



Universidad Europea

UNIVERSIDAD EUROPEA DE MADRID · FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y
COMUNICACIÓN

La transcreación como estrategia de traducción en la literatura fantástica - Análisis del libro *El último deseo*, de Andrzej Sapkowski

Rocío Pareja Sarrión

TRABAJO FINAL DEL GRADO DE TRADUCCIÓN E
INTERPRETACIÓN *ONLINE*

Dirigido por Dr. D. Fernando Contreras Blanco

Convocatoria de junio de 2024

UNIVERSIDAD EUROPEA DE MADRID · FACULTAD DE
CIENCIAS SOCIALES Y COMUNICACIÓN

La transcreación como estrategia de traducción en la literatura
fantástica - Análisis del libro *El último deseo*, de Andrzej
Sapkowski

Rocío Pareja Sarrión

**TRABAJO FINAL DEL GRADO DE TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
*ONLINE***

Dirigido por Dr. D. Fernando Contreras Blanco

Convocatoria de junio de 2024

Agradecimientos

Me gustaría aprovechar esta sección para dar gracias a todas aquellas personas que me han ayudado a llegar hasta aquí:

A todos los profesionales de la traducción y de la interpretación que, con su trabajo, han acercado naciones, culturas y personas, realizando una labor de comunicación profesional y de calidad, sin obtener prácticamente reconocimiento. Su dedicación y esfuerzo es el mejor modelo de ética profesional que cualquier persona podría llegar a tener.

A D. José María Faraldo y a Dña. Patricia Lluberas, dos profesionales de la traducción con mayúsculas que, además de ayudarme con el contenido de mi TFG, han compartido conmigo su perspectiva de esta profesión desde el punto de vista más práctico.

A mis compañeras y, en muchos casos, amigas, que han viajado junto a mí por esta senda tortuosa que es ir abriendo nuevos caminos. Todas os merecéis mi más profundo agradecimiento por haber compartido incontables horas de risas y también de llantos.

A mis profesores, por transmitirme todo su saber y su experiencia, pero también su pasión por este oficio. Junto a ellos, he aprendido a amar incluso aquellas partes de la profesión que pensé que nunca podría amar.

A mi tutor, D. Fernando Contreras, que es sin duda la persona que más me ha marcado a lo largo de estos cuatro años, llegando a ser en más de una ocasión de desesperanza, el único motivo por el que seguía en la brecha.

A mi pareja, por tener aquella idea loca durante la pandemia de «con lo bien que se te da estudiar, ¿por qué no aprovechas ahora para hacerlo?» y por ayudarme a conseguirlo, a veces aconsejándome lo que menos me apetecía escuchar.

Y a mi madre, por ser mucho más que una madre.

Índice

1.	Introducción.....	11
1.1.	Motivación personal y social por el tema seleccionado y su relación con el grado.....	13
1.2.	Objetivos del trabajo.....	14
1.3.	Hipótesis del trabajo.....	16
1.4.	Estado de la cuestión.....	17
2.	Metodología empleada.....	20
3.	Dificultades en el proceso de traducción literaria.....	21
3.1.	Dificultades de naturaleza lingüística.....	23
3.2.	Dificultades de naturaleza extralingüística.....	27
4.	Técnicas de traducción.....	29
4.1.	Técnicas de traducción que se utilizan en literatura.....	29
4.2.	La transcreación como técnica de traducción literaria.....	32
5.	Análisis comparado de la traducción.....	34
5.1.	Aproximación a la obra objeto de análisis.....	35
5.2.	Análisis de traducción de nombres de criaturas y seres fantásticos.....	35
5.3.	Análisis de traducción de nombres propios y topónimos.....	39
5.4.	Análisis de traducción de fraseología y terminología singular.....	43
6.	Conclusiones.....	46
7.	Bibliografía.....	48
8.	Anexos.....	54
	Anexo I.....	54
	Anexo II.....	63
	Anexo III.....	71
	Anexo IV Entrevista a Jose María Faraldo Jarillo.....	76
	Anexo V Entrevista a Patricia Lluberas.....	81

Resumen

Los profesionales de la traducción se enfrentan a diario al reto de tener que decidir cuál es la mejor manera de traducir el contenido de cada encargo de traducción para que el resultado sea preciso, profesional y conserve la carga lingüística o cultural que contenía la obra original. Para que el proceso de toma de decisiones les resulte más sencillo, los buenos profesionales de la traducción suelen realizar una preparación previa exhaustiva del tema sobre el que van a traducir.

Ahora bien, la complejidad de las decisiones a tomar varía, dependiendo del encargo, y aumenta si el encargo de traducción pertenece al ámbito de la «traducción especializada». Más aún, la dificultad sigue en ascenso si, además, una o varias palabras o incluso expresiones del original, no tienen una equivalencia directa en la lengua terminal. Cuando esto ocurre, el traductor puede recurrir al uso de estrategias de traducción concretas que le permitan resolver el dilema en el que se encuentra... pero a veces no basta con las estrategias tradicionales.

El objetivo del presente Trabajo Fin de Grado, en lo sucesivo TFG, es analizar los problemas y estrategias de los que disponen los profesionales de la traducción especializada para ayudarse en la ya mencionada toma de decisiones, escogiendo como obras de referencia las versiones traducidas de una novela que se encuadra en un género muy concreto de la traducción especializada, en el que es frecuente encontrar palabras sin equivalencia en la lengua terminal, a saber, el de la literatura fantástica.

De forma más concreta, se ha escogido como obra de estudio la traducción comparada al español, al inglés y al francés, del primer libro de la Saga de Geralt de Rivia de Andrzej Sapkowski, *El último deseo*, que contiene una extensa colección de palabras «inventadas». Se analizarán las diferentes estrategias utilizadas por los traductores de la obra en sus tres versiones para solventar la adaptación de estas palabras, entre las que se incluye la técnica de transcreación. Además, se incluirá una colección de fichas terminológicas trilingües de algunas de las palabras analizadas para consulta.

Después del análisis, se extraerán las conclusiones sobre cuáles de estas estrategias podrían ser más efectivas y arrojar mejores resultados. De este modo se espera contribuir a que los futuros profesionales de la traducción especializada literaria que consulten esta obra, dispongan de más información sobre las estrategias a seguir para elaborar sus futuras traducciones, en especial sobre la idoneidad de la transcreación como técnica de traducción literaria.

Palabras clave: literatura fantástica, palabras inventadas, transcreación, terminología, estrategias de traducción

Abstract

Every day, translation professionals are faced with the challenge of deciding how best to translate the content of each translation assignment so that the result is accurate, professional and retains the linguistic or cultural content of the original work. In order to ease the decision-making process for themselves, good translation professionals usually carry out a thorough prior preparation of the subject matter to be translated.

However, the complexity of the decisions to be made varies depending on the assignment and increases if the translation assignment belongs to the field of “specialised translation”. Moreover, the difficulty continues to increase if, in addition, one or more words or even expressions in the original do not have a direct equivalence in the target language. When this happens, the translator can resort to the use of specific translation strategies that allow him/her to solve the dilemma in which he/she finds him/herself. But, sometimes, traditional strategies are not enough.

The aim of this Final Degree Project, hereinafter referred to as TFG, is to analyse the problems and strategies available to specialised translation professionals to help them in the aforementioned decision-making process, choosing as a reference work the translated versions of a novel that falls within a very specific specialised translation genre, in which it is common to find words with no equivalence in the target language, namely that of fantasy literature.

More specifically, it has been chosen for the study the comparative translation into Spanish, English and French of the first book of Andrzej Sapkowski's Geralt of Rivia Saga, “The Last Wish”, which contains an extensive collection of “invented” words. The different strategies used by the translators of the three versions of the book to adapt these words, including the technique of transcreation, will be analysed. In addition, a collection of trilingual terminology cards of some of the words analysed will be included for consultation.

La transcreación como estrategia de traducción en la literatura fantástica - Análisis del libro *El último deseo*, de Andrzej Sapkowski – Rocío Pareja Sarrión

After the analysis, conclusions will be drawn as to which of these strategies might be most effective and yield the best results. In this way, it is expected that future professionals of specialised literary translation who consult this work will have more information on the strategies to follow in order to prepare their future translations, especially on the suitability of transcreation as a literary translation technique.

Keywords: *fantastic literature, invented words, transcreation, terminology, translation strategies*

1. Introducción

Al leer una obra de ficción, el lector tiene la posibilidad de trasladarse de forma temporal a un mundo alternativo, fuera de la realidad cotidiana. Los personajes, seres y lugares que componen ese nuevo mundo pueden no parecerse en nada a ninguno de los que existen en lo que el lector conoce como «mundo real». Un caso especial en el que el lector puede transportarse a esa realidad alternativa con facilidad es el de las obras literarias de ficción que pertenecen al género de la literatura fantástica.

Tzvetan Todorov, en su libro *Introducción a la Literatura Fantástica*, define lo fantástico como «la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural» (Todorov, T., 1980, p. 19). En esta definición, el ser al que alude Todorov es el lector, y la vacilación a la que se refiere es la abstracción de la realidad que el lector sufre cuando se sumerge en la lectura de un texto literario en el que los acontecimientos no se parecen en absoluto a algo que pueda identificar como real.

El escritor de novela fantástica, por tanto, a veces «crea» un mundo alternativo que solo existe en su obra, en el que se da vida a personajes de lo más variopinto. Durante este proceso surge un primer interrogante. ¿Qué nombre se le puede dar a un ser o lugar fantástico que no se parece en nada a uno real? Para resolver la cuestión, el escritor de novela fantástica se permite la licencia de «crear» términos, a veces incluso lenguas enteras, como en la obra del escritor J. R. R. Tolkien, para denominar todos los elementos fantásticos que son fruto de su imaginación y que han cobrado vida con el único fin de formar parte de su obra. Esos seres, lugares, lenguas, y las palabras que el autor creó para describirlos, volverán de nuevo al mundo de la imaginación del autor cuando el lector deje el libro en la estantería después de leerlo, ya que son irreales.

A un mundo fantástico fruto de la imaginación y de la mente de su autor pertenece la obra que se analizará en este TFG, a saber, *El último deseo*, primera novela de la Saga de Geralt de Rivia, del escritor polaco Andrzej Sapkowski, saga que tuvo su origen en un primer cuento que, en su lengua original se titula *Wiedźmin*, ‘Brujo’.

Andrzej Sapkowski nació el 21 de junio de 1948 en Lodz (Polonia). Su obra pertenece al género de la fantasía y al subgénero de la fantasía heroica, y muestra una gran influencia de la narrativa tradicional, así como de la cultura y la mitología eslavas. Para escribir su primera historia, en 1986, que se tituló *Wiedźmin*, ‘Brujo’, y que representó el origen de la Saga de Geralt de Rivia, Sapkowski tuvo que resolver el

interrogante que se ha planteado unas líneas más arriba, puesto que, en polaco solo existe el femenino *wiedźma*, ‘bruja’, pero no hay ninguna palabra que signifique ‘brujo’. Así, el autor creó un neologismo que no existía en su lengua para denominar al brujo Geralt de Rivia. A partir de esa primera «creación», el escritor ideó todo un mundo habitado por especies humanoides, monstruos fantásticos, seres mágicos, lugares insólitos y hasta se aventuró a dar forma a la llamada *Hen Llinge*, ‘Lengua Antigua’, que hablan algunos de los personajes de sus historias y que está compuesta por préstamos de palabras procedentes del galés o del irlandés, así como algunos neologismos de nueva creación, como *caed'mil*, la palabra que utilizan los personajes de la obra para saludarse. En definitiva, Sapkowski ha dado vida, gracias a su propia imaginación y creatividad, a un universo alternativo en el que el lector puede sumergirse desde el mismo instante en el que abre las páginas de sus libros.

Sin embargo, en el mundo de la literatura fantástica, no todos los problemas se reducen a la posible necesidad del autor de crear palabras que definen las realidades inventadas de su obra. La cuestión de la creación de términos no acaba cuando el escritor pone el punto final a su obra, ni cuando el editor da su visto bueno para que se publique. El objetivo del autor, además de conseguir plasmar todo aquello que tiene vida en su imaginación, es cautivar al público y que su obra llegue a ser un éxito de ventas. Y es cuando su obra consigue ese éxito y traspasa las fronteras de su país, para llegar a lectores de otros países en los que se hablan lenguas diferentes, cuando surge la necesidad de traducirla. Y de esa necesidad surge la segunda cuestión, que es también la que da origen al presente TFG. ¿Cómo puede el traductor trasladar todo el conjunto de palabras inventadas que ha creado el autor original, a una segunda lengua, sin perder el significado, la carga cultural o el trasfondo social, que contiene cada una de dichas palabras en la obra original? ¿Puede el profesional de la traducción «crear» también palabras nuevas en la lengua terminal para resolver el dilema que se le presenta? ¿Qué otras herramientas existen a disposición del traductor, como alternativa para ayudarle en la tarea de conseguir trasladar todos esos nuevos conceptos, que no tienen una equivalencia en la lengua terminal porque ni siquiera existen en la lengua original? Las respuestas a esas preguntas son las que los traductores literarios deben encontrar cuando abordan el encargo de traducir algunas de las obras del género de la literatura fantástica.

1.1. Motivación personal y social por el tema seleccionado y su relación con el grado

Se ha escogido este tema para elaborar el presente TFG porque es admirable ver cómo las lenguas cambian, cómo evolucionan, cómo incorporan palabras y términos a medida que las propias evoluciones social y tecnológica hacen necesario «crear» palabras que describan nuevas realidades, como puede ser toda la terminología de nueva incorporación que se deriva de las necesidades sociales de dar cabida a todas las identidades de género, como, por ejemplo, el anglicismo sin traducción *queer*, o como el conjunto de palabras técnicas que pasaron a ser de uso cotidiano debido a la pandemia por coronavirus, como, por ejemplo, la expresión «curva de contagio», o como todos los términos que se han incorporado a las lenguas para describir el proceso de cambio climático del planeta y las diferentes estrategias que están en marcha para frenarlo, como, por ejemplo, la palabra «hidrogenera». Resulta fascinante el hecho de reflexionar sobre el proceso que dio lugar a que surgieran esas nuevas palabras, a quién se le ocurrieron, por qué se escogieron esas y no otras.

Todos los neologismos o palabras que, por uno u otro motivo, se incorporan a la lengua, lo hacen para describir cosas concretas, y al hacerlo, incluyen una determinada carga lingüística, cultural o social. Dicha carga puede difuminarse o incluso llegar a desaparecer del todo si, al traducirlas, no se «crean» equivalentes que contengan el mismo peso lingüístico, cultural o social para los receptores potenciales. Por ello, el trabajo del traductor que tiene que trasladar los nuevos conceptos a otra lengua es muy importante y no puede hacerse a la ligera. Con respecto al tema concreto sobre el que trata este TFG, ocurre algo parecido. Es decir, si el traductor literario no logra trasladar con precisión el significado, pero también la carga lingüística, cultural o social, de las palabras que el autor original ha inventado para describir «sus realidades», también corre el riesgo de perder parte de la esencia que el escritor ha querido transmitir al lector.

Por citar de forma breve un ejemplo bastante notorio de esa «pérdida», se puede tomar el caso de la traducción al español de las novelas de Harry Potter, de la escritora inglesa J. K. Rowling. Según afirma María León Arcal en su TFG *La traducción de la terminología del mundo de Harry Potter* (2015, p. 28), los nombres de las casas en las que se dividen los estudiantes del colegio Hogwarts, donde transcurre gran parte de la trama de la historia, se han mantenido en versión original en la traducción al español. La

decisión de no traducir dichos nombres ha hecho que pierdan parte de su significado para el lector de la lengua terminal. Un ejemplo ilustrativo de esta situación de pérdida de significado es el nombre de la casa de *Slytherin*, que procede del verbo *slither* en inglés, palabra cuyo significado es ‘moverse como una serpiente’. La autora de la obra original utilizó esta palabra para designar a la casa cuyo escudo tiene como símbolo a una serpiente y en la que sus miembros, además, comparten una serie de características distintivas, que se vinculan en la obra de Rowling con esta especie animal. El lector de la obra original podrá captar todos los detalles que la autora ha querido transmitir con ese nombre y podrá obtener una visión más completa de la historia, mientras que la información pasará inadvertida para el lector español, ya que el verbo *slither* no existe en la lengua española.

Por tanto, además de la fascinación o el interés que suscite el estudio de las palabras y términos que se introducen como neologismos en una lengua, es importante analizar y estudiar el papel de la «creación» del traductor a la hora de conseguir trasladar todo el significado contenido en dichos neologismos o palabras inventadas. Asimismo, es igualmente importante estudiar y analizar las diferentes técnicas y estrategias de las que dispone el traductor literario a la hora de trasladar el significado y las cargas cultural y social que tenían las palabras, en especial si son inventadas, a la lengua original, para determinar si la creación o, en este caso, la transcreación literaria, es una alternativa viable o si, por el contrario, es una licencia que el traductor «no puede permitirse».

1.2. Objetivos del trabajo

Como ya se ha mencionado, la «creación» es inherente al proceso de escritura de una obra literaria y, de forma más acusada, al de una obra que pertenezca al subgénero de la literatura fantástica. Según afirma Nicolás Orozco en su artículo *El universo literario como recurso de la creación narrativa* (2022, p. 158), «en la literatura fantástica encontramos diferentes formas de creación narrativa». Por tanto, a la hora de abordar la traducción, al traductor de literatura fantástica no le basta con aplicar las mismas técnicas que utilizaría para un encargo que pertenezca a un campo menos especializado. De este modo, el primer objetivo del presente TFG es identificar la manera adecuada de afrontar la traducción literaria especializada, en el caso de la literatura fantástica.

De acuerdo con la descripción de la actividad de la traducción de textos literarios que realiza Amparo Hurtado Albir, en su libro *Traducción y Traductología* (2001, p. 63), en dichos textos se da una «desviación respecto al lenguaje general» y sus autores crean ficción pura. Además, la autora describe los textos literarios como aquellos que se caracterizan por «combinar diversos tipos textuales [...], integrar diversos campos temáticos [...], reflejar diferentes relaciones interpersonales», y por estar «anclados en la cultura y la tradición literaria de la cultura de partida», por lo que, siguiendo con la recomendación de Hurtado Albir, «la actitud del traductor literario ante el texto que debe traducir es diferente a la del traductor general» y, al mismo tiempo, el profesional de la traducción literaria debe poseer «determinadas aptitudes relacionadas con el funcionamiento de esos textos», como son, por citar algunas de las que detalla la autora, la creatividad o las habilidades para la escritura.

Además, según Hurtado Albir, «cada género literario presenta unas características particulares y plantea problemas específicos de traducción» (Hurtado Albir, A., 2001, p. 65), como puede ser que la obra contenga diálogos en algún dialecto, que el autor haya utilizado argot, el tono del diálogo en la narrativa, o, como en el caso del texto que nos ocupa, la inserción de palabras inventadas en la obra. Entonces, es la competencia del traductor con respecto a este género de traducción la que le permitirá resolver los problemas que se le planteen.

Pero, para poder anticipar los posibles problemas, así como las estrategias con las que cuenta el traductor para resolverlos, es necesario acotar unos y otras. Según la clasificación preliminar que realiza Hurtado Albir, los problemas de traducción pueden ser lingüísticos, extralingüísticos, instrumentales y pragmáticos. El objeto de este TFG no es analizar de forma teórica todos los problemas y soluciones que se pueden presentar, sino que, el segundo objetivo que se pretende conseguir es analizar cuáles de esos problemas se le pueden presentar a un profesional de la traducción literaria a la hora de abordar un encargo de traducción de literatura fantástica, si dicho encargo contiene palabras inventadas que no tienen una equivalencia directa en la lengua terminal. Después de realizar el análisis con la ayuda de ejemplos extraídos de la obra sujeto de estudio, se intentará ofrecer una visión práctica acerca de las técnicas y estrategias más adecuadas para resolver los problemas de traducción, haciendo especial mención a una estrategia de traducción que se aparta de lo tradicional, y que es la transcreación aplicada a la traducción literaria.

1.3. Hipótesis del trabajo

Ya ha quedado patente que los textos literarios presentan una serie de particularidades que hacen que su traducción entrañe dificultades específicas, que el traductor debe resolver mediante el conocimiento y dominio de ciertas habilidades concretas que no son tan necesarias para la traducción de textos no especializados.

Además, las obras de literatura fantástica son fruto de la imaginación de sus autores y, de las licencias creativas que se hayan tomado durante el proceso creativo, como por ejemplo, del uso de palabras inventadas que se hayan introducido en la obra para describir realidades que solo existen en ella. Por ello, el traductor literario debe resolver, no solo las dificultades específicas del género literario, para las que debe estar adecuadamente preparado, sino que también debe tomar decisiones sobre la manera de trasladar las ideas y conceptos de la lengua original a la lengua terminal de la forma más fiel a la esencia que tenían en su origen que se pueda. Algunas de las dificultades que el traductor puede encontrarse a lo largo del proceso de traducción de la obra son de naturaleza lingüística, esto es, están relacionadas de forma directa con cuestiones lingüísticas y se pueden resolver utilizando las herramientas de la lengua. Sin embargo, existen otras dificultades que son extralingüísticas y que tienen que ver con cuestiones como la carga cultural o social. Para resolver las dificultades extralingüísticas, es posible que al traductor no le baste con las estrategias de traducción tradicionales, ni con su propio conocimiento de las lenguas original y terminal.

Y es de esa disyuntiva de la que nace la pregunta sobre la que se fundamenta la hipótesis de este TFG. ¿Puede el traductor de literatura fantástica resolver de forma precisa, y, a la vez respetuosa con el original, las dificultades que le surjan durante el proceso de traducción mediante el uso de la transcreación?

Para responder a la cuestión, se seguirá una metodología que combinará una parte puramente teórica, que consistirá en el estudio breve de los problemas y de las técnicas tradicionales de resolución de estos en traducción literaria, mediante la consulta de diversos materiales, como la obra *Traducción y Traductología* (2001) de Amparo Hurtado Albir o la *Teoría de la traducción literaria* (1994) de Esteban Torre, combinada con otra parte de análisis de técnicas que se han seguido en el caso concreto de la resolución de problemas derivados del proceso traductor del libro *El último deseo*, primera novela de la Saga de Geralt de Rivia, de Andrzej Sapkowski. Se seleccionarán ejemplos de palabras

inventadas, así como de terminología y fraseología presentes en la novela objeto de estudio, se valorarán las traducciones de cada ejemplo en las versiones española, inglesa y francesa de la obra, y se presentarán conclusiones sobre el acierto en el uso de cada técnica. Se incluirán también una serie de fichas terminológicas resumidas, a modo de anexo, para consulta de la terminología analizada.

1.4. Estado de la cuestión

Lía de Luxán, en su artículo titulado *Análisis sobre el término «traducción» y figuras afines* (2017, p. 10), describe la traducción como una actividad «de la que se ocupan muchas ramas del saber desde diferentes perspectivas». Es por esto por lo que la traducción no es única e inamovible, sino que puede ser tan variada como lo son los profesionales que se dedican a ella. Según esta autora, la traducción perfecta no puede ser «un objetivo persegurable, al igual que la comunicación absoluta en sí no tiene ni siquiera cabida en la más pequeña región de hablantes que comparten la misma “lengua-cultura”» (de Luxán, L., 2017, p. 11). La autora finaliza su afirmación diciendo que «la traducción se requiere para conocer lo no-conocido, aunque la comunicación no sea plena».

La afirmación que realiza de Luxán se puede entender si se analiza un ejemplo evidente de comunicación no absoluta: el trabajo de un intérprete simultáneo. El intérprete no transmite el mensaje original palabra por palabra, pues no tendría tiempo material para hacerlo. En su lugar, escucha, sintetiza, identifica toda la información esencial y la transmite en la lengua terminal al receptor, consiguiendo un desfase temporal mínimo.

De Luxán concluye que, la finalidad de la traducción es conseguir que los lectores de otra lengua o de otra cultura diferente acepten el nuevo texto y que, al mismo tiempo, la traducción sea «fiel al texto y leal al autor» del original, pero que no se trata de un «procedimiento automático ni de simples transcodificaciones lingüísticas» (de Luxán, L., 2017, p. 19).

Con respecto a la traducción literaria, Aitana Vega Casiano, en su TFG, *Las dificultades de la traducción literaria dentro del género fantástico. Antropónimos y otros nombres propios. El caso de Canción de hielo y fuego* (2015) afirma que, a pesar de que la traducción literaria es un campo sobre el que se han realizado numerosos estudios y sobre el que han escrito de forma extensa lingüistas y traductores, sigue «presentando grandes retos al traductor» (Vega Casiano, A., 2015, p. 4). Y es que traducir literatura es un trabajo similar al del propio autor de la obra pues, en palabras de Vega Casiano, el

traductor literario debe «conservar el significado del texto, así como respetar el estilo, la forma, la intención y el ritmo de la obra original» (Vega Casiano, A., 2015, p. 8). En definitiva, debe asumir la tarea de la «creación» del texto traducido.

Las obras que pertenecen al género literario no pretenden ser rigurosas o aportar información de consulta al lector como haría, por ejemplo, un libro de historia, sino que su objetivo principal es seducirle, sumergirle en un mundo singular, que no tienen por qué coincidir en nada con el mundo real. El traductor literario debe tener esto muy presente a la hora de abordar un encargo de traducción de literatura fantástica. El traductor literario, según Íñigo Sánchez-Paños (1993, p. 114), debe cumplir con su misión de trasladar el sentido del texto original, pero no le debe de bastar con esto, sino que «debe ampliar la fidelidad al sentido hasta sus más finos y últimos matices buscados por el autor», lo que implica que el texto que el traductor literario debe «crear» no puede ser plano, sino que debe conservar la calidad y estilo literarios que puso el autor original en su obra.

Así pues, para realizar un trabajo de calidad, el profesional de la traducción literaria deberá dominar con maestría la lengua terminal, para ser capaz, no solo de buscar las equivalencias lingüísticas adecuadas, sino también de «convertir figuras estilísticas, connotaciones culturales, humor, etc., en referencias con las que el público de la lengua meta se sienta identificado» (Vega Casiano, A., 2015, p. 8). Es decir, que el traductor debe ser sensible al contenido del original, para ser capaz de anticipar las dificultades lingüísticas de este tipo de traducción y, además, debe tener las suficientes aptitudes, conocimientos y recursos para resolverlas y trasladar el contenido de la obra a la lengua terminal, sin que se pierda ni un ápice de su esencia. El traductor literario debe asumir el papel de «creador», de «artista» como lo califica García Yebra (1983, p. 132), pues, a pesar de las limitaciones que contenga la obra original, debe conseguir crear una réplica lo suficientemente valiosa como para «llegar al reino del arte» (García Yebra, V., 1983, p. 132).

Pero, incluso dominando a la perfección todos los aspectos anteriores, existen también dificultades extralingüísticas, que pueden suponer un problema de difícil solución, incluso para el traductor más experto. Entre ellas, se encuentran las dificultades culturales. Según Vega Casiano (2015, p. 9), se consideran dificultades culturales las que surgen de todos aquellos elementos específicos de una cultura o sociedad, que haya que adaptar a los lectores que pertenecen a otra cultura y que «obligan al traductor a buscar

referentes culturales» que tengan una equivalencia o «que resulten comprensibles para los lectores de la lengua meta».

Otra dificultad que puede surgir durante el proceso traductor, es la adición de palabras inventadas. Las palabras de nueva creación están presentes en multitud de textos de literatura fantástica, como por ejemplo en el poema *Jabberwocky*, de la obra *Alicia a través del espejo* (1871), de Lewis Carroll, del que se pueden citar ejemplos tan destacables como la palabra *agiliscoso*, mezcla de ‘ágil’ y ‘viscoso’ o *zarrables*, mezcla de ‘zarrapastrosos’ y ‘miserables’. Además de la obra de Lewis Carroll, quien fue posiblemente uno de los padres de la invención de palabras en la literatura fantástica, también se pueden mencionar las sagas de otros escritores, que han llegado a adquirir una gran notoriedad, como son las de C. S. Lewis con *Las crónicas de Narnia*, J. R. R. Tolkien con *El señor de los anillos*, George R. R. Martin con *Canción de hielo y fuego* o J. K. Rowling con *Harry Potter*. La traducción de todas estas obras a otras lenguas, y de las palabras de nueva creación que sus autores han incluido en ellas, supone a la vez un reto estilístico y cultural. Las connotaciones culturales, descriptivas o incluso sonoras, de una palabra de nueva creación presente en un texto de literatura fantástica son elementos que, si no se traducen o adaptan de forma adecuada, pueden resultar incomprensibles o faltos de significado para el lector de la lengua terminal.

Amparo Hurtado Albir clasifica los problemas de traducción en cuatro grupos, a saber, «lingüísticos, extralingüísticos, instrumentales y pragmáticos» (Hurtado Albir, A., 2001, p. 288). Si se analizan de forma breve los cuatro grupos, se puede decir que los problemas lingüísticos, como su propio nombre indica, son aquellos que vienen derivados de las «discrepancias entre las dos lenguas» (Hurtado Albir, A., 2001, p. 288), es decir, de las diferencias léxicas o estilísticas. Los problemas extralingüísticos son, por ejemplo, aquellos que tienen que ver con la cultura. En cuanto a los problemas instrumentales, son aquellos que se dan cuando se hace necesario utilizar instrumentos, como puede ser durante el proceso de documentación o si se hace necesario tener que utilizar herramientas informáticas. Por último, los problemas pragmáticos son los que tienen que ver con el contexto, con la intencionalidad del autor o con las presuposiciones, entre otros.

Según la autora, el traductor cuenta, sin embargo, con diferentes técnicas para abordar y resolver los problemas de los cuatro grupos que se le puedan presentar. El análisis que se presenta en este TFG se orienta en torno a aquellas que podrían ser más adecuadas para traducir literatura fantástica. Además, se incluirá la alternativa potencial de utilizar la transcreación aplicada a la traducción literaria, para ver si su uso puede

contribuir a ampliar el abanico de posibilidades disponibles a la hora de afrontar un encargo de estas características, sin incurrir en una falta de lealtad o fidelidad a la obra original.

2. Metodología empleada

Una vez que se han definido, mediante el análisis preliminar sobre la profesión del traductor literario, tanto la forma en la que el traductor de literatura fantástica debe abordar sus encargos de traducción, como las aptitudes y conocimientos previos que debe poseer para considerarse preparado para afrontar un encargo de estas características, es necesario pasar al siguiente objetivo del TFG, véase, analizar los problemas que se le pueden presentar al profesional de la traducción de literatura fantástica durante el desempeño de su labor, así como las técnicas y estrategias que tiene a su disposición para resolverlos.

Para llevar a cabo dicho análisis, se seguirá una metodología que combinará tres partes bien diferenciadas.

En la primera parte se estudiarán las dificultades, tanto lingüísticas como extralingüísticas, que pueden surgir durante el desarrollo del proceso de traducción literaria del género fantástico, con el fin de establecer un marco preliminar que aporte información y datos sobre los problemas más comunes que suelen darse en la traducción de este tipo de obras. Para realizar el análisis, se han consultado obras como, *Traducción y Traductología* (2001) de Amparo Hurtado Albir o la *Teoría de la traducción literaria* (1994) de Esteban Torre, además de diversos TFG, TFM y tesis doctorales sobre el tema de la traducción literaria y sobre el tema concreto de la traducción del género fantástico.

La segunda parte se centrará en analizar las técnicas y estrategias de traducción que nos pueden ayudar a resolver las dificultades analizadas. En esta parte, se incluirá un análisis sobre la técnica de transcreación y su utilidad en el campo de la traducción de literatura fantástica. Para poder llevar a cabo este segundo análisis, se han consultado obras como la tesis doctoral de Oliver Carreira sobre la *Caracterización de la transcreación a partir de la visión de los profesionales de los sectores de traducción y servicios lingüísticos* (2023) o el TFG de Raquel Hernández Hernández titulado *La transcreación en la traducción literaria: análisis de relatos cortos y sus traducciones* (2020). Para reforzar el análisis de esta técnica se incluirá también información obtenida

durante la charla que se mantuvo con una profesional de la traducción que se dedica a la transcreación en su día a día, la señora Dña. Patricia Lluberas.

La tercera parte consistirá en el análisis de una serie de palabras seleccionadas de la obra *El último deseo*, de Andrzej Sapkowski. Se escogerán ejemplos de terminología, fraseología y palabras inventadas presentes en la novela objeto de estudio, se valorarán las traducciones de cada ejemplo en las versiones española, inglesa y francesa de la obra, y se presentarán conclusiones sobre el resultado obtenido con el uso de cada técnica. Para reforzar el análisis de la traducción, se incluirán comentarios sobre el punto de vista aportado por el propio traductor de la obra al español, D. José María Faraldo, profesor titular de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid, en la entrevista mantenida con él para hablar de su forma de abordar el proyecto. Además, se incluirán una serie de fichas terminológicas resumidas como anexo, para consulta de la terminología analizada.

Durante todo el análisis que se presentará en este TFG, se ha escogido como obra de primera referencia la traducción al español, que fue la primera de las tres en aparecer, en el año 2002, además de ser, en palabras del propio traductor, la primera traducción de la novela que se realizó en una lengua occidental. La segunda referencia será la versión en inglés, que se tradujo en 2007 y, por último, se analizará la versión en francés, que apareció en 2003.

3. Dificultades del proceso de la traducción literaria

La literatura fantástica está experimentando un auge que ha dado lugar a la creación, no de novelas, sino de sagas literarias completas, como las de J. R. R. Tolkien, C. S. Lewis o J. K. Rowling, por citar algunas de las que, según palabras de Laura Noriega-Santiáñez y Gloria Corpas, en su artículo titulado *La traducción del género fantástico mediante corpus y otros recursos tecnológicos: a propósito de The City of Brass* (2023), «han sustentado las bases de los mundos fantásticos durante generaciones» (Noriega-Santiáñez, L. y Corpas G., 2023, p. 1). La literatura fantástica es un género que atrae y que ha sido el trampolín para la creación de auténticos universos en torno a las sagas más famosas, con adaptaciones al cine, la televisión, el diseño de videojuegos y todo tipo de productos comerciales relacionados con ellas. Esta fama hace necesario traducir las sagas a otras lenguas y plantea una serie de desafíos para los profesionales de la traducción a

los que se les encarga la tarea de traducirlas. En palabras de las autoras, los desafíos no solo se derivan de que la traducción literaria «necesite de competencias como la creatividad o la transcreación, entre otras muchas, sino para suplir esa necesidad documental» (Noriega-Santiáñez, L. y Corpas G., 2023, p. 1). La necesidad documental a la que aluden las escritoras se refiere al hecho de que la traducción de literatura fantástica es un campo «extenso y poco investigado, en el que se ponen de manifiesto una serie de problemas específicos fruto de la irreabilidad y creación de universos *ad hoc*» (Noriega-Santiáñez, L. y Corpas G., 2023, p. 2).

Algunos de los problemas que mencionan Noriega-Santiáñez y Corpas son comunes al resto de obras del género literario, pero, al mismo tiempo se dan de forma más acusada en las obras de fantasía. Por ejemplo, el lenguaje que se utiliza en un texto literario es diferente del lenguaje normal «dado que se está creando una realidad propia de un mundo ficticio con unas características determinadas» (Noriega-Santiáñez, L. y Corpas G., citando a García Yebra (1981), 2023, p. 4). Además, según expresan las autoras citando a Castillo Pereira (2015), los textos fantásticos son ficción y creatividad en estado puro y por tanto, exploran «los límites de la lengua a diferentes niveles». De este modo, es normal encontrar una gran carga de adjetivos presente en los textos de literatura fantástica, dado que los autores necesitan describir con detalle ese mundo inventado que solo tiene una forma definida y nítida en su imaginación, de modo que los lectores sean capaces de construirlo también en las suyas. Además, cabe la posibilidad de que el texto incluya arcaísmos que contribuyan a poder establecer mejor la línea temporal en la que transcurre la historia que se narra, o que se juegue con el uso de los tiempos verbales, mediante los que «la acción y la llamada *narración épica* se suceden en el pasado a través de una cuidada selección léxica en la que aquello narrado se desarrolla en un presente convertido en pasado» (Noriega-Santiáñez, L. y Corpas G., citando a García Landa (1998), 2023, p. 5).

Pero es, sin duda, la inserción de neologismos efímeros que solo están presentes en una obra concreta, uno de los problemas más complejos de resolver, dada la dificultad para trasladar todas las particularidades de una palabra inventada mediante otra palabra, ya sea inventada o no, en otra lengua. Esta dificultad surge «debido a las diferencias gramaticales o de formación de palabras que a veces dificultan la traducción, así como las diferencias dialectales y otros matices» (Noriega-Santiáñez, L. y Corpas G., citando a Olivera Tovar-Espada (2012), 2023, p. 5).

3.1. Dificultades de naturaleza lingüística

En la tesis de Andrea Doménica Cortés Pérez, titulada *Dificultades de aspecto lingüístico en la traducción literaria y sus posibles soluciones* (2022), se hace una clasificación de las principales dificultades de naturaleza lingüística que pueden surgir en la traducción de textos literarios y, por ende, en la traducción de textos de literatura fantástica. En dicha clasificación se enumeran como dificultades, la ausencia de equivalentes en la lengua terminal, los chistes o juegos de palabras, las variaciones gramaticales entre lenguas, el uso de nombres propios, el registro lingüístico del texto y las palabras intraducibles.

En primer lugar, ya no solo en los textos literarios, sino en las propias lenguas en sí, existen numerosas palabras que no poseen una equivalencia directa entre las lenguas original y terminal. Un ejemplo en español que no posee equivalencia directa en las otras dos lenguas objeto de estudio en este TFG es la palabra «sobremesa», que se utiliza para indicar un período de tiempo que, a veces, se continúa sentado a la mesa charlando después de comer o de cenar, y que en inglés se traduce como *after-dinner conversation*, expresión que no constituye una traducción perfecta, ya que la sobremesa puede ser no solo después de cenar, sino también después de comer. Lo mismo ocurre en francés. En francés, la palabra «sobremesa» se traduce como *moment après le repas où l'on reste à table à discuter*. Se necesita una frase completa para describir lo que, en español, es una única palabra.

Si se escoge un ejemplo extraído de las traducciones de *El último deseo*, se observa que también ocurre este fenómeno. En la página 8 de la traducción al español, la descripción de un personaje que aparece de forma breve en la novela empieza de la siguiente manera: «Un jayán picado de viruelas...». Si se consulta la ficha terminológica presente en el Anexo III, se puede comprobar que, según el DLE, la palabra «jayán» significa ‘persona de gran estatura, robusta y de muchas fuerzas’. En español, el lector entenderá, al leer esa descripción breve del personaje, que la persona que se describe es alguien alto y fuerte, que tiene la cara llena de las características cicatrices que quedaban a las personas que habían padecido viruela. En la traducción al inglés, la frase comienza como sigue: «A pockmarked beanpole of a man...». El diccionario monolingüe Merriam-Webster dice que *beanpole of a man* significa ‘persona alta y delgada’. La descripción que se aporta al lector angloparlante, a todas luces, no es la misma que recibe el lector español. Si se analiza también la versión en francés, la misma frase comienza de este

modo: «Un butor au visage marqué par la petite vérole...». En este caso, el DAF nos dice que *butor* significa ‘persona grosera y estúpida’, pero no hace ninguna referencia a su constitución física. Como se puede observar, las descripciones no son equivalentes y, los lectores de cada versión obtendrán una visión diferente sobre cómo es el personaje.

En cuanto a los chistes o juegos de palabras, según indica Cortés Pérez, deben traducirse mediante «equivalencia dinámica, para que la intención, el efecto y demás elementos sustanciales se vean reflejados en la nueva versión del texto» (Cortés Pérez, A. D., 2022, p. 53). Como ejemplo de las diferentes traducciones de este tipo de expresiones, en la página 151 de la versión en español de *El último deseo*, Geralt de Rivia utiliza una expresión en español de uso muy extendido que es «escarmentar en cabeza ajena», y que significa ‘aprender de los errores de otros’. En la versión en inglés, sin embargo, la frase es *use other people's experiences* y en francés es *tirer profit des expériences des autres*. Las traducciones al inglés y al francés no contienen la intención del dicho en español, en el que de lo que se aprende es de los errores de otros, no de las experiencias. De nuevo, la información que recibirán los lectores de las distintas lenguas, no es la misma.

Otro de los puntos que trata Cortés Pérez es el de las variaciones gramaticales de una lengua a otra. Existen variaciones gramaticales entre lenguas que pueden tener un gran impacto en el texto traducido a la lengua terminal. Un ejemplo puede ser el uso de los adverbios terminados en «-mente» que se da de forma muy frecuente en los textos escritos en inglés y que puede suponer una dificultad constante para el traductor, que necesitará reformular el texto constantemente para cambiar los adverbios por otras expresiones que mantengan el significado, pero que sean de uso más común en la lengua española y que no se limiten a la sustitución del adverbio por una locución adverbial. Otro ejemplo es el caso del pronombre *you*, que puede significar a la vez, ‘tú’, ‘vosotros’ o el apelativo formal ‘vos’, que se utiliza a menudo en la literatura fantástica medieval. Por poner un tercer ejemplo, el uso de oraciones subordinadas, coordinadas y yuxtapuestas frecuente en la lengua francesa, puede ocasionar problemas de concordancia entre el sujeto y el verbo de una oración. Sin embargo, la mayor parte de estos problemas gramaticales se pueden solucionar mediante el conocimiento de la lengua por parte del traductor y mediante el estudio exhaustivo y la comprensión del texto en la lengua original.

El siguiente punto que menciona la autora es el uso de nombres propios. La recomendación general a la hora de afrontar nombres propios es no traducirlos, pero, en

palabras de Vega Casiano, «los nombres propios motivados se deben traducir» (Vega Casiano, A. 2015, p. 14). A continuación, la autora nos define lo que son los nombres propios motivados, que son aquellos que pretenden representar alguna faceta de la persona o lugar que los lleva y que se han formado a partir de la lengua común. En lo que respecta a los antropónimos, es decir, los nombres propios de personas, lo común es traducir los apodos y seudónimos, ya que suelen ser nombres motivados, pero no se suelen traducir los nombres de personas reales. Sin embargo, según continúa Vega Casiano, «no existe ninguna norma vigente que formalice el camino a seguir en la traducción de nombres propios, por lo que, en general, la decisión queda en manos del propio traductor» (Vega Casiano, A. 2015, p. 15). Tampoco existe una norma para los topónimos, sino que siguen los mismos parámetros que los nombres de personas, es decir, que los nombres de lugares que sean motivados, deberán traducirse. Y son esos nombres motivados los que ponen a prueba la creatividad y las habilidades como escritores de los traductores, que deben idear la manera de trasladar de forma acertada los nombres propios a la lengua terminal sin que pierdan su motivación, es decir, las facetas o connotaciones que el autor original les dio al crearlos.

El ejemplo más destacable de nombre propio motivado en la obra de Sapkowski es el de la yegua que monta Geralt de Rivia, traducida al español por José María Faraldo como Sardinilla y cuya ficha terminológica puede consultarse en el Anexo II de este TFG. Płotka es el nombre que escogió Sapkowski en polaco para la yegua, nombre que se traduce al español como ‘rutilo’, que es un pez pequeño de agua dulce. El traductor, sin embargo, intentó darle un sentido más cercano a la cultura española y escogió el nombre de Sardinilla. En la versión en inglés se optó por la traducción directa, Roach, que ha suscitado confusión al ser también el diminutivo de *cockroach*, ‘cucaracha’. En francés, se optó por traducirlo como Ablette, que es un pez de la misma familia que el rutilo.

La siguiente dificultad de naturaleza lingüística es el cambio de registro. En una misma obra literaria pueden coexistir el estilo formal, el neutro y el coloquial, como en el caso del libro objeto de estudio, en el que se utiliza dialecto en algunas partes. El traductor debe reconocer los cambios de registro y saber aplicar el cambio para realizar una traducción adecuada en cada caso. Uno de los ejemplos más notorios en el que el cambio de registro puede suponer un problema es el uso de los pronombres personales «tú» o «usted», que pueden estar más delimitados en una lengua, como por ejemplo en español que son dos pronombres independientes, pero ser un poco más ambiguos en otra, como en francés, donde el pronombre *vous* se usa tanto para «usted» como para

«vosotros», o en inglés donde el pronombre *you* se usa para «tú», «usted» y «vosotros». En los casos en los que el cambio de registro no es evidente, queda a decisión del traductor determinar qué registro va a usar.

En *El último deseo* se utiliza, como ya se ha mencionado, dialecto en algunos de los diálogos. Por ejemplo, en la página 165, Geralt habla con un personaje llamado Dhun que utiliza dialecto al hablar. En la traducción al español, José María Faraldo ha utilizado una mezcla de dialecto asturleonés y castellano antiguo. Por citar alguna de las frases, en respuesta a una pregunta de Geralt, Dhun dice: «Saque usté el libro, agüela». En las traducciones al inglés y al francés el uso de dialecto no es tan evidente. La frase: «Show the booke, old woman», solo añade una «-e» al final a la palabra *book*. En la traducción al francés, la frase queda como sigue: «Montrez le livre, l'aïeule !». El único indicativo de que el registro es más coloquial en este caso es esa «l» delante de la palabra *aïeule*.

La última dificultad de las que enumera Cortés Pérez es la de las palabras intraducibles. Las palabras intraducibles son aquellas que no se pueden traducir, bien porque son neologismos y no tienen equivalencia, ni directa ni indirecta, en la lengua terminal, bien porque son juegos de palabras como el *nonsense* del ya citado poema *Jabberwocky* de Lewis Carroll. Para traducir esas palabras intraducibles, el traductor, en palabras de Cortés Pérez, «no solo deberá contar con amplias competencias lingüísticas, sino también creativas. Por añadidura, deberá decidir qué es lo que lleva más peso en la obra original, y por lo tanto lo que tendrá que conservar en su traducción: la forma o el significado» (Cortés Pérez, A. D., 2022, p. 108).

Existen numerosos ejemplos de palabras intraducibles en *El último deseo*. La mayor parte de los nombres de las criaturas fantásticas que aparecen en la novela son inventados por Sapkowski. En el Anexo I se pueden consultar las fichas terminológicas sobre los nombres de algunas de estas criaturas, como por ejemplo el caso de los *nebulores* que son seres humanoides, pero con una cualidad etérea y que se mueven en una nube de niebla que se crea a su alrededor. En las traducciones al inglés y francés también se ha utilizado esa cualidad etérea de la niebla y se les ha denominado como *foglers* y *brouillardiers* respectivamente, palabras ambas compuestas por la palabra *fog*, ‘niebla’ en inglés, y *brouillard*, que significa lo mismo en francés. En este caso concreto de palabra intraducible, todas las traducciones conservan la misma carga estilística, pero no ha ocurrido la misma situación con todas las palabras intraducibles que incluye la obra de Sapkowski.

3.2. Dificultades de naturaleza extralingüística

Además de todas las dificultades de carácter lingüístico que ya se han visto en el apartado anterior, el traductor de literatura fantástica debe hacer frente a otro tipo de dificultades: las extralingüísticas. Para saber cómo afrontarlas, se hace necesario conocer cuáles son primero.

Según la clasificación de Hurtado Albir, los problemas extralingüísticos, es decir, aquellos que no tienen que ver con la lengua, son las cuestiones de tipo cultural, documental o pragmático que no pueden resolverse mediante el uso de herramientas de la lengua, sino que necesitan de un tipo de conocimiento diferente. Manuel Cristóbal Rodríguez, en su artículo *Traducción y adaptación de referentes culturales en la literatura de género fantástico del francés hacia el español* (2017), enumera las competencias que debe poseer el traductor literario. Entre estas competencias, aparte del conocimiento de las lenguas original y terminal, Rodríguez menciona el conocimiento de las culturas y de las tendencias literarias de partida y de llegada, el conocimiento del mercado laboral del ámbito editorial, la capacidad de documentación y de aprendizaje autónomo, la creatividad y la lectura asidua. La clasificación de Rodríguez nos permite hacernos una idea más concreta del tipo de problemas extralingüísticos que pueden surgirle al traductor.

Así, el profesional de la traducción literaria no puede afrontar el proceso de traducir una obra como el mero hecho de trasladar las palabras que contiene a otra lengua, sino que debe resolver cuestiones que nada tienen que ver con su contenido, como por ejemplo, la de ser capaz de anticipar si su traducción podrá llegar a tener aceptación en la cultura de llegada. Aunque el autor original haya escrito una obra que ha obtenido un gran éxito entre los lectores de su cultura, si la traducción no consigue captar la atención, el entusiasmo o generar la misma emoción en los lectores de la cultura de llegada, la obra no se venderá bien en ese país y ello irá en detrimento de la posible fama que puedan llegar a adquirir el libro y el autor. Esta idea se ve reforzada por las palabras del traductor D. José María Faraldo, que afirma que abordó la traducción de *El último deseo* con la idea de que los lectores españoles se identificaran con todos los elementos presentes en la historia, como lo habían hecho los lectores polacos con la obra original.

Para lograrlo, la creatividad del traductor es especialmente importante y, de forma particular, si la obra pertenece al subgénero de la literatura fantástica, porque, como ya se ha comentado, la literatura fantástica es ficción pura y, en palabras de Rodríguez, «aunque

el traductor recrea 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 los recursos literarios disponibles para conseguir el efecto y trasladar el sentido del texto de origen» (Rodríguez Martínez, M. C., 2017, p. 157).

Además, el traductor literario debe conocer en profundidad las culturas de salida y de llegada para saber cómo resolver los problemas que se le puedan plantear, por ejemplo, si la obra contiene dialecto, expresiones idiomáticas, etc. Si el traductor no conoce el dialecto que contiene la obra original, tendrá problemas a la hora de adaptar el contenido y deberá dedicar un tiempo adicional a la investigación y aprendizaje. Si, además, en la lengua terminal existen varios dialectos posibles, como en el caso del español, la decisión del traductor a la hora de escoger el dialecto al que va a traducir el original puede redundar en la calidad de la obra traducida si la convierte en demasiado vulgar.

Lo mismo ocurre con el uso de vulgarismos, palabrotas o argot. En todos estos casos, el traductor deberá conocer muy bien el trasfondo cultural, social, político, religioso, etc., de la cultura de llegada, para no incurrir en el uso de palabras que los lectores, o una parte de ellos, puedan considerar ofensivas. Esta cuestión está íntimamente ligada a la de la creatividad, de la que deberá hacer uso el traductor para adaptar el registro de la obra, sin perder la esencia y el significado de lo que quería transmitir el autor original.

Por último, cabe mencionar también la escasez de fuentes que existen en muchos casos para documentarse sobre la traducción de obras de literatura fantástica. Durante la elaboración de este TFG se ha podido constatar la dificultad de encontrar fuentes bibliográficas fiables que no sean el propio autor. Si no se puede acceder a él, la única manera de abordar el encargo es mediante el estudio exhaustivo de la obra, mediante el uso de la creatividad propia y tomando la decisión que se considere más adecuada con el contexto al que llegará la obra traducida y que sea, al mismo tiempo, respetuosa con el original.

Sin embargo, el traductor dispone de todo un abanico de técnicas y estrategias de traducción que pueden facilitarle la tarea de resolver las cuestiones, tanto lingüísticas como extralingüísticas que se le presenten durante la tarea de traducir un encargo de literatura fantástica. Esas técnicas se estudiarán a continuación, en un paso previo al análisis comparado de las tres traducciones.

4. Técnicas de traducción

Según Hurtado Albir, las técnicas de traducción son «el procedimiento, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora a micro unidades textuales» (Hurtado Albir, A., 2001, p. 256). La autora realiza una recopilación de técnicas que se usan de forma general en traducción, pero no todas ellas son aplicables a la traducción literaria. Por ejemplo, algunas son más comunes en la interpretación que en la traducción. Sin embargo, es conveniente conocerlas porque todas ellas constituyen opciones para solucionar los problemas que se presentan durante el proceso de traducción, oral o escrito, de palabras de una lengua a otra y enriquecen la capacidad del traductor a la hora de afrontar el proceso de traducción.

No obstante, a veces ni siquiera el conocimiento de todas las estrategias de resolución de problemas es suficiente para resolver los problemas de una traducción de literatura fantástica. Entonces, ¿qué alternativa le queda al traductor cuando ha agotado todas las opciones que conoce? La respuesta a esta pregunta bien podría ser el uso de la transcreación, una estrategia de traducción que se utiliza de forma muy extendida en el mundo de la publicidad, pero cuyo uso puede suscitar dudas sobre la fidelidad al contenido de la obra para un traductor literario. Para intentar resolver esas dudas, se incluirá un breve estudio sobre la transcreación como alternativa en la traducción de literatura fantástica.

4.1. Técnicas de traducción que se utilizan en literatura

La traducción literaria es una disciplina que se ocupa de trasladar a otras lenguas el contenido de obras escritas que pertenecen al género literario. Además, dada la propia naturaleza de los textos que pertenecen a dicho género, se puede decir, según afirma Javier Calvo, en su publicación, *Módulo 1. La traducción literaria, hoy*, que el traductor literario es también un «mediador entre tradiciones literarias» (2017, p. 11).

Calvo continúa diciendo que, en un principio, los «traductores literarios eran los escritores» y, la obra traducida se consideraba como una «nueva creación literaria debido a su calidad», y que no fue hasta alrededor de los siglos diecinueve y veinte que surgió la figura del traductor literario profesional separada de la del escritor. La razón de ser de que el traductor literario fuera el propio escritor en un principio se debe a que, como ya

se ha comentado con anterioridad, no solo hace falta entender en su totalidad el texto original para elaborar una buena traducción, sino que también es necesario poseer competencias parecidas a las del escritor, como pueden ser conocimientos sobre escritura creativa, teoría literaria o estudios culturales, que permitan mantener el registro y el estilo del creador original.

Por otra parte, el traductor literario, como cualquier otro profesional de la traducción, posee su propio idiolecto, esto es, «el conjunto de reglas que existen [...] en la mente de un individuo determinado y que guían su uso de la lengua» (Calvo, J., 2017, p. 6), así como su propia voz autorial, que es su «estilo de escritura individual» (Calvo, J., 2017, p. 6), idea que refuerza el concepto de «creación» necesario para el traductor literario que se viene mencionando desde el inicio de este trabajo.

Así pues, las dos técnicas más inmediatas con las que cuenta el traductor literario para abordar un encargo de traducción perteneciente a este ámbito son, en primer lugar su propio conocimiento y uso de las lenguas original y terminal y, en segundo lugar, su propio estilo de escritura. De este modo, si el traductor literario no posee un conocimiento adecuado, o si su uso de la lengua original es pobre con respecto a las posibles particularidades de la obra que le han encargado traducir, la «creación» que verá la luz como fruto de su trabajo no estará a la altura del original. Un ejemplo sencillo que puede ilustrar bien esta idea de la importancia del sociolecto es la diversidad de formas de traducir el pronombre personal inglés *you* al español, que ya se ha mencionado con anterioridad. Si el profesional de la traducción está traduciendo una novela que transcurre en la época moderna, de forma general, el pronombre tendrá como equivalencia los pronombres personales «tú» y «usted» en español, pero si, en cambio, el encargo de traducción es una novela que pertenece al género de la literatura medieval, el pronombre puede significar también «vos», la forma solemne dirigida a personas de alto rango, de uso muy extendido en la época medieval, y que el traductor debe conocer e incluir en su sociolecto para mantener el registro del autor original.

Sin embargo, el escritor, según Calvo, tiene «licencia para inventar neologismos, para modificar el sentido convencional de las palabras, para introducir usos aberrantes de ciertos vocablos o bien para romper las reglas gramaticales» (Calvo, J., 2017, p. 6). Todas esas licencias que se permite el autor suponen una dificultad añadida al, ya de por sí, arduo trabajo de la traducción literaria. Se hacen necesarias, pues, más estrategias que permitan al traductor resolver los problemas que le plantea la obra sobre la que debe trabajar.

Mas aún, el subgénero de la literatura fantástica, a menudo incluye la presencia de magia, criaturas sobrenaturales, mundos distópicos o directamente, inventados, fenómenos imposibles, etc. Todo ello supone un desafío adicional para el traductor en muchos aspectos. De entre ellos, los dos más destacables son, primero, la presencia de lenguaje especializado que el traductor pueda no conocer y, para el que necesite hacer un trabajo de investigación más o menos extenso, y segundo, toda la terminología que ha nacido de la mente del creador original y para la que, es más que probable, que no existan equivalencias directas en la lengua terminal.

Para afrontar todas estas dificultades, el traductor literario buscará estrategias y técnicas que le permitan abordar los desafíos que tiene delante.

Amparo Hurtado Albir, realiza una «propuesta de clasificación de las técnicas de traducción» que se basa solamente en aquellos procedimientos que tienen que ver con la traducción en sí y no con otras disciplinas. Su propuesta «considera la funcionalidad de la técnica» e intenta «dar cuenta de mecanismos no escritos» (Hurtado Albir, A., 2001, p. 268-271). En dicha propuesta se recogen dieciocho técnicas, que son las siguientes: adaptación, ampliación lingüística, amplificación, calco, compensación, comprensión lingüística, creación discursiva, descripción, elisión, equivalente acuñado, generalización, modulación, particularización, préstamo, sustitución, traducción literal, transposición y variación.

Sin embargo, no todas ellas se utilizan en la traducción de literatura. Según Vega Casiano (2015, p. 11), las técnicas más interesantes para un caso de estudio que trate sobre la traducción literaria, pueden reducirse a las siguientes:

- Ampliación lingüística, que consiste en añadir elementos lingüísticos en el texto meta que no estaban presentes en el texto original.
- Amplificación, o lo que es lo mismo, introducción de aclaraciones en el texto meta no incluidas en el original.
- Creación discursiva, que consiste en la traducción de una palabra por un equivalente efímero que carece de sentido fuera del contexto en el que se aplica.
- Descripción, que es reemplazar un término o expresión por una descripción de su forma o función.
- Elisión, o eliminación de elementos del texto original en el texto meta.
- Equivalente acuñado, que es como se conoce a la sustitución de un término o expresión por otro considerado como equivalente en la lengua meta.

- Préstamo, que es copiar una palabra o expresión del texto original de forma total o parcial en la lengua terminal sin modificaciones.
- Traducción literal, esto es, traducción palabra por palabra de un sentido o una expresión.
- Transposición, o lo que es lo mismo, cambio de la categoría gramatical.

Durante el desarrollo del análisis terminológico que compondrá el apartado cinco de este TFG, se analizará el posible uso de las diferentes técnicas que se acaban de enumerar con ejemplos extraídos de las tres versiones traducidas de la obra objeto de estudio.

4.2. La transcreación como técnica de traducción literaria

Además de las técnicas y estrategias que ya se han mencionado, en este trabajo se incluye también como estrategia de traducción la transcreación, concepto que no mencionan ni Vega Casiano ni Hurtado Albir, ya que se aparta de las técnicas tradicionales que se utilizan en la traducción de literatura.

Según Raquel Hernández Hernández (2020, p.19), «el término «transcreación» (*transcrição* en portugués) fue acuñado en los años 50 del pasado siglo en Brasil por Haroldo de Campos y sus compañeros del grupo Noigandres». Tal y como detalla la autora, es importante reseñar que, tanto Haroldo de Campos como el grupo Noigandres, desarrollaron parte de su actividad enfocada en la traducción poética y realizaron una «importante labor teórica sobre la problemática que presenta la traducción de este género literario». Hernández Hernández continúa diciendo que, «Haroldo de Campos “defiende las operaciones de creación de neologismos, el preciosismo verbal, la idea de síntesis de las grandes obras, la introducción del repertorio poético de la propia lengua en la traducción y demás operaciones creativas” (Hernández Hernández, R., citando a Lázaro (2012), 2020, p. 19)». Este último punto es muy importante puesto que la traducción literaria debe mantener, como ya se ha mencionado, el contenido artístico de la obra original, por lo que la transcreación, vista desde esta perspectiva, puede constituir también una técnica eficaz para el traductor de literatura fantástica. El propio Haroldo de Campos, según Hernández Hernández, «considera la dificultad del texto como una oportunidad para llevar a cabo el procedimiento de la transcreación, en respuesta a los autores que afirmaban que traducir poesía era una tarea prácticamente imposible: “[...] la traducción

de textos creativos será siempre recreación, o creación paralela, autónoma, aunque recíproca. Cuanto más repleto de dificultades, más recreable, más seductor en tanto posibilidad abierta de recreación”» (Hernández Hernández, R., citando a Campos (1967), 2020, p. 20).

En la actualidad, la transcreación se utiliza de forma más extendida en el mundo de la publicidad, un mundo en el que los anuncios, que intentan «captar» la atención del público, a menudo contienen mensajes que no se pueden traducir, porque su traducción eliminaría el sentido para los receptores. La transcreación publicitaria, «crea» nuevo contenido para que los receptores de la lengua terminal entiendan la totalidad del contenido del mensaje original, esté adaptado a su cultura y capte su atención, aunque las palabras que se utilicen sean totalmente diferentes. En este sentido, se puede decir que, la transcreación es muy similar a la traducción literaria, en la que el traductor también «crea» la versión traducida a partir del original.

En palabras de Patricia Lluberas, en la transcreación «hay que transmitir la emoción o la apelación a las emociones, pero la forma no tiene por qué ser la misma, dado que las culturas son distintas y la percepción de las cosas es diferente». Para el transcificador, lo más importante es «crear» de forma natural algo que «cale» en la audiencia pero que mantenga el mensaje que se quiere transmitir. La transcreación no cambia el contenido del mensaje, sino que cambia la forma en la que se expresa para que funcione mejor en la cultura de llegada.

Por ello, es posible que el trabajo de un experto en transcreación publicitaria y un traductor literario no estén demasiado lejos en cuanto a creatividad y necesidad de «creación», y es por lo que, en el presente TFG se pretenden analizar, no solo las técnicas tradicionales de traducción que el profesional tiene a su disposición y la efectividad de estas, sino también la posibilidad de utilizar la técnica de la transcreación en la traducción de un texto literario, para sortear todas aquellas dificultades que no pueden resolverse mediante el uso de otras técnicas, como por ejemplo las diferencias culturales, la evocación de sentimientos y sensaciones en el lector o las connotaciones sociales. Es posible que, creando una traducción que respete el original pero que evoque en el lector potencial de la lengua terminal las mismas sensaciones que evoca el texto original en los lectores de la lengua original, se consigan solventar de forma más precisa todas las dificultades que entraña el proceso de traducción literaria. Es posible que dándole al traductor más libertad para «crear», las traducciones que cree tengan más calidad.

5. Análisis comparado de la traducción

Una vez que ya se conocen las dificultades que pueden surgirle al traductor literario de género fantástico y las técnicas con las que cuenta para resolverlas, se hace necesario realizar un análisis de la problemática que se ha detectado en la obra objeto de estudio y de las diferentes estrategias que han seguido los tres traductores a la hora de solucionar las dificultades presentes en esta obra, para poder dar respuesta a la hipótesis que fundamenta el presente TFG, que es saber si la transcreación es una técnica lo suficientemente adecuada y, a la vez, respetuosa con el original, o lo que es lo mismo, si el traductor literario de género fantástico tiene libertad suficiente para poder crear durante el proceso traductor o si, por el contrario, debe ceñirse a la tarea de trasladar las palabras tal y como fueron escritas.

El presente análisis se ha dividido en tres partes. La primera se ocupará de analizar la traducción de algunos nombres de criaturas y seres fantásticos escogidos que se incluyen en la obra *El último deseo*. La segunda parte analizará las estrategias de traducción que se han seguido en una selección de nombres propios, y la tercera parte se ocupará de una selección de fraseología y otras expresiones singulares escogidas del texto. Se ha decidido analizar solamente la primera de las novelas de la Saga de Geralt de Rivia, dada la ingente cantidad de expresiones culturales, así como la presencia de dialecto y el gran número de palabras inventadas que contiene, lo que ha permitido extraer suficientes muestras representativas para poder realizar el análisis y dar respuesta a la hipótesis, sin convertir este trabajo en una obra abrumadora para el lector. Sin embargo, es necesario reseñar que el resto de los nueve libros de la saga (en polaco son diez, pero uno no se ha traducido) mantienen el mismo estilo y rasgos compositivos.

Durante el análisis, se incluirán referencias a las entrevistas mantenidas con los dos profesionales de la traducción que han contribuido a esclarecer la cuestión sobre la que versa este TFG. Por un lado, se aludirá a la entrevista mantenida en persona con el traductor de la saga al español, D. José María Faraldo Jarillo, al que ya se ha mencionado anteriormente, y de la que se incluirá una transcripción completa en el Anexo IV del TFG. Por otro, también se aludirá a la entrevista mantenida por videollamada con la experta en transcreación, Dña. Patricia Lluberas, cuya transcripción también se incluirá, en este caso, en el Anexo V del TFG.

5.1. Aproximación a la obra objeto de análisis

La obra seleccionada para el presente análisis de traducción es, como ya se ha mencionado en numerosas ocasiones a lo largo de este TFG, la novela *El último deseo* de Andrzej Sapkowski.

La novela se publicó por primera vez en polaco, en el año 1993, con el título *Ostatnie życzenie* y la tradujo al español José María Faraldo en 2002, para la editorial Bibliópolis fantástica. La siguiente traducción de las que se estudian en el presente TFG, fue al francés, en el año 2003, por Laurence Dyèvre para la editorial Bragelonne. La última de las tres traducciones fue al inglés, en el año 2007, por Danusia Stok para la editorial Gollancz.

El último deseo es una antología de cuentos que pertenece a la Saga de Geralt de Rivia, y que, en la línea temporal de la historia, la precede. Los seis cuentos que componen la historia están unidos por una séptima narración que es el nexo que los conecta con la trama de la saga, y son recuerdos que Geralt de Rivia va teniendo sobre experiencias pasadas mientras se encuentra descansando en un templo.

La narración que conecta todas las historias se titula *La voz de la razón*, y está dividida en siete capítulos, mientras que las seis historias cortas que componen la novela son:

- El brujo
- La semilla de la verdad
- El mal menor
- Cuestión de precio
- El confín del mundo
- El último deseo

Existen estudiosos de la obra de Sapkowski que afirman que algunos de los cuentos presentes en esta novela son reinversiones de cuentos clásicos, como por ejemplo el de *La bella y la bestia*.

5.2. Análisis de traducción de nombres de criaturas y seres fantásticos

Como se puede suponer, dada la temática de la novela objeto de estudio, a saber, la fantasía heroica, el protagonista de la historia, a lo largo de esa evocación de recuerdos

que se mencionaba en el apartado de aproximación a la obra, narra encuentros con criaturas y seres fantásticos, fruto de la imaginación de Sapkowski, que tienen nombres de lo más variado.

Ya que la sociedad y la cultura en las que transcurre la narración son ficticias y la terminología relativa a todos estos aspectos es, en su mayor parte, inventada, se puede decir que los nombres de seres fantásticos y criaturas son neologismos. Según palabras de José María Faraldo, la mayor parte de la estrategia de traducción de la obra se centró en tratarla como «un todo», en lugar de considerar sus partes aisladas y, así, la tradujo «como un conjunto». El propio traductor afirma que utilizó la transcreación a lo largo del proceso traductor, llegando a añadir frases completas a la obra traducida, siempre con el permiso del autor, para lograr una mayor comprensión del texto por parte de los lectores de la lengua terminal.

A continuación se detalla, en una tabla abreviada, el conjunto de nombres de criaturas y seres fantásticos que se han escogido para analizar. Se ha decidido incluir en la tabla una columna con el término original en polaco, aunque no se hayan incluido en las fichas terminológicas de los anexos, para que el lector de este TFG pueda hacerse una idea más profunda sobre la técnica de traducción que se utilizó en cada caso.

POLACO	ESPAÑOL	INGLÉS	FRANCÉS
alp	alpa	alpor	alpyre
d'jinni	djinn	djinn	djinn
ghul	ghul	ghoul	goule
graveir	graveir	graveir	graveir
kikimora	kikimora	kikimora	kikimorrhe
mglak	nebulor	fogler	brouillardier
mula	mura	moola	daudine
strzyga	estrige	striga	strige
wywerna	wywerno	wyvern	wyvern

Tabla 1. Nombres de criaturas y seres fantásticos. Fuente: Elaboración propia

Según indica Rodríguez Martínez, citando a Guerrero, el préstamo «es uno de los procedimientos de neología más aceptados en la mayoría de lenguas» (Rodríguez Martínez, M.C., citando a Guerrero (2013), 2017, p. 161). Además, en la clasificación

que realiza Vega Casiano (2015, p. 11) de las técnicas más interesantes de traducción en literatura del género fantástico, también figura el préstamo. Se puede suponer entonces, que los traductores de las tres versiones han podido escoger esta técnica de traducción a la hora de trasladar algunos de los términos que aparecen en *El último deseo*. Y, en efecto, la técnica de préstamo se ha escogido en todos los casos propuestos en la Tabla 1, menos en uno de ellos.

Ahora bien, el préstamo puede ser de dos tipos. El primero de los tipos es el préstamo sin adaptación, que conserva la grafía original del neologismo, tal y como lo escribió el autor original. El segundo es el préstamo con adaptación. En este caso, el término sufre cambios en su grafía que están destinados a alterar su fonética o morfología, con la intención de mejorar el proceso de lectura en la lengua terminal.

El único neologismo de los que se incluyen en la tabla que se ha traducido mediante préstamo sin adaptación es el término *graveir*, que se utiliza para describir a un tipo de necrófago que se alimenta de la médula de los cadáveres (véase Anexo I para más información). El motivo por el que el término no se ha adaptado en ninguna de las tres lenguas de traducción es porque su pronunciación no entraña problemas fonéticos en ninguna de ellas. Además, la palabra *kikimora*, que designa a una especie de monstruo con características de insecto, se ha traducido como préstamo sin adaptación en dos de las tres lenguas, que son el español y el inglés, pero como préstamo con adaptación en la versión en francés, sustituyendo la «-a» final por «-rhe» para mejorar su pronunciación en francés. Es necesario reseñar que la palabra *kikimora* no es una creación de Andrzej Sapkowski, sino que él a su vez la tomó prestada del nombre que se les da a un tipo de espíritus domésticos femeninos de la tradición eslava, aunque el monstruo al que designa en sus novelas no tiene nada que ver con el significado de la palabra original (véase Anexo I para más información).

Existen también varios términos más de esta categoría que tampoco han sido invención de Sapkowski, y que son *d'jinni*, *ghul*, *strzyga* y *wywerna*. Si se toma la traducción al español de todos ellos, los «*djinns*» son seres de la mitología árabe que se conocen de forma habitual como ‘genios’, los «*ghuls*», que en español se suelen escribir sin hache aunque el traductor escribió el nombre con hache, son demonios, también de la mitología árabe, que suelen vivir en los cementerios, las «*estriges*» provienen de la traducción directa del término en polaco y designan muertas vivientes a las que solo se puede matar cortándoles la cabeza, y los «*wywernos*», o «*guivernos*» como se les conoce de forma tradicional en español, son criaturas parecidas a los dragones (véase Anexo I

para más información). En todos los casos, el término se ha traducido mediante préstamo con adaptación porque es posible que la traducción del término ya estuviera acuñada en las tres lenguas.

Antes de dar por concluido el análisis de los términos que se han traducido mediante préstamo, se hace necesario señalar algunas características comunes que los traductores han tenido en cuenta a la hora de elegir el préstamo, como por ejemplo que, por lo general, para los términos que designan seres femeninos en francés se ha utilizado la terminación «-e» y en español «-a».

De los tres términos restantes, *alp* y *mula*, dos términos que se utilizan para designar especies de vampiros presentes en la saga, se han traducido mediante préstamo con adaptación en las tres lenguas de referencia, exceptuando *mula* en su traducción al francés, que se ha traducido como *daudine* (véase Anexo I para más información). Como no se han encontrado referencias a la palabra en francés en ningún diccionario o base terminológica, se puede concluir que esta traducción se ha hecho mediante creación discursiva, técnica que consiste en la traducción de una palabra por un equivalente efímero, que carece de sentido fuera del contexto en el que se aplica.

La misma técnica se ha empleado con el término restante, *mglak*, que se utiliza para describir a un ser humanoide con cualidades etéreas y que en las tres lenguas se ha traducido mediante creación discursiva utilizando esa calidad etérea, que el autor original ha asociado con la niebla, dando lugar a tres traducciones que son neologismos y que tienen que ver con lo etéreo, a saber, *fogler*, que deriva de *fog*, ‘niebla’ en inglés, «nebulor», que deriva también de ‘niebla’ en español y *brouillardier*, que deriva de *brouillard*, ‘niebla’ en francés. Es de suponer que todas las creaciones discursivas se basan en el polaco *mglak*, que a su vez deriva de *mгла*, ‘niebla’.

Si bien las técnicas utilizadas para traducir los nombres de todas las criaturas que se han estudiado son técnicas de uso tradicional por parte de los profesionales de traducción literaria, los nombres de algunos de los seres arriba descritos podrían haber transmitido más acerca de sus características al lector, si se hubiera utilizado para su traducción la creación discursiva, técnica que está cerca de la transcreación. Por ejemplo, si el término *graveir* se hubiera traducido al español como «medulófago», combinación de ‘médula’ y ‘necrófago’, las características principales de la criatura a la que da nombre se transmitirían al lector de forma directa. Otra opción, quizás más ahondando en el campo de la transcreación, pero que transmite la esencia de la criatura podría ser llamarla «chupahuesos». Algo parecido se puede proponer con «alpa» y con «mura», términos

ambos que describen vampiros femeninos y que se podrían haber adaptado como «alpira» (próximo al término en francés) y «murpira». Esta técnica la utilizan a menudo los traductores, como por ejemplo, el caso de Pilar Ramírez Tello, que acuñó el neologismo «sinsajo» para la traducción del pájaro presente en una de las novelas de la saga de *Los juegos del hambre*, basándose en el «sinsonte», que según se puede consultar en la plataforma terminológica trilingüe Humanterm de la Universidad Europea, es un ‘pájaro americano de plumaje pardo’ que «comparte orden con el ruiseñor». El nombre que se le da al ruiseñor en inglés es *mockingbird* y el nombre del pájaro de la saga es *mockingjay*, que la traductora ha trasladado mediante la creación discursiva *sinsajo*.

Así pues, el uso de la creación discursiva o de la transcreación, que son técnicas de traducción más libres y creativas que, por ejemplo, el préstamo con adaptación, ofrece resultados de traducción en los que los términos acuñados pueden transmitir con más precisión información sobre las características del ser al que representan, sin perder la fidelidad a la idea original del autor.

Antes de dar por finalizado este análisis de nombres de criaturas y seres fantásticos, se hace necesario reseñar, que la cantidad de seres y criaturas fantásticas que aparecen solamente en la obra *El último deseo*, es abrumadora, y que se pueden citar otras como los *lobisomes*, los *doblecolas*, las mantícoras o las quimeras, algunas más conocidas y otras que pertenecen al nutrido bestiario que es creación de Sapkowski.

5.3. Análisis de traducción de nombres propios y topónimos

Como ya se ha comentado con anterioridad en este TFG, la norma general dice que los nombres propios no se traducen, exceptuando en el caso de los nombres propios motivados.

Según afirma Vega Casiano, en la actualidad, «se prefiere usar la forma original de una gran cantidad de nombres extranjeros» y, por ejemplo, en España solo se siguen adaptando «nombres que tienen cierta relevancia histórica» (Vega Casiano, A., citando a Molero, (2013), 2015, p. 14).

Con respecto a la literatura fantástica, que es el caso que nos ocupa, los nombres propios que nos encontramos en este género suelen ser motivados y, por tanto, es necesario traducirlos, al igual que en el caso de las criaturas fantásticas, para facilitar la comprensión al lector en lengua terminal. Sin embargo, si el nombre propio no contiene

connotaciones específicas que le resten significado en caso de no traducirlo, se puede optar por dejarlo en su forma original. Pero, siguiendo con el razonamiento de Vega Casiano, «cuando sí encierran un significado, es cuando el traductor debe poner a prueba su capacidad creativa y sus habilidades para la escritura, para poder trasladar con éxito a la lengua meta estos nombres propios sin que pierdan en ningún momento su connotación original» (Vega Casiano, A., 2015, p. 15). Es en estas ocasiones cuando la transcreación puede ayudar al traductor a elaborar un nombre propio que evoque todas las características que aporta al personaje o lugar original el nombre que el autor de la obra le puso.

Para comprobar esta teoría, se han propuesto varios nombres propios presentes en la obra *El último deseo* como ejemplos de estudio:

POLACO	ESPAÑOL	INGLÉS	FRANCÉS
Filavandrel aén Fidháil	Filavandrel aén Fidháil	Filavandrel aén Fidháil	Filavandrel aen Fidhail
Ravix z Czteroroga	Ravix de Cuatrocuernos	Ravix of Fourhorn	Ravix de Quatrecorne
Jaskier	Jaskier	Dandelion	Jaskier
Dol Blathanna	Dol Blathanna	Dol Blathanna	Dol Blathana
Redania	Redania	Redania	Rédanie
Rivia	Rivia	Rivia	Rivie
Skellige	Skellige	Skellige	Skellige
Temeria	Temeria	Temeria	Témérie
Płotka	Sardinilla	Roach	Ablette

Tabla 2. Nombres propios y topónimos. Fuente: Elaboración propia

Al igual que en el caso de los nombres de criaturas y seres fantásticos, se ha decidido incluir una columna con el término original en polaco, para ayudar al lector potencial de este TFG a hacerse una idea más amplia de la adaptación, si es que la ha habido, del término original. Se han seleccionado tres antropónimos, cinco topónimos y el nombre propio de un animal, aunque es necesario destacar que la cantidad de unos y de otros que aparecen, ya no solo en la novela *El último deseo*, sino en la totalidad de la saga es ingente,

dado que el mundo en el que transcurre es inventado y todos los personajes que habitan en él también lo son. Además, se ha decidido estudiar también el nombre propio de la yegua que monta Geralt de Rivia, por constituir un ejemplo de transcreación, en palabras del propio traductor de la obra al español. Se estudiará primero la estrategia de traducción de los antropónimos, después la de los topónimos y se incluirá un último apartado para el estudio de la traducción del nombre de la yegua.

Según afirma Elena Guillén Marina en su TFG titulado *La traducción de los nombres propios en los universos transmedia: el caso de la Saga de Geralt de Rivia* (2021), las estrategias que se han seguido para la traducción de nombres propios en los libros son «casi un 74 % de estrategias de repetición» (Guillén Marina, E., 2021, p. 15). La estrategia de repetición que menciona Guillén se basa en la clasificación de técnicas de otro autor, a saber, la que realiza Javier Franco en su tesis doctoral, titulada *Condicionantes de traducción y su aplicación a los nombres propios (inglés-español)* (1996). Así la técnica de repetición es la que en este TFG, para el que se ha consultado la clasificación de técnicas que realiza Hurtado Albir, se denomina préstamo sin adaptación. De las otras estrategias que menciona la autora, la adaptación terminológica o la transcreación son las más utilizadas. La adaptación terminológica que describe Guillén se correspondería con el préstamo con adaptación de este TFG.

Así, si se analizan uno por uno los antropónimos propuestos para estudio, se pueden observar las tres técnicas de traducción que detalla Guillén.

En el caso de los personajes Filavandrel aén Fidháil y Ravix z Czteroroga, se ha utilizado la técnica de préstamo para ambos. Para Filavandrel aén Fidháil, nombre de un líder de los elfos de la saga, el término se ha traducido como préstamo sin adaptación en español e inglés, y en francés se ha adaptado eliminando las tildes, que tienen una especial importancia fonética para esta lengua, que llega a distinguir entre cuatro tipos de acentos: el agudo, el grave, el circunflejo y la diéresis. Con respecto a Ravix z Czteroroga, que es el alias que una de las protagonistas de la saga le da a Geralt de Rivia para que asista de incógnito a una celebración, el nombre de pila se ha mantenido como préstamo sin adaptación, mientras que el topónimo que le acompaña para indicar su procedencia ficticia se ha traducido de forma literal a las tres lenguas (véase Anexo II para más información).

El antropónimo restante, Jaskier, corresponde al nombre del bardo amigo de Geralt de Rivia. Este caso es curioso, igual que el de la yegua. En español y en francés el nombre de Jaskier se ha traducido mediante préstamo sin adaptación. Esto ha ocurrido porque, en

polaco, la palabra *jaskier* se utiliza para referirse a una flor de pétalos amarillos, cuya traducción al español sería «ranúnculo» y al francés *renoncule*, términos ambos que, a efectos fonéticos, no suenan demasiado bien en ninguna de las dos lenguas. El préstamo sin adaptación, al ser un nombre propio, se admite y su pronunciación «suena» mejor. Sin embargo, en inglés, el traductor optó por traducirlo. Mientras que la traducción directa de esta palabra al inglés sería *buttercup*, el traductor optó por escoger el nombre Dandelion, que corresponde a otra flor de pétalos amarillos, mediante la técnica de la equivalencia acuñada (véase Anexo II para más información).

Con respecto a los topónimos, todos ellos se han traducido mediante préstamo, bien porque los traductores han estimado que carecen de connotaciones que sea necesario traducir para entender la historia, bien porque no poseen ninguna equivalencia en la lengua terminal. En el caso del español y del inglés, los cinco topónimos, a saber, Dol Blathanna, Redania, Rivia, Skellige y Temeria, se han traducido mediante préstamo sin adaptación, pero Redania, Rivia y Temeria sufren una adaptación en su traducción al francés, en la que el traductor ha elegido cambiar la «-a» final por «-e», característica de los femeninos en francés, género en el que se suelen escribir los nombres de lugares y añadir alguna tilde para mejorar la fonética de los términos traducidos (véase Anexo II para más información).

El último apartado de este análisis se destina a la traducción del nombre de la yegua de Geralt de Rivia, *Plotka* en polaco. La traducción de esta palabra es «rutilo», que es un pez de agua dulce que se puede pescar en ríos y lagos de Europa. La técnica de traducción que se ha seguido en español no se puede considerar creación discursiva, ni equivalente acuñado, ni mucho menos préstamo. Al eliminar todas las posibles opciones, es necesario concluir que la técnica que utilizó el traductor, valiéndose de su creatividad y conocimiento de la cultura de llegada, fue transcreación. Así acuñó el nombre de Sardinilla, que es un pez pequeño, de poco valor, de consumo frecuente en España, para nombrar a la yegua. Y la estrategia parece funcionar muy bien, puesto que el lector de la obra en español empatiza con facilidad con el personaje de la yegua. Su nombre le da cierto aire familiar, como de mascota.

Sin embargo, el tema de la creación debe abordarse con cuidado, puesto que, a veces las estrategias de creación no funcionan tan bien, en especial si la palabra creada puede confundirse con otra. Un caso ilustrativo extraído del mundo del cine es el del término inventado por el guionista y dramaturgo estadounidense Samson Raphaelson para la película *Sospacha*, de Alfred Hitchcock. Fernando Contreras, en su libro, 53

terminockianos, habla del término inventado *ucipital mapilary*, que pretende hacer referencia al «escote» de uno de los personajes femeninos (Contreras Blanco, F., 2023, p.73). La proximidad del término *ucipital* con «occipital», uno de los huesos del cráneo, puede generar confusión en el traductor a la hora de crear un equivalente.

Algo parecido, pero sin el componente creativo del ejemplo anterior, ocurre con la traducción al inglés del nombre de la yegua, lengua en la que se optó por la traducción literal, escogiendo la palabra Roach, que ha suscitado confusión al ser también el diminutivo de la palabra *cockroach*, que significa ‘cucaracha’ en inglés. Con respecto a la traducción al francés, el traductor utilizó el nombre de otro pescado de la misma familia, Ablette, pero no la traducción literal.

Antes de dar por finalizado este análisis de nombres propios y topónimos, al igual que en el apartado anterior hay traducciones que podrían haber transmitido más sobre sus características compositivas al lector si se hubieran realizado mediante otra estrategia, como por ejemplo traducir Dol Blathanna por su significado, ‘Valle de las Flores’.

5.4. Análisis de traducción de fraseología y terminología singular

Para terminar el análisis comparado de las traducciones, se ha seleccionado un conjunto de expresiones, fraseología y terminología singular que están presentes en la obra *El último deseo*.

En este caso, y dado que la fraseología requiere de un conocimiento de la lengua polaca más extenso para poder analizar las diferencias de traducción, se analizarán solo las versiones comparadas de las tres traducciones objeto de estudio, para ver los grados de creatividad que han utilizado los traductores a la hora de enfrentarse a la traducción de texto.

Los términos y expresiones que se han seleccionado para su análisis son los siguientes:

ESPAÑOL	INGLÉS	FRANCÉS
caracañado	pocked	grêlé
damajuana	demijohn	bonbonne
dar un tiento	take a sip	avaler une gorgée

ser fuerte de la leche	be strong as the plague	être forte comme la peste
escarmentar en cabeza	use other people's experiences	tirer profit des expériences des autres
jayán	beanpole of a man	butor
laya	<i>no aparece en la traducción</i>	bêche
morriña	blues	cafard
nostrix	melilote	mélilot

Tabla 3. Fraseología y terminología singular. Fuente: Elaboración propia

Además de los términos y expresiones propuestos, se analizará también el chiste intraducible en polaco presente la historia *El confín del mundo*, para ver las diferentes técnicas que han seguido los traductores en este aspecto tan delicado del proceso traductor.

En el caso de los términos «caracañado», «damajuana» y «morriña», las tres traducciones son bastante similares y, en el caso concreto de «morriña», mantienen esa connotación cultural del registro coloquial.

Si se analizan uno por uno, el término «caracañado», que aparece en la página 8 de *El último deseo*, y que el traductor al español utilizó para realizar su traducción literal, basándose en una de las *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes, hace referencia a una persona que tiene la cara marcada por las cicatrices de la viruela. Este término conecta con el de «jayán» que se puede leer en la misma página más arriba, actuando pues, como un sinónimo válido que aporta coherencia y riqueza léxica a la traducción. Las alternativas escogidas por los traductores al inglés y al francés, a saber, *pocked* y *grêlé*, significan lo mismo que «caracañado», y se han obtenido también mediante traducción literal, pero, en ambos casos los traductores han utilizado expresiones diferentes en la descripción previa del personaje. Así, en la versión en inglés se ha usado *a pockmarked beanpole of a man*, y en la francesa *un butor au visage marqué para la petite vérole*. En cuestión de economía del lenguaje, la traducción al español resuelve el problema utilizando menos palabras y esto ocurre porque la riqueza léxica del traductor le permite hacerlo en ambos casos mediante una única palabra que traduce el sentido de forma literal,

sin necesidad de utilizar la técnica de descripción que han tenido que adoptar sus homólogos en inglés y francés (véase Anexo III para más información).

Con respecto a «damajuana» y «morriña», que aparecen en las páginas 148 y 152 de *El último deseo* respectivamente, las traducciones en las tres lenguas se han obtenido mediante la técnica de traducción literal y son equivalentes (véase Anexo III para más información).

El término «laya», que aparece en la página 13 de la novela y que hace referencia a un instrumento de labranza, se ha traducido mediante la técnica de traducción literal en español y francés, pero el traductor de la versión inglesa ha optado por utilizar la técnica de elisión, es decir, que ha eliminado esta palabra de la versión traducida, posiblemente porque ha determinado que no es relevante para la historia (véase Anexo III para más información).

En cuanto al término «nostrix», que aparece en la página 191 del libro y que hace referencia al nombre de una planta inventada con hojas en forma de estrella, se ha consultado la versión en polaco para confirmar que el traductor al español ha utilizado la técnica de préstamo sin adaptación, mientras que los traductores al inglés y francés han acuñado el equivalente *melilote*, en inglés, y *mélilot*, en francés, basándose en el nombre de una planta llamada *melilotus* que no tiene hojas en forma de estrella, por lo que no transmite las características del original al lector de lengua terminal. Por tanto, el equivalente no cumple la función para la que se ha acuñado (véase Anexo III para más información).

Si se analiza la fraseología de *El último deseo*, se encuentran algunas expresiones que los traductores han resuelto de formas diferentes.

En primer lugar, se ha seleccionado la expresión «dar un tiento» que aparece en la página 149 de *El último deseo*. En la traducción al español se ha utilizado esta expresión coloquial que significa ‘echar un trago del líquido que contiene un recipiente’. Esta traducción mantiene el registro coloquial, e incluso vulgar, con el que se ha afrontado el conjunto de la traducción al español por parte de José María Faraldo. Las traducciones al inglés y al francés, si bien son correctas, eliminan el matiz de vulgaridad presente en la traducción al español (véase Anexo III para más información).

Ese mismo matiz de vulgaridad se observa en las dos expresiones restantes, que son «ser fuerte de la leche» (página 148) y «escarmentar en cabeza ajena» (página 151). En el caso de la primera, los traductores al inglés y al francés han elaborado dos equivalentes acuñados con la enfermedad de la peste, que no mantienen el matiz del sabor fuerte al que

alude la traducción al español. En la segunda, también se pierde parte de la información que contiene el dicho en español, puesto que «escarmentar» es aprender de los errores de otro, no solo de las experiencias (véase Anexo III para más información).

Queda pues probado que la creatividad del traductor es la que hace que un texto deje de ser plano y se convierta en una obra que transmite emociones al lector, en concreto, las mismas emociones que el autor original quiso transmitir cuando la escribió.

Para finalizar, y antes de concluir esta última parte del análisis comparado de las traducciones, es necesario mencionar el ejemplo más claro de transcreación presente en la traducción al español de *El último deseo*. En la página 163 hay un chiste que no se ha traducido desde el polaco, dado que, en palabras de José María Faraldo es «intraducible». El traductor, para solventar el problema de no poder traducir el chiste, optó por dejarlo en versión original, pero introdujo una frase completa que explicaba el significado, para ayudar al lector potencial de la obra a entender la base sobre la que se fundamenta el capítulo en el que aparece. La frase en cuestión es «En mi tierra se usa “allá donde el diablo dijo buenas noches” para referirse al quinto pino». Con esta ampliación lingüística, fruto de la creatividad del traductor y de ese deseo de «crear» una obra traducida que no deje indiferente al lector potencial, José María Faraldo transmite el contenido de forma respetuosa con la intencionalidad original del autor y con la obra. En las versiones en inglés y francés, los traductores no han añadido esta oración ni otra parecida y, por tanto, el significado del chiste queda sin traducir, por lo que los lectores potenciales perderán parte del contenido del cuento al pasar por alto una frase escrita en una lengua que les es desconocida y que no contiene ninguna aclaración por parte de los traductores.

6. Conclusiones

A la luz de todo el trabajo documental y de análisis que se ha llevado a cabo sobre las traducciones al español, al inglés y al francés de la obra *El último deseo*, de Andrzej Sapkowski, se puede concluir que, a disposición de los traductores existen múltiples opciones que les pueden ayudar a solucionar la mayor parte de los problemas que les surjan durante el proceso traductor.

Sin embargo, el uso de la transcreación, a pesar de no ser una técnica de traducción estrictamente necesaria para el traductor de literatura fantástica, no está reñido con la fidelidad de la traducción al texto original, puesto que puede contribuir a mantener mejor

aquellos matices culturales que no es posible trasladar mediante la acuñación de un término o mediante una creación discursiva. Es, por tanto, una herramienta que el traductor de literatura fantástica puede tener en cuenta a la hora de abordar el proceso de traducción de una obra de este género.

Además, la idea de traducir una obra en su conjunto en lugar de hacerlo palabra por palabra es una estrategia que, de la mano de un traductor experto que, además, posea dotes creativas y talento para la escritura, puede convertir la traducción en una obra que genere las mismas emociones en el lector de la cultura de llegada y que esté a la altura de la obra original, generando un posible éxito de ventas en la cultura de llegada.

Por tanto, la respuesta a la hipótesis sobre la que se fundamenta este TFG, que es averiguar si la transcreación es una estrategia útil para el traductor de literatura fantástica y, a la vez, respetuosa y fiel al original, es que **sí**, por un lado porque se ha utilizado con acierto en la traducción de la obra objeto de estudio y, es posible que haya ayudado a que se convierta en todo un éxito de ventas entre los lectores españoles, y por otro lado porque su uso ha sido, en todo momento, respetuoso con el original que escribió Andrzej Sapkowski.

7. Bibliografía

Bibliografía en español:

Actualidad Histórica. (2 de noviembre de 2021). *Kikimora, un espíritu doméstico*.

Recuperado de <https://actualidadhistorica.com/kikimora-un-espiritu-domestico/>

Bibliópolis fantástica. (s.f.). *El último deseo. Andrzej Sapkowski*. Recuperado de <http://www.bibliopolis.org/editorial/biblofan/ultimodeseo.htm>

BNB – Biblioteca Nacional de España. (s.f.). *Ficha del autor Andrzej Sapkowski*.

Recuperado de <https://datos.bne.es/persona/XX1623456.html>

Calvo, J. (s.f.). Módulo 1. La traducción literaria, hoy. En *Traducción literaria B-A (inglés-español)*. Universidad Oberta de Catalunya. Recuperado de https://openaccess.uoc.edu/bitstream/10609/142747/1/Módulo%201_La%20traducción%20literaria%2C%20hoy.pdf

Carreira, O. (2023). *Caracterización de la transcreción a partir de la visión de los profesionales de los sectores de traducción y servicios lingüísticos* [Tesis doctoral, Universidad Pablo de Olavide]. Dialnet.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=319311>

Contreras Blanco, F. (2023). *53 terminockianos – Terminología hitchcockiana: una película, un término clave... o no*. Granada: Comares.

Cortés Pérez, A.D. (2022). *Dificultades de aspecto lingüístico en la traducción literaria y sus posibles soluciones* [Tesis doctoral, Universidad Vasco de Quiroga]. Universidad Vasco de Quiroga.

http://dspace.uvaq.edu.mx:8080/jspui/bitstream/123456789/1786/1/Texto_completo.pdf

La transcreación como estrategia de traducción en la literatura fantástica - Análisis del libro *El último deseo*, de Andrzej Sapkowski – Rocío Pareja Sarrión

De Luxán Hernández, L. (febrero 2017). Análisis sobre el término «traducción» y figuras afines. *Entreculturas*, 9. Recuperado de <https://revistas.uma.es/index.php/revtracom/article/view/11235>

DLE – Real Academia Española. (2014). *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Versión en línea (sitio web de la RAE). Edición del Tricentenario en línea. Consultado en: <https://dle.rae.es/>

FANDOM. (s.f.). *Wiki The Witcher*. Recuperado de https://witcher.fandom.com/es/wiki/Wiki_The_Witcher

Gándara Fernández, L. (2020). Las lenguas inventadas de J.R.R. Tolkien: consecuencias del “Arte Nuevo” o del “Nuevo Juego”. *Estudios de Lingüística del Español*, 41, pp. 117-131. Recuperado de https://ddd.uab.cat/pub/elies/elies_a2020v41/elies_a2020v41p117.pdf

García Yebra, V. (1983). En torno a la traducción. Gredos.

Grimorio de Bestias. (s.f.). *Kikimora*. Recuperado de <https://grimoriodebestias.blogspot.com/2016/09/kikimora.html>

Guillén Marina, Elena. (2021). La traducción de los nombres propios en los universos transmedia: el caso de la Saga de Geralt de Rivia [TFG, Universitat Jaume I]. Repositori UJI. <https://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/193979>

Hernández Hernández, R. (2020). *La transcreación en la traducción literaria: análisis de relatos cortos y sus traducciones* [TFG, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria]. AccedaCris. <https://accedacris.ulpgc.es/handle/10553/73751>

Humanterm – Plataforma terminológica inicialmente plurilingüe (español – inglés – francés – ruso – chino) de índole colaborativa (sistema de gestión de contenidos TikiWiki) para la creación y gestión de terminología trilingüe en el ámbito humanitario y áreas afines. Proyecto de I+D+i realizado con financiación de la Universidad Europea de Madrid (2012-2013). En uso desde entonces, en versión

trilingüe (español – inglés – francés) y con migración de TikiWiki a WordPress desde 2020, con actualizaciones, mejoras y ampliaciones semestrales. Consultado en: <https://humantermuem.es>

Hurtado Albir, A., (2001). *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Ediciones Cátedra.

León Arcal, María. (2015). *La traducción de la terminología del mundo de Harry Potter* [TFG, Universitat Autònoma de Barcelona]. Dipòsit de documents de la UAB. <https://ddd.uab.cat/record/147021>

Lloria, A. (9 de agosto de 2023). Toda la franquicia The Witcher no existiría si su autor no se hubiera inventado una palabra para dar forma a su historia. *3D Juegos*. Recuperado de <https://www.3djuegos.com/juegos/the-witcher-3-wild-hunt/noticias/toda-franquicia-the-witcher-no-existiria-su-autor-no-se-hubiera-inventado-palabra-para-dar-forma-a-su-historia>

López Murcia, M.E. (2021). *El verblador*: propuesta de traducción al español del poema «Jabberwocky» de Lewis Carroll, teniendo en cuenta los aspectos formales de la rima y la métrica. *Revista Entreculturas*, 11, pp. 69-84. Recuperado de <https://revistas.uma.es/index.php/revtracom/article/view/12104>

Los Porqué de la Historia. (27 de julio de 2021). *¿Qué eran las estriges, los vampiros de la antigua Roma?* Recuperado de <https://porquesdelahistoria.com/estriges-vampiro-roma-grecia/>

Márquez, J. (s.f.). Gul, el demonio del desierto. *Sobre Leyendas*. Recuperado de <https://sobreleyendas.com/2013/03/21/gul-el-demonio-del-desierto/>

Mitos, Leyendas y Símbolos. (s.f.). *Guiverno*. Recuperado de <https://mitoyleyenda.com/mitologia/medieval/guiverno/>

Muy Interesante. (29 de enero de 2019). *Mitos y leyendas: el origen de los djinns o genios del Corán*. Recuperado de <https://www.muyinteresante.com.mx/leyendas-de-terror/16032.html>

Noriega-Santiáñez, L. y Corpas Pastor, G. (2023). La traducción del género fantástico mediante corpus y otros recursos tecnológicos: a propósito de The City of Brass. *Moenia, Revista Lucense de Lingüística y Literatura*, 29, pp. 1-30. Recuperado de <https://revistas.usc.gal/index.php/moenia/article/view/8491>

Orozco M., N. (2022). El universo literario como recurso de la creación narrativa. *Revista Horizonte Independiente*, Vol. II, N.^o 2, pp. 157-181. Recuperado de https://horizonteindependiente.com/wp-content/uploads/2022/02/El-universo-literario-como-recurso-de-la-creacion-narrativa_-Nicolas-Orozco-M.pdf

Pardo, R. (9 de diciembre de 2016). STW Bestiario: Nebulor. *El rincón del Landmate*. Recuperado de <https://landmate.wordpress.com/2016/12/09/stw-bestiario-nebulor/>

Rodríguez Martínez, M.C. (2017). Traducción y adaptación de referentes culturales en la literatura de género fantástico del francés hacia el español. *Revista Entreculturas*, 9, pp. 155-166. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/320911182_Traduccion_y_adaptacion_de_referentes_culturales_en_la_literatura_de_genero_fantastico_del_frances_hacia_el_espanol

Sánchez-Paños, I. (1993). Sentido y traducción literaria. *III Encuentros complutenses*. Recuperado de https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_iii/11_sanchez-panos.pdf

Sapkowski, A., (2021). *El último deseo*. (9a ed. reimpr) Alamut Bibliópolis, SLU

Todorov, T., (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. (2da ed.) Premia editora de libros, s.a.

Torre, E., (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Síntesis.

Turismo Marruecos. (s.f.). *Djinn en Marruecos: cómo son estos genios*. Recuperado de <https://www.turismomarruecos.net/blog/djinn-en-marruecos-que-son-y-como/>

Vega Casiano A. (2015). *Las dificultades de la traducción literaria dentro del género fantástico. Antropónimos y otros nombres propios. El caso de Canción de hielo y fuego* [TFG, Universidad de Valladolid]. Repositorio Documental de la Universidad de Valladolid. <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/13774>

Bibliografía en inglés:

Cambridge / CD – Cambridge Dictionary. Copyright © Cambridge University Press 2021. Available from <https://dictionary.cambridge.org>

CED – Collins English Dictionary. Copyright © HarperCollins Publishers. Available from <https://www.collinsdictionary.com>

FANDOM. (s.f.). *Wiki The Witcher*. Available from https://witcher.fandom.com/wiki/Witcher_Wiki

Martin, H. (13th March 2018). Mythical Monsters: the Striga. *Academic Magnet High School Newspaper*. Available from <https://amhsnewspaper.com/19447/mythical-monsters/mythical-monsters-the-striga/>

Meet the Slavs. (14th May 2022). *Kikimora: Slavic Spirit and Witcher Monster*. Available from https://meettheslavs.com/kikimora/?utm_content=cmp-true

MW – Merriam-Webster Online Dictionary copyright © 2013 de Merriam-Webster, Incorporated. Available from <https://www.merriam-webster.com/>

Sapkowski, A., (2008). *The Last Wish: Introducing The Witcher*. Orbit

La transcreación como estrategia de traducción en la literatura fantástica - Análisis del libro *El último deseo*, de Andrzej Sapkowski – Rocío Pareja Sarrión

Walters, M. (6th January 2020). The Witcher: Here's Why Dandelion Is Named Jaskier In The Show. *The Gamer*. Available from <https://www.thegamer.com/the-witcher-heres-why-dandelion-is-named-jaskier-in-the-show/>

Bibliografía en francés:

DAF – Dictionnaire de l'Académie française en ligne, neuvième édition (De Sabelle à Savoir : DA n°7 du 5 décembre 2018.), en collaboration avec l'ATILF (CNRS – Université de Lorraine). Disponible sur : <https://www.dictionnaire-academie.fr/>

FANDOM. (s.f.). *Sorceleur Wiki*. Disponible sur :
https://sorceleur.fandom.com/wiki/Sorceleur_Wiki

GDT – Le Grand Dictionnaire Terminologique. Banque de données terminologique multilingue, Office québécois de la langue française. Disponible sur : <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca>

LAR – Larousse.fr. Dictionnaire monolingue, dictionnaires bilingues et encyclopédie en ligne. Disponible sur : <https://www.larousse.fr>

Le Robert – Dico en ligne. Éditions Le Robert (Paris, France). Disponible sur : <https://dictionnaire.lerobert.com>

LIN – Linternaute. Site Web de l'actualité, des loisirs, de la culture, des finances personnelles, du savoir, de l'univers high-tech. Disponible sur : <https://www.linternaute.com>

Sapkowski, A., (2019). *Le Sorcier Livre I – Le Dernier Vœu*. Bragelonne

Bibliografía en polaco:

Sapkowski, A., (1993). *Ostatnie życzenie*. SuperNowa

8. Anexos

ANEXO I

FICHAS TERMINOLÓGICAS ABREVIADAS DE CRIATURAS Y SERES FANTÁSTICOS

Nombre original en polaco: ***alp***

ES	<p>alpa (<i>nf</i>)</p> <p><i>Neol.</i> Las <i>alpas</i> son miembros de una raza de vampiros que habitan las tierras de los Reinos del Norte, región geográfica del mundo de la Saga de Geralt de Rivia.</p> <p>En muchos sentidos, las <i>alpas</i> son similares a otras dos especies de vampiros inteligentes, las <i>muras</i> y las lamias (demonios de la mitología griega), aunque aparentemente menos poderosas que estas últimas. Son vulnerables a la plata y tienden a evitarla. Si bien son resistentes al sol, su piel toma un color negro cuando se ven demasiado afectadas por este. Duermen a sus víctimas inyectando una sustancia somnífera que causa pesadillas.</p> <p>F: FANDOM - https://witcher.fandom.com/es/wiki/Alpa (consulta: 26.02.2024)</p>
EN	<p>alpor (<i>n</i>)</p> <p><i>Neol.</i> Alps or <i>alpors</i> are members of a vampiric race which inhabits the lands of the Northern Kingdoms (geographical area from the world of The Witcher).</p> <p>In many ways, <i>alpors</i> are similar to two other species of intelligent vampires, <i>mulas</i> and <i>bruxae</i> (demons from Greek mythology), although seemingly less powerful than the latter. While resistant to sun along with <i>mulas</i>, <i>bruxae</i>, and Higher Vampires, they tan to almost black if affected by it too much. They have pointed ears, similar to elves.</p> <p>S: FANDOM - https://witcher.fandom.com/wiki/Alp (last access: 26 February 2024)</p>
FR	<p>alpyre (<i>nf</i>)</p> <p><i>Neol.</i> L'<i>alpyre</i> est parmi les grands vampires, une créature qui se nourrit du sang.</p>

	<p>Aucun monstre n'inspire autant de mythes et de controverses que l'<i>alpyre</i>. Les gens pensent que ce vampire est capable de se transformer en chien noir ou en crapaud venimeux. Ils confondent ces créatures avec les succubes et les croient lascives et enclines à séduire les jeunes gens. Les légendes populaires dépeignent leur charme et leur belle voix suave, ainsi que leur haine pour les vierges. La seule vérité qui ne fasse pas l'ombre d'un doute à leur sujet, c'est qu'elles se déplacent sans bruit et attaquent par surprise, et leurs victimes n'ont que rarement le temps de hurler de terreur.</p> <p>S : FANDOM - https://witcher-archive.fandom.com/fr/wiki/Alpyre (consulté le 26.02.2024)</p>
--	---

Nombre original en polaco: *d'jinni*

ES	<p>djinn (<i>nm</i>)</p> <p>Se puede traducir la palabra djinn como ‘genio’, es decir, un ser fantástico que es invisible pero que en ocasiones hace acto de presencia adoptando la forma de seres humanos, animales o plantas.</p> <p>En su apartado dedicado a genios, la <i>Encyclopaedia Britannica</i> hace referencia a los <i>djinn</i> o <i>yinn</i> (también escritos <i>jinas</i> o <i>jinn</i>), un tipo de espíritus provenientes de la mitología arábiga que habitan la Tierra junto con nosotros. El Corán, libro sagrado del islam, indica que estos entes fueron creados por Alá (<i>Al-iLah</i>, el Dios), al igual que los ángeles y los humanos, formando así una tercera raza. Para la mitología musulmana los djinns poblaron la tierra antes que el hombre, y fueron los primeros seres capaces de razonar. Su única finalidad es la adoración de Alá y, al igual que los humanos, tienen libertad de elección, por lo que muchos tomaron el camino del mal, como los <i>ifrits</i>, espíritus paganos al servicio de Iblis (el Diablo).</p> <p>F: TM - https://www.turismomarruecos.net/blog/djinn-en-marruecos-que-son-y-como/ (consulta: 26.02.2024); MI - https://www.muyinteresante.com.mx/leyendas-de-terror/16032.html (consulta: 26.02.2024).</p>
EN	<p>djinn (<i>n</i>)</p> <p>In Arab and Muslim traditional stories, a magical spirit who may appear in the form of a human or an animal and can take control of a person.</p> <p>S: CD - https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/jinn (last access: 26 February 2024)</p>
FR	<p>djinn (<i>nm</i>)</p> <p>Dans les croyances musulmanes, génie ou démon, généralement hostile à l'homme. (Les djinns jouent un grand rôle dans le folklore.)</p>

	S : LAR - https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/djinn/26227 (consulté le 26.02.2024)
--	--

Nombre original en polaco: **ghul**

ES	<p>ghul (<i>nm</i>)</p> <p>Toda la literatura que se puede encontrar se refiere a este monstruo como gul, sin hache. Para esta ficha se utilizarán las fuentes en las que se habla de guls, sin hache.</p> <p>Un gul, conocido también por su denominación en inglés como ghoul, es una criatura demoniaca de la mitología árabe, que a su vez procede de un mito griego aún más antiguo, que habita en lugares remotos y despoblados y frecuentemente se los asocia con los cementerios debido a su afición por la carne de los fallecidos. Pueden adoptar forma humana o llegar a vivir dentro del cuerpo de una persona.</p> <p>La primera referencia a ellos la podemos encontrar en el famoso compendio de cuentos de «Las mil y una noches». Dentro de la literatura occidental, los gules han pasado a convertirse en los esclavos predilectos de los vampiros, cumpliendo la voluntad de su señor y realizando el «trabajo sucio».</p> <p>F: SL - https://sobreleyendas.com/2013/03/21/gul-el-demonio-del-desierto/ (consulta: 26.02.2024)</p>
EN	<p>ghoul (<i>n</i>)</p> <p>A legendary evil being that robs graves and feeds on corpses.</p> <p>Ghouls are said to have been humans who were once forced into cannibalism and, after many years spent in dark crypts, underwent a horrifying transformation. Only human flesh can satisfy their eternal evil hunger, so they kill people and store the remains in the recesses of their lairs.</p> <p>S: MW - https://www.merriam-webster.com/dictionary/ghoul (last access: 26 February 2024); FANDOM - https://witcher.fandom.com/wiki/Ghoul (last access: 26 February 2024).</p>
FR	<p>goule (<i>nf</i>)</p> <p>Sorte de vampire femelle, qui séduit les mâles vivants et qui hante les cimetières.</p>

	<p>Dans le contexte du Sorceleur : après la Grande Guerre, les nécrophages sont généralement devenues plus hardies et se sont multipliées dans les Royaumes du Nord. Les goules les plus communes sont des nécrophages (mangeurs de cadavres) et errent habituellement en bande autour de ceux-ci.</p> <p>S : LAR - https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/goule/37621 (consulté le 26.02.2024) ; FANDOM - https://witcher-archive.fandom.com/fr/wiki/Goule (consulté le 26.02.2024).</p>
--	---

Nombre original en polaco: *graveir*

ES	<p>graveir (<i>nm</i>)</p> <p><i>Neol.</i> Más grandes que los ghuls, los <i>graveirs</i> poseen garras cortas pero gruesas y crueles. Sus dientes y su lengua delgada les permiten comer médula, y cuanto más podrida y rancia es la médula, más les gusta. Los viles <i>graveirs</i> tienen cadáverina en sus dientes, por lo que cualquiera que se involucre en un combate contra estos debe tener cuidado.</p> <p>F: FANDOM - https://witcher.fandom.com/es/wiki/Graveir (consulta: 26.02.2024)</p>
EN	<p>graveir (<i>n</i>)</p> <p><i>Neol.</i> According to Andrzej Sapkowski, a <i>graveir</i> is a type of ghoul. It looks very much like a ghoul but is considerably larger. He can also be told apart by three bony combs on his skull. The rest is the same as any other corpse-eater. It has short, blunt claws, adapted for digging up graves, and churning earth. Strong teeth for shattering bones and a long, narrow tongue used to lick the decaying marrow from them.</p> <p>S: FANDOM - https://witcher.fandom.com/wiki/Graveir (last access: 26 February 2024)</p>
FR	<p>graveir (<i>nm</i>)</p> <p><i>Neol.</i> Le <i>graveir</i> est un cousin de la goule. Il lui ressemble beaucoup, mais il est bien plus grand. Il se distingue aussi d'elle par ses trois arêtes osseuses sur le crâne. Pour le reste, il est comme tous les autres dévoreurs de cadavres. Il a griffes, courtes et émolossées, parfaites pour fouiller les tombes et gratter la terre et une puissante dentition, capable de briser les os, avec une langue longue et fine, qui lui permet d'en sucer la moelle osseuse putréfiée et bien faisandée... pour un <i>graveir</i>, c'est un mets de choix...</p> <p>S : FANDOM - https://witcher-archive.fandom.com/fr/wiki/Graveir (consulté le 26.02.2024)</p>

Nombre original en polaco: ***kikimora***

ES	<p>kikimora (<i>nf</i>)</p> <p>Según las fuentes consultadas, el término kikimora deriva del ruso <i>кукимора kuku'mopa</i>. El significado de este término no está claro, pues podría derivar del término finlandés para espantapájaros o del eslavo mora, para los muertos.</p> <p>El término alude a un «espíritu doméstico femenino de la tradición eslava». Sin embargo, en las novelas, las kikimoras son una especie de monstruos con rasgos de insecto que viven bajo tierra o en los pantanos.</p> <p>F: AH - https://actualidadhistorica.com/kikimora-un-espiritu-domestico/ (consulta: 25.02.2024); GB - https://grimoriodebestias.blogspot.com/2016/09/kikimora.html (consulta: 25.02.2024); FANDOM - https://witcher.fandom.com/es/wiki/Kikimora (consulta: 25.02.2024).</p>
EN	<p>kikimora (<i>n</i>)</p> <p>The word “kikimora” came to the English language from Russian. It could be that the word originally stemmed from the ancient Finish. Whatever the origin, the story about the bad feminine spirit, that spoils food and gives hellish nightmares, is present in almost all Slavic languages. Many local variations share the common root “mora”. The meaning of “mora” implies burden, upsetting absence of content, anxiety, hopelessness, etc. The English term “nightmare” is inspired by this Slavic word as well.</p> <p>Kikimora from The Witcher series is not a spirit willing to scare and kill children. It is a widely known animal-like demon, with a life organized in the large community dedicated to the Queen. Based on the content from the book, kikimora doesn't look much like the one from Slavic folklore (its body resembles a spider). Only the head has loose similarity with the human body.</p> <p>S: MtS - https://meettheslavs.com/kikimora/?utm_content=cmp-true (last access: 26 February 2024)</p>
FR	<p>kikimorrhe (<i>nf</i>)</p> <p>Dans les romans de Le Sorcier, le traducteur utilise le mot kikimohrr pour désigner ce type de monstre. « Les kikimorres sont les créatures les plus répugnantes de la Terre, une injure à la face des dieux. Leur ressemblance avec les araignées les rend repoussantes et même les plus petites, les ouvrières, sont dangereuses. Ainsi parlent les illettrés, les superstitieux et les sots. La vérité est toute autre ! Les kikimorres ouvrières s'approchent rarement des humains et quand c'est le cas, elles n'attaquent que si elles sont</p>

	menacées. Que peut-il y avoir de plus beau qu'une kikimorrhe ? C'est un symbole de dur labeur, de ressource et de précaution ».
	S : FANDOM - https://witcher-archive.fandom.com/fr/wiki/Kikimorrhe_ouvrière (consulté le 26.02.2024)

Nombre original en polaco: **mglak**

ES	<p>nebulor (<i>nm</i>)</p> <p><i>Neol.</i> Los <i>nebulores</i> son seres mágicos de rasgos humanoides, pero con una cualidad etérea, lo que muchos estudiosos atribuyen a la posibilidad de ser las almas de personas malvadas. Pueden aparecer en cualquier lugar donde se forme niebla espesa: pantanos, pasos montañosos o las orillas de ríos y lagos. Si no hay o se espera niebla, pueden crearla ellos mismos. Astutos acechadores, en muchas ocasiones se limitan a enloquecer a sus presas, para cazarlas con comodidad.</p> <p>F: ERdL - https://landmate.wordpress.com/2016/12/09/stw-bestiario-nebulor/ (consulta:26.02.2024)</p>
EN	<p>fogler (<i>n</i>)</p> <p><i>Neol.</i> <i>Foglers</i>, <i>foglings</i>, or <i>foglets</i> (Polish: Mglak) are magical beings. They tend to be found mainly in swamps, forests, or in the mountains and lure their prey into traps using magic. They have glowing eyes and mouths, keen ears and long pointed fingers and feed on the bodies of their victims.</p> <p>S: FANDOM - https://witcher.fandom.com/wiki/Fogler (last access: 26 February 2024)</p>
FR	<p>brouillardier (<i>nm</i>)</p> <p><i>Neol.</i> Les <i>brouillardiers</i> (polonais : Mglak) aussi appelés brumelins peuvent apparaître partout où le brouillard se pose : marécages, les cols de montagne ou les rives des rivières et des lacs. S'il n'y a pas de brouillard, ils peuvent le créer ou l'invoquer eux-mêmes. En manipulant le brouillard, ils peuvent séparer les voyageurs les uns des autres, les masquer et assourdir le bruit. Comme les horribles vers luisants, leurs corps émettent une lumière pâle qu'ils utilisent pour attirer ceux qui sont perdus dans le brouillard vers les ravins, marécages ou des grottes dans lesquelles ils font leurs tanières.</p> <p>S : FANDOM - https://witcher-archive.fandom.com/fr/wiki/Brouillardier (consulté le 26.02.2024)</p>

Nombre original en polaco: ***mula***

ES	<p>mura (<i>nf</i>)</p> <p><i>Neol.</i> Una <i>mura</i> es un tipo de vampiro inteligente. Al igual que las lamias, las <i>alpas</i> y los vampiros supremos es inmune al sol, e incluso a veces son confundidas con las dos anteriores.</p> <p>F: FANDOM - https://witcher.fandom.com/es/wiki/Mura (consulta: 26.02.2024)</p>
EN	<p>moola (<i>n</i>)</p> <p><i>Neol.</i> A <i>mula</i> or <i>moola</i> is a type of intelligent vampire. Same as <i>bruxae</i>, <i>alps</i> and higher vampires, they are immune to sun, and can be sometimes mistaken with the previous two.</p> <p>S: FANDOM - https://witcher.fandom.com/wiki/Mula (last access: 26 February 2024)</p>
FR	<p>daudine (<i>nf</i>)</p> <p><i>Neol.</i> Ce sont des grands vampires.</p> <p>S: FANDOM - https://witcher-archive.fandom.com/fr/wiki/Vampire (consulté le 26.02.2024)</p>

Nombre original en polaco: ***strzyga***

ES	<p>estriga (<i>nf</i>)</p> <p>Según el diccionario de la RAE, una estriga es una lechuza. El término deriva del latín <i>strix</i>, <i>-igis</i> y este a su vez del griego στρίγξ, -ιγγός <i>strínx</i>, <i>-ingós</i>, términos que se utilizan en ambas lenguas para designar a la lechuza.</p> <p>Sin embargo, en este caso la palabra estriga se aplica al campo de la mitología y proviene de la traducción del término polaco <i>strzyga</i>, que alude a «muertos vivientes de carácter femenino a los que solo se puede matar cortándoles la cabeza»</p> <p>F: DLE - https://dle.rae.es/estriga (consulta: 25.02.2024); PQDH - https://porquesdelahistoria.com/estriga-vampiro-roma-grecia/ (consulta: 25.02.2024); FANDOM - https://witcher.fandom.com/es/wiki/Estrige (consulta: 25.02.2024).</p>
EN	<p>striga (<i>n</i>)</p> <p>According to Merriam-Webster dictionary a striga can be “a pointed appressed rigid hairlike scale or bristle”, “a flute in a column” or “a genus of</p>

	<p>seed plants living as root parasites” in several types of plants in the eastern tropics.</p> <p>However, applied to mythology, striga is a term used to describe a host of Slavic monsters whose souls have been ensnared by black magic.</p> <p>S: MW - https://www.merriam-webster.com/dictionary/striga (last access: 25 February 2024); AMHSN - https://amhsnewspaper.com/19447/mythical-monsters/mythical-monsters-the-striga/ (last access: 25 February 2024).</p>
FR	<p>strige (<i>nf</i>)</p> <p>Le dictionnaire Larousse donne la signification de ce terme dans un contexte mythologique, « esprit nocturne et malfaisant qui peut être la métamorphose d'un être humain vivant ou mort ».</p> <p>S : LAR -https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/strige/74873 (consulté le 25.02.2024)</p>

Nombre original en polaco: ***wywerna***

ES	<p>wywerno (<i>nm</i>)</p> <p>Casi toda la literatura que se puede encontrar sobre este ser mitológico en español, se refiere a él como guiverno o como <i>wyvern</i> en su versión en inglés, versión en la que también se ha dejado este término en francés. Por tanto, se utilizarán las fuentes que hablan de guiverno o <i>wyvern</i> para la ficha.</p> <p>El guiverno, también conocido como dragón heráldico, es una criatura fantástica semejante a un dragón. Este reptil tenía alas de murciélago, una cola con espinas que terminaba con la forma de una punta de flecha y un par de patas que le ayudaban a correr y a trasladarse en tierra, a la manera de un ave. Se creía, además, que tenía la capacidad de exhalar fuego por la boca, que su lengua era bípeda como la de las serpientes o trípeda, y que su aliento era venenoso, capaz de matar a un animal grande con solo olerlo.</p> <p>El origen de la palabra guiverno proviene del inglés <i>wyvern</i>, término con el cual se designaban los dragones de dos patas antiguamente. Este vocablo proviene del inglés medio <i>wyver</i> y del francés antiguo <i>wivre</i>, proveniente, a su vez, del vocablo latino <i>vipera</i>, que se podría traducir como ‘culebra’, ‘víbora’ o ‘áspid’. Las primeras representaciones gráficas de esta criatura se pueden encontrar en los bestiarios medievales.</p> <p>F: MyL - https://mitoyleyenda.com/mitologia/medieval/guiverno/ (consulta: 26.02.2024)</p>
EN	wyvern (<i>n</i>)

	<p>A mythical animal usually represented as a 2-legged winged creature resembling a dragon.</p> <p>Wyverns are often depicted as having the tail of a viper (a venomous snake) and that fact is reflected in the etymology of wyvern: it comes ultimately from the Latin word <i>vipera</i>, which means ‘viper.’ (<i>Vipera</i> is also, of course, the source of our word <i>viper</i>.) The creature the wyvern most closely resembles, however, is the also-mythical dragon. Dragon is a much older word—it has been in use since the 13th century, while wyvern dates to the early 17th—but it too has snakes in its history. The word originally referred not to the lizard-like creature we imagine today but to a huge serpent.</p> <p>S: MW - https://www.merriam-webster.com/dictionary/wyvern (last access: 26 February 2024)</p>
FR	<p>wyvern (<i>nf</i>)</p> <p>Toute la littérature disponible en français sur ce monstre le désigne sous un autre nom, vouivre ou guivre.</p> <p>Vouivre, de l'ancien français <i>vuivre</i>, variante de <i>guivre</i>, du latin <i>vipera</i>, <i>vipère</i>, c'est un serpent fabuleux qui apparaît souvent dans le folklore.</p> <p>Une guivre est un animal tiré de la mythologie et de l'imaginaire. La guivre est une sorte de serpent qui ressemble à un dragon effrayant, aux écailles miroitantes, possédant des pouvoirs surnaturels.</p> <p>S : LAR - https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vouivre/82560 (consulté le 26.02.2024) ; LIN - https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/guivre/ (consulté le 26.02.2024).</p>

ANEXO II

FICHAS TERMINOLÓGICAS ABREVIADAS DE NOMBRES PROPIOS Y TOPÓNIMOS

Nombre original en polaco: **Filavandrel aén Fidháil**

ES	<p>Filavandrel aén Fidháil (<i>n prop</i>)</p> <p>Filavandrel nació en la influyente familia élfica de los Feleaorns de los Navíos Blancos. Cuando Aedirn conquistó Dol Blathanna, se vio obligado a escapar a las montañas, donde se convirtió en el líder de los Elfos Libres.</p> <p>Su nombre significa: Filavandrel, hijo de Fidháil.</p> <p>F: FANDOM - https://witcher.fandom.com/es/wiki/Filavandrel_aén_Fidháil (consulta: 26.02.2024)</p>
EN	<p>Filavandrel aen Fidhail (<i>n prop</i>)</p> <p>Filavandrel was born in the influential elven family called the Feleaorns of the White Ships. When Aedirn conquered Dol Blathanna he was forced to escape into the mountains, where he became the leader of Free Elves.</p> <p>S: FANDOM - https://witcher.fandom.com/wiki/Filavandrel_aén_Fidháil (last access: 26 February 2024)</p>
FR	<p>Filavandrel aén Fidháil (<i>n prop</i>)</p> <p>Filavandrel aén Fidháil des Tours d'Argent, descendant des Feleaorn des Vaisseaux Blancs est l'ancien seigneur des elfes de Dol Blathanna. Filavandrel avait les cheveux d'un blanc neigeux, retenue sur son front par un bandeau orné de saphirs.</p> <p>S : FANDOM - https://sorceleur.fandom.com/wiki/Filavandrel_aep_Fidhail (consulté le 26.02.2024)</p>

Nombre original en polaco: **Ravix z Czteroroga**

ES	<p>Ravix de Cuatrocuernos (<i>n prop</i>)</p> <p>Ravix de Cuatrocuernos es el alias que la reina Calanthe de Cintra le proporcionó a Geralt cuando lo invitó a la celebración del decimoquinto cumpleaños de su hija, la princesa Pavetta. Calanthe quería que el brujo matara al monstruo con el que su hija se había estado viendo en secreto.</p>
----	--

	F: FANDOM - https://witcher.fandom.com/es/wiki/Ravix_de_Cuatrocuerdos (consulta: 26.02.2024)
EN	<p>Ravix of Fourhorn (<i>n prop</i>)</p> <p>Ravix of Fourhorn was an alias provided to Geralt of Rivia by Queen Calanthe of Cintra when she invited him to her daughter's, Princess Pavetta's, 15th birthday celebration, under the ruse of keeping things civil. In reality, however, Calanthe wanted the witcher there to kill a supposed monster that Pavetta was secretly seeing.</p> <p>S: FANDOM - https://witcher.fandom.com/wiki/Ravix_of_Fourhorn (last access: 26 February 2024)</p>
FR	<p>Ravix de Quatrecorne (<i>n prop</i>)</p> <p>Ravix de Quatrecorne est un seigneur dont seul le nom est connu. Son nom fut donné à Geralt par la reine Calanthe de Cintra comme alias lorsqu'elle l'invita au banquet à l'honneur du quinzième anniversaire de la princesse Pavetta.</p> <p>S : FANDOM - https://sorceleur.fandom.com/wiki/Ravix_de_Quatrecorne (consulté le 26.02.2024)</p>

Nombre original en polaco: **Jaskier**

ES	<p>Jaskier (<i>n prop</i>)</p> <p>Julian Alfred Pankratz, vizconde de Lettenhove, llamado artísticamente Jaskier, fue un poeta, trovador, bardo y el mejor amigo de Geralt de Rivia. Es de origen redaniano.</p> <p>Su nombre, por traducción directa al español, significa ‘ranúnculo’.</p> <p>F: FANDOM - https://witcher.fandom.com/es/wiki/Jaskier (consulta: 25.02.2024)</p>
EN	<p>Dandelion (<i>n prop</i>)</p> <p>A dandelion is a common small, bright yellow wild flower that has a lot of long, thin petals arranged in a circular pattern around a round centre.</p> <p>In Andrzej Sapkowski's books, Dandelion's name was originally Jaskier. When translated directly from Polish to English, Jaskier means Buttercup, a name that doesn't quite properly fit the bard's personality. So instead of Buttercup, the translator opted to change Jaskier's name to Dandelion, seeing that it better fit the character.</p>

	<p>S: CD - https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/dandelion (last access: 25 February 2024); TG - https://www.thegamer.com/the-witcher-heres-why-dandelion-is-named-jaskier-in-the-show/ (last access: 25 February 2024).</p>
FR	<p>Jaskier (<i>n prop</i>)</p> <p>Le poète Jaskier (également épelé « Jasquier » ou nommé vicomte « Julian » par le baron Peyrac-Peyran de Toussaint) a bien connu Geralt avant que celui-ci ne soit laissé pour mort et ne perde la mémoire, il se dit être son meilleur ami. Jaskier est un homme jeune, qui dégage beaucoup de charme, un bavard intarissable, un bouffon et un paresseux. C'est aussi un coureur de jupons invétéré qui a le chic pour s'attirer toutes sortes d'ennuis.</p> <p>S : FANDOM - https://witcher-archive.fandom.com/fr/wiki/Jaskier (consulté le 25.02.2024)</p>

Nombre original en polaco: **Dol Blathanna**

ES	<p>Dol Blathanna (<i>n prop</i>)</p> <p>Dol Blathanna, también conocido como el Valle de las Flores en la Lengua Antigua, limita con Kaedwen al norte y con las montañas Azules al este. Perteneció a los elfos durante siglos, hasta que llegaron los humanos para reclamar las tierras y los primeros huyeron a las montañas. Después de que Nilfgaard invadiera los Reinos del Norte, el emperador Emhyr var Emreis entregó Dol Blathanna a los elfos que habían apoyado a su imperio y nombró a Francesca Findabair como la reina del nuevo estado élfico. Tras la Paz de Cintra, Francesca Findabair se vio obligada a jurar lealtad ante Demavend y Aedirn.</p> <p>F: FANDOM - https://witcher.fandom.com/es/wiki/Dol_Blathanna (consulta:26.02.2024)</p>
EN	<p>Dol Blathanna (<i>n prop</i>)</p> <p>Dol Blathanna, translated from Elder Speech as the Valley of Flowers, was a kingdom and later an allot to Aedirn. It is bordered on the north by Kaedwen and the Blue Mountains to the east. It belonged to the elves for ages, until humans came and laid claim to the land, and the elves fled to the mountains.</p> <p>S: FANDOM - https://witcher.fandom.com/wiki/Dol_Blathanna (last access: 26 February 2024)</p>
FR	<p>Dol Blathanna (<i>n prop</i>)</p> <p>Aussi surnommée la Vallée des Fleurs, Dol Blathanna est voisine de Aedirn et Kaedwen. Elle appartenait aux elfes pendant des siècles, avant l'arrivée des humains. Les elfes furent chassées de la vallée, et se réfugièrent dans les</p>

	<p>montagnes. La région fut régie par Filavandrel aen Fidhail, mais les elfes survivaient à peine car ils n'avaient aucune connaissance de l'agriculture. Après l'invasion des Royaumes du Nord par l'empire de Nilfgaard, l'empereur Emhyr var Emreis donna Dol Blathanna aux elfes qui l'avaient aidé. Il nomma Enid an Gleanna reine du nouvel état elfique, mais elle continua à faire confiance à Filavandrel.</p> <p>S : FANDOM - https://witcher-archive.fandom.com/fr/wiki/Dol_Blathann (consulté le 26.02.2024)</p>
--	--

Nombre original en polaco: **Redania**

ES	<p>Redania (<i>n prop</i>)</p> <p>Redania es uno de los Reinos del Norte. Es un próspero reino que subsiste gracias al comercio y a la agricultura. La ciudad capital de Redania es Tretogor. Oxenfurt, con la universidad más grande de los Reinos del Norte, así como la ciudad libre de Novigrado están situados en Redania. Tiene fronteras con Temeria al sur, Kaedwen al este, y Caingorn, Malleore y Kovir al norte.</p> <p>F: FANDOM - https://witcher.fandom.com/es/wiki/Redania (consulta: 26.02.2024)</p>
EN	<p>Redania (<i>n prop</i>)</p> <p>Redania, named after Roeden*, is a wealthy realm which profits from trade and agriculture and one of the Four Kingdoms. The capital city of Redania is Tretogor; other prominent cities include Oxenfurt, with the largest university in the Northern Realms, and the free city of Novigrad. The kingdom's neighbors are Kovir, Caingorn, Kaedwen, Aedirn, and Temeria</p> <p>*Roeden (possible Elder Speech: Roethain) was an ancient duke after whom Redania was named and one of the ancestors of Radovid I.</p> <p>S: FANDOM - https://witcher.fandom.com/wiki/Roeden (last access: 26 February 2024)</p>
FR	<p>Rédanie (<i>n prop</i>)</p> <p>Parmi les Royaumes du Nord, la Rédanie possède de vastes richesses qui proviennent du commerce et de l'agriculture. La capitale de la Rédanie est Tretogor. La cité d'Oxenfurt, avec la plus grande académie des Royaumes du Nord, ainsi que la cité libre de Novigrad sont aussi en Rédanie. Les voisins du royaume sont Kovir, Caingorn, Kaedwen, Aedirn et la Témérie. Le pays possède le meilleur réseau d'espionnage du monde. Son gouvernement est également très influencé par les magiciennes.</p>

	S : FANDOM - https://witcher-archive.fandom.com/fr/wiki/Rédanie (consulté le 26.02.2024)
--	--

Nombre original en polaco: **Rivia**

ES	<p>Rivia (<i>n prop</i>)</p> <p>Rivia fue un pequeño reino en el valle de Dol Angra, al pie de las montañas de Mahakam. Entró en una unión personal con el vecino reino de Lyria, formando el reino de Lyria y Rivia.</p> <p>F: FANDOM - https://witcher.fandom.com/es/wiki/Rivia (consulta: 26.02.2024)</p>
EN	<p>Rivia (<i>n prop</i>)</p> <p>Rivia was a small kingdom in the Dol Angra valley, at the foot of the Mahakam mountains. Throughout the history it entered a personal union with its neighbour kingdom of Lyria about as many times as it fought a war with it.</p> <p>S: FANDOM - https://witcher.fandom.com/wiki/Rivia (last access: 26 February 2024)</p>
FR	<p>Rivie (<i>n prop</i>)</p> <p>Le royaume de Lyrie et Rivie est un des Royaumes du Nord, situé au nord de la Iaruga, et gouverné par la reine Meve. Ses voisins sont Mahakam, et Aedirn. La région d'Angren est aussi voisine.</p> <p>S : FANDOM - https://witcher-archive.fandom.com/fr/wiki/Lyrie_et_Rivie (consulté le 26.02.2024).</p>

Nombre original en polaco: **Skellige**

ES	<p>Skellige (<i>n prop</i>)</p> <p>Skellige, comúnmente conocida como las Islas Skellige o Islas de Skellige, es un archipiélago de seis islas y uno de los Reinos del Norte. Las islas se encuentran en el Gran Mar, al oeste de Cidaris y Verden, y al noroeste de Cintra. En las islas se habla un dialecto propio, derivado de la Lengua Antigua. Todas las islas son dirigidas por el Rey de Skellige, gobernante supremo del archipiélago. A pesar de que sus relaciones con la mayor parte del Norte siempre fueron tensas, son aliados de Cintra desde hace mucho tiempo, debido al matrimonio entre la reina Calanthe y Eist Tuirseach de Skellige.</p>
----	--

	F: FANDOM - https://witcher.fandom.com/es/wiki/Skellige (consulta: 26.02.2024)
EN	<p>Skellige (<i>n prop</i>)</p> <p>Skellige, commonly referred to as the Skellige Isles or the Isles of Skellige, is an archipelago and one of the Northern Kingdoms. The group of six islands is situated in the Great Sea, off the coast of Cintra and southwest of Cidaris and Verden. It's legendary, famous for the unrivaled corsairs and swift longships that sail many seas.</p> <p>Its people are united under the King of the Skellige Isles, who's elected by the jarls of the seven major clans during traditional moots. In practice, however, the kings are from the same clan or at least related.</p> <p>Even though their relations with most of the North were always tense, to say the least, they were longtime allies of Cintra, due to the marriage between Queen Calanthe and Eist Tuirseach of Skellige.</p> <p>S: FANDOM - https://witcher.fandom.com/wiki/Skellige (last access: 26 February 2024)</p>
FR	<p>Skellige (<i>n prop</i>)</p> <p>Skellige, ou les îles de Skellige sont un des royaumes mineurs parmi les Royaumes du Nord. L'archipel qui se compose de six îles est situé dans la Mer du Nord, au large des côtes de Cidaris et Verden, au nord-ouest de Cintra.</p> <p>C'est un archipel montagneux situé non loin des rives de Cintra, séparé par l'Abysse de Sedna. Il se compose d'une multitude d'îles, dont la plus importante est Ard Skellig, où est établi la forteresse Kaer Trolde.</p> <p>S : FANDOM - https://witcher-archive.fandom.com/fr/wiki/Skellige (consulté le 26.02.2024)</p>

Nombre original en polaco: **Temeria**

ES	<p>Temeria (<i>n prop</i>)</p> <p>Temeria es uno de los Reinos del Norte, ubicado al sur del río Pontar. Sus vecinos son Redania, Kerack, Kaedwen, Aedirn, Mahakam, Bajo Sodden, el bosque de Brokilón y Cidaris. Uno de los lugares destacados de Temeria es el ducado de Ellander y la isla de los magos Thanedd, con la escuela para jóvenes hechiceras adeptas que se ubica en la costa del reino.</p> <p>F: FANDOM - https://witcher.fandom.com/es/wiki/Temeria (consulta: 26.02.2024)</p>
EN	Temeria (<i>n prop</i>)

	<p>Temeria is one of the northern kingdoms, lying south of the Pontar river. Its neighbors are Redania, Kerack, Kaedwen, Aedirn, Mahakam, Lower Sodden, and Cidaris.</p> <p>After the first and second wars, Temeria profited the most out of the defeat of Nilfgaard, expanding its borders as far south as Angren and Riverdell, reaching the Amell mountains. But the Kingdom also received a heavy blow regarding its economy, which forced it to buy goods from their southern neighbor.</p> <p>S: FANDOM - https://witcher.fandom.com/wiki/Temeria (last access: 26 February 2024)</p>
FR	<p>Témérie (<i>n prop</i>)</p> <p>La Témérie est située au sud du fleuve Pontar. Ses voisins sont la Rédanie, Kerack, Kaedwen, Aedirn, Mahakam, Bas-Sodden, la forêt de Brokilone et Cidaris. L'un des fiefs de la Témérie est le duché d'Ellander et l'île magique de Thanedd, avec son école pour les jeunes femmes douées de talent pour la magie. La Témérie est parmi les royaumes les plus puissants du Nord et a joué un rôle important dans les guerres contre l'Empire de Nilfgaard. La Témérie est gouvernée par le roi Foltest et sa capitale est Wyzima.</p> <p>S : FANDOM - https://witcher-archive.fandom.com/fr/wiki/Témérie (consulté le 26.02.2024)</p>

Nombre original en polaco: **Plotka**

ES	<p>Sardinilla (<i>n prop</i>)</p> <p>Sardinilla es el nombre que el brujo Geralt de Rivia le daba a todos sus caballos. Tenía preferencia por las yeguas.</p> <p>Geralt llamaba Sardinilla a todas sus monturas, aunque nadie sabía a ciencia cierta el porqué de este nombre. Cuando se le preguntaba por ello, Geralt eludía la cuestión o daba una respuesta evasiva. ¿Puede que fuera la primera palabra que le viniera a la mente? Sardinilla, por su parte, parecía aceptar el nombre sin distingos.</p> <p>F: FANDOM - https://witcher.fandom.com/es/wiki/Sardinilla (consulta: 25.02.2024)</p>
EN	<p>Roach (<i>n prop</i>)</p> <p>A roach is the same as a cockroach; a roach is a fish that lives in European rivers and lakes.</p>

	<p>Roach is the name that Geralt of Rivia, the Witcher, gives to all of his horses. His preference is for mares. The name refers to the roach (<i>Rutilus rutilus</i>), a common European fresh water fish. It has nothing to do with the cockroach. The English term for the fish ("roach") comes from the French word for "rock".</p> <p>It's worth noting that the original name for the horse in Polish is "Płotka", a diminutive form of the word "Płoc" (meaning "roach"). Diminutives are endearing in Polish, so a more direct translation would have been something along the lines of "Roachy" or "Roachie".</p> <p>Moreover, the Polish word is female gendered which corresponds with Geralt's preference for mares - it would be odd for a stallion to be called "Płotka". The tender tone as well as the gender of the name is lost in the translation.</p> <p>However, "Płotka" has another meaning which is "small fry". In this meaning the name becomes gender neutral, thus can be used for a stallion as well.</p> <p>S: FANDOM - https://witcher.fandom.com/wiki/Roach (last access: 26 February 2024)</p>
FR	<p>Ablette (<i>n prop</i>)</p> <p>Ablette est le nom que Geralt donne à toutes ses juments.</p> <p>Geralt nommait invariablement ses chevaux Ablette, sans que nul n'ait jamais su pourquoi. Quand on lui posait la question, sa réponse était au mieux évasive... Peut-être était-ce tout simplement le premier mot qui lui était venu à l'esprit ? Ablette, quoi qu'il en soit, acceptait son nom sans rechigner.</p> <p>S : FANDOM - https://sorceleur.fandom.com/wiki/Ablette/CDPR (consulté le 26.02.2024)</p>

ANEXO III

FICHAS TERMINOLÓGICAS ABREVIADAS DE FRASEOLOGÍA Y TERMINOLOGÍA SINGULAR

ES	<p>caracañado (<i>nm</i>)</p> <p>La palabra se encuentra recogida en el DLE con otra grafía, a saber cacarañado, que se dice de aquel que tiene cacarañas, que son las señales que deja la viruela u otras causas en el rostro de una persona.</p> <p>F: DLE - https://dle.rae.es/cacarañado?m=form y https://dle.rae.es/cacaraña (consulta: 27.02.2024)</p>
EN	<p>pocked (<i>n</i>)</p> <p>Marked with or as if with pock. A pock is a pustule in an eruptive disease, such as smallpox.</p> <p>S: MW - https://www.merriam-webster.com/dictionary/pocked (last access: 27 February 2024)</p>
FR	<p>grêlé (<i>nm</i>)</p> <p>2. Fam. Marqué de cicatrices et, spécialement, marqué de traces de petite verole.</p> <p>S : DAF - https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9G1395 (consulté le 27.02.2024)</p>

ES	<p>damajuana (<i>nf</i>)</p> <p>Recipiente de vidrio o barro cocido, de vientre voluminoso y redondeado y cuello corto, a veces protegido por un revestimiento, que sirve para contener líquidos. La palabra procede del francés <i>dame-jeanne</i>.</p> <p>F: DLE - https://dle.rae.es/damajuana?m=form (consulta: 16.05.2024)</p>
EN	<p>demijohn (<i>n</i>)</p> <p>A large, wide, rounded container with a narrow neck, usually made of glass and usually holding 20-60 litres of liquid.</p> <p>S: CD - https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/demijohn (last access: 16 May 2024)</p>

FR	<p>bonbonne (<i>nf</i>)</p> <p>Emprunté du provençal moderne <i>boumbouno</i>, « dame-jeanne ». Grand récipient pansu à col étroit fait pour contenir les liquides.</p> <p>S : DAF - https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9B1523 (consulté le 16.05.2024)</p>
----	---

ES	<p>dar un tiento (<i>loc verb</i>)</p> <p><i>Coloq.</i> Echar un trago del líquido que contiene un recipiente.</p> <p>F: DLE - https://dle.rae.es/tiento?m=form (consulta: 16.05.2024)</p>
EN	<p>take a sip (<i>v expr</i>)</p> <p>A sip is a small amount of drink that you take into your mouth. Take a sip is a collocation of verb + noun.</p> <p>S: CED - https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/sip (last access: 16 May 2024)</p>
FR	<p>avaler une gorgée (<i>loc v</i>)</p> <p>1. Avaler : Faire descendre par le gosier. 2. Gorgée : Quantité de liquide qu'on avale naturellement en une seule fois.</p> <p>S : LeRobert - https://dictionnaire.lerobert.com/definition/avaler ; https://dictionnaire.lerobert.com/definition/gorgee (consulté le 16.05.2024)</p>

ES	<p>ser fuerte de la leche (<i>loc verb</i>)</p> <p>1. Fuerte. <i>Adj.</i> Dicho de una sensación: intensa. 2. La leche. <i>Loc. adv. vulg.</i> Muy.</p> <p>F: DLE - https://dle.rae.es/fuerte?m=form ; https://dle.rae.es/leche?m=form (consulta: 16.05.2024)</p>
EN	<p>be strong as the plague (<i>v expr</i>)</p> <p>The plague. A serious disease that kills many people, often used to refer to bubonic plague, a very infectious disease caused by bacteria spread mainly by fleas (=small insects that bite) on rats or other animals, that causes swelling, fever, and usually death in humans.</p> <p>There is no idiom in English. Then it is a creation from the translator.</p>

	S: CD https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/plague?q=the+plague (last access: 16 May 2024)	-
FR	<p>être forte comme la peste (<i>loc v</i>)</p> <p>Grave maladie infectieuse et épidémique, due au bacille de Yersin, transmise aux rongeurs et à l'homme par des puces.</p> <p>Il n'y a pas d'expression formé par tous les mots. C'est une expression créée par le traducteur.</p> <p>S : DAF - https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P1768 (consulté le 16.05.2024)</p>	

ES	<p>escarmentar en cabeza ajena (<i>loc verb</i>)</p> <p>Tener presente el suceso adverso ajeno para evitar la misma suerte.</p> <p>F: DLE - https://dle.rae.es/cabeza?m=form (consulta: 16.05.2024)</p>
EN	<p>use other people's experiences (<i>v expr</i>)</p> <p>There is no idiom in English formed by these words. The meaning of the sentence is literal.</p> <p>S: CED - https://www.collinsdictionary.com/es/diccionario/ingles/experience (last access: 16 May 2024)</p>
FR	<p>tirer profit des expériences des autres (<i>loc v</i>)</p> <p>La locution tirer profit signifie « retirer un avantage ».</p> <p>S : GDT - https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/23483/la-grammaire/le-nom/pluriel-des-noms/noms-dans-les-expressions-figées/expressions-formées-avec-le-mot-profit (consulté le 16.05.2024)</p>

ES	<p>jayán (<i>n prop</i>)</p> <p>Persona de gran estatura, robusta y de muchas fuerzas.</p> <p>F: DLE - https://dle.rae.es/almilla (consulta: 27.02.2024)</p>
EN	<p>beanpole of a man (<i>n</i>)</p> <p>2. A tall thin person.</p> <p>S: MW - https://www.merriam-webster.com/dictionary/beanpole (last access: 27 February 2024)</p>
FR	<p>butor (<i>nm</i>)</p> <p>2. Fig. Personne grossière et stupide, malappris.</p>

	S : DAF - https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9B2492 (consulté le 27.02.2024)
--	--

ES	<p>laya (<i>nf</i>)</p> <p>Instrumento de hierro con cabo de madera, que sirve para labrar la tierra y revolverla. Lleva dos puntas, y en la parte superior del cabo tiene una manija atravesada, que se ase con ambas manos para apretar con ellas al mismo tiempo que se aprieta con el pie.</p> <p>F: DLE - https://dle.rae.es/laya?m=form (consulta: 27.02.2024).</p>
EN	En la versión traducida al inglés, no aparece esta palabra.
FR	<p>bêche (<i>nf</i>)</p> <p>Outil de jardinage formé d'un fer plat, large et tranchant, auquel s'adapte un manche de bois et qui sert à retourner la terre.</p> <p>S : DAF - https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9B0733 (consulté le 27.02.2024)</p>

ES	<p>morriña (<i>nf</i>)</p> <p><i>Colq.</i> Tristeza o melancolía, especialmente la nostalgia de la tierra natal. Proviene del gallegoportugués.</p> <p>F: DLE - https://dle.rae.es/morriña?m=form (consulta: 17.05.2024)</p>
EN	<p>the blues (<i>n</i>)</p> <p><i>Idiom.</i> A mood of sadness.</p> <p>S: CD - https://dictionary.cambridge.org/es/diccionario/ingles/blues (last access: 17 May 2024)</p>
FR	<p>cafard (<i>nm</i>)</p> <p>Fig. et fam. Accès de tristesse, de mélancolie.</p> <p>S : DAF - https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9C0142 (consulté le 17.05.2024)</p>

ES	<p>nostrix (<i>nm</i>)</p> <p>Nombre de planta inventado para la novela. No existen fuentes de consulta, excepto el propio libro. Solo se sabe que tiene las hojas en forma de estrella.</p>
----	--

	F: El último deseo
EN	<p>melilote (<i>n</i>)</p> <p>Plant name invented for the books. There are no consult sources, except the book itself. We only know that its leaves have star shape.</p>
	S: The Last Wish
FR	<p>mélilot (<i>nm</i>)</p> <p>Nom de la plante inventé pour le roman. Il n'y a pas de sources, à l'exception du livre lui-même. Le seul fait connu est qu'elle a des feuilles en forme d'étoile.</p> <p>S : Le dernier vœu</p>

ANEXO IV

**Extracto de la entrevista mantenida en la Universidad Complutense de Madrid con
D. José María Faraldo Jarillo, traductor de la Saga de Geralt de Rivia al español,
el día 27 de febrero de 2024**

Durante la charla previa a la entrevista, D. José María Faraldo comentó que existían algunos TFG y tesis doctorales en torno a sus traducciones, pero que estaban todos en polaco.

También comentó que la traducción de la saga la realizó en 2001 (se publicó en 2002), pero que después salieron versiones revisadas, entre ellas la versión que se ha utilizado para este TFG.

R: ¿Cómo solucionó, por ejemplo, la traducción del nombre de la yegua, Sardinilla?

JM: Es una pregunta que me hacen bastante. Seguí un poco el modelo de las traducciones rusa y checa que son las únicas que se habían terminado para cuando empecé a traducir la saga. En ellas, los traductores «creaban» la traducción, por supuesto con el permiso del autor. La traducción al español de la saga completa fue la primera que se hizo a una lengua occidental y también fue la que más éxito tuvo, a pesar de ser un libro de cuentos de un autor polaco.

R: De hecho son libros muy fáciles de leer. Supongo que esa «creación» tiene que ver con ello.

JM: Bueno, son fáciles de leer porque los libros son muy buenos. El autor, al que tengo el placer de conocer, es un auténtico genio y eso se ve en las novelas. Cuando estaba terminando de traducir la saga, un trabajo que llegó a ser agotador, me di cuenta de que todos los detalles estaban pensados, hasta para el personaje más pequeño, que todo se iba conectando y tenía relevancia para el desenlace de la historia. Y el autor lo hizo sin utilizar inteligencia artificial ni ningún programa de apoyo.

Pero volviendo a tu pregunta, cuando me enfrenté a la traducción de la saga utilicé una estrategia que aprendí durante mi estancia como profesor en Alemania. A pesar de que

yo no enseñaba traducción, acudí a unos cursos en los que se enseñaba que la traducción había que abordarla «como un conjunto», no como trozos aislados.

Entonces pensé, mientras leía el texto para traducirlo, en las emociones que habrían sentido los lectores polacos al leer la obra de Sapkowski, cómo habrían entendido los chistes, las referencias históricas y además, un aspecto lingüístico muy importante: Sapkowski utilizó un lenguaje muy vulgar en la obra que no era nada normal en aquella época y que impactaba mucho a los lectores. Además también había muchas referencias a la literatura polaca clásica: conectaba con autores como Sienkiewicz. Y me planteé cómo iba a transmitir todo eso a los lectores españoles.

Por ejemplo, algo que también me preguntan mucho es: ¿Por qué El Brujo? En polaco la palabra es un neologismo, así que se plantearon muchas alternativas de traducción: brujero, brujeador... pero todas sonaban ridículas. Pensé que un neologismo que, además, sonaba raro, no iba a cumplir la función para la que se había pensado. Y es que el uso de Sapkowski del término brujo era el de concederle un estatus, es un personaje de «trabaja» de brujo, es su profesión. Entonces el editor y yo decidimos dejarlo como El Brujo y pensamos que los lectores entenderían esa decisión. Con el tiempo se ha demostrado que fue una buena decisión.

Con la yegua hice algo similar. El nombre en polaco es el de un pez que tiene poca importancia, pero en español no funcionaba. Entonces se me ocurrió Sardinilla y creo que ha funcionado bien.

R: ¿Cuál es la parte que más le costó traducir? Porque se puede decir, de algún modo, que usted «creó» la traducción, utilizando, podríamos decir, la transcreación, pero en el género literario.

JM: En Alemania a este tipo de traducción la llaman «congenial» que es coger el texto y escribirlo como habría hecho el autor si fuera un escritor español en esa época. Por ejemplo, las palabrotas las subí de tono para que en aquel momento de la realidad de España cumplieran la misma función que en la lengua original. La diferencia con la versión inglesa, por ejemplo, se nota mucho en ese aspecto.

Además, hay un cuento en el que añadí una frase entera, con permiso del autor, por supuesto. Es el de *El confín del mundo* que está basado en un chiste... todo el cuento es un chiste... un chiste en polaco, intraducible. Así que, con permiso del autor, introduce una frase antes del chiste, adelantando lo que puede significar para que el lector lo

entienda. Era la única forma que tenía para que funcionara (el chiste al que alude se mencionará en el análisis de fraseología).

Hay personas que dicen que este tipo de traducción te saca del contexto de la Edad Media, pero en realidad, no puede decirse que la historia esté ambientada en la Edad Media, puesto que es un mundo «inventado».

Otra particularidad de la historia es que contiene dialecto en polaco de las zonas rurales. Yo decidí que no podía hacer como se suele hacer a veces en las traducciones, en las que se pasa por alto el dialecto y, como mucho, se añade alguna palabra arcaica. Tampoco quería utilizar el dialecto andaluz, que suele ser la forma que, si se decide traducir el dialecto, usa la mayor parte de los traductores. No me parecía adecuado. Entonces, como yo soy de Extremadura, y en algunas partes de la comunidad todavía se habla dialecto asturleonés, decidí escoger esa forma de expresarse para darle una «páginas» de lenguaje popular, vulgar, pero a la vez que fuera algo que no se había escuchado, a lo que los lectores no estuvieran acostumbrados.

Ahora las cosas han cambiado, el asturiano está a punto de convertirse en lengua oficial de la comunidad, pero hace veinte años era rompedor, era algo a lo que la gente no estaba acostumbrada.

R: Incluso hoy en día me parece que lo sigue siendo. Es una novela que tienes que leer con el diccionario al lado, porque hay palabras que no son de uso común y, aunque puedes inferir su significado por el contexto, a veces cuesta. En ese sentido, se puede decir que no es un texto plano.

JM: Es una estrategia que se ha seguido después por parte de traductores a otras lenguas, de otros libros del mismo autor. Por ejemplo, en la traducción al alemán de Narrenturm, de Sapkowski, se puede ver un uso parecido de las estrategias que utilicé yo. El libro contiene de todo: lenguaje popular, préstamos del checo, del alemán...

R: Entonces, ¿es necesario tener cualidades de escritor para poder «crear» la versión traducida de la historia?

JM: En cierto modo sí. En la traducción de la saga se pueden ver partes de texto más plano, que luego he intentado compensar en otras partes, de forma holística, tratando la obra como un todo. La motivación principal era crear un libro que se vendiera bien.

R: ¿Dónde está la frontera a la hora de «crear» para el traductor?

JM: Siempre hay que tener en cuenta que uno no es el autor del libro. Por mucho que la traducción sea creativa, siempre hay que respetar al escritor original. Si es posible comunicarse con él, es bueno pedirle que supervise todos los cambios que se van a hacer antes de aplicarlos. Hoy, con la evolución que ha tenido la literatura fantástica, el texto que traduciría es posible que fuera más plano.

R: ¿Cómo abordó la traducción de los nombres de las criaturas fantásticas?

JM: A la hora de traducirlos, lo que intenté en todo momento fue no tener que añadir notas a pie de página para explicar nada. En algún término introduzco alguna frase de relativo para explicarlo.

El editor y yo fuimos caso por caso, teniendo en cuenta que hace veinte años había menos información que ahora. Algunos los dejé tal cual o los cambié muy poco porque son nombres de criaturas mitológicas famosas del folclore eslavo. Otros directamente nos los inventamos como había hecho el autor. Para algunos utilizamos la eufonía, esto es, que sonaran parecidos, pero otros son totalmente diferentes.

Conocer la cultura polaca y los lugares en los que el autor se ha inspirado es fundamental también. Hay un momento de la historia en el que están comiendo un plato tradicional polaco que se hace con chucrut y yo lo traduje como que comían garbanzos con col, que suena a comida vulgar, porque el entorno en el que transcurre la escena es un entorno de campamento, de comida sin mesa y mantel.

Con respecto a los nombres de lugares, a posteriori pienso que podrían haberse mejorado. La estrategia se puede resumir en una sola palabra: holística. Importaba más el todo que las partes.

R: ¿Qué fue lo que le motivó a dejar el nombre de Jaskier en original, a diferencia del inglés, por ejemplo?

JM: La decisión de dejarlo en su versión original fue que no sonaba bien la traducción al español. De hecho, a los nombres propios decidí dejarlos en original todos porque las traducciones no sonaban bien.

R: Una última pregunta. Si un futuro traductor le dice que se quiere dedicar a la traducción literaria, ¿qué consejo le daría?

JM: La inteligencia artificial está pegando fuerte. Aunque no tengan la misma calidad, las obras que se traducen mediante programas automáticos son baratas. Pero no creo que vaya a sustituir al traductor literario, si acaso acelerará su trabajo. En vez de un libro al mes, podrá traducir veinte. Pero hay cosas como la poesía que no se pueden traducir mediante inteligencia artificial y libros como este, tampoco.

R: Muchísimas gracias por todo.

JM: Si necesitas algo más, estaré encantado de atenderte.

ANEXO V

Extracto de la entrevista mantenida por videollamada con Dña. Patricia Lluberas, experta en transcreación, el día 19 de marzo de 2024

R: ¿Podrías contarme, según tu experiencia en este campo, qué es la transcreación?

P: Existe una gran diferencia entre traducir algo que pertenezca al ámbito de la traducción jurada y traducir algo creativo. En la traducción creativa hay una necesidad de reformular. Lo que hay que hacer es transmitir la emoción o la apelación a las emociones, pero la forma no tiene por qué ser la misma, dado que las culturas son distintas y la percepción de las cosas es diferente.

Si traduces publicidad o, incluso literatura, como en el caso de estudio que me comentas, hay un porcentaje de cosas que no se pueden trasladar como las ha escrito el autor original, porque no las entenderíamos en nuestra cultura ya que carecen de referente cultural. Hay que tener en cuenta la idiosincrasia de cada pueblo. Por ejemplo, en España hay diferentes idiosincrasias que cambian según la región en la que estés.

Es muy importante tener la habilidad para crear de forma natural. No hay mucha gente a la que se le dé bien la transcreación. En mis cursos, el porcentaje de gente a la que se le da bien crear es muy reducido. A veces se cae en la creencia de que puedes solucionarlo poniendo un juego de palabras o un cliché, pero lo que realmente hay que hacer es poner algo que «resuene» en la audiencia. Puede ser una palabra muy sencilla, pero no funciona trasladar palabra por palabra.

También hay que tener muy en cuenta qué es lo que quiere el cliente. En algunos sectores es el cliente el que te impone qué es lo que quiere dependiendo de la audiencia a la que va dirigido el producto. Un ejemplo de ello es Tik Tok y cómo se usa esta aplicación para vender y para que te sientas identificada con el producto que se está vendiendo.

Entonces, la transcreación no se basa solo en la terminología, sino que es un nivel más. Tienes que tener todo en cuenta para traducir bien de base y aprender a transcrear. Tienes

que saber escribir para poder aprender a transcrear, tienes que saber reformular un texto de referencia para poder aprender a transcrear. Hay que tener en cuenta cosas como las pausas o la respiración que, si bien ya son importantes para traducir, a la hora de transcrear pueden cambiar por completo el mensaje.

R: Es decir, que, resumiendo, podemos decir que transcrear es cambiar la forma del mensaje de tal manera que el contenido permanezca inalterable.

P: Eso es, el mensaje es lo que queremos transmitir y eso debe permanecer inalterable. Es la forma lo que tenemos que cambiar. En mis cursos, que siempre los pongo de ejemplo porque veo cómo hace las cosas la gente, veo que se han inventado cosas, o han quitado texto que contenía información importante... no se trata de eso. No es alterar por alterar. Tienes que mantener el contenido pero puedes cambiar la forma y, a menudo, se confunden ambos conceptos. Una cosa es que tu cambies la forma para que funcione bien en una cultura y otra cosa es que omitas información importante o alteres cosas que no tenías por qué alterar.

R: Por ejemplo, en un chiste de contenido político, transcrear podría ser adaptar el contenido del chiste para que haga gracia, pongamos, en una cultura diametralmente opuesta, ¿verdad?

P: Bueno, lo que pasa a veces es que directamente hay que quitar el chiste. Si el chiste no funciona en otra cultura, hay que transformarlo en otra cosa. Por ejemplo, en inglés es muy habitual usar juegos de palabras, pero en español no lo es tanto. Si alguien te habla constantemente en español usando juegos de palabras, te acaba «cargando», puede resultar paternalista, esnob... Hay que tener en cuenta todas esas cosas. Transcrear no es tan fácil como «poner otra cosa». Tienes que estudiar e investigar mucho.

R: Antes de transcrear, ¿el cliente da su aprobación para que tengas libertad de hacer los cambios que sean necesarios?

P: Sí, aunque hay bastante controversia sobre este tema. Hay quien te dice que te va a pagar «palabra por palabra» y eso no funciona si aplicas esta técnica, o quien te dice que transcreando no eres tan creativo. Entonces, muchas veces tienes que decirle al cliente qué es exactamente la transcreación y lo que cuesta el proceso en términos económicos.

De algún modo tienes que «reeducar» al cliente y emplear mucho tiempo en la comunicación previa hasta que llegáis a un acuerdo sobre la traducción. Cada elemento que traduces con transcreación te lleva más tiempo y no puedes cobrarlo como una traducción normal. Sin embargo, cada vez hay más conciencia sobre el tema y cada vez hay más gente que paga por tiempo y no por palabra.

También hay compañeros que dicen que la transcreación es un «invento que alguien se ha sacado de la manga». No es así. La transcreación es una nueva rama de la traducción.

R: Una última pregunta. ¿Cómo ves el futuro de la transcreación con el creciente auge de la inteligencia artificial?

P: Bueno, no debería de afectarle. La realidad es que el público está dispuesto a recibir menos calidad, pero hay que educar, ser conscientes... es como en la traducción literaria... de momento la inteligencia artificial no tiene la capacidad de transmitir emociones.

Por ejemplo, si le pides a Chat GPT que te conteste un correo electrónico, genera una respuesta tipo «espejo» pero, realmente no puede dar una respuesta ética o con algún tipo de compromiso. Por eso, la solución que están aplicando algunas empresas es combinar la IA con profesionales de la traducción, pagándoles menos porque ya están «retocando» y no lo tienen que hacer entero, algo que no es verdad, porque cuando tienes que rehacer te lleva el doble de trabajo.

La solución, tal vez, es ramificar un poco. No se puede pensar que vas a tener el mismo cliente para toda la vida: pueden cambiar sus necesidades o incluso pueden cerrar. Hay que saber cómo diversificar y cómo adaptarse a los tiempos, sin que ello repercuta en tu calidad. También es bueno rodearse de compañeros con los que trabajes de forma cómoda.

R: Muchas gracias por todo lo que me has aportado. Ha sido una charla muy instructiva, no solo sobre la transcreación, sino sobre la traducción en general.

P: Muchas gracias a ti por interesarte. Te deseo mucha suerte con tu TFG.