamente lo mismo para satisfacer las expectativas de los lectores más exigentes.

La literatura fantástica nos lleva a lugares imaginarios, y nos muestra personajes y objetos ficticios con nombres inventados. Esto supone un reto para los traductores, que deben utilizar la creatividad y el ingenio. Aquí aparece la tercera y última capa, propia de los textos de género fantástico: el fruto exclusivo de la imaginación del autor, el lugar en que confluyen seres, plantas, objetos y acciones sin equivalente en el mundo real. Aquí es donde se dan cita los hobbits de J. R. R. Tolkien, los mortífagos de J. K. Rowling, los Chandriam de Patrick Rothfuss y los caminantes blancos de George R. R. Martin; el nadsat de Anthony Burgess y el soma de Aldous Huxley.

Si nos centramos en la traducción de las entidades ficticias, a la que se refiere Manuel de los Reyes en su tercera y última capa lingüística, existen diferentes tipos: los nombres compuestos que aluden a una entidad definida y que carecen de mayor complicación. Por ejemplo, Wonderlad es el país de las maravillas, y en *Juego de tronos*, Kingslanding se traduce como Desembarco del Rey. Por otra parte están los nombres totalmente nuevos, como Narnia o Pyke. Es difícil optar por una adaptación ortográfica a día de hoy. El problema de la traducción de los nombres propios es surcar el mar que hay entre las tendencias de la época, el estilo del texto origen y la tradición de traducción (Moya, 1993). Por último están las palabras compuestas o derivadas, por elementos (sufijos, prefijos o raíces) cuyo significado es evidente y que además tienen connotaciones importantes para la obra. Un ejemplo podría ser el sinsajo (*mockingjay*) de *Los juegos del hambre*, o Poniente (*Westeros*) en *Juego de tronos*. Si nos centramos en el caso concreto de *sinsajo*, vemos que *mockingjay* viene de *mockingbird*, que es

«sinsonte», y *jay*, que es «arrendajo». Al unir el principio de una palabra y el final de otra recreamos el proceso original.

Manuel de los Reyes no menciona este tema, pero en el caso de *Juego de tronos* es interesante hablar de la «obligatoriedad» de traducir mal algunos neologismos. En ciencia ficción y fantasía nos movemos en mundos inventados, pero esto no quiere decir que no sean verosímiles y para salvaguardar esa verosimilitud hay ocasiones en las que es necesario traicionar al autor. En *Juego de tronos* podemos destacar dos ejemplos, por un lado el del fuego valyrio que hemos explicado con anterioridad y el de los huargos. El fuego griego no podía existir en un mundo en el que nunca había aparecido Grecia, pero en el caso de direwolf (*canis dirus*) se omitió su equivalente por ser un término poco conocido y simple. El *canis dirus*⁴ se conoce en español como «lobo gigante» o «lobo terrible», que tiene un impacto menos exótico que «lobo huargo».

Algo más complicado de conseguir y que hacen algunos autores es inventarse un idioma propio dentro de sus libros. Un precedente en el desarrollo de razas fantásticas y sus lenguas sería J. R. R. Tolkien, que además «adaptó» dichas lenguas al inglés. Otros casos son el dialecto procedente del ruso que emplea Anthony Burgess en *La naranja mecánica*, la «neolengua» de George Orwell, presente en 1984, y las palabras del dothraki en *Juego de tronos*: *khalasar*, *khal*, *khaleesi*, *khas*, *rhaggat*, *rahae*, etcétera.

Así que efectivamente, un traductor debe ser especialmente creativo e ingenioso al traducir fantasía.

⁴ En este enlace se puede encontrar más información sobre el *canis dirus*:
<<http://paleoindio.blogspot.com.es/2013/04/canis-dirus.html>>

2. Marco teórico

En el marco teórico trataremos varios aspectos fundamentales para la comprensión del trabajo de análisis, en qué consiste un análisis contrastivo, los precedentes en la traducción de antropónimos en literatura fantástica, con *Harry Potter* y *Alicia en el país de las maravillas* y la metodología de la traducción de los nombres propios a través de tres teóricos de la traducción.

2.1 Análisis contrastivo

Según Schnell y Rodríguez (2009, 263), la figura del traductor interviene activamente en el proceso de transmisión y recepción de una obra a cualquier idioma. En el caso de la literatura, que está sujeta a la subjetividad del texto, el mero cumplimiento de la labor de traducir y generar un nuevo manuscrito en la lengua meta hace que se pierdan matices en la operación traslativa. El caso que vamos a analizar a lo largo de este trabajo es el de la traducción de los nombres propios.

Para constatar estas alteraciones en los textos meta nos valdremos de la comparación de la obra traducida al catalán y al castellano, y señalaremos las diferencias entre ambas ilustrándolas con una serie de ejemplos extraídos de los tres libros: ‘A Song of Ice and Fire’, *A Game of Thrones* (Bantam Books, 2013), ‘Canción de hielo y fuego’ I, *Juego de tronos* (Ediciones Gigamesh, 2011) y ‘Cançó de gel y foc’ 1, *Joc de trons* (Alfaguara, 2011). En su trabajo, Marcella la Rocca (2005) comenta que la naturaleza interlingüística e intercultural de la traducción requiere del manejo de varios códigos o textos diferentes, para poder comparar y evitar la contaminación y las influencias entre las lenguas de trabajo: la lengua original (LO) y las lenguas de traducción (LT).

Los estudios sobre la interferencia y la transferencia se centran en la utilidad de los análisis contrastivos en la didáctica de la traducción, que nos ayuda a conocer mejor la LO y las LT, así como permitimos una mejor comprensión del texto original y de los textos meta, como veremos en este trabajo. Los elementos que hay que contrastar en una y otra lengua son los géneros, los clichés, las marcas textuales y los trazos culturales. Todo aquello que caracteriza un texto y hace que lo identifiquemos como periodístico, epistolar o novelístico, y dentro de la novela, lo que nos permite reconocerla en este caso como fantasía épica. Aquí trataremos los antropónimos y topónimos inventados, donde la tendencia arcaizante y maravillosa es una de las señales identificativas del texto origen (TO) y los textos meta (TM). Por eso es interesante corroborar que guardan un equilibrio en la LO y en las LT (Berenguer, 1999, 141). Lo que se hace es localizar los factores extratextuales, los posibles problemas de traducción derivados de las dificultades intratextuales del texto original, de las LT y su cultura o, lo que es lo mismo, de las diferencias respecto a las convenciones culturales, los hábitos de escritura y las expectativas del receptor en origen y en llegada. Hay que tratar los nombres en el texto en su conjunto, para luego irse deteniendo en ejemplos concretos y,

una vez recogidas la norma y las excepciones, tratar los problemas de cohesión y coherencia en las traducciones. Como decíamos, para que un análisis contrastivo sea útil se debería situar al nivel del texto y tomar en consideración las tipologías textuales.

2.1 Antecedentes

Consideramos que es importante hablar de los precedentes para una mejor comprensión del trabajo de análisis y para tener un comienzo a partir del cual desarrollar las teorías propias. Los métodos y teorías empleados en épocas anteriores son los que han abierto paso a reflexiones más profundas y sientan las bases para las incógnitas, que aún no se han despejado y los nuevos interrogantes que se nos presentan. Como decía Virgilio Moya (2000), la traducción no debe seguir pautas, tiene que primar la creatividad, aunque se deben tener en cuenta las convenciones usadas con anterioridad. Pero solo son convenciones, no normas. Anteriormente era costumbre traducir los nombres propios, pero en la actualidad no solo se procura conservarlos, sino que algunos que antes se traducían han recuperado la forma original (por ejemplo, el antiguo Carlos Marx es ahora Karl Marx). Las convenciones (divididas en *regulativas*, aceptadas generalmente por los miembros de una comunidad, y *constitutivas*, que determinan la traducción correcta para una determinada cultura) se modifican según el tiempo y el espacio; por tanto, el traductor no tiene obligación de acatarlas, pero tampoco debe perderlas de vista.

Por estas razones en este trabajo vamos a considerar otras dos traducciones de fantasía: una más clásica, *Alicia en el país de las maravillas* y una más moderna, *Harry Potter*.

2.1.1 Alicia en el país de las maravillas

Tal como queda patente en el trabajo de Ismael Lemus Montaña (2008, 33), el relato de *Alice in Wonderland* tiene lugar en una ambientación ficticia caracterizada por un toque rural. Es un mundo con sus propias reglas aunque gracias al enlace que supone Alicia, como personaje central ligado al mundo real, es fácil que todas las culturas puedan sentirse identificadas en la lectura de este texto. La cultura predominante es la británica, ya que Alicia es inglesa y a través de sus ojos Lewis Carroll nos presenta su mundo peculiar. Las referencias a la cultura de origen de la protagonista son escasas y surgen en el devenir de sus pensamientos a la hora de comprender el nuevo espacio.

Los nombres de los personajes están vinculados al universo creado por Carroll para el país de las maravillas. Los seres que lo pueblan son en su mayoría antropomorfos y su nombre tiene relación directa con sus características. Pueden ser sustantivos simples o compuestos que no suscitan mucha discrepancia a la hora de traducirlos, como los antropomorfos Conejo Blanco (*White Rabbit*), Oruga (*Blue Caterpillar*), Pájaro Bobo (*Dodo*), Gato de Chesire (*Cheshire Cat*) o Liebre de Marzo (*March Hare*), o los nombres de los personajes que se caracterizan por su profesión o

rango: Duquesa (*Duchess*), Reina de Corazones (*Queen of Hearts*) o Sombrerero Loco (*Mad Hatter*).

En el caso de esta novela, la traducción de los nombres varía según la edición: se emplea una para el público juvenil y otra para el adulto. Este problema no es relevante en el caso de *Juego de tronos*, porque es un libro claramente dedicado a un público adulto y la terminología específica no presupone un problema para el lector.

Hay nombres que no parecen tener equivalente en castellano, pero la mayoría sí, y por eso, a través de la traducción se opta por la adaptación a la lengua meta. En el caso de la traducción infantil se modificaron algunos términos que podían ser susceptibles de no entenderse por transferencia cultural, optando por una traducción «familiarizante», como en el caso de las cartas de la baraja de póker, cuyo nombre se cambió por el de los palos de la baraja española.

La traducción del nombre de la protagonista es otro ejemplo de recurso familiarizante. Tiene sentido traducir el nombre de los personajes para causar el mismo efecto que en los lectores del original, pero el nombre de la protagonista es un caso aislado, porque es una niña anglosajona y su nombre no es inventado. Esta decisión por parte del traductor vuelve a estar condicionada por el público receptor, que se presupone que será infantil, pero en *Juego de Tronos*, los antropónimos no se traducen, solo los apodos de los personajes y los apellidos de los bastardos, relacionados con la característica principal del territorio (*Nieve* en Invernalía, *Piedra* en el valle de Arryn, etcétera).

2.1.2 Harry Potter

Los libros de ‘Harry Potter’ se han traducido a muchos idiomas, llegando a más de 200 países. Sus traducciones pretendían reflejar la magia y el ambiente que se respiran en la obra de J. K. Rowling. En su trabajo Gisela Marcelo e Isabel Pascua (2005) se centran en una de las formas de conservar el espíritu del TO: la traducción de los nombres propios.

Los nombres propios no se eligieron por casualidad, sino que responden a una serie de consideraciones por parte de la autora, principalmente el deseo de crear una atmósfera inglesa, por lo que se inventa todo un entramado de nombres propios con una gran carga semántica para hacer guiños o dar pistas al lector. En *A Game of Thrones*, George Martin hace algo parecido: algunos de los nombres tienen una fuerte carga arcaizante para dar verosimilitud al ambiente épico medieval y otros tienen alguna connotación como los apodos (ej. Medio Hombre y Gnomo, los sobrenombres de Tyrion Lannister), y por otra parte están los nombres que hacen guiños históricos y que reafirman la hipótesis de que la novela se basa en la guerra de las Rosas, como por ejemplo la casa Lannister que podría venir de Lancaster.

Los críticos de la traducción al castellano de *Harry Potter* suelen alegar la falta de coherencia a lo largo de la saga. Algunos nombres propios y topónimos se tradujeron,

mientras que otros muchos no, por lo que es palpable el doble rasero. En otros países ha habido actuaciones similares. Uno de los motivos podría ser la intención de adaptar el texto a un público más joven mediante la modificación de algunas referencias culturales, pero preservando el aire inglés del original.

Hay una gran irregularidad en las estrategias de traducción de los antropónimos en las diferentes lenguas. También en nuestro país se ha dejado notar entre las versiones catalana y castellana, que no coinciden en bastantes ocasiones. Muchos nombres han perdido connotaciones importantes al no traducirse al castellano, como por ejemplo (García Turón, 2014): Severus Snape o *profesor Sprout* (traducida al catalán como *professora Coliflor*), Fang (traducido al catalán como *Fangoso*, porque incluye *gos*, «perro», que evoca en cierto modo el original, que significa «colmillo») y para terminar Fluffy. El caso de Fluffy es peculiar, ya que se trata de un perro enorme de tres cabezas que es la «mascota» de Hagrid, el guardabosques, y que en castellano no se tradujo, eliminando la burla existente en llamar «Peludito» a semejante ser, mientras que en catalán se le apodó *Pelut*.

En ‘Harry Potter’ comprobamos que la traducción es una actividad en la que hay cabida para diferentes soluciones y estrategias, y que las condiciones en que todo traductor toma sus decisiones no son siempre las ideales o no se puede predecir el impacto de las decisiones tomadas. Por eso es interesante analizarlas a posteriori y compararlas con las de otros profesionales, como se intenta hacer en este trabajo con el análisis contrastivo.

Uno de los mayores problemas es que tras haber publicado tantos nombres de personajes, lugares, comidas, etcétera en el primer libro de la serie, ya no se pudieron cambiar por mucho que quisieran mejorarlos los traductores posteriores. En el caso de *Juego de Tronos*, al conservar a la misma traductora durante toda la saga y reeditar en varias ocasiones el libro, a lo largo de los años se han ido introduciendo mejoras en la traducción.

2.2 Metodología

Para poder hacer un análisis adecuado del libro original y sus traducciones al catalán y al castellano, primero tenemos que bucear por las diversas teorías, normas, reglas y convenciones de traducción de antropónimos y otros nombres propios, que se han ido recogiendo en diferentes estudios a lo largo de la historia. Debido al límite de espacio y a la inabarcabilidad de todos los estudios publicados hasta la fecha en lo referente a este campo para un Trabajo de Fin de Grado (TFG), nos centraremos en algunos casos concretos.

Hablaremos de las aportaciones de tres teóricos y sus diferentes visiones sobre la metodología y las estrategias aplicables en la traducción de los nombres: Virgilio Moya, Javier Franco Aixelá y Lawrence Venuti.

2.2.1 Javier Franco Aixelá

Javier Franco Aixelá (2000) explica en *La traducción condicionada de los nombres propios* que con el paso del tiempo se ha llegado al consenso de que la traducción es un proceso no mecánico y los traductores deben tomar decisiones que afectarán al TM. Es difícil establecer una norma fija; por ello falla la traducción automática y solo nos queda el componente humano a la hora de decidir. Una decisión difícil es aquella que implica la traducción de los nombres propios (NP) que, según la redefinición del término propuesto por Aixelá, son «aquella palabra o expresión que se emplea para designar y diferenciar habitualmente a un ente concreto de otros de su especie» (Aixelá, 2000).

En las investigaciones de Aixelá sobre otros teóricos, se han formulado suposiciones como la intraducibilidad de los NP, que va motivada por la carga semántica que contienen. El traductor debe tener en cuenta el contexto para poder tomar una decisión adecuada que variará en función del contexto, aunque se mantenga el traductor. Por tanto, la forma de traducir los NP está ligada inevitablemente al contexto en que aparezcan, una idea que, como se puede apreciar, se refleja en el título de la obra de Aixelá: *La traducción condicionada de los nombres propios*. Se considera que hay unas normas preestablecidas, pero no es así, y las diferentes estrategias son difíciles de concretar. Según la perspectiva cultural, Aixelá las divide en dos, la conservación y la sustitución. Esto deja en un segundo plano los aspectos morfosintácticos y espaciales.

Como se puede apreciar, las técnicas son numerosas, pero la respuesta a la pregunta de cuál debemos utilizar no es unívoca. Como mencionábamos antes, depende del traductor y del contexto. Franco Aixelá toma la clasificación de Koller: las variables macrotextuales, las microtextuales y las de la naturaleza de los nombres propios. Y por último, según Aixelá, queda patente la imposibilidad de establecer reglas totalmente válidas para traducir los NP. Sin embargo, no hay duda de que las tendencias exploradas son útiles para la elaboración de las bases que se van a tener en cuenta en este trabajo.

Las estrategias de conservación se pueden desglosar en cinco:

- **Repetición:** la reproducción exacta de la grafía del NP original. El método más conservador, que consiste en la invariación de los NP. Ej.: Khaleesi.

- **Adaptación ortográfica:** si solo se realiza una transcripción o una lexicalización del término original. Se suele emplear al encontrarnos con NP procedentes de idiomas de grafía distinta de la latina, para adaptarlos. Ej.: *valyrian steel* en catalán es *acer valyrià*.

- **Adaptación terminológica:** la sustitución del significante original del NP por otro reconocido de igual significado en la lengua meta. Suele aplicarse cuando existe un equivalente acuñado en la LM, por ejemplo el uso de Londres en lugar de London.

- **La transferencia semántica:** traduciendo cada uno de sus elementos, como por ejemplo *Wonderland*, por *país de las maravillas*.

- **Glosas:** aclaraciones añadidas a la traducción al considerar que la estrategia de traducción no es suficiente. Se pueden llamar *notas al pie* (N. del T.). Es la última alternativa, ya que vulnera la invisibilidad del traductor y saca al lector del texto.

A continuación tenemos las estrategias de sustitución:

- **Neutralización limitada:** permite sustituir el NP por otro referente que se considere igualmente exótico, como en el original. Ej.: cuando en el doblaje al español de *Terminator* se tradujo el original «hasta la vista, *baby*» por «*sayonara, baby*».

- **Neutralización absoluta:** el referente por el que se sustituye es más general, no se atribuye a una cultura concreta. Ej.: cuando en *Harry Potter* se traduce *porridge* por «cereales» en castellano.

- **Naturalización:** el nuevo referente es propio de la cultura de llegada. Este método se solía emplear en el caso de los antropónimos cuya etimología era común en ambos idiomas. Ej.: la traducción de *porridge* como «*farinets*» en catalán.

- **Adaptación ideológica:** con carácter censor. Un ejemplo podría ser la traducción de los guiones de la película *Mogambo* en la época franquista⁵.

- **Creación autónoma:** cuando el traductor se inventa un NP, comenzando por la repetición del nombre propio del TO seguida de la nueva creación.

- **Omisión:** cuando los NP son opacos o redundantes se suprime el NP original. (Supresión por reiteración gramatical).

2.2.2 Virgilio Moya

Según Virgilio Moya (2000), los teóricos de la traducción suelen aceptar la adaptación o traducción de los nombres propios, pero siempre tras enumerar una lista de excepciones. En su libro *La traducción de los nombres propios*, Moya intentará los métodos empleados. Lo primero es conocer el texto por completo, la cultura, el género, etc. Moya recalca que no hay una norma fija, al igual que hacía Franco Aixelá anteriormente.

En el apartado «Las convenciones no son hijas de la *baraka*», Moya recuerda que antes se traducían los nombres anglosajones, pero que, por el contrario, en este momento no solo no se traducen, sino que algunos se han corregido para restablecer el original: Carlos Marx ha pasado a ser Karl Marx. Las convenciones de traducción van cambiando en el espacio y en el tiempo. Hace años la cultura del país original no se tenía en cuenta, pero hoy en día los lectores de la lengua meta esperan reconocer los

⁵ En este enlace se comentan más ejemplos de censura en la época de Franco: <<http://historiasdehispania.blogspot.com.es/2006/10/las-increbles-historias-de-la-censura.html>>

nombres de la cultura de origen del texto. También es importante entender que *convención* no significa «norma». Por tanto queda al juicio del traductor y de sus circunstancias el camino a tomar. En lo referente a las convenciones, como ya hemos dicho, se basa en la distinción que hace Chistine Nord entre las *regulativas*, que son aceptadas generalmente por los miembros de una comunidad, y las *constitutivas*, que determinan la traducción correcta para una determinada cultura.

Los nombres propios designan el objeto, pero no significan nada porque no indican una propiedad del objeto. Aunque en realidad son connotativos, ya que hay nombres masculinos, femeninos y de animales, así que se podría decir que en cierto sentido sí que indican una propiedad.

En la propia labor de traducción se presupone el uso de la imaginación y la creatividad, pero entendida, por supuesto, desde el punto de vista del autor. La base de un buen traductor es imitar y reinterpretar la creatividad del escritor a través de la reflexión. Todo esto es aplicable a la traducción o invariación de los nombres propios. Antes hablábamos de que la tendencia actual es dejarlos tal cual, aunque en la época griega y romana se naturalizaron los nombres hebreos de la Biblia. La convención comienza a revertirse en el siglo XIX, cuando, según ejemplifica Moya, termina la tradición de traducir los apellidos (ej.: Carlos Dickens).

Como comentábamos, no hay reglas, sino tendencias. A pesar de eso debemos aclarar que cuando se habla de intraducibilidad de los nombres propios se está hablando de antropónimos y topónimos que, si bien no se «traducen», sí que se pueden transcribir utilizando una técnica denominada *transferencia*, que está ganando la batalla a la adaptación, pero no siempre. Nadie traduce *London* en vez de *Londres*, aunque hoy en día *Beijing* quiere comerse a *Pekín* o *Frankfurt* a *Fráncfort*. ¿Dónde está el límite y cuáles son las ventajas de la transferencia?

Moya no habla de los límites, pero tiene claras tres ventajas de este método de traducción: mayor precisión o exactitud, respeto a la cultura de origen y más colorido local.

La tradición, según recoge Moya, sigue conservando la traducción de algunos casos concretos: los de gran relevancia histórica (Moisés, Salomón), apellidos que originalmente tienen un alfabeto distinto pasan del inglés al castellano de forma transferida (Gorbachev / Gorbachov), nombres de los indios americanos (Toro Sentado / Sitting Bull).

En muchos casos, cuando se pierde la carga semántica en la transferencia, se opta por añadir una nota al pie o explicar de alguna forma el sentido del nombre.

Todo lo dicho sobre la transferencia en lugar de la naturalización se aplica a los topónimos. Pero no sería justo descartar los exónimos que se siguen empleando por tradición, como Londres o Pekín, ejemplos ya mencionados.

Los topónimos se pueden metonimizar y, en consecuencia, hay dos opciones. Si los lectores están familiarizados con el nombre (ej.: Köln / Colonia), lo transfieren, lo transcriben o lo traducen total o parcialmente. Si no están familiarizados con el nombre, lo demetonimizan (Ej.: New York, por la *bolsa de Nueva York*).

Basándonos en lo escrito por Moya podemos decir que la tendencia actual se explica teniendo en cuenta estos aspectos: la permeabilidad de las culturas, que implica que es normal que actualmente un español posea un nombre inglés; la reciente valoración de lo marginal; el resurgimiento del gusto por la magia de las palabras que suenan exóticas; la capacidad de los lectores actual es de reconocer textos bilingües y multilingües; el orgullo de los pueblos porque se los reconozca y las exaltaciones nacionalistas.

Para concluir, y teniendo en cuenta que el relativismo reinante en torno a los factores que intervienen en la traducción o la invariación de los nombres propios (tipo de texto, público objetivo, preferencias de quien realiza el encargo, etcétera.), Moya declara tres cosas. La primera es que la mejor equivalencia entre la lengua de origen y la lengua meta en la traducción de los nombres propios se consigue mediante la transferencia. En segundo lugar, la traductibilidad de los nombres en la ficción estará sujeta a su carga simbólica. En tercer lugar, en lo referente a los topónimos también impera la opción de continuar con la transcripción, si no hay una forma previa más arraigada.

2.2.3 Lawrence Venuti

Lawrence Venuti (1995) describe dos métodos de traducción basándose en la teoría de Schleiermacher, a saber, la extranjerización y la domesticación. Venuti, en su momento, se sitúa en la vanguardia de los estudios traductológicos con un nuevo marco conceptual para expresar y explicar las estrategias de traducción en lo referente a los aspectos culturales. La división de Venuti (1998, 67) entre extranjerización y domesticación trata de reivindicar el peso de la traducción a la hora de tratar los referentes culturales, como bien podrían ser los nombres propios. Estos, así como ciertas expresiones, son lo que da color a un texto. La cultura no solo se remite a las sociedades reales; también existen elementos culturales propios en las historias ficticias, lo que les aporta riqueza y un matiz de verosimilitud que debe tenerse en cuenta al traducir, porque queremos reproducir la sensación del lector del TO en el lector del TM.

La extranjerización y la domesticación de Venuti tienen lugar en dos niveles. Primero está el que denomina el nivel «macro», que se basa en la selección de los textos en la lengua de salida. En segundo lugar está el nivel «micro», que es el compendio de métodos utilizados por el traductor para pasar del texto de origen al texto meta. El propio Venuti, en base a lo anterior, define la domesticación como una tendencia a la naturalización, en la que el traductor lleva a cabo su labor proporcionando al texto fluidez, una cadencia idiomática y un perfil transparente que tiende a eliminar los extranjerismos para ajustarse a las necesidades del usuario de la traducción. Se ciñe, por tanto, a los valores y la cultura de la lengua meta. La finalidad es conseguir un resultado

que cree la sensación de cercanía, de compenetración con el lector de la lengua meta, dándole la capacidad de identificarse con la cultura que aparece en el texto reconociéndola como la suya propia.

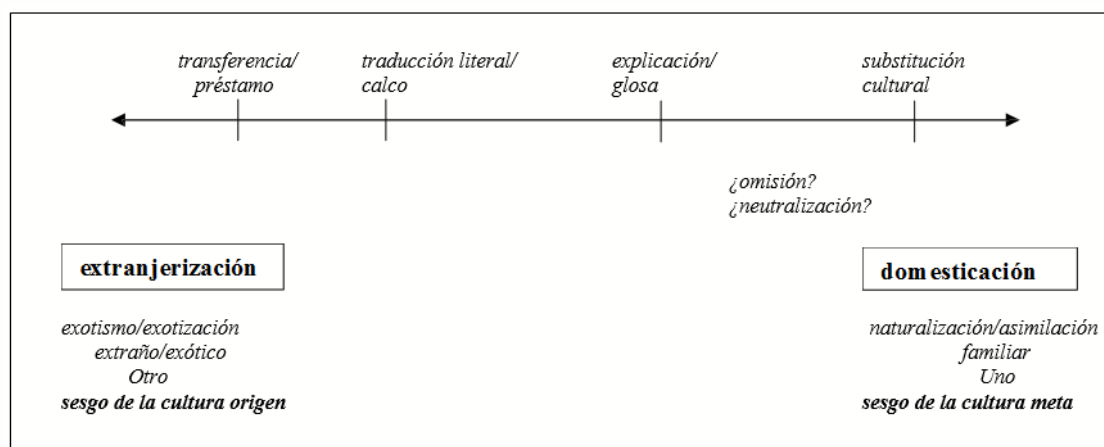
Venuti también habla de otro método de traducción, el extranjerizante, que persigue acercar al lector meta al texto origen y por consiguiente a la cultura de partida. El método consiste en la preservación de las diferencias lingüísticas y culturales alejándose de la preservación de valores domésticos. El efecto desfamiliarizante pretende preservar las singularidades lingüísticas y culturales. Venuti, siguiendo a Schleiermacher y a Berman, afirma que el método extranjerizante es un arma útil a la hora de rebajar el impacto de la tarea de traducir, para hacer menos perceptible el cambio y que no se pueda decir lo de *traduttore, traditore*. Además, Venuti cree que la extranjerización es favorable para conseguir un texto en que la identidad cultural queda patente como elemento enriquecedor.

Tanto Venuti como sus adeptos han utilizado diferentes términos a la hora de hablar de lo mismo. Moya y Aixelá utilizan también sus propios términos y listas de estrategias para expresar lo mismo. Podemos hablar de naturalización o asimilación cuando nos referimos a la domesticación, pero también de exotismo o exotización para designar la extranjerización.

En resumen, estas formas de denominar las estrategias provienen de dos corrientes opuestas que podemos ver reflejadas en dos personalidades, la más clásica sería la de Ortega y Gasset y la más progresista la de Jorge Luis Borges. Ortega (Ordoñez, 2006) comenzaba su ensayo *Miseria y esplendor de la traducción* con esta cita: «¿No es traducir, sin remedio, un afán utópico?» Según Ortega el traductor desempeña con humildad su tarea siendo incapaz de evitar infringir daños al TO si quiere conseguir un TM carente de errores gramaticales, pero para Ortega, que está enmarcado dentro de la corriente hermenéutica alemana, representada por Goethe, Schleiermacher o Benjamín, es preferible violar la lengua meta antes que perder matices del TO. Una postura aún más drástica sería la del autor y traductor ruso, Vladimir Nabokov, que criminaliza la traducción libre. Afirma que «la traducción literal más torpe es mil veces más útil que la paráfrasis más bonita» (Boyd, 2013) ya que cree que la «utilidad» debe prevalecer ante la estética en la traducción literaria. En contraposición tenemos a Jorge Luis Borges, que cree que es más útil ser infiel al TO y reescribir el TM hasta conseguir que sea natural para los lectores meta. Borges considera la traducción un medio de intercambio, entre las culturas del TO y el TM. Opina que la traducción debe ser libre, siempre y cuando no viole el sentido del TO.

Tomaszkiewicz y Nedergaard-Larsen, quienes, como explica Venuti, han estudiado de forma sistemática las estrategias empleadas en la traducción de referencias culturales específicas en el contexto cultural, ya sea en adaptaciones cinematográficas o en novelas, han comprobado que la mayoría de los trabajos de investigación sobre el material cultural específico han sido llevados a cabo en el contexto de la traducción textual. Es interesante expandir la mente para comprender hasta qué punto la

clasificación de los procedimientos de traducción sugerida por estos autores es aplicable a la traducción de antropónimos y otros nombres propios. Buena parte de las clasificaciones de las estrategias de traducción siguen una progresión general común, desde la más extranjerizante a la más domesticadora. La cantidad de estrategias que entran en el espectro depende del autor y del tema de estudio, y es ahí donde casi todos los autores dividen las estrategias en dos grandes grupos, de nombres diferentes, pero con un significado implícito similar: los hay que subdividen dichos grupos en listados de doce métodos o más y otros en apenas cinco. Más adelante, en el análisis, explicaremos los métodos que vamos a utilizar y por qué hemos elegido esas estrategias en concreto, que serán siete. Si bien es cierto que no es posible representar todas las estrategias de traducción concebibles en el gráfico que aparecerá al final de este apartado, ya que ni los propios expertos coinciden en el número de procedimientos disponibles para los traductores, ni en cómo clasificarlos, la progresión típica sí que está recogida y da una idea global que ayuda a entender el contexto de la metodología, no solo de Venuti sino de todos los teóricos que hemos mencionado con anterioridad.



En este esquema⁶ podemos ver una representación que se acerca al modelo de Venuti, que a fin de cuentas explica lo mismo que Virgilio Moya y Fran Aixelá. Los tres autores hablan de un modo u otro de unas directrices que siguen esta forma, pero que varían en ciertas partes del contenido. Los tres se solapan y complementan a la hora de explicar la metodología por la que se rige, generalmente, la traducción de los antropónimos y del resto de los referentes culturales, aunque a nosotros nos interese centrarnos exclusivamente en lo que se refiere a la traducción de nombres propios.

⁶ Imagen conseguida de Aproximación a una audiencia extranjera: transferencias culturales en traducción audiovisual, de Nathalie Ramière.
http://diarium.usal.es/experimentado/travesias/jostrans/jostrans06_ramiere/#!lightbox/0/

3. Análisis

La metodología de Aixelá, Moya y Venuti se puede reducir a siete técnicas. Teniendo en cuenta que, según Moya, no existen reglas fijas ni normas, sino unas directrices, hemos decidido aunar los puntos de vista de Aixelá y Venuti, ya que a grandes rasgos son los mismos. Aixelá discernía entre estrategias de *sustitución* y de *conservación*, mientras que Venuti diferencia entre *domesticación* y *extranjerización*, podríamos decir que hablan de lo mismo empleando diferentes términos. También se pueden clasificar, como mostraba el gráfico del apartado de Venuti, entre la naturalización y la exotización, apelativos que se desglosan siempre en diferentes técnicas de traducción. En nuestro caso vamos a dejar en siete por considerarlas las más representativas: préstamo o transferencia, calco o traducción, traducción literal, trasposición, modulación, equivalencia y adaptación (Albir, 2001, 257).

- **Adaptación:** reemplazar un elemento del texto original por otro adecuado a la cultura o comprensible en el texto meta, o traducir un elemento adaptándolo a la cultura de origen en lugar de literalmente. Ej.: *baseball* por *fútbol*, *Dr. Pepper* por *Coca-Cola* o *Star Wars* por *La guerra de las galaxias*.

- **Calco o traducción:** La traducción literal de una palabra por otra con el mismo sentido y significado en la lengua meta. Ej.: *basketball* por *baloncesto*.

- **Equivalente:** Utilizar un término reconocido como equivalente en la lengua materna. Ej.: *They are as alike as two peas* por *Se parecen como dos gotas de agua*.

- **Modulación:** Se trata de realizar un cambio en el punto de vista, enfoque o categoría de pensamiento respecto al TO. Puede ser léxica o estructural. Ejemplo: *You are going to have a son* por *Vas a ser padre*.

- **Préstamo o transferencia:** Integrar una palabra sin modificarla (préstamo puro) o integrar la palabra adaptada. Ej.: Préstamo puro podría ser, en un texto castellano, la palabra *lobby*, y préstamo naturalizado, *líder* o *fútbol*.

- **Traducción literal:** La traducción palabra por palabra. Ej.: *de perdidos al río* por *from lost to the river*. Se puede decir que la traducción literal pone más énfasis en el TO, ya que el significado no siempre resulta el mismo en el TM.

- **Trasposición:** Cuando se usa la técnica de trasposición se cambia la categoría gramatical: *I'm sure Sooz will be here late* por *Estoy seguro de que Sooz tardará en llegar*.

Una vez establecida la forma de analizar la traducción al catalán y al castellano de *Juego de Tronos*, solo queda explicar que se hará mediante una serie de tablas en las que se incluirá el término en inglés, en castellano y en catalán, así como la estrategia y

una breve explicación que pretende analizar cuál ha sido y a qué se debe y si podría existir la posibilidad de mejorar la traducción y cómo.

3.1 Topónimos

En lo referente a los topónimos expondremos algunos ejemplos en tablas para poder apreciar mejor las diferentes estrategias seguidas en las traducciones al catalán y al castellano, a través de los procedimientos de traducción, conservación y sustitución a los que hace alusión Aixelá en el apartado 2.3.1. y tomando como modelo la lista de siete estrategias que figura en el análisis.

En cuanto a los topónimos es interesante ver que hay una mayor discrepancia a la hora de adaptarlos o traducirlos entre la versión castellana y la catalana, que buscan diferentes formas de adaptarlos en algunas ocasiones. Con estos nombres se suele optar menos por la traducción literal.

Inglés	Castellano	Técnica	Catalán	Técnica
Barrowton	Fuerte Túmulo	Adaptación	Vilatúmuls	Calco
Deepwood Motte	Bosquespeso	Adaptación	Boscpregon	Adaptación
Eastwatch-by-the-sea	Guardiaorient del Mar	Traducción	Guardiaorient del Mar	Traducción
Pyke	Pyke	Transferencia	Pyke	Transferencia
Riverrun	Aguasdulces	Adaptación	Aigüesvives	Adaptación
Shadow Tower	Torre Sombría	Traducción	Torre de l'Ombra	Adaptación
Stone Hedge	Seto de Piedra	Calco	Clos de Pedra	Calco
the Eyrie	el Nido de Águilas	Calco	el Niu d'Àligues	Calco
Westeros	Poniente	Equivalente	Ponent	Equivalente
Winterfell	Invernalía	Adaptación	Hivèrnia	Adaptación

• **Barrowton**: el catalán traduce literalmente el término, siguiendo la técnica de la unión de *túmulo* con *Vila*, al igual que en el original, donde a *Barrow* le añade el sufijo *-ton* que tradicionalmente significa «villa» o «ciudad». Suponemos que en castellano se ha cambiado villa por fuerte para dar el matiz de que era una zona de conflicto. *Fuerte*

Túmulo es una buena traducción, pero podría ser perfectamente *Villatúmulo*, ciñéndose más al original.

- **Deepwood Motte:** en la adaptación al castellano se omite *motte*: un montículo natural o artificial sobre el que se emplaza un castillo. En castellano se podría optar por *Mota* o *Colina de Bosquespeso*, aunque *mota* solo se refiere a la elevación en el terreno. En castellano no existe una palabra concreta que se refiera a una elevación en el terreno aprovechada o construida para asentar un castillo, pero al menos, con *mota* o *colina* se recogería mejor el sentido visual de que el emplazamiento está en lo alto. En catalán también se omite el promontorio y se utiliza *pregon* que significa «profundo» y puede dar la sensación de bosque grande, espeso.

- **Eastwatch-by-the-sea:** en ambos idiomas se opta por una traducción no literal, ya que *eastwatch* sería en realidad «atalaya oriental».

- **Pyke:** es una transferencia en catalán y en castellano. El término original se mantiene en ambos textos meta debido a que es un nombre inventado. De todos modos si tiene un referente anglosajón, porque la «y» entre consonantes aparece en los topónimos ingleses y al lector del TO le trasmite una sensación de familiaridad, mientras que para el lector del TM la «y» es una marca de exotismo.

- **Riverrun:** la traducción literal de *Riverrun* es *río que fluye* o *río que corre*. La traducción al castellano, *Aguasdulces*, es una adaptación del término que conserva el carácter de río en tanto se habla de agua dulce, pero que pierde ese matiz de agua agitada, que no está en calma. En catalán sí se recoge con *Aigüesvives* el sentido de agua en movimiento, con esta adaptación que suprime la palabra río, implícita en el contexto. Una posible traducción al castellano sería *Río Bravo*, pero suena demasiado a nombre indio de novela del oeste, así que nos podríamos quedar con *Aguasbravas* o *Aguasvivas* que se acercaría a la traducción catalana y recogería ese matiz de movimiento.

- **Shadow Tower:** en castellano se hace, según creemos, una traducción mucho más acertada que en catalán, ya que en inglés *shadow* se refiere a una cualidad de la torre no es que sea la «torre de la sombra» sino que es oscura y sombría. Por eso creemos que la traducción al catalán recogería mejor este sentido con: *Torre Ombrivola* (torre sombría) o *Torre Fosca* (torre oscura).

- **Stone Hedge:** *hedge* es, literalmente una cerca natural de arbustos o pequeños árboles, aunque también evoca el término *henge*, referido a los dólmenes del sur de Inglaterra. En la traducción al castellano se conserva la imagen de los setos y en catalán se da la idea de que es literalmente una cerca de piedra.

- **The Eyrie:** es un calco, una traducción literal del nombre en ambos casos.

- **Westeros:** *Poniente* es una traducción con un matiz naturalizante que da color con un término cartográfico de uso habitual en castellano, sin caer en la traducción literal de *tierra del oeste*, aunque *poniente* signifique «oeste», a secas. *Ponent*, en

catalán, sigue la premisa de la traducción al castellano, con una naturalización y un gusto antiguo en la adaptación.

• **Winterfell:** *Invernalía* recoge el sentido arcaizante y majestuoso de las tierras del Norte y conserva el matiz de frío invernal propio de esa región de Poniente en el libro. *Hivèrnia* emula el intento arcaizante como en la forma castellana y sigue reflejando, en esta adaptación del término original, el sentido imponente y de frío. En inglés el matiz es más amenazador y no tiene esa carga tan arcaica y señorial que se consigue en las adaptaciones al castellano y al catalán porque sigue el tono del lema de la casa Stark: *Winter is coming* (Se acerca el invierno).

3.2 Nombres y sobrenombres de personajes

En la traducción de *Juego de tronos*, tanto al catalán como al castellano, se puede percibir la tendencia de la que habla Moya a la hora de no traducir los nombres propios, que han dejado de naturalizarse. Aunque, debido al cariz fantástico del libro hay excepciones, como aquellos nombres y apellidos con un significado relevante para la trama y para el lector. Un buen ejemplo serían los apellidos de los bastardos (*Snow, Storm, Waters, Pyke*, etcétera), que se han traducido tanto al castellano como al catalán. Su adaptación teniendo en cuenta que están en inglés por el simple hecho de ser la lengua de origen y que tienen un significado propio y relevante para el lector anglosajón, se traducen para crear el mismo efecto en el lector castellano hablante y catalanoparlante. En resumen, los nombres propios inventados en inglés y con un sentido importante se traducen a las leguas meta para ser entendidos por el lector meta y crear la misma percepción fantástica en estos que en el público objetivo original.

Otros casos a considerar son los de los apodos, sobrenombres y títulos de gran parte de los personajes. Los nombres en sí no se traducen, debido a que son inventados (ej.: Catelyn Tully), pero cuando el apellido de Daenerys Targaryen se sustituye por su sobrenombre, Daenerys Stormborn, este último se traduce. Luego están los apodos como el de Tyrion Lannister, que es *the Imp* o *Half-man*.

Inglés	Castellano	Técnica	Catalán	Técnica
Arya Underfoot	Arya Entrelopiés	Adaptación	Arya Sempreterra	Adaptación
Daenerys Stormborn	Daenerys de la Tormenta	Adaptación	Daenerys de la Tempestad	Adaptación
Hand of the King	Mano del rey	Calco	Mà del Rei	Calco

High Septon	septón supremo	Adaptación	septó suprem	Adaptación
Jon Snow	Jon Nieve	Calco	Jon Neu	Calco
Kingslayer	Matarreyes	Traducción	Matareis	Traducción
Old Nan	Vieja Tata	Traducción	Dida Vella	Traducción
Qhorin Halfhand	Qhorin Mediamano	Calco	Qhorin Mitjamà	Calco
the Imp	el Gnomo	Adaptación	el Gnom	Adaptación
Warden of the North	Guardián del Norte	Calco	Guardià del Nord	Calco

• **Arya Underfoot:** en este caso vemos que el catalán no se ha regido por la traducción al castellano. La traducción literal sería bajo los pies, y la adaptación castellana es la que más se acerca, mientras la catalana de desliga y cambia ligeramente el sentido. No obstante, tanto en catalán como en castellano se cuida la estructura léxica con la unión de las dos palabras. Arya también tiene otro sobrenombre: Horseface, traducido respectivamente, como *Caracaballo* y *Cara de Cavall*.

• **Daenerys Stormborn:** una vez más vemos como la tónica es que la versión en catalán traduzca literalmente la opción ya dada en castellano y vemos como Daenerys Stormborn (literalmente *nacida de la tormenta*) pierde en ambas traducciones el matiz de *nacida de*, quedándose solo en *de la Tormenta*, una forma que sacrifica esa aclaración implícita en «ser» de la Tormenta y que es mucho más afín a la lengua meta.

• **Hand of the King:** es una traducción literal en ambos casos, referida al título del consejero real.

• **High Septon:** se podría traducir más literalmente por el *gran septón*, pero al ser el cabeza de la iglesia de los Siete (religión mayoritaria de Poniente) el uso de *supremo* le da un valor añadido más solemne. En cuanto a *Septon*, tanto en castellano como en catalán se ha adaptado a las normas prosódicas y fonológicas de las lenguas meta.

• **Jon Snow:** aquí podemos observar uno de los ejemplos de los que hablábamos en la introducción de este apartado: en el caso de los bastardos se opta por la traducción de los apellidos, ya que su significado está ligado a una cualidad de la zona de Poniente de la que son oriundos. Snow / Nieve / Neu es el apellido de los bastardos de the North / el Norte / el Nord; Rivers / Ríos / Rius, el de los de the Riverlands / las Tierras de los Ríos / les Terres dels Rius, y así sucesivamente.

• **Kingslayer**: en lugar de explicar el termino y traducirlo, por ejemplo, por *Asesino de Reyes*, tanto en catalán como en castellano se ha optado por conseguir una adaptación con la misma forma gramatical del original y con el mismo sentido, por lo que *Matarreyes* o *Matareis* funciona como un apodo perfecto para Jaime Lannister.

• **Old Nan**: en castellano también habría funcionado *el aya* o *la vieja aya*, que cuida de los niños, y en catalán, *dida* sería algo así como la *nanny*, que sí necesita ir acompañado, ya que su significado es «nodriza», que está más ligado a las asistentes de las madres más que a las cuidadoras ancianas, por lo cual en catalán tiene un matiz ligeramente diferente.

• **Qhorin Halfhand**: Una traducción literal del nombre en ambos casos.

• **The Imp**: a Tyrion Lannister, también conocido por el apodo de Half-man / Medio Hombre/ Mig-home, se le suele reconocer por el apodo de *Imp*, que viene a significar «niño pillo» o «diablo menor», y que tanto en castellano como en catalán se traduce por *gnomo*. No se trata de una traducción del mote, sino de una de las características con las que se describe a este hombre enano. En ambos idiomas se opta por la adaptación.

• **Warden of the North**: en ambos casos se trata de una traducción literal del título del cabeza de familia de la casa Stark.

3.3 Fauna, flora y seres sobrenaturales

En estos casos los nombres son susceptibles de no ser traducidos, si están inventados expresamente para este mundo, o de tener que ser adaptados para facilitar la comprensión del lector de la lengua meta. También existe la posibilidad de que se traduzcan literalmente, si tienen un significado concreto.

Inglés	Castellano	Técnica	Catalán	Técnica
children of the forest	hijos del bosque	Calco	fills del bosc	Calco
direwolf	lobo huargo	Equivalente	llop fer	Adaptación
dragon	dragón	Equivalente	dracs	Equivalente
godswood	bosque de dioses	Calco	bosc dels déus	Calco
heart tree	árbol corazón	Calco	arbre cor	Calco
skinchanger	cambiapielos	Calco	mudapells	Traducción

the Others	los Otros	Calco	els Altres	Calco
Warg	Warg	Trasferencia	Huarg	Préstamo adaptado
weirwood	arciano	Adaptación	aurià	Adaptación
wight	Espectro	Adaptación	espectre	Adaptación

- **Children of the forest:** la traducción al catalán y al castellano es un calco, ya que se ha hecho teniendo en cuenta el contexto, porque estos hijos del bosque no son solo niños, sino que son seres sobrenaturales que nacen en el bosque, viven en él, sobreviven y se mimetizan dentro de él.

- **Direwolf:** en los libros de J. R. R. Tolkien ya aparecía la figura de un lobo salvaje grande, el *warg*, que toma el nombre de unos seres mitológicos que se traducen por huargos o wargos y que son el equivalente del *direwolf* de las novelas de Martin. Aunque en realidad *direwolf* es, como comentaba con anterioridad, el *canis dirus* que se traduciría por lobo terrible que quedaría peor que huargo. *Warg*, en *El Hobbit* no tiene traducción al catalán, por lo que en *Joc de trons* han optado por una traducción explicativa, dejándolos como «lobos fieros».

- **Dragon:** estos seres sobrenaturales de la cultura medieval ya tienen una traducción acuñada independientemente del mundo de fantasía en que aparezcan.

- **Godswood:** se traduce literalmente en ambos casos.

- **Heart tree:** se traduce literalmente en ambos casos.

- **Skinchanger:** se traduce directamente en ambos casos.

- **The Others:** el nombre de estos seres sobrenaturales se traduce literalmente al catalán y al castellano, para conseguir la misma sensación en los lectores meta.

- **Warg:** en castellano se transfirió hasta que en el prólogo de *Danza de dragones* ('Canción de hielo y fuego 5) se descubrió que el *warg* es un tipo de *cambiapielles*, término por el que se traduce desde entonces y que ha llevado a una corrección de las nuevas ediciones de la saga en castellano. En catalán no se ha tenido en cuenta la idiosincrasia de *Warg* a partir del quinto libro de 'Cançó de gel i foc' y se adaptó léxicamente, lo que parece ser un error hoy en día porque no habría necesidad de adaptar el término a los lectores para facilitar la lectura.

- **Weirwood:** en castellano se creó una palabra acorde con la descripción del árbol mediante la unión de *arce*, *arcano* y *anciano*. En base a la descripción del árbol, similar al arce, con sus hojas rojas y para dar el matiz de antigüedad que tienen los árboles de los dioses, se une *auró* con *ancià*, en catalán, perdiendo *arcano*. Consideramos que

arciano es un nombre tras el que hay una compleja búsqueda y un arduo trabajo para conseguir que encaje en la novela, mientras que en catalán se consigue el mismo resultado gracias a que se ha partido de *arciano* y no de *weirwood*.

- **Wight:** es literalmente un ser sobrenatural, pero seres sobrenaturales hay muchos y pensamos que la adaptación a *espectro* en ambos casos es acertada, porque casa con el contexto del uso.

3.4 Armas y materiales

En este apartado nos encontramos con materiales nuevos, inventados por Martin para el mundo fantástico de ‘Canción de hielo y fuego’, pero cuyo nombre tiene un significado que es importante transmitir al lector meta con la traducción, para que pueda llegar al mismo nivel de comprensión del texto que el lector del original.

También es importante traducir el nombre propio que se da a las armas. La personalización de las espadas, por ejemplo, era una práctica medieval que ha quedado recogida en libros y en el imaginario popular, pues no nos podemos imaginar ya al Rey Arturo sin su imponente *Excalibur* o al Cid sin su *Tizona*. Los nombres que se les conceden a las armas suelen ser de fuerte significado, imponentes, o estar relacionados con una característica. Así tenemos *Needle*, *Ice* o *Longclaw*.

Inglés	Castellano	Técnica	Catalán	Técnica
arakh	arakh	Transferencia	Arakh	Transferencia
dragonbone bow	arco de huesodragón	Traducción	Arc d’osdedrac	Traducción
dragonglass	vidriagón	Traducción	Vidredrac	Traducción
Longclaw	Garra	Adaptación	Urpallarga	Calco
valyrian steel	acero valyrio	Traducción	acer valyrià	Traducción

- **Arakh:** se deja tal cual porque es el nombre de un arma dothraki que está escrito en el idioma inventado por Martin expresamente para esta tribu.

- **Dragonbone bow:** se traduce literalmente en ambos casos.

- **Dragonglass:** para conseguir una sonoridad acorde con la fonología del castellano y respetar el orden de palabras propio de la lengua (ej.: *the White House*, *la Casa Blanca*), se cambia el orden de los sustantivos que se siguen uniendo y se sustituye *crystal* por *vidrio*, lo que genera una palabra mucho más acorde a la norma en

castellano. En catalán se opta por retraducir el término directamente del castellano, y en este caso queda mucho menos afín. En catalán sí que podrían haber optado por pegarse más al inglés y conseguir, por ejemplo: *dracstall* o *dristall*, que tienen una potencia sonora más bonita. Esta palabra es un ejemplo de traducción literal acorde con la perspectiva de Ortega y Gasset, que comentamos antes, ya que en el libro se dice que el *dragonglass* es la obsidiana.

- **Longclaw:** aquí podemos observar cómo en castellano se omite la sustantivación del adjetivo larga, porque bien se podría haber traducido por «Garralarga», pero sospechamos que esta omisión se debe a que Garra es un nombre suficientemente potente y que lleva implícita la longitud. En catalán se traduce tal cual, lo que también es una solución plenamente aceptable.

- **Valyrian steel:** en ambas traducciones se opta por una adaptación léxica a la lengua meta.

4. Conclusiones

Para concluir este trabajo de análisis contrastivo hablaremos de todo lo que hemos realizado y reflexionaremos sobre los datos que hemos conseguido en el proceso de análisis.

Comenzamos trazando las bases de nuestro estudio que se sustentan sobre dos pilares fundamentales, una recopilación de topónimos, antropónimos y otros nombres propios de *A Game of Thrones*, de George R. R. Martin, y sus traducciones al castellano y al catalán, y un análisis contrastivo de dichas traducciones a través de los términos citados. Explicamos la elección de *Juego de tronos*, que es un referente a nivel mundial hoy en día y que ha alcanzado una popularidad similar a la de *El señor de los anillos* o *Harry Potter*, tras la emisión de la primera temporada de la serie homónima de la HBO. También resumimos las singularidades de la traducción de literatura fantástica con ayuda del trabajo realizado por Ana Belén Barrios (2011, 26) que consideraba que se puede definir la literatura de género fantástico como: «todos aquellos libros que se alejen de lo real, normal o natural». Además, la propia traductora al castellano de *Juego de tronos*, Cristina Macía (2013) decía que el trabajo del traductor de fantasía es inventar siguiendo los pasos del autor, resolver los problemas de transferencia cultural y evitar pegarse al texto, ya que en las novelas la narración ha de fluir con soltura en la lengua meta.

Pasando al marco teórico, explicamos en qué consiste un trabajo de análisis contrastivo entre traducciones, que es básicamente la búsqueda de elementos comunes entre el original y dos de sus adaptaciones o más, para contrastar las estrategias abordadas y su efectividad, en cada caso. Escogimos *Alicia en el país de las maravillas* y *Harry Potter* como ejemplos, que desglosamos a través de los datos que arrojaban varios estudios sobre estas traducciones y que las comparaban a través del original, porque tenían muchos antropónimos cuyas estrategias de traducción nos parecían interesantes, además de que eran libros sobre los que había diferentes estudios en torno a la traducción de los nombres propios.

Dentro del marco teórico nos centramos en tres autores para explicar la metodología: Javier Franco Aixelá, Virgilio Moya y Lawrence Venuti. Estos autores explican más o menos lo mismo, pero denominan las estrategias con diferentes términos. Los tres dividen la metodología para la traducción de los nombres propios en dos grandes campos que luego desglosan en estrategias ligadas a ellos. Aixelá distingue entre conservación y sustitución; Moya, entre regulativas y constitutivas y por último Venuti diferencia entre domesticación y extranjerización. Haciendo un compendio de los puntos en común, respecto a las estrategias de traducción de estos autores, llegamos a una lista de siete métodos de traducción que son los que sirvieron de base para el análisis de los nombres recogidos en *A Game of Thrones* y sus traducciones al castellano y al catalán. La lista es esta: préstamo o transferencia, calco o traducción,

traducción literal, trasposición, modulación, equivalencia y adaptación (Hurtado Albir, 2001:257).

Para el análisis se han recogido los datos en varias tablas. La primera es la contabilización de los números totales de antropónimos y nombres propios recabados para esta fase. Se dividen en cuatro bloques: topónimos; nombres y sobrenombres de personajes; fauna, flora y seres sobrenaturales; armas y materiales.

A través del análisis podemos llegar a varias conclusiones. Lo primero, es que podemos dividir los nombres en tres campos: los que se adaptan, los que se traducen y los que se mantienen. En general los nombres de los personajes se mantienen, salvo los sobrenombres que se traducen, así como los apellidos de los bastardos. Con los topónimos sucede lo mismo que con las armas y los materiales de los que están hechas. La mayoría se traduce o se adaptan porque tienen un sentido propio que es importante que el lector meta pueda comprender. Esto sucede con las armas y los materiales con que están hechas, se traducen sus nombres y los nombres de los materiales, para una mejor comprensión de la cultura del mundo de 'Canción de hielo y fuego'. La flora, fauna y los elementos sobrenaturales se traducen si tienen un equivalente, de lo contrario el nombre ficticio se adapta y en algunas ocasiones se mantiene, como en el caso de *Weirwood*.

En lo que respecta a la contrastividad entre las estrategias para la traducción al catalán y al castellano, podemos concluir que la traducción al catalán se basa en la mayor parte de los casos en la traducción previa que se hizo de la novela al castellano. El equipo de traducción de Alfaguara ha tomado como referencia el trabajo realizado por el de Gigamesh, y en muchos casos han hecho las traducciones directamente de los términos del castellano al catalán. Suponemos que las incongruencias surgen en algunos casos fundamentalmente por dos razones, que la traducción literal del castellano no es adecuada a las características gramaticales del catalán o que no les parece una buena adaptación del original. Por tanto en ambos casos deciden traducir el término directamente del original. Es natural que habiendo una traducción previa a una lengua similar, y que las traductoras al catalán también dominan, se hayan basado en este trabajo previo a la hora de abordar la traducción al catalán. Como ha quedado patente en las tablas de las diferentes partes del análisis, la mayoría de las traducciones son buenas y hay que tener en cuenta que los ejemplos se han escogido expresamente por su poder contrastivo a la hora de ejemplificar las diferencias entre las traducciones, que no son muchas para una novela de esta envergadura y complejidad.

Personalmente encuentro más idiomática y trabajada la traducción al castellano y las posibles discrepancias quedan explicadas y ejemplificadas con posibles mejoras de traducción en las tablas. La versión catalana es muy buena también, pero en algunos puntos da una sensación de pérdida de las peculiaridades culturales del mundo de Poniente y de autenticidad en los nombres. La estrategia de adaptar gramatical y ortográficamente algunos términos no me ha parecido muy acertada en contrapunto con la decisión tomada en la traducción al castellano.

Por último hemos de recordar que, tal como decía Virgilio Moya (2000), a día de hoy no hay reglas, carecemos de normas fijas que nos ayuden a la hora de traducir los nombres y por eso creemos que los análisis contrastivos entre traducciones pueden ayudar a comprender mejor por qué unos traductores siguen unas estrategias en un idioma y los de otra lengua usan una metodología diferente para adaptar el mismo texto original. En definitiva lo mejor que podemos hacer es fortalecer aquellas estrategias que mejor comunican el mensaje al lector meta sin perder la cultura de origen en lugar de guiarnos por las modas de traducción, estar atentos a los nuevos avances en teoría de la traducción e ir estableciendo nuestras propias fórmulas y métodos de traducción en base a los tipos de texto. En este campo de la traducción de los nombres, en especial en la literatura fantástica, existe un gran abanico de posibilidades y quedará al final en manos del traductor seguir su propio camino.

5. Bibliografía

5.1 Principal

AIXELÁ, JAVIER FRANCO. 2000. *La traducción condicionada de los nombres propios*. Salamanca: Almar.

BAJTIN, MIJAIL. 1989. «Épica y novela. Acerca de la metodología del análisis novelístico», en *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/04/bajtin-epica-y-novela.pdf> (25 de mayo de 2015)

BARRIOS, ANA BELÉN. 2011. «Literatura juvenil y fantástica y su traducción: *Luces del norte*». Trabajo de Grado, Facultad de Traducción y Documentación, Universidad de Salamanca.

BERENGUER, LAURA. 1999. «Como preparar la traducción en la clase de lenguas extranjeras». en *Quaderns* 4, 135-150.

BOTTÓN BURLÁ, FLORA. 1994. *Los juegos fantásticos*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.

BOYD, MARTIN. 2013. «Dos puntos de vista opuestos de la traducción literaria: Nabokov vs. Borges». *Diálogos*, 28 de junio. <http://dialogos.ca/2013/06/dos-puntos-de-vista-opuestos-de-la-traducccion-literaria-nabakov-vs-borges/?lang=es> (20 de mayo de 2015)

BURILLO, JOSEP. 2011. Presentación. En *Juego de tronos*. Barcelona: Ediciones Gigamesh.

CALES, GELI. 2011. «En los Siete Reinos se hablará catalán». *El País*, 30 de octubre, Archivo.
http://elpais.com/diario/2011/10/30/catalunya/1319936847_850215.html (3 de mayo de 2015).

DE LOS REYES, MANUEL. 2013. « Niveles lingüísticos en la traducción de literatura fantástica: *El ladrón cuántico*, de Hannu Rajaniemi». *La linterna del traductor* 8, Asetrad, junio. http://www.lalinternadeltraductor.org/pdf/lalinterna_n8.pdf (2 de febrero de 2015)

GARCÍA TURÓN, ARIADNA. 2014. «Wingardium Leviosa: Anàlisi contrastiu de les traduccions al català i castellà de *Harry Potter and the Philosopher's Stone*». Treball de Fi de Grau, Facultat de Traducció i Interpretació, UAB.

HURTADO ALBIR, AMPARO. 2001. *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.

JUAREZ, VERÓNICA. 2015. «Breve historia de la literatura juvenil». Uvejota. <http://uvejota.com/articles/3865/breve-historia-de-la-literatura-juvenil/> (10 de marzo de 2015).

LA ROCCA, MARCELA. 2005. «Un modelo de análisis contrastivo textual para la didáctica de la traducción entre lenguas afines». AISPI. Actas XXIII, Centro Virtual Cervantes. http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/22/II_16.pdf (7 de mayo de 2015).

LEMUS MONTAÑO, ISMAEL. 2008. «Grado de adaptación en las traducciones de Alice's Adventures in Wonderland». Universitat Pompeu Fabra, Tejuelo 4, Noviembre. <http://iesgtballester.juntaextremadura.net/web/profesores/tejuelo/vinculos/articulos/r04/04.pdf>

MACÍA, CRISTINA Y FORTEA, Carlos. 2012. «Charla con Cristina Macía en la Facultad e Traducción Y Documentación, USAL». *YouTube*, 18 de octubre. https://www.youtube.com/watch?v=Jdw1_x-Wfo (20 de diciembre de 2014).

MARCELO, GISELA y PASCUA, ISABEL. 2005. «La traducción de los antropónimos y otros nombres propios de Harry Potter». Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación, II AIETI, 9 de febrero. http://www.aieti.eu/pubs/actas/II/AIETI_2_GMW_IPF_Traduccion.pdf (7 de mayo de 2015).

MARTIN, GEORGE R. R. 2002. *Juego de tronos*. Vol 1 de *Canción de hielo y fuego*. 2ª ed. Barcelona: Ediciones Gigamesh.

MARTIN, GEORGE R. R. 2006. Vol 1 de *Joc de trons*. Barcelona : Devir.

MARTIN, GEORGE R. R. 2011. *Joc de trons*. Vol 1 de *Caçó de gel y foc*. Barcelona: Alfaguara Juvenil.

MARTIN, GEORGE R. R. 2011. *Juego de tronos*. Vol 1 de *Canción de hielo y fuego*. Barcelona: Ediciones Gigamesh.

MARTIN, GEORGE R. R. 2012. «George R.R. Martin dice que "sabe cómo va a acabar 'Canción de hielo y fuego'"». *El País*, 23 de julio, Economía. http://economia.elpais.com/economia/2012/07/23/agencias/1343058909_591796.html (10 de marzo de 2015).

MARTIN, GEORGE R. R. 2013. *A Game of Thrones*. Vol 1 de *A Song of Ice and Fire*. New York: Bantam Books.

MOYA, VIRGILIO. 2000. *La traducción de los nombres propios*. Madrid: Ediciones Cátedra.

ORDÓÑEZ, PILAR. 2006. «Revisión del pensamiento de Ortega y Gasset sobre la traducción a la luz de la tradición hermenéutica». Serdevar 17, Revista de Traducción e Interpretación. Universidad de granada.

<http://revistaseug.ugr.es/index.php/sendeban/article/view/1008/1190> (20 de mayo de 2015).

RIPOLL, CARLOS. 2015. «La influencia de Shakespeare en *Juego de tronos*». GQ, 11 de abril. <http://www.revistagq.com/actualidad/cultura/articulos/juego-de-tronos-shakespear/21667> (3 de mayo de 2015).

ROAS, DAVID. 2001. *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco Libros.

SCHNELL, BETTINA Y RODRÍGUEZ, NADIA. 2009. «Análisis contrastivo de traducciones como aproximación a la enseñanza de la traducción literaria. Reflexiones basadas en las traducciones de *La casa de los espíritus* (Isabel Allende) al alemán y al francés». Mutatis Mutandis 2, Departamento de Traducción e Interpretación, Universidad Pontificia Comillas. <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/view/2521/2572> (2 de febrero de 2015).

VENUTI, LAURENCE. 1995. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. London and New York: Routledge.

VENUTI, LAURENCE. 1998. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. London and New York: Routledge.

5.2 Secundaria

ASSHAI. 2005. «Índices. *Juego de tronos*». *Asshai.com*. <http://www.asshai.com/indices/indices.php> (2 de febrero de 2015).

BUIGUES ROS, BELEN. 2014. «La Traducción De Los Nombres Propios En Juego De Tronos». *Prezi.com*, 9 de julio. <https://prezi.com/mq6pjjc6-34/la-traduccion-de-los-nombres-propios-en-juego-de-tronos/> (7 de enero de 2015).

MORENO, LAURA. 2014. «La Formación De Palabras En La Literatura Fantástica». *Más de una lengua*, 2 de marzo. <http://masdeunalengua.blogspot.com.es/2014/03/la-formacion-de-palabras-en-la.html> (7 de enero de 2015)

MUÑIZ MENÉNDEZ, MANUEL. 2008. «La Literatura Fantástica En Castellano (IV). Traduciendo La Fantasía». *Rinconete. Literatura. Literatura Fantástica En Castellano (IV)*, 9 de mayo. CVC. http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_08/09052008_02.htm (7 de enero de 2015).