

**TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN ONOMÁSTICA EN UNA
NOVELA DE FANTASÍA URBANA
El caso de *Neverwhere*, de Neil Gaiman**

HAZEL SANABRIA VON MAYER

Directora: Auba Llompart Pons

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

Facultad de Educación, Traducción y Ciencias Humanas

Departamento de Traducción, Interpretación y Lenguas Aplicadas

Programa de Máster en Traducción Especializada

Vic, Barcelona

2018

**TÉCNICAS DE TRADUCCIÓN ONOMÁSTICA EN UNA
NOVELA DE FANTASÍA URBANA
El caso de *Neverwhere*, de Neil Gaiman**

Hazel Sanabria von Mayer

2018

Without our stories, we are incomplete.

— Neil Gaiman

Dedicatoria

Gracias a los libros, he recorrido incontables mundos de fantasía llenos de seres extraños y maravillosos, acontecimientos imposibles y experiencias extraordinarias, y la infinitud del reino de la imaginación nunca ha dejado de sorprenderme ni de deleitarme. Por todo lo que he gozado y aprendido en esos viajes fantásticos, quiero dedicar este trabajo con cariño y admiración a la doctora Peggy von Mayer Chaves, mi primera maestra, quien me inculcó el amor a la lectura y a los libros desde muy temprana edad.

Mami, tu vida es el mejor ejemplo de que no hay límites para todo lo que una mujer puede lograr cuando se lo propone. Gracias por tu luz y tu guía.

Agradecimiento

Gracias a mi estimada directora, Auba Llompart Pons, por su valioso apoyo durante el transcurso de esta investigación.

Gracias a mis hermanos, Jorge y Peggy, por levantarme el ánimo y hacerme reír (siempre).

Gracias a Papi, mi estrella más luminosa.

Y mi mayor y más profundo agradecimiento es para Richie, mi esposo, mi mejor amigo, y la alegría y el orgullo de mi vida. Gracias por creer en mí y apoyar con entusiasmo todos mis proyectos grandes y pequeños. Sin tu amor, paciencia y apoyo incondicional difícilmente lo habría logrado.

Resumen

Este trabajo analiza las técnicas de traducción onomástica utilizadas en *Neverwhere*, una fantasía urbana del autor británico Neil Gaiman. Para comprobar si las técnicas acercan al lector eficazmente a la cultura de origen, se aplica la taxonomía de técnicas de traducción de nombres propios del Dr. Javier Franco-Aixelà, la cual propone una escala que va desde técnicas más tendientes a la conservación de la cultura de origen hasta técnicas más tendientes a la sustitución por la cultura de llegada. Aunque se comprueba que la traducción onomástica en *Neverwhere* muestra una tendencia generalizada hacia la conservación de la cultura de origen, se detecta una falta de coherencia interna en la aplicación de las técnicas que afecta el acercamiento eficaz del lector a dicha cultura. Se concluye que la frecuencia de uso de ciertas técnicas de traducción onomástica no constituye por sí sola un indicador lo suficientemente acertado del nivel de conservación (extranjerización) o sustitución (domesticación) de una traducción ni de su eficacia. En cambio, el impacto de la falta de coherencia interna en el enfoque traductor es significativo en la literatura fantástica pues puede llegar a afectar el estado de suspensión voluntaria de la incredulidad tan necesario para el genuino disfrute de las obras de este género literario.

Palabras clave: literatura fantástica, fantasía urbana, traducción onomástica, Neil Gaiman, *Neverwhere*.

Abstract

This paper analyses the techniques that were used to translate proper names in the Spanish translation of *Neverwhere*, an urban fantasy by British author Neil Gaiman. To ascertain if readers were effectively moved towards (brought closer to) the source culture, we applied the taxonomy of techniques to translate proper names proposed by Dr. Javier Franco-Aixelà, a continuum of techniques that range from those that tend to preserve the source culture (conservation techniques) to those that tend to replace it (substitution techniques). Although we verified that the Spanish translation of proper names in *Neverwhere* showed a general tendency towards conservation techniques, we also detected a lack of internal coherence that might prevent readers from approaching the source culture effectively. We concluded that the frequency with which certain techniques to translate proper names are used does not by itself constitute a sufficiently accurate indicator of the degree of conservation (foreignization) or substitution (domestication) of a translation nor of its efficacy, whereas a lack of internal coherence in the translation approach may indeed have an impact on the willing suspension of disbelief that is essential for a reader's full enjoyment of fantasy literature works.

Key words: fantasy literature, urban fantasy, onomastic translation, Neil Gaiman, *Neverwhere*.

Tabla de contenidos

Dedicatoria.....	ii
Agradecimiento.....	iii
Resumen.....	iv
Abstract.....	v
1 Introducción.....	1
1.1 Justificación.....	2
1.2 Metodología.....	3
1.3 Objetivos y relevancia.....	4
2 Un recorrido por el mundo de la fantasía.....	5
2.1 Fantasía, <i>fantasy</i> y lo fantástico.....	5
2.2 Literatura fantástica.....	8
2.3 La fantasía urbana de Neil Gaiman.....	12
2.3.1 <i>Neverwhere</i>	14
3 Los nombres propios en la literatura fantástica y su traducción.....	18
3.1 Traducción de literatura fantástica.....	18
3.2 Los nombres propios y su traducción.....	22
3.3 Técnicas de traducción de nombres propios.....	24
4 Análisis de la traducción al español de nombres propios en <i>Neverwhere</i>	27
4.1 Análisis global.....	29
4.1.1 Traducción de antropónimos.....	31

4.1.2	Traducción de topónimos	36
4.1.3	Traducción de marcadores culturales	42
5	Conclusiones.....	47
6	Bibliografía	50
7	Anexos.....	59
7.1	Anexo 1	59
7.2	Anexo 2	61

1 Introducción

En los últimos veinte años, las obras de creación que se relacionan con temas fantásticos han experimentado un resurgimiento extraordinario. La trilogía de *El Señor de los Anillos*, de J. R. R. Tolkien, encontró una nueva generación de fanáticos desde la grandiosa producción cinematográfica de Peter Jackson. La saga de Harry Potter fue un fenómeno de ventas a nivel mundial, tanto en sus versiones impresas como en sus adaptaciones fílmicas. Ambas series han generado billones de dólares en ventas de productos de marca. La industria de los libros, películas y videojuegos que se desarrollan en mundos fantásticos está en su apogeo, y la rapidez con que actualmente se difunden estas creaciones por el mundo ha dado lugar a una gran demanda de contenido traducido a diferentes lenguas. Al mismo tiempo, la globalización está causando que el público consumidor sea cada vez más sofisticado y exigente en cuanto a la calidad del contenido disponible en su propio idioma.

Esta explosión comercial a su vez ha generado un renacimiento del interés académico, y se han realizado numerosos estudios sobre lo fantástico desde diversas disciplinas y perspectivas. La mayoría de los estudios de traducción de literatura fantástica se han enfocado en obras dirigidas a un público juvenil (por ejemplo, el mencionado Harry Potter). Sin embargo, las obras de temas fantásticos para públicos no necesariamente juveniles no han recibido el mismo nivel de escrutinio académico (especialmente en español). La serie *Game of Thrones* ha generado cierto interés en el campo de la traducción audiovisual, y en menor grado, en el de la traducción literaria, pero en general son pocos los estudios sobre traducción de literatura fantástica para adultos. Un claro ejemplo de esta tendencia se manifiesta en los escasos estudios que se han realizado sobre el británico Neil Gaiman, un escritor contemporáneo multipremiado, cuyas obras constantemente se encuentran en las listas de los libros más vendidos de literatura fantástica.

Uno de los temas más investigados a nivel académico ha sido la traducción de la amplia y variada nomenclatura que las obras de literatura fantástica han ido introduciendo en el imaginario colectivo, incluidos los nombres de los personajes, lugares y elementos que caracterizan a las culturas donde se desarrollan las historias. Los nombres propios han sido objeto de discusión durante mucho tiempo: si tienen o no tienen carga semántica, si se traducen o no se traducen, si son o no son referentes de la cultura de origen, etc. Muchas de estas discusiones tratan de elucidar si el tratamiento que se le da a los nombres propios influye en la forma en que la cultura de llegada percibe a la

cultura de origen, y los estudios y las propuestas que intentan brindar soluciones a los problemas que suscita la traducción onomástica¹ son numerosos.

Por ejemplo, en español antes se acostumbraba cambiar los nombres propios extranjeros por una versión castellanizada, por ejemplo, Juana de Arco, Martín Lutero, Nueva York, Costa de Marfil, Ceilán. En la actualidad, las tendencias apuntan a dejar los nombres propios en su versión original. Entre los motivos para este giro están: el contacto cada vez más cercano que existe hoy en día entre culturas por efecto de la globalización, el respeto hacia las características de cada cultura que se manifiesta por el mantenimiento de sus nombres propios en la forma original (o su transliteración a un equivalente legible), y en el caso específico del idioma inglés, su hegemonía como medio de comunicación preferido a nivel mundial en campos como los negocios, la ciencia y la informática, entre otros.

1.1 Justificación

Este trabajo de investigación consiste en analizar las técnicas de traducción onomástica utilizadas en *Neverwhere*, una novela de literatura fantástica del subgénero fantasía urbana del autor británico Neil Gaiman. La razón por la que *Neverwhere* nos pareció interesante para un análisis de este tipo es porque el aspecto clave de la fantasía urbana es el papel importantísimo que tiene la ciudad (en este caso, Londres) en el desarrollo de la trama, y en esta novela, Gaiman se luce creando dos Londres: el de Arriba, que es el que conocemos, y el de Abajo, que es una especie de espejo fantástico del anterior. Una de las estrategias que usa el autor para crear ese reflejo es utilizar los nombres propios de los lugares de Londres de Arriba para bautizar a varios de los personajes y lugares de Londres de Abajo. Esta original amalgama de antropónimos y topónimos fue la que nos provocó el interés de investigar cómo se había manejado la traducción.

Basándonos en los estudios de nombres propios del Dr. Javier Franco Aixelà (2015a-g), partiremos de la premisa de que “los textos están llenos de elementos culturales específicos, que se hacen especialmente patentes a través de los nombres propios”, y que los mismos son “elementos supuestamente sin sentido y sin embargo cargados de todo tipo de sentidos”. Por tanto, la hipótesis de este trabajo es que al ser los

¹ En este trabajo, utilizaremos el término ‘onomástico’ en el sentido de “pertenciente o relativo a los nombres, y especialmente a los nombres propios” (Real Academia Española, 2017).

onomásticos portadores de significado cultural, la traducción de los mismos en *Neverwhere* tratará de acercar al lector eficazmente a la cultura de origen por medio del uso de técnicas tendientes a la conservación de dicha cultura.

1.2 Metodología

Este estudio se inscribe dentro del enfoque descriptivo y pretende encontrar información novedosa mediante la observación y el análisis cualitativo y cuantitativo del producto textual que resulta del proceso de traducción. El estudio consistirá en documentar, analizar y evaluar las técnicas de traducción onomástica en la obra de literatura fantástica *Neverwhere* para obtener conclusiones sobre su frecuencia y efectividad.

Para tal fin, se partirá de un marco teórico basado en la búsqueda documental de estudios relacionados con literatura fantástica, traducción de literatura fantástica en general y traducción onomástica en particular, y técnicas de traducción. También se realizará una búsqueda documental de estudios sobre Neil Gaiman y la novela *Neverwhere*.

Una vez establecido el marco teórico, se procederá al análisis de la obra según estas etapas:

- 1) Lectura de la novela *Neverwhere* en inglés (Headline, 2016) y de su traducción al español (Roca, 2015), seguida de la lectura cotejada de ambas para identificar los nombres propios y sus traducciones. Para facilitar el cotejo y análisis, todos los datos en inglés y en español se catalogarán en una hoja electrónica.
- 2) Clasificación de cada nombre propio según una tipología *ad hoc* adaptada para esta investigación a partir de la tipología de nombres propios del proyecto Prolexbase (Anexo 1) y según la técnica de traducción utilizada de acuerdo con la taxonomía de técnicas propuesta por el Dr. Franco Aixelà (Anexo 2).
- 3) Análisis de las técnicas utilizadas de acuerdo con los tipos de nombres propios para establecer las tendencias principales (conservación o sustitución) y la adecuación y efectividad de las soluciones propuestas, presentando los ejemplos más ilustrativos.

Finalmente, se resumirán los hallazgos más relevantes a modo de conclusiones.

1.3 Objetivos y relevancia

Este estudio descriptivo aporta un ejemplo de la aplicación de las técnicas de traducción de nombres propios del Dr. Franco Aixelà al análisis de una obra de literatura fantástica para adultos, y permite apreciar su utilidad como herramienta para el análisis *post mortem* de traducciones, especialmente con fines didácticos. En ningún momento se pretende que estas técnicas se apliquen de forma prescriptiva en la práctica.

Con este trabajo, queremos contribuir a acrecentar el acervo de estudios académicos sobre traducciones de literatura fantástica para adultos del inglés al español, y esperamos que nuestros hallazgos no solo sean útiles para traductores literarios, docentes y estudiantes avanzados de traducción interesados en la traducción de literatura fantástica, sino también que sirvan de plataforma para impulsar más estudios sobre un autor contemporáneo tan prominente como Neil Gaiman.

2 Un recorrido por el mundo de la fantasía

2.1 Fantasía, *fantasy* y lo fantástico

Es conveniente repasar a qué nos referimos en nuestro idioma cuando hablamos de fantasía. El *Diccionario de la Real Academia Española* (2017) define ‘fantasía’ como la “facultad que tiene el ánimo de reproducir por medio de imágenes las cosas pasadas o lejanas, de representar las ideales en forma sensible o de idealizar las reales”; tales imágenes formadas también se llaman ‘fantasías’. Se define asimismo como un “grado superior de la imaginación; la imaginación en cuanto inventa o produce”. Es decir, en nuestro idioma, la fantasía se concibe como la acción y el efecto de imaginar; de hecho, ‘imaginar’ se define como “concebir algo con la fantasía”. A su vez, el adjetivo ‘fantástico’ (que ha tenido la misma definición durante más de 230 años) se describe como lo “quimérico, fingido, que no tiene realidad y consiste solo en la imaginación”.

La lengua inglesa también define *fantasy* en relación con actividades de la imaginación. En el *Oxford Dictionary* encontramos: “The faculty or activity of imagining impossible or improbable things”; “a fanciful mental image, typically one on which a person often dwells and which reflects their conscious or unconscious wishes”; “an idea with no basis in reality”. No obstante, también se admite una definición que se puede aplicar a un género literario específico: “a genre of imaginative fiction involving magic and adventure, especially in a setting other than the real world”. En contraste, la RAE solo nos dice que ‘fantasía’ puede ser una “ficción, cuento, novela o pensamiento elevado e ingenioso”.

Esta diferencia aparentemente pequeña entre las dos lenguas se debe tener presente al revisar estudios sobre fantasía y literatura fantástica en inglés, puesto que la propia definición de *fantasy* ya es intrínsecamente más amplia que la del español. Al respecto, Clúa observa que el adjetivo ‘fantástico’ ha sido empleado en la tradición crítica hispánica en términos muy restringidos, que excluyen textos de referencia como *El Señor de los Anillos* y *Las Crónicas de Narnia*, mientras que en la lengua inglesa, *fantasy* incluye “textos que vulneran las convenciones miméticas desde muy distintos mecanismos” (Clúa, 2017: 1), razón por la que ella prefiere esa acepción:

Frente a la tendencia bien asentada en el ámbito hispánico de reservar la definición de “lo fantástico” a una serie de textos ligados al desasosiego y la inquietud, a través de la irrupción de lo inexplicable en una realidad reconocible por el lector, la crítica anglófona utiliza el adjetivo *fantastic* con mayor elasticidad y salvando algunas excepciones [...] como lógica consecuencia de un dominio *fantasy* que se asume plenamente heterogéneo. (Clúa, 2017: 2)

En este trabajo nos referiremos a 'fantasía' y a 'lo fantástico' teniendo en cuenta la mayor amplitud de la definición inglesa.

Al revisar los estudios sobre fantasía y lo fantástico, pareciera que hay tantas definiciones y concepciones como autores y que existe una gran confusión a la hora de definir esos dos términos. Como bien lo expresara Julio Cortázar, "si hubiera podido explicar lo fantástico, nunca hubiera escrito ningún cuento" (citado en Pereda, 1977, párr. 2). Paolini describe la abundante bibliografía existente como un laberinto: "La conceptualización de la literatura fantástica ha dado lugar a innumerables propuestas teórico-críticas, así como a una multiplicidad de formulaciones taxonómicas. De este modo, para lograr una definición de lo fantástico se debe transitar por un laberinto de ideas" (Paolini, 2016: 10). No es el objetivo de este trabajo hacer un análisis exhaustivo de ese tema, por lo que solo se presentará un esbozo de las ideas más relevantes.

Roas cita algunas de las primeras aproximaciones teóricas a lo fantástico:

Castex (1951) señala que este "se caractérisé [...] par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle"; por su parte Caillois (1958) afirma que lo fantástico "manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita, casi insoportable, en el mundo real"; y para Vax (1960), por citar a otro de los teóricos 'clásicos', la narración fantástica "se deleita en presentarnos a hombres como nosotros en presencia de lo inexplicable, pero dentro de nuestro mundo real". (citados en Roas, 2008: 94)

Muchas de las reflexiones que se han hecho sobre la literatura fantástica parten del trabajo de Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, publicado en 1970. Hirte lo expresa muy bien cuando afirma que "con los trabajos de Tzvetan Todorov llega la tradición del marco teórico a un punto clave, es decir todas las teorías antiguas llevan a la de Todorov y todas las nuevas se derivan de la misma" (Hirte, 2014: 139). Barrenechea también reconoce que Todorov fue el primero que planteó el problema de la literatura fantástica de forma sistemática (Barrenechea, 1972: 391). Sin embargo, Paolini acota que aunque esta fue la propuesta con mayor difusión, también ha sido la que ha sufrido más críticas (entre otros, Barrenechea [1972], Nandorfy [1991], Ceserani [1996], Yurman [2005], citados en Paolini: 2016: 16-19).

Para delimitar su definición de lo fantástico, Todorov establece una diferencia entre los fenómenos que se pueden explicar con las leyes de la realidad y los que son imposibles de explicar de esta manera:

Lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector —de un lector que se identifica con el personaje principal— referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea decidiendo que este es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión; en otras palabras, se puede decidir que el acontecimiento es o no es. (Todorov, 1970/1981: 114)

Es decir, el lector experimenta un momento de duda frente a aquello que le parece insólito. En cuanto elige una explicación, entra en el terreno de ‘lo extraño’ o de ‘lo maravilloso’. Para Todorov, lo extraño es cuando el fenómeno se puede esclarecer mediante leyes naturales; es decir, lo que parece ser sobrenatural puede explicarse como una ilusión de los sentidos, un sueño, efectos de drogas, locura, etc. (Todorov, 1970/1981: 34). Lo maravilloso es más bien cuando es necesario admitir nuevas leyes de la realidad para lograr explicar el fenómeno, como sucede, por ejemplo, en los cuentos de hadas (Todorov, 1970/1981: 38).

Todorov se encargó de aclarar que sus ideas eran aplicables principalmente a relatos escritos durante el siglo XIX. Por este motivo, a Paolini le parece “llamativo e inapropiado que todavía hoy se estén realizando análisis de relatos fantásticos contemporáneos en función exclusivamente de la propuesta todoroviana” (Paolini, 2016: 15). A su vez, Mendlesohn apunta: “The debate over definition is now long-standing, and a consensus has emerged, accepting as a viable ‘fuzzy set’ a range of critical definitions of fantasy” (Mendlesohn, 2008: xiii).

A pesar de esta dificultad para delimitar el género, la *Encyclopedia of Fantasy* resume la idea de manera sucinta: “Fantasy is a way to tell stories about the fantastic” (Clute 1997, s. p.). Por medio de estas historias de lo fantástico, el lector se “enfrenta a modelos de mundo en los que [sus] parámetros de realidad quedan descartados, alterados o suspendidos” (Clúa, 2017: 1.2). En otras palabras, lo fantástico se percibe como un distanciamiento de lo que se considera real o posible: “The fantastic [...] is often associated with unsettling events or entities that have an effect of estrangement on the perceiver, be it characters in a story the reader or listener, or both” (Brescia, 2008: 379).

El efecto fantástico también ha sido descrito a nivel de expresión narrativa: “Se puede describir lo fantástico, sus efectos, como el producto de una retórica específica —una ‘retórica de lo indecible’— que construye una maquinaria textual que permite la irrupción de lo innombrable en el mundo así representado” (Bozzetto [2001], citado en Alegría, 2015: 63).

En la misma línea, Mendlesohn ha propuesto una taxonomía de lo fantástico basada en el lenguaje y la retórica del género: “I believe that the fantastic is an area of literature that is heavily dependent on the dialectic between author and reader for the construction of a sense of wonder, that it is a fiction of consensual construction of belief” (Mendlesohn, 2008: xiii).

Estos conceptos han generado abundantes discusiones sobre lo que es real (ver, por ejemplo, Roas 2008). Aunque no compete a esta investigación entrar en esos detalles, solo mencionaremos que las ideas de lo que es real y posible van cambiando en las distintas culturas con el paso del tiempo, y en consecuencia, lo que se puede considerar ‘fantástico’ también se va transformando.

2.2 Literatura fantástica

En su ensayo “Género y fantasía heroica”, Pitarch anota:

La etiqueta 'literatura fantástica' puede hacer referencia a un conjunto extremadamente heterogéneo de textos unidos por la característica común de escapar de los patrones que un sistema literario concreto interpreta como 'realistas'. Así, la 'literatura fantástica' acaba siendo a veces un cajón de sastre para clasificar todos aquellos textos que una cultura no reconoce como miméticos, desde los cuentos de hadas hasta la literatura de terror, pasando por la ciencia ficción, el realismo mágico o la narrativa posmoderna. (Pitarch, 2008: 33)

Además de esta aparente amorfía, el género de fantasía aparece frecuentemente “relegado a la categoría de subgénero marginal asociado al horror, al misterio y a la ciencia-ficción” (Sánchez, 2009: 114), encasillamiento que este autor atribuye a la influencia de Todorov. Al respecto de este estereotipo, Neil Gaiman comenta:

Horror and fantasy [...] are often seen simply as escapist literature. Sometimes they can be [...]. But they don't have to be. When we are lucky the *fantastique* offers a road-map —a guide to the territory of the imagination, for it is the function of imaginative literature to show us the world we know, but from a different direction. (Gaiman, 1999: 80)

Uno de los rasgos importantes que se deben tener en cuenta al tratar con la literatura fantástica, de acuerdo con Pitarch, es que esta “se presenta explícitamente como imposible en nuestro mundo. [...] el universo que describe no es el real, ni las acciones narradas serían posibles en éste” (Pitarch, 2008: 34). Sin embargo, aunque se desarrollan en mundos irreales, los textos de literatura fantástica “mantienen una coherencia interna en sus propios términos” y su sistema de verosimilitud no necesariamente es “menos rígido que el del realismo” (Pitarch, 2008: 34). Clúa concuerda con que lo importante es que la fantasía presente “un mundo ficcional

coherente en sí mismo” (Clúa, 2017: 1.2). La *Encyclopedia of Fantasy* también se refiere a la coherencia interna como una característica de estos textos:

A fantasy text is a self-coherent narrative. When set in this world, it tells a story which is impossible in the world as we perceive it; when set in an otherworld, that otherworld will be impossible, though stories set there may be possible in its terms. (Clute, 1997: s. p.)

Clúa considera que los elementos imposibles pueden organizarse en un “sistema de verosimilitud autónomo (es decir, con sus propias leyes y elementos sustantivos [...] donde nos situamos en un universo propio, con una particular geografía, historia, tradición religiosa, etc.) o no (es decir, lo imposible puede aparecer en un mundo dependiente del nuestro)” (Clúa, 2017: 1.2). Del mismo modo, Sánchez reflexiona que la paradoja del relato fantástico “consiste en la creación de un universo diegético verosímil, donde lo imposible irrumpe dentro de un marco de posibilidad (Sánchez, 2009: 121).

Estas ideas de coherencia y verosimilitud se pueden reconocer en el influyente ensayo *On Fairy Stories* (1947) de J. R. R. Tolkien, donde el famoso escritor afirma que es el ‘creador de la historia’ –el autor– quien crea las condiciones que permiten que la mente del lector ingrese a ese otro mundo:

[The story-maker] makes a Secondary World which your mind can enter. Inside it, what he relates is “true”: it accords with the laws of that world. You therefore believe it, while you are, as it were, inside. The moment disbelief arises, the spell is broken; the magic, or rather art, has failed. You are then out in the Primary World again, looking at the little abortive Secondary World from outside.” (Tolkien, 1947/2014: 132)

El contraste entre el mundo primario (es decir, el mundo ‘real’ del protagonista, el lector y el autor) y el secundario o fantástico ha servido de base para establecer algunas convenciones, como la dicotomía *low fantasy* (baja fantasía) y *high fantasy* (fantasía heroica), de Boyer y Zahorski: la primera “sería aquella que está basada en la introducción de lo fantástico [...] en el mundo que reconocemos como cotidiano”, es decir, el mencionado mundo primario, mientras que la segunda “se sitúa en un mundo ficcional completo distinto al nuestro”, es decir, lo que se denomina mundo secundario (Boyer y Zahorski (1977), citados en Pitarch, 2008: 35).

Es justamente el modo en que lo fantástico ingresa al mundo narrativo primario lo que determina las cuatro categorías de la taxonomía de lo fantástico de Mendlesohn. Así, tenemos:

- Fantasías de portal (*portal-quest*)²: el protagonista pasa a través de un portal que separa el mundo 'real' del mundo desconocido. Lo fantástico permanece del otro lado y no se filtra al mundo real. Con frecuencia el argumento se basa en una misión de búsqueda.
- Fantasías de inmersión (*immersive*): se da por supuesto que el mundo de la narración es fantástico. Es un mundo secundario totalmente coherente e inmune a toda influencia externa. Los personajes están integrados con el mundo fantástico sin cuestionamiento.
- Fantasías de intrusión (*intrusive*): lo fantástico irrumpe en el mundo 'real' y a menudo ocasiona el caos. La división entre lo fantástico y lo real es obvia, de modo que cuando lo fantástico se repliega y abandona el mundo primario, la normalidad conocida se restablece y el mundo regresa a su previsibilidad.
- Fantasías liminares (*liminal*): lo fantástico entra al mundo 'real' pudiendo ocasionar trastornos, pero su naturaleza mágica no causa extrañeza ni sorpresa entre los personajes. El lector, mientras tanto, sí experimenta extrañeza (Mendlesohn, 2002: 173-181).

Mendlesohn también sugiere que su clasificación se puede cotejar con la división convencional de Boyer y Zahorski. Las fantasías de portal e inmersión pertenecerían a la fantasía heroica, pues se desarrollan en un mundo secundario, mientras que las de intrusión y liminares corresponderían a la baja fantasía, pues usualmente suceden en el mundo primario (Mendlesohn, 2002: 172).

Como la misma autora lo indica, estas categorías no son exclusivas y es posible que un mismo texto pase de una a otra categoría. Por ejemplo, ella considera que *Neverwhere* es una fantasía de portal pues, aunque comienza con una intrusión (la aparición en 'Londres de Arriba' de *Door*, una habitante de 'Londres de Abajo' que tiene la habilidad de abrir puertas en cualquier tiempo y lugar), su protagonista Richard se ve obligado a cruzar al extraño mundo subterráneo de donde proviene *Door*, donde se involucra en

² Esta categoría aparece en algunos artículos en español como 'búsqueda de portal', lo cual considero un error de traducción y de interpretación. Basta una lectura cuidadosa de la propuesta de Mendlesohn para comprender que el protagonista de estas fantasías no anda específicamente en busca de un portal, sino que, de alguna forma, usualmente representada como un portal, se transporta de su mundo ordinario a un mundo desconocido donde, en la mayoría de los casos, se ve involucrado en el cumplimiento de una misión o una búsqueda.

una misión relacionada con las necesidades de ese otro universo. (Mendlesohn, 2008: 282).

Existen múltiples listas de subgéneros de la literatura fantástica: unas procedentes de grupos de escritores y editoriales, otras de librerías y bibliotecas, otras de aficionados y alguna que otra propuesta formal. Por ejemplo, en *A Short History Of Fantasy*, Mendlesohn y James mencionan varios subgéneros clasificados según la ambientación o la temática, entre los que se pueden mencionar:

- Cuento de hadas – historia fantástica de fórmula tradicional y final feliz
- Romance paranormal – relata un romance entre un humano y un ser fantástico
- *Steampunk* – fantasía ambientada en el siglo XIX
- Fantasía gótica – combina horror, melodrama y romance, usualmente en ambientaciones medievales
- Fantasía oscura – contiene elementos de horror y generalmente no tiene un final feliz
- Fantasía urbana – historias donde ocurre una confluencia entre lo real y lo fantástico y en las que la ciudad es frecuentemente el centro de atención (Mendlesohn y James, 2012: 253-256)

Esta última definición coincide con la que Clute ofrece en la *Encyclopedia of Fantasy*, donde comenta que las fantasías urbanas son “texts where fantasy and the mundane world intersect and interweave throughout a tale which is significantly *about* a real city”, y muy importante en el contexto de *Neverwhere*, “often locating within cities the Portals through which such intermixings are announced” (Clute, 1997: s. p.).

Duarte y Coelho amplían la definición, describiendo estas obras como aquellas que exploran la coexistencia de mundos reales e imaginados y la inscripción de mitos, magia y lo sobrenatural en ciudades reales: “These works subvert the codes of reality with increasing complexity presenting alternatives and visions that question identities and representations, and also reflect upon cultural and social values of the nations they personify” (Duarte y Coelho, 2017: 7). Precisamente por la forma en que *Neverwhere* se ajusta a estos criterios es que se le considera un paradigma del subgénero de fantasía urbana (Burcher, Hollands, Smith, Trott y Zellers, 2009: 228), como veremos más adelante.

Entre algunos autores notables del subgénero se encuentran: Emma Bull (*War for the Oaks*, 1987), Jim Butcher (serie *The Dresden Files*, 2000-2014), Charles De Lint (*The Blue Girl*, 2004), Patricia Briggs (serie *Mercy Thompson*, 2006 a la fecha), China Miéville (*Un Lun Dun*, 2007) y Lev Grossman (*The Magicians*, 2009).

2.3 La fantasía urbana de Neil Gaiman

Neil Gaiman es uno de los más célebres y versátiles escritores de la actualidad: “[He is] one of the core, canonical authors in several fields of literary study, including, but certainly not limited to: science fiction and fantasy, comic studies, and children’s literature” (Eveleth y Wigard [2016], citados en Rață, 2017: 86).

El prolífico autor nació en Portchester, Hampshire, Inglaterra, en 1960. De acuerdo con la biografía publicada en su página web, neilgaiman.com, desde muy niño fue un lector voraz, y entre sus autores preferidos de la infancia y adolescencia menciona a C. S. Lewis, Lewis Carroll, J. R. R. Tolkien, Edgar A. Poe, Ursula LeGuin y G. K. Chesterton. Más adelante, se interesó por los escritores de ciencia ficción *new wave* de los años sesenta, como Michael Moorcock y Roger Zelazny (Olsen, 2005: 12-15). De hecho, Gaiman ha expresado que Zelazny es el autor que más influencia ha tenido en su estilo y temática (Walton, 2012).

Si bien su pasión por los cómics se manifestó desde temprana edad, al inicio de su carrera trabajó como articulista. Posteriormente colaboró con varios artistas en la creación de cómics, para culminar con su serie más conocida y galardonada, *The Sandman* (1989-1996), que fue la primera novela gráfica en recibir una distinción literaria: el Premio Mundial de Fantasía al Mejor Cuento de 1991. Su primera novela fue *Good Omens* (1990), coescrita con Terry Pratchett, mientras que su primera novela como autor individual fue *Neverwhere* (1996), considerada entre las mejores exponentes del subgénero de la fantasía urbana. Siguieron otros títulos de renombre, como *Stardust* (1998), *American Gods* (2001), *Coraline* (2002), *Anansi Boys* (2005), *The Graveyard Book* (2008) y *The Ocean at the End of the Lane* (2013). Gaiman es un autor muy productivo y, aunque aquí no nos es posible enumerar todos sus trabajos, vale la pena mencionar que los mismos tocan múltiples géneros y medios, entre los que se pueden mencionar cuentos, poemas y novelas para niños y adultos, novelas gráficas y cómics, ensayos, y guiones para radio, cine y televisión.

Gaiman es considerado uno de los creadores del cómic moderno, así como uno de los diez escritores posmodernos más importantes de la actualidad (Neil Gaiman Biography,

s. f.). De acuerdo con *Contemporary Authors Online*, “Neil Gaiman is a best-selling writer who is considered perhaps the most accomplished and influential figure in modern comics as well as one of the most gifted of contemporary fantasists” (Neil Gaiman, 2016: s. p.). Su obra ha sido reconocida con múltiples premios internacionales, como las medallas Newbery y Carnegie, varios premios Hugo, Nebula, Bram Stoker, Locus y muchos otros más.

En 1996, Gaiman escribió una serie de televisión para la BBC llamada *Neverwhere*, que salió al aire en seis episodios. La versión novelizada, con la que Gaiman debutaría como novelista individual, se publicó para coincidir con el estreno de dicha serie en el Reino Unido. Esta novela fue “su intento de rellenar los espacios en blanco de la serie [...] añadiendo todo lo que no podía encajar en el restrictivo formato televisivo” (Rață, 2017: 85). Un año después, salió una edición para el mercado norteamericano en la cual el autor añadió algunos detalles para facilitar la lectura al público estadounidense que no estaba muy familiarizado con las expresiones coloquiales ni los lugares del centro de Londres. También contenía otras modificaciones solicitadas por la editora (entre ellas, la eliminación de un segundo prólogo), todas las cuales Gaiman acató, no sin cierta inconformidad, como él mismo relata en la introducción de las ediciones más recientes en inglés, así como en una carta a sus lectores en español que se incluye en la segunda traducción. En esta última, Gaiman cuenta cómo nació la idea del libro y las iteraciones por las que pasó antes de llegar a lo que él considera su texto preferido, es decir, la versión definitiva (Gaiman, 2015b: 10). Esta versión, revisada y actualizada, combinaba el texto original para el mercado británico con el texto para el mercado norteamericano, e incluía materiales adicionales como la mencionada introducción y el segundo prólogo que antes se había eliminado. La edición de 2014 incluyó además un cuento adicional sobre uno de los personajes principales de *Neverwhere*, el Marqués de Carabás, con su respectiva introducción.

Neverwhere ha sido reeditada numerosas veces en diversos formatos (libros impresos y electrónicos, audiolibros, cómics, etc.) y se ha traducido a más de 25 idiomas. La primera traducción al español fue realizada en 1999 por Olinda Cordukes (Norma Editorial, Barcelona) a partir de la versión original para la BBC. Según cuenta Gaiman (2015b), cuando expiró el contrato con la editorial, *Neverwhere* se convirtió en el libro más buscado por sus lectores de habla hispana. Finalmente, en 2015 se publicó la segunda traducción al español de la novela, esta vez a cargo de Mónica Faerna (Roca Editorial, Barcelona).

Aparte de la novela, *Vertigo* publicó en 2005 una versión adaptada en formato de cómic, cuyos textos fueron adaptados por Mike Carey. Esta versión se editó en 9 números, y en 2007, DC Comics publicó la respectiva compilación. En 2016, salió la traducción al español del cómic, a cargo de Guillermo Ruiz Carreras (ECC Ediciones, Barcelona).

Para los efectos de este trabajo, se utilizará la versión preferida del autor en inglés británico (Gaiman, 2016) y la correspondiente traducción de Faerna (Gaiman, 2015b).

2.3.1 *Neverwhere*

Neverwhere es una fantasía urbana ambientada en el Londres de los años noventa, que en ese momento estaba afectado por complejos problemas de pobreza, desigualdad, desempleo y falta de vivienda (Rață, 2017: 86), todos los cuales tienen una representación en el libro.

La novela relata la historia de Richard Mayhew, un joven profesional escocés que se traslada a la metrópolis por motivos laborales y que, en sus primeros tres años en la ciudad, ha creado para sí una vida rutinaria y predecible: arrienda un pequeño apartamento, y tiene un trabajo, uno que otro amigo y una exigente y ambiciosa prometida. Una noche aparece en su camino una joven herida, a quien él decide socorrer, muy a disgusto de su novia. A partir de ahí, su vida cambia por completo. Su contacto con Puerta, la misteriosa muchacha que al día siguiente amanece asombrosamente recuperada y se va, ocasiona que él ‘desaparezca’ de su vida. Las personas no lo ven, los taxis lo ignoran, el cajero automático no le da dinero: es como si no existiera. Desesperado, Richard trata de localizar a Puerta para entender qué le ha pasado y volver a la normalidad, y es así como llega a Londres de Abajo, un laberinto subterráneo de túneles y alcantarillas muy diferente al Londres de Arriba, pero también muy semejante, donde los nombres de las paradas del metro y de algunos otros lugares coinciden con los nombres de Arriba, y los vestigios del pasado coexisten con los residuos del presente; donde las ratas hablan, el peligro abunda y la oscuridad está en todas partes. En uno de los pasajes más reveladores de la historia, el Marqués de Carabás le dice a Richard:

Young man [...] understand this: there are two Londons. There's London Above – that's where you lived – and then there's London Below – the Underside – inhabited by the people who fell through the cracks in the world. Now you're one of them. (Gaiman, 2016: 132).³

Cuando Richard finalmente encuentra a Puerta, se entera de que ella y sus acompañantes, el Marqués de Carabás y Cazadora, andan en búsqueda de los asesinos que acabaron con la familia de Puerta. A pesar de la oposición inicial del grupo, Richard se une a la misión y vive aventuras extraordinarias, como visitar el fabuloso Mercado Ambulante, con su curioso sistema de trueques y un sinfín de personajes peculiares; conocer a un ángel que estuvo en la Atlántida; huir de un par de malvados mercenarios torturadores; vencer el desafío de los Monjes Negros y matar a la Bestia del Laberinto.

El Richard que inicia la historia, un joven sencillo, conformista, no muy ambicioso y hasta un poco miedoso, termina siendo el héroe, y, junto con Puerta y el Marqués, derrota al traidor ángel Islington, arquitecto del asesinato de la familia de Puerta, y a sus esbirros Croup y Vandemar.

Cuando Richard regresa a Londres de Arriba con su visibilidad recuperada, trata de reanudar su vida a medida que todo regresa paulatinamente a la normalidad. Sin embargo, poco a poco se da cuenta de que ese mundo ordinario, predecible e indiferente al que tanto quería volver ya no es el mismo, porque él, Richard, ya no es el mismo. Las experiencias que ha vivido en Londres de Abajo le hacen adquirir conciencia de la pequeñez de espíritu de la sociedad de Arriba, donde hay personas tan abandonadas y descuidadas que literalmente caen y se pierden entre las grietas de la ciudad, sin que nadie se inmute. Al final decide regresar al mundo subterráneo donde ha encontrado su razón de ser y su nueva familia.⁴

En una entrevista realizada en 2007, Gaiman manifestó: “Part of the joy of doing a book like *Neverwhere* was the idea of, in my own little way, mythologizing London” (Ogline, 2007). Evidentemente, Londres tiene un papel clave en esta historia: “In *Neverwhere*, London is the main character. Every allusion, every reference in the novel, be it historical

³ En este pasaje, la expresión *fell through the cracks* tiene dos sentidos: el literal, para indicar que las personas cayeron (se perdieron) entre las grietas, y el figurado, que se usa para indicar que algo ha sido olvidado por descuido. Aquí se establece que estos dos mundos serán un contraste el uno con el otro.

⁴ El texto preferido del autor también incluye un prólogo adicional que presenta un pequeño boceto de Croup y Vandemar cuatrocientos años antes de los hechos relatados en *Neverwhere*, así como el relato “De cómo el Marqués recuperó su abrigo”, que sucede poco después de los hechos.

or geographical, literary or mythological, points towards London, its complexity, history, multiculturalism, and plurality” (Rață, 2016: 116). De hecho, Meteling considera que existen razones de peso para denominar a esta ciudad la capital de la fantasía urbana: “Like no other city it embodies an intertwinedness of enlightenment and modernity with notions of the occult, the mythical and the magical. The idea of an urban underworld that somehow is the dark mirror of the city is central for the depiction of a fantastic London” (Meteling, 2017: 65).⁵

Precisamente, en *Neverwhere* Gaiman presenta la ciudad no solo desde la perspectiva que el lector conoce (la urbe moderna de fama mundial y gran trascendencia histórica, el Londres de Arriba) sino también desde la complejidad de sus problemas sociales, representados por el espejo del fantástico Londres de Abajo. La relevancia de este contexto se puede encontrar en las múltiples alusiones a la cultura londinense que plantan al lector firmemente dentro de la narración, por ejemplo:

- 1) El epígrafe que cita *The Napoleon of Notting Hill*, novela de Chesterton publicada en 1904, pero ambientada en un Londres imaginario de 1984. En un artículo para el diario londinense *The Telegraph*, Gaiman manifestó la gran influencia de esta obra en la creación de *Neverwhere*:

It began with London. Not with the real London, not exactly, but with the version of London I read about in *The Napoleon of Notting Hill*. G.K. Chesterton has his mad (or is he?) king, Auberon, talk about London place names as mystic and magical places, inventing history as he goes. [...] It was stirring and it was funny and it made the names of London places magical. (Gaiman, 2010: s. p.)

- 2) Los nombres de algunos personajes de la novela, según el mismo Gaiman cuenta en su blog:

Richard was named after Henry Mayhew, who wrote *London Labour and the London Poor*. [...] Most of the characters from London Below are named after places in London (the Old Bailey is the London criminal court, Hammersmith is a district, The Angel Islington takes his name from the Angel tube station in London's Islington). (Neil Gaiman Books, Short Stories, and Films, s. f.)

⁵ Entre otras obras de fantasía urbana ambientadas en Londres, se pueden mencionar: la serie *Rivers of London* (2011), de Ben Aaronovitch; la serie *Alex Verus* (2012), de Benedict Jacka; la serie *Shades of Magic* (2015), de Victoria Schwab, y varias novelas de China Miéville, como *King Rat* (1998), *Un Lun Dun* (2007) y *Kraken* (2010).

- 3) Otros nombres de personajes y grupos de Londres de Abajo que corresponden a lugares reales de la ciudad: *Raven's Court, Earl's Court, Elephant and Castle, Black Friars, Night's Bridge, Shepherd's Bush.*

En la siguiente sección se expondrá la importancia que conllevan los nombres propios como referentes de la cultura de origen.

3 Los nombres propios en la literatura fantástica y su traducción

3.1 Traducción de literatura fantástica

De acuerdo con Mendlesohn y James:

For various cultural and economic reasons, very little translated fantasy enters the Anglo-American market, while not only is there a great deal of translation from English into other languages, in Europe, at least, English-language material is widely read by fantasy fans. (Mendlesohn y James, 2012: 6)

A pesar de esta aparente abundancia de traducciones del inglés a otros idiomas, el número de aportaciones académicas sobre traducción de literatura fantástica al español es bastante reducido. La mayoría de los estudios se han concentrado en la saga de Harry Potter (por ejemplo, Aleixandre [2000], Valero [2003], Gutiérrez [2003], Veiga y González [2003], Marcelo y Pascua [2005], y Pascua [2012], por mencionar apenas algunos) y en otras pocas obras de la categoría conocida como 'literatura infantil y juvenil', lo cual de inmediato conduce a un enfoque muy específico de la traducción que pretende facilitar la comprensión de los lectores jóvenes y que se concentra en características como:

- adaptación del contexto cultural (modificaciones que adaptan el texto a los marcos referenciales del lector),
- manipulación ideológica (modificaciones que adaptan el texto a los valores de los adultos),
- público meta dual que incluye tanto a niños como a adultos,
- oralidad del lenguaje para propiciar la lectura en voz alta, y
- coexistencia de códigos verbales (texto) y visuales (imagen) (Alvstad, 2010, 22-27).

No obstante, gran cantidad de obras del género fantástico (como *Neverwhere* y otras novelas de Gaiman) no han sido escritas exclusivamente para un público infantil o juvenil, por lo que es pertinente revisar las destrezas que requiere un traductor de literatura en general.

En su obra *A Textbook of Translation*, Newmark arguye que la traducción de literatura es la más difícil: "the first, basic articulation of meaning (the word) is as important as the second (the sentence [...]) and the effort to make word, sentence and text cohere requires continuous compromise and readjustment" (Newmark, 1988: 162). Para hacer

un buen trabajo, el traductor literario no puede perder de vista ciertas consideraciones, como indica Jarilla: “Hay que tener en cuenta la función de los textos, sus destinatarios, la relación entre las culturas de los dos pueblos, su condición moral, intelectual y afectiva, así como los factores del tiempo y lugar que pueden afectar tanto al texto de origen como al texto de llegada” (Jarilla, 2014: 234). También se debe considerar al traductor como receptor o lector del texto:

La actitud emocional del traductor hacia el texto que tenga entre manos, su familiaridad con el tipo textual y los campos semánticos que desarrolle, su grado de conocimiento de ambos idiomas o la presión temporal con el consiguiente margen para el análisis y la revisión, [son] condicionamientos todos que introducirán nuevos matices en la comprensión y reproducción del texto original. (Franco Aixelà, 2015b: párr. 4)

Anteriormente se mencionaba que la literatura fantástica es un tipo de ficción donde el autor y el lector establecen una construcción consensual de credulidad, y que la coherencia y la verosimilitud son esenciales en la creación de estos textos. En consecuencia, uno de los mayores retos del traductor es retener estos aspectos en la traducción; es decir, “to keep the setting and story believable, logic and consistent, and to lead the reader into the stage of willing suspension of disbelief for full enjoyment of the story” (Kok, 2012, 5).

El traductor Manuel de los Reyes distingue tres capas o niveles lingüísticos que se presentan en los textos de literatura fantástica:

- Los rasgos morfosintácticos de la lengua de partida (ortografía, gramática, puntuación, cursivas, mayúsculas, etc.) y las particularidades del estilo del autor (aliteraciones, coloquialismos, repeticiones).
- El lenguaje especializado de la novela proveniente de la labor de documentación del autor (vestuario de época, tecnicismos, jerga, etc.)
- Los seres, plantas, objetos y acciones producto de la imaginación del autor y sin equivalente fuera de la novela (De los Reyes, 2013: 47).

A su juicio, el traductor de textos fantásticos debe estar dotado de una variedad de destrezas para abordar estas capas de manera que el español avance con la misma fluidez que el inglés: “amplitud de léxico; flexibilidad y espontaneidad; dotes para la documentación, la investigación y la improvisación; elaboración de bases terminológicas con las que garantizar la coherencia interna de una sola novela o de toda una serie de ellas” (De los Reyes, 2013: 50).

Por su parte, Kok sugiere unos aspectos que el traductor de fantasía debe tener en cuenta, y que consideramos muy relevantes en el caso específico de la fantasía urbana:

- la relación de la ambientación con la historia, ya que puede tener un papel tangible,
- la relación de los personajes con la ambientación, pues los personajes otorgan la sensación de realidad al entorno,
- el significado oculto tras muchos de los nombres de los personajes, que puede estar relacionado con su procedencia, personalidad, aspecto, intención, y
- la combinación armónica de los tres factores anteriores (Kok 2012: 83).

Tanto De los Reyes como Kok coinciden al mencionar que el mundo imaginario creado por el autor, (el cual usualmente carece de equivalentes en el mundo real) representa un gran desafío para el traductor:

Aquí es donde se dan cita los hobbits de Tolkien, los primigenios de Lovecraft y los robots de Asimov; el *nadsat* de Burgess, el *soma* de Huxley y los *morlocks* de Wells; el *quidditch* de Harry Potter, las rastrevíspulas de *Los juegos del hambre* y los huargos de *Juego de tronos*; cenobitas, replicantes, midiclorianos; *mecha*, eidolón, kriptonita... La mente del ser humano es una auténtica fábrica de maravillas. (De los Reyes, 2013: 48)

A esto se debe agregar que, en la actualidad, la literatura fantástica se puede considerar como un género trasmediático:

Fantasy is not restricted only to books, to words, and to literary illustrations. It is often adapted to other media such as television and cinema, and transported into real life as related products: role-playing games, computer games, collectors' figurines, fans interactive websites, and so on. (Heller, 2014: 174)

En otras palabras, el universo imaginario del relato original puede haber cobrado vida en medios audiovisuales, y estas representaciones obligatoriamente deben pasar a formar parte de las referencias del traductor. Por eso Heller propone que los traductores conozcan no solo la historia literaria del texto origen a nivel mundial, sino también su legado cultural y sus adaptaciones locales e internacionales a otros medios de comunicación (Heller, 2014: 176).

En este punto, vale la pena repasar el concepto de anisomorfismo, es decir, "las áreas lingüísticas, culturales y textuales en las que se produce una diferencia sistemática en traducción y, por tanto, constituyen la explicación fundamental del hecho de que una traducción no pueda ser nunca igual que el original" (Franco Aixelà, 2015a: párr. 1).

El Dr. Franco Aixelà identifica cuatro anisomorfismos sistemáticos básicos a los que siempre están sujetas las traducciones:

- Anisomorfismo lingüístico: parte del hecho de que las lenguas naturales no son correlatos objetivos de la realidad, sino que cada lengua estructura y compartimenta la realidad de un modo distinto.
- Anisomorfismo interpretativo: se refiere a que los textos no significan por sí mismos, sino que el significado se crea en combinación con la labor hermenéutica del lector.
- Anisomorfismo pragmático: hace referencia a que los textos se estructuran a partir de convenciones retóricas que son distintas según el idioma.
- Anisomorfismo cultural: alude a la constante presencia de elementos culturales específicos en el discurso, elementos que nunca son iguales en traducción, tanto si se mantienen como si se cambian (Franco Aixelà, 2015a: párr. 2).

Los anisomorfismos culturales son uno de los temas de mayor interés en los análisis de traducciones de literatura del inglés al español. Cada pueblo tiene elementos culturales específicos que forman parte de sus costumbres, experiencias, valores e historia y que se expresan a través del código lingüístico “mediante la mención de personajes famosos, lugares, objetos y sistemas de clasificación y medida de uso restringido a la cultura de origen, o mediante la transcripción de opiniones y descripción de costumbres igualmente ajenas a la cultura de recepción” (Franco Aixelà, 2015b: párr. 3). La forma en que los elementos culturales se expresan o representan en los textos constituye un gran problema para el traductor, quien siempre debe debatir entre conservarlos como una forma de acercamiento a la cultura original, o hacer más comprensibles o transparentes aquellos que resultan más opacos para la cultura meta, con el consecuente alejamiento de la original. En el caso de la literatura fantástica, podemos poner como ejemplo a Tolkien, quien tardó sesenta años en construir la Tierra Media, con toda su historia, geografía, flora, fauna, pueblos, lenguas y magia, y quien incluso escribió ampliamente sobre el tema de cómo traducir la terminología de ese mundo.

La idea de acercamiento y alejamiento que se acaba de mencionar se refiere a la distancia imaginaria que separa a la cultura de origen de la cultura de llegada. Cuanto más se adecua el texto traducido a los referentes de la cultura original, más se acerca a esta, y en contraste, cuanto más adopta los valores de la cultura de llegada, más se acerca a esta otra. Estos conceptos fueron expresados por primera vez por Schleiermacher en 1813: “Either the translator leaves the author in peace, as much as

possible, and moves the reader towards him, or he leaves the reader in peace, as much as possible, and moves the author towards him” (Schleiermacher [1813] citado en Paloposki, 2011: 40). Posteriormente, Venuti acuñó los términos ‘domesticación’ y ‘extranjerización’ en su obra *The Translator’s Invisibility* (1995). Ramière explica:

For Venuti [...] domestication is a natural tendency of translation and consists in translating in a fluent, idiomatic, and transparent way which tends to erase the foreignness of the source text and to conform to the needs and values of the domestic/target culture. [...] Foreignisation, on the other hand, takes the target reader towards the source text with a defamiliarising effect. (Ramière, 2006, 153)

El dilema del traductor es saber cuándo y hasta qué punto elegir entre domesticar, es decir, acercar la cultura extranjera al lector, y extranjerizar, es decir, acercar al lector a la cultura extranjera. En esta decisión entran en juego asuntos de ética, expectativas y necesidades del lector, necesidad de conservar el sabor exótico de la otra cultura, y otros factores más.

3.2 Los nombres propios y su traducción

La traducción de nombres propios es un tema de mucho interés en la comunidad traductológica: para finales de 2014, la base de datos BITRA contabilizaba aproximadamente 500 referencias de estudios sobre este tema (Franco-Aixelà, 2017g, párr. 1). Según el Dr. Franco Aixelà:

La traducción de los NP constituye una de las plataformas más privilegiadas para el estudio de la traducción en general por su carácter obstinadamente paradójico al ser elementos supuestamente sin sentido y sin embargo cargados de todo tipo de sentidos. Además, su gran complejidad admite enfoques de carácter cultural, lingüístico o de filosofía del lenguaje, entre otros. (Franco-Aixelà, 2015g, párr. 4)

La definición y delimitación del concepto de ‘nombre propio’ es un tema complejo que ha sido estudiado ampliamente y durante mucho tiempo (entre algunos de los estudios más citados se pueden mencionar los de Searle [1958], Donnellan [1972], Burge [1973] y Algeo [1973]).

Nuestra propia Real Academia (2017) ofrece una definición muy escueta de ‘nombre propio’: “Por oposición al común, nombre sin rasgos semánticos inherentes que designa un único ser; p. ej., Javier, Toledo”. Varios estudiosos han analizado los problemas relativos a este tipo de definiciones; por ejemplo, Algeo ([1973], citado en Franco Aixelà, 2015d: párr. 4) catalogó los varios intentos de definición de los nombres propios que se habían hecho hasta el momento, dividiéndolos en cuatro enfoques: ortográficos, morfosintácticos, referenciales y semánticos, cada uno con sus correspondientes limitaciones. Lo cierto es que “no existe una definición unívoca lo suficientemente

precisa ni lo suficientemente abarcadora que incluya inequívocamente todos los casos de NP que se pueden presentar en un texto” (Carrera, 2007; 11).

No obstante, los nombres propios se han clasificado tradicionalmente de acuerdo con el ente que representan. Por ejemplo, como parte del desarrollo del proyecto francés *Prolexbase* (una base de datos multilingüe de nombres propios), estos se clasificaron con base en cuatro ‘supertipos’ (antropónimos, topónimos, ergónimos y pragmánimos) y treinta ‘tipos’ que se presentan en el Anexo 1.⁶

Elena Bajo establece que, desde el punto de vista sintáctico, se consideran nombres propios en el sentido más estricto “los antropónimos, los nombres propios de entidades, los nombres propios de seres sobrenaturales y fantásticos, los nombres propios de plantas y animales, los nombres propios de objetos, los topónimos (topónimos propiamente dichos y orónimos) y algunos cronónimos” (Bajo, 2008: 15).

El inconveniente de estos tipos de clasificaciones desde la perspectiva de la traducción, según Franco Aixelà, es que propician la creación de instrucciones o ‘recetas’ sobre cómo se deben traducir los nombres propios de acuerdo con la categoría a la que pertenecen, lo que a la larga termina siendo “una simplificación descontextualizada expuesta a múltiples excepciones” (Franco Aixelà, 2015e: párr. 1). En su lugar, el estudioso propone tres criterios que los traductores deberían tener en cuenta al abordar la traducción de nombres propios:

- 1) Carga semántica: los nombres propios convencionales (por ej., María) tienen una carga intrínseca mínima, mientras que los expresivos (por ej., Jack el Destripador) ofrecen mucha información explícita sobre el ente al que designan.
- 2) Historial interlingüístico: los nombres propios prefijados son los que tienen una ‘versión oficial’ consolidada (Londres), mientras que los novedosos, no.
- 3) Grado de asimetría contextualizada: dependiendo del lector meta, el propósito de la traducción y la información contextual provista en el texto, los nombres propios pueden ser transparentes (aceptables) u opacos (inaceptables) (Franco Aixelà, 2015e: párr. 2-5).

⁶ Para más detalles, se puede revisar el artículo de Agafonov, Grass, Maurel, Rossi-Gensane y Savary (2006) y la tesis doctoral de Lecuit (2012).

Franco-Aixelà considera que los nombres propios pertenecen al grupo de los anisomorfismos culturales, pues poseen una carga semántica que puede llegar a ser muy relevante en un texto:

Los textos están llenos de elementos culturales específicos, que se hacen especialmente patentes a través de los nombres propios. Esto hace que los problemas de opacidad y aceptabilidad cultural sean una constante que pone al traductor una y otra vez ante la tesitura de tener que navegar entre la dificultad de comprensión y la manipulación cultural. Conservar el elemento cultural específico original puede implicar una incompreensión inexistente para el lector original, mientras que sustituirlo por otro más transparente supone un alejamiento del mundo referencial del original. (Franco Aixelà, 2015b, párr. 5)

En contraste, Davies considera que no todos los nombres propios son referentes culturales: “Some seem to be intercultural, in the sense that they are commonplace in several cultures, while others may be described as acultural, in that they are not identifiable as belonging to any particular language or culture” (Davies, 2003: 71).

No obstante, Carrera concuerda con que los nombres propios son “elementos culturales de primer orden” (Carrera, 2007: 14). Fernandes también coincide con que los nombres propios tienen especificidad cultural, aunque apunta que existen otros aspectos que se deben tener en cuenta al traducirlos debido al papel que tienen en las obras literarias (principalmente infantiles), donde sirven para crear efectos cómicos y para presentar rasgos de personalidad de los personajes que ayudan a guiar al lector a lo largo de la trama (Fernandes, 2006: 44).

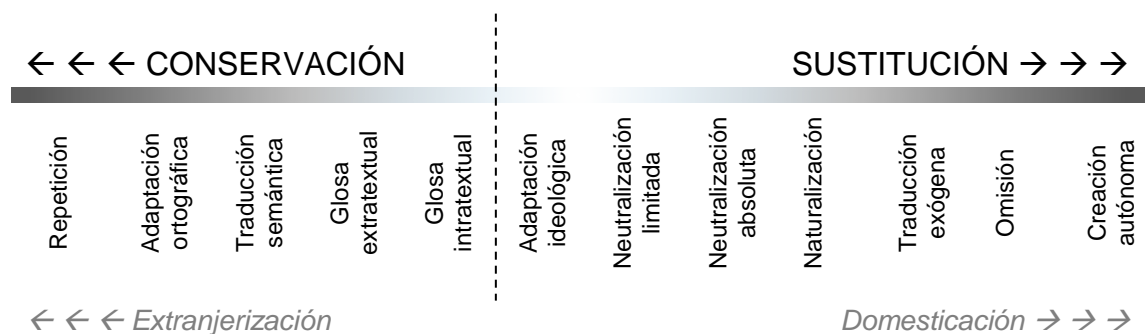
3.3 Técnicas de traducción de nombres propios

En su artículo *Translation Techniques Revisited* (2002), Molina y Hurtado Albir presentan una meticulosa revisión de las definiciones y categorizaciones de las técnicas y procedimientos de traducción propuestos por Vinay y Darbelnet, los traductores bíblicos (Nida, Taber y Margot), Vázquez Ayora, Delisle y Newmark. Aquí no entraremos en los detalles de las técnicas propuestas por cada autor, las cuales han sido ampliamente revisadas en la literatura. Lo que nos interesa es que las autoras destacan la existencia de un gran desacuerdo en cuanto a términos, conceptos y clasificaciones, y proponen una diferenciación entre el *método* de traducción (el enfoque global que afecta a todo el texto y depende de la finalidad de la traducción), las *estrategias* (los mecanismos de solución de problemas a los que recurren los traductores durante el proceso de traducción) y las *técnicas* (el resultado de la elección hecha por el traductor). A estas últimas las definen como “procedures to analyse and classify how translation equivalence works” (Molina y Hurtado Albir, 2002: 508-9).

Por su parte, Franco-Aixelà define la técnica de traducción como “el procedimiento al que se somete un elemento textual en una transferencia interlingüística” (Franco Aixelà, 2015c: párr. 1). El autor atribuye el origen del concepto a la propuesta de Vinay y Darbelnet, misma que califica como “prescriptivista, ahistórica y esencialmente descontextualizada”, a la vez que advierte sobre el peligro de “abonar la idea de que en traducción es posible plantear recetas fijas de equivalencia descontextualizada” (Franco Aixelà, 2015c: párr. 2). Sin embargo, reconoce que es una noción útil para dotar al traductor de “un metalenguaje que le permite explicarse” y de un abanico de posibilidades de actuación que le confieren mayor libertad (Franco Aixelà, 2015c: párr. 2).

Dada la importancia que le atribuye a los nombres propios como elementos culturales, Franco Aixelà propone una taxonomía de técnicas que atienden a los cambios culturales que se producen en su traducción. Dicha taxonomía va desde las técnicas que tienden más a la conservación cultural hasta las que son más intervencionistas, es decir, que tienden a la sustitución del universo cultural de partida (Franco Aixelà, 2015f: párr. 1). Aplicando la terminología de Venuti, se podría decir que a mayor conservación, mayor extranjerización, y a mayor sustitución, mayor domesticación.

En forma gráfica, las técnicas se pueden expresar como una escala donde la línea punteada representa el punto intermedio:



Las características de cada una de las técnicas se resumen en el Anexo 2.

El Dr. Franco-Aixelà enfatiza que todas sus técnicas se pueden aplicar a todos los nombres propios si el traductor considera que las circunstancias contextuales son las adecuadas, pero que las técnicas no son modelos que se deben seguir necesariamente. En este aspecto, Moya ya había anotado mucho antes en su artículo “Nombres propios: su traducción” que los traductores no debían seguir las pautas del momento ‘como

corderos', ya que "esto sería ver el fenómeno de la lengua desde fuera, como simples espectadores, y no desde dentro como hablantes que somos de ella" (Moya, 1993: 234).

4 Análisis de la traducción al español de nombres propios en *Neverwhere*

En esta sección, se presenta un análisis cuantitativo y cualitativo de las técnicas de traducción onomástica utilizadas en la traducción al español de *Neverwhere*.

Los nombres propios se extrajeron de la versión en inglés británico de *Neverwhere* (Gaiman, 2016) y de su correspondiente traducción al español (Gaiman, 2015b)⁷. Para facilitar su clasificación, se creó una tipología de nombres propios *ad hoc* basada en la propuesta del proyecto Prolexbase (Anexo 1) y que consta de las siguientes categorías:

Antropónimos

- Nombres y apellidos de personas
- Nombres de artistas (cine, TV, música, artes)
- Nombres de personajes históricos o contemporáneos
- Nombres de personajes míticos o ficticios
- Sobrenombres o epítetos
- Nombres de animales
- Nombres de divinidades o personajes religiosos
- Colectivos de personas o animales
- Nombres de dinastías
- Nombres de empresas
- Nombres de instituciones públicas o privadas

Topónimos

- Nombres de ciudades, distritos o barrios
- Nombres de calles o avenidas
- Nombres de edificios (edificios, museos, iglesias, tiendas, restaurantes, estaciones, etc.)

⁷ Aunque no es posible saber con cuál versión en inglés trabajó la traductora, se realizó un cotejo de las dos versiones más recientes de *Neverwhere* en inglés (2015a y 2016) y se pudo confirmar que no distan grandemente la una de la otra. Ambas corresponden al *Author's Preferred Text*, y como el mismo autor lo ha indicado, la versión estadounidense solo contiene pequeñas modificaciones para acercar algunos términos muy británicos al lector promedio estadounidense. Cuando se han encontrado peculiaridades en la traducción, se han revisado ambas versiones para verificar si las mismas se deben a diferencias en el texto original.

- Nombres de estructuras (puentes, monumentos, torres, etc.)
- Nombres de parques, plazas, jardines
- Nombres de lugares ficticios
- Nombres de países
- Nombres de regiones o divisiones administrativas
- Nombres de ríos, lagos, mares
- Nombres de accidentes geográficos

Marcadores culturales

- Nombres de épocas
- Nombres de eventos climáticos
- Nombres de eventos culturales o deportivos
- Nombres de eventos ficticios
- Nombres de eventos históricos o políticos
- Nombres de festividades
- Nombres de ideas religiosas
- Nombres de leyes y relacionados con los negocios
- Nombres de marcas o productos
- Nombres de objetos reales o ficticios
- Nombres de obras de creación (cine, TV, música, artes, literatura)
- Nombres de publicaciones (revistas, periódicos)
- Nombres de vehículos o medios de transporte

Una vez tipificados los nombres propios, se analizó la técnica de traducción utilizada en cada caso de acuerdo con la taxonomía del Dr. Franco Aixelà (Anexo 2). Los datos obtenidos se inscribieron en una hoja electrónica para poder cuantificarlos y diagramarlos con facilidad. Los resultados se presentan a continuación.

4.1 Análisis global

En total se identificaron 322 entradas, divididas en:

Antropónimos	129	40%
Topónimos	144	45%
Marcadores culturales	49	15%
	<hr/>	
	331	100%

Con respecto a los antropónimos, un 44% corresponde a nombres de personajes míticos o ficticios, seguido muy de lejos por los colectivos de personas o animales (11%) y los nombres y apellidos de personas (10%). En esta categoría, los nombres de los personajes de 'Londres de Arriba' se clasificaron como nombres y apellidos de personas, ya que en su mayoría se trata de apelativos transparentes y sin carga semántica, mientras que los nombres de los personajes de 'Londres de Abajo' se clasificaron como nombres ficticios pues varios de ellos tienen carga semántica y nos pareció interesante separarlos para observar las técnicas de traducción con más detalle.

La preponderancia de topónimos es desde ya un indicador de la trascendencia de la ambientación en esta novela. La mayoría de los nombres de lugares corresponde a ciudades, distritos o barrios (31%), edificios (25%) lugares ficticios (13%) y calles y avenidas (11%). Es interesante recalcar que de todos los nombres de lugares, el 92% se refiere directamente a la ciudad de Londres. Como se explicó en la sección 2, las fantasías urbanas se caracterizan porque la ciudad tiene un importante papel protagónico, y en este caso queda claro que el autor no escatimó detalles para insertar al lector fuertemente dentro de esa urbe británica.

Finalmente, los nombres que se consideran marcadores culturales son los que se encontraron en menor cantidad, pero fueron los que mostraron más variedad de tipos. Casi la mitad (49%) estuvo constituida por nombres de marcas y de obras de creación. Los referentes culturales contribuyen a establecer el carácter contemporáneo de la novela, y a la vez crean contrastes paradójicos entre el moderno y próspero 'Londres de Arriba' y el oscuro y empobrecido 'Londres de Abajo'.

Con respecto a las técnicas de traducción onomástica a nivel global, la figura 1 muestra la distribución general de técnicas utilizadas para traducir estas 322 entradas, ordenadas de acuerdo con la escala que va de conservación a sustitución. Claramente

se puede observar que la mayoría de las técnicas se concentran del lado de la conservación, siendo las dos más habituales la repetición (54%) y la traducción semántica (26%). En total, un 91% de técnicas se ubican del lado de la conservación; es decir, en términos globales la traducción de los nombres propios refleja una gran intención de acercar al lector a la cultura extranjera. Sin embargo, como se verá más adelante, cada grupo de nombres propios muestra variaciones interesantes en relación con estas tendencias generales.

No se encontraron evidencias importantes de técnicas de adaptación ideológica, traducción exógena ni creación autónoma, por lo que no se considerarán en el resto de este análisis. Asimismo, los ejemplos harán énfasis en las técnicas de uso más frecuente.

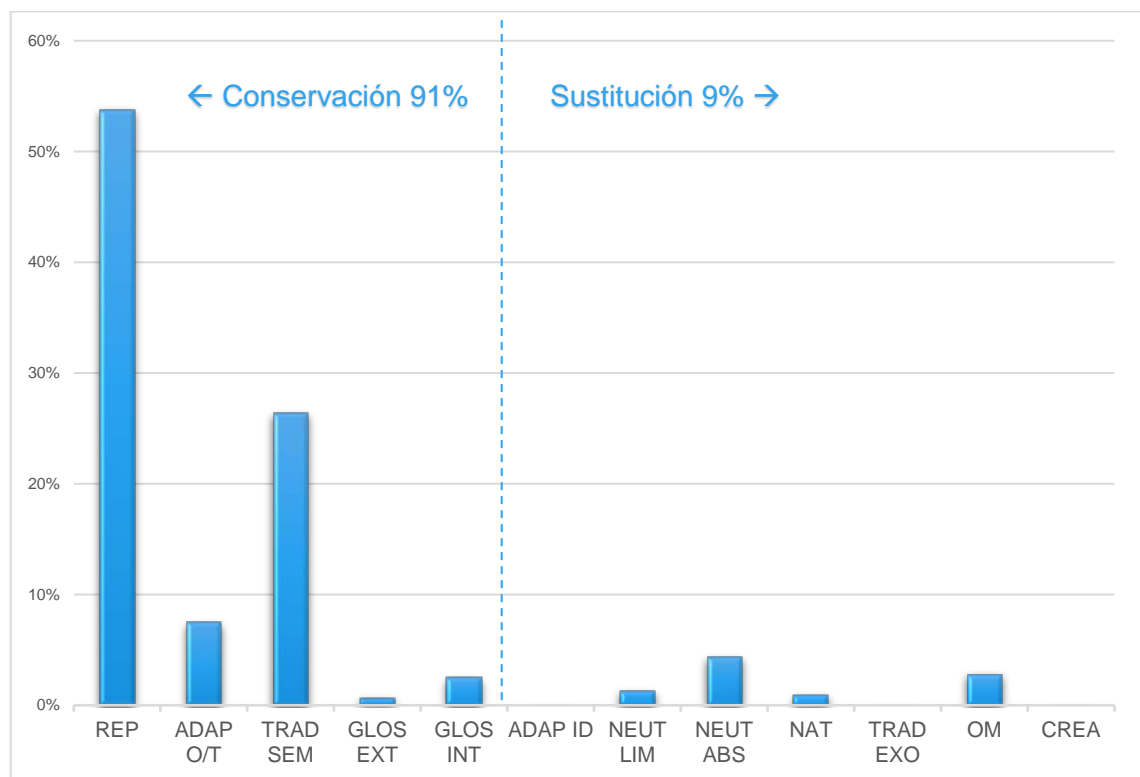


Figura 1. Frecuencia global de uso de técnicas de traducción de nombres propios en la traducción de *Neverwhere* al español⁸

⁸ REP: repetición; ADAP O/T: adaptación ortográfica/terminológica; TRAD SEM: traducción semántica; GLOS EXT: glosa extratextual; GLOS INT: glosa intratextual; ADAP ID: adaptación ideológica; NEUT LIM: neutralización limitada; NEUT ABS: neutralización absoluta; NAT: naturalización; TRAD EXO: traducción exógena; OM: omisión; CREA: creación autónoma.

4.1.1 Traducción de antropónimos

En términos generales, el 95% de los antropónimos se tradujo mediante técnicas tendientes a la conservación, como se observa en la figura 2.

La gran mayoría (53%) se tradujo por medio de la repetición, lo cual concuerda con la tendencia global. En algunos casos, cuando el nombre aparecía acompañado de un modificador, este se tradujo semánticamente, pero el nombre propiamente dicho se traspuso sin cambios; por ejemplo: *Mr. Croup* → señor Croup. Estos casos se consideraron dentro de las repeticiones a todo lo largo de este análisis.

Otro gran porcentaje de antropónimos (32%) se tradujo por medio de la traducción semántica, especialmente los relacionados con el mundo de Londres de Abajo, como se verá más adelante. Algunos nombres se adaptaron a la usanza ortográfica del español (*Merlin* → Merlín; *Genghis Khan* → Gengis Kan) o al término convencional (*Columbus* → Colón). Las demás técnicas se utilizaron escasamente.

La frecuencia de uso de la repetición se relaciona con el gran número de nombres propios de índole transparente que aparecen en la novela. Muchos de estos pertenecen al mundo real histórico y contemporáneo; por ejemplo: Burt Bacharach, Jane Austen, los Monkees, Van Gogh, la BBC, Marks & Spencer, Harrods, Kate Moss, Rupert Murdoch, la dinastía T'ang (esta última se deja como aparece en el original, con la grafía de Wade-Giles).

Otros tantos corresponden a los nombres de los personajes de la novela, por ejemplo: Richard Mayhew, Jessica Bartram, el señor Croup, el señor Vandemar, Clarence, George y Adele Buchanan, el señor Stockton, la tía Maude, Dunnikin, Dagvard, Halvard, Iliaster, Lamia, Tooley, Varney. El nombre de una paloma llamada Crrpplrr (probablemente una onomatopeya del arrullo) se repite tal cual.

Como se mencionó en el apartado 2.3.1, el nombre del protagonista, Richard Mayhew, se inspira en Henry Mayhew, un londinense de la época victoriana que, entre otras cosas, escribió *London Labour and the London Poor* (1851), una compilación de artículos que describía en gran detalle las precarias condiciones de vida de la clase obrera de Londres, y que posiblemente debe haber servido de inspiración a Gaiman para el diseño del mundo de Londres de Abajo.

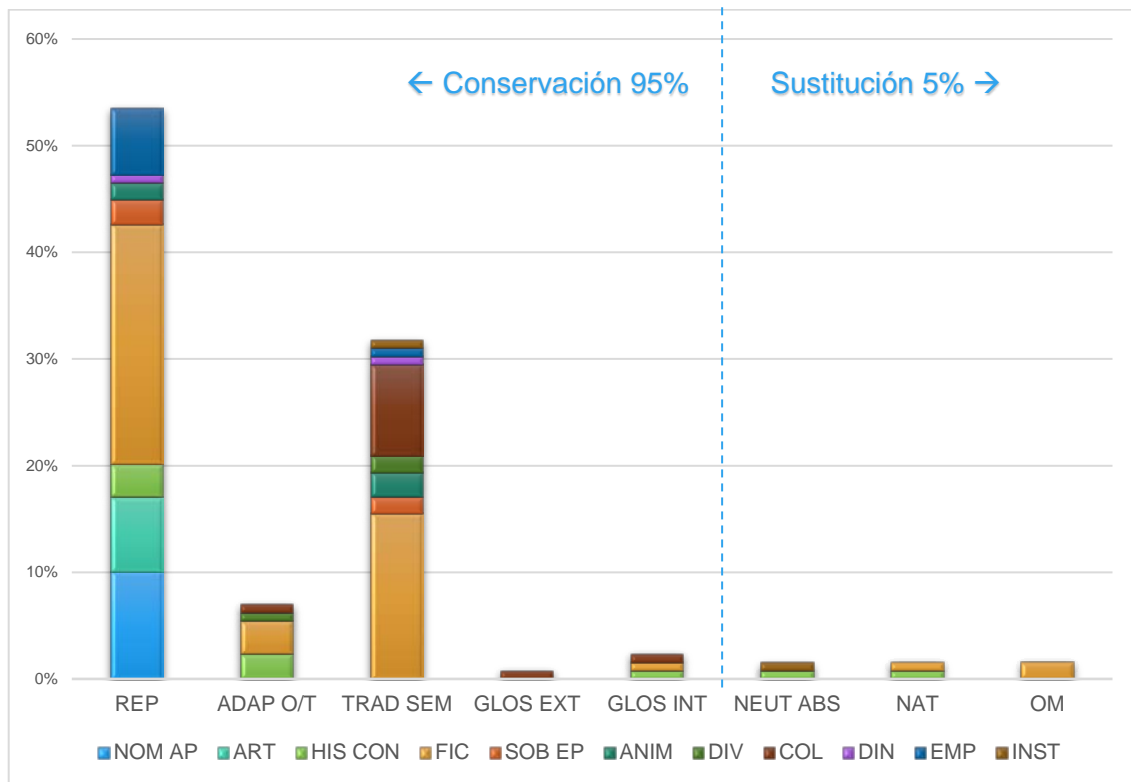


Figura 2. Frecuencia de uso de técnicas de traducción de antropónimos en la traducción de *Neverwhere* al español según el tipo de nombre propio⁹

La gran mayoría de los nombres se repiten con la grafía del inglés (por ejemplo, Sylvia, Arnold Stockton, Gerald), incluido el título que el Conde le confiere a Richard cuando lo inviste como caballero del mundo subterráneo: *Sir Richard of Maybury* → Sir Richard of Maybury. Sin embargo, algunos reciben pequeñas modificaciones ortográficas; por ejemplo, el nombre del colega de Richard (Gary Perunu) se adapta a ‘Garry Perunu’, quizá para reflejar la pronunciación del inglés (aunque es una decisión curiosa, pues no se repite en ningún otro caso). Asimismo, para el personaje *Marquis de Carabas* se utiliza el nombre convencional Marqués de Carabás, tal como se le conoce de la historia de “El Gato con Botas”.

La traducción semántica se utiliza ampliamente, especialmente en el caso de nombres con carga semántica. A continuación se presentan algunos ejemplos:

⁹ NOM AP: nombres y apellidos de personas; ART: artistas; HIS CON: personajes históricos o contemporáneos; FIC: personajes míticos o ficticios; SOB EP: sobrenombres o epítetos; ANIM: animales; DIC: divinidades o personajes religiosos; COL: colectivos; DIN: dinastías; EMP: empresas; INST: instituciones públicas o privadas.

Colectivos de personas o animales

- *Earl's Court* la Corte del Conde
- *the clan Grey* el clan Gris
- *the Golden* las Doradas
- *the Seven Sisters* las Siete Hermanas
- *the Sewer Folk* la Gente de las Cloacas
y
los Habitantes de las Cloacas
- *the Velvets* las Terciopelos

Nombres de animales

- *Miss Whiskers* señorita Bigotes
- *the Great Beast of London* la Gran Bestia de Londres
- *the Great Weasel* la Gran Comadreja

Nombres de personajes

- *Anaesthesia* Anestesia
- *Hammersmith* Herrero
- *Hunter* Cazadora
- *Lord Rat-speaker* lord Rata-parlante
- *Master Longtail* Maese Colalarga
- *Old Bailey* el Viejo Bailey
- *the Black Friar* el Fraile Negro
- *the Earl* el Conde
- *the Fop With No Name* el Dandi Sin Nombre

En el caso de lord Rata-parlante, el guion es un signo ortográfico de la construcción inglesa que se podría haber eliminado para crear un nombre compuesto (Rataparlante). Con respecto a *Old Bailey*, *Hammersmith*, y otros nombres de origen geográfico, aunque las traducciones son correctas, se pierde la referencia a los lugares que evocan.

Dos casos merecen mención especial. Primero, tenemos a la protagonista *Door*, cuyo nombre se traduce semánticamente como Puerta. Al principio de la novela, este peculiar nombre causa extrañeza, pero luego nos enteramos de que *lady Door* pertenece a una noble dinastía del Lado Subterráneo, *the House of the Arch* → la Casa del Arco, cuyos miembros tienen la habilidad de abrir puertas en cualquier tiempo y lugar (y sus nombres aluden a puertas y entradas). La familia de Puerta reside en *the House Without Doors* → la Casa Sin Puertas, y sus nombres se manejan de esta manera:

Casa del Arco

- *Lord Portico* lord Portico [padre]
- *Portia* Portia [madre]¹⁰
- *Door* Puerta
- *Arch* Arco [hermano]
- *Ingress* Acceso [hermana menor]

Los nombres del padre y la madre se transcriben sin cambios, posiblemente porque son lo suficientemente transparentes (aunque el nombre del padre podría haber aceptado la tilde sin problemas). Los nombres de los hermanos se traducen semánticamente, pero se observa que en el caso de la hermana menor, se ha usado un sustantivo masculino, aun cuando queda claro que se trata de una niña: “*Ingress had her own little watering can. She was so proud of it. [...] She began laughing, then, spontaneous little-girl laughter*” (Gaiman, 2016: 93). La alternativa ‘Entrada’ quizá habría sido más adecuada.

El nombre de Puerta también ofrece el único caso de naturalización entre los antropónimos. En una escena donde Croup y Vandemar andan buscando a Puerta en Londres de Arriba para matarla, se hacen pasar por sus hermanos y distribuyen un

¹⁰ En las traducciones al español de la obra de Shakespeare *El Mercader de Venecia*, el nombre de la protagonista *Portia* tradicionalmente ha adoptado la forma ‘Porcia’, que se adapta mejor a la pronunciación castellana. En el caso de *Neverwhere*, es más adecuado no cambiar la grafía original para mantener la alusión a ‘puerta’, aunque se pierda la referencia intertextual.

afiche de tipo ‘Se busca’ que incluye una fotografía y la leyenda *Answers to the name of Doreen*. Posiblemente los maleantes suponen que de esta forma levantarán menos sospechas, puesto que el nombre *Doreen* no es inusual en Londres de Arriba, y su hipocorístico *Dor* suena igual a *Door*. Esta leyenda se traduce como “Responde al nombre de Berta”, que es una naturalización muy bien lograda pues se parece fonéticamente al nombre Puerta y logra conservar la intención del original.

El segundo caso digno de mención es el de los *Black Friars* → Monjes Negros. Este grupo de monjes no solo visten con hábitos negros, sino que todos son de piel oscura, (aunque no se especifica ninguna raza en particular). Todos los monjes tienen nombres que se relacionan con el color negro o con la oscuridad:

Monjes Negros

- *Brother Fuliginous* hermano Fuliginoso
- *Brother Jet* hermano Azabache
- *Brother Sable* hermano Pardo
- *Brother Tenebrae* hermano Tenebrae

Los dos primeros se traducen semánticamente de forma acertada. Sin embargo, *Sable* se traduce como Pardo, que en español es mayormente usado para describir el color marrón rojizo y no el negro que se quiere transmitir en este sentido. En una de sus acepciones, ‘pardo’ también quiere decir ‘oscuro’, y es posible que esa haya sido la intención tras su uso, pero esta opción no transmite tan eficazmente la idea principal. De la misma forma, el nombre del hermano *Tenebrae* se repite tal cual. Esta decisión se puede haber tomado por varias razones: puede ser por un apego estricto a las convenciones que dicen que las palabras en latín no se traducen, o quizá se pensó que si el autor había usado una palabra opaca para la mayoría de los lectores en inglés, entonces tampoco se modificaría en español. También se puede haber pensado que la palabra latina *tenebrae*, que significa oscuridad, evoca suficientemente la idea de ‘tenebroso’ (es decir, oscuro y cubierto de tinieblas) para los lectores en español. No obstante, para mantener la coherencia con los nombres de los otros frailes se podría haber traducido como ‘hermano Tenebroso’ o ‘hermano Tiniebla’.

Para cerrar este apartado, se presenta el uso de una glosa intratextual (la negrita se ha añadido para enfatizar):

*He had [...] once been given – although ‘given’ might be considered an unfortunate, if justified, exaggeration – a magnifying glass by **Victoria** herself.*
(Gaiman, 2016: 397)

En cierta ocasión [...], le habían regalado –aunque lo de “regalado” podría considerarse una desafortunada, si bien justificada, exageración– una lupa; se la regaló la mismísima **reina Victoria**.

(Gaiman: 2015b: 382)

En ninguna parte del texto se indica que esta Victoria sea la reina del mismo nombre, por lo que la explicitación no viene al caso, y más bien la suposición constituye un error, ya que en realidad se trata de una de las Siete Hermanas. Para ser justos, este detalle solo es posible conocerlo investigando al autor, quien lo menciona en una entrevista de poca difusión. Sin embargo, es parte de la labor traductora esclarecer las dudas antes de dejarlas plasmadas de forma permanente, y no dar ciertas suposiciones personales por sentadas.

4.1.2 Traducción de topónimos

En *Neverwhere*, Londres forma parte esencial de la trama. De hecho, tan importante es que los lectores se ubiquen dentro del contexto de la ciudad que, en la edición estadounidense de la novela, el libro comienza con un gráfico del mapa del metro de Londres que incluye muchos de los nombres que aparecen en la historia. Estas alusiones tan marcadas a la ciudad no solo son las que categorizan a la novela fuertemente dentro del subgénero de la fantasía urbana, sino que de inmediato introducen un sesgo a la hora de traducir, pues si todas ellas contribuyen a establecer la identidad de la ciudad, la traducción está obligada a tener en cuenta su enorme peso como referentes culturales.

Los nombres geográficos alcanzan casi la mitad de todas las entradas investigadas, por lo que su manejo en la traducción es de crucial importancia. Al igual que sucede con los antropónimos, la mayor parte (92%) de las técnicas utilizadas para traducir los topónimos concuerda con la tendencia global hacia la conservación, como se puede observar en la figura 3.

Más del 40% de los nombres de lugares se repite sin ningún tipo de modificación o explicitación (*Albert Bridge* → Albert Bridge). En un 19% adicional, se repite el nombre y solo se traduce el modificador que lo acompaña (*Victoria and Albert Museum* → Museo Victoria and Albert; *Brewer Street* → calle Brewer). En el caso de la ciudad y de su famoso río, los nombres se adaptan a las formas convencionales del español (*London*

→ Londres; *Thames* → Támesis). La traducción semántica se aplica cuando los nombres ingleses no son tan transparentes, especialmente en el caso de los nombres de lugares ficticios, como se verá más abajo.

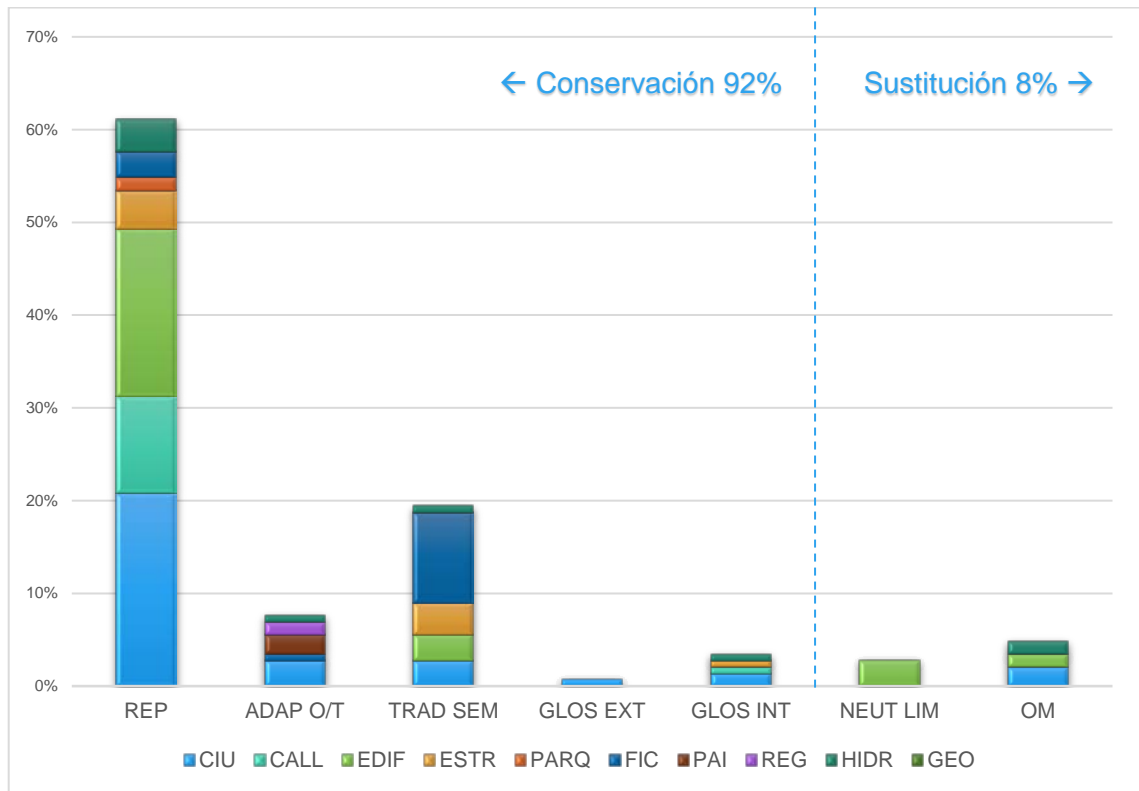


Figura 3. Frecuencia de uso de técnicas de traducción de topónimos en la traducción de *Neverwhere* al español según el tipo de nombre propio¹¹

La categoría donde se demuestra más la técnica de repetición es la de los nombres de los distritos, barrios y suburbios de Londres; por ejemplo, Battersea, Camden, Covent Garden, Notting Hill, Soho, Whitechapel.

Un caso curioso es el de la Ciudad de Londres propiamente dicha, es decir, la pequeña milla cuadrada que constituye el centro histórico, administrativo, comercial y financiero de la gran metrópolis que es Londres hoy en día. Los londinenses la conocen como *the City*, mientras que usan *London* para referirse al resto de la gran área metropolitana. Sin embargo, este es un detalle que no muchas personas ajenas a Londres conocen,

¹¹ CIU: nombres de ciudades, distritos o barrios; CALL: calles o avenidas; EDIF: edificios, museos, iglesias, tiendas, restaurantes, estaciones; ESTR: estructuras (puentes, monumentos, torres); PARQ: parques, plazas, jardines; FIC: lugares ficticios; PAI: países; REG: regiones o divisiones administrativas; HIDR: ríos, lagos, mares; GEO: accidentes geográficos.

por lo que la primera vez que aparece el término en *Neverwhere*, el autor incluye una detallada explicación (la negrita se ha añadido para enfatizar):

*He continued [...] to comprehend the city, a process which accelerated when he realised that the actual **City of London** itself was no bigger than a square mile, stretching from Aldgate in the east to Fleet Street and the law courts of Old Bailey in the west, a tiny municipality, now home to London's financial institutions, and that that was where it had all begun.*

(Gaiman, 2016: 10)

Poco a poco [...] siguió familiarizándose con la ciudad, y el proceso se aceleró cuando se percató de que la ciudad propiamente dicha, **la City de Londres**, se reducía a una milla cuadrada –desde Aldgate, al este, hasta la calle Fleet y los tribunales del Old Bailey, situados al oeste–, un minúsculo distrito donde actualmente tienen su sede todas las instituciones financieras de Londres, y de que ahí fue donde comenzó todo.

(Gaiman, 2015b: 28)

Como se puede observar, en la traducción de *City of London* se crea un híbrido que contiene una repetición (*city*) y una adaptación terminológica (Londres). Este se repite en todas las ocasiones en que aparece el nombre de la Ciudad, produciendo un fuerte efecto extranjerizante. Aunque esto concuerda con la tendencia general, otra solución podría haber sido traducir el nombre semánticamente pero conservando las mayúsculas: Ciudad de Londres.

Los nombres de muchas edificaciones y estructuras del mundo real se repiten sin ningún cambio o glosa; por ejemplo: *Centre Point, National Gallery, National Portrait Gallery, Tate Gallery, Vintage Magazine Shop, Derry and Tom's Roof Garden*, el *Embankment*. En otros, sí se cambia el modificador; por ejemplo, la catedral de St. Paul, la Abadía de Westminster, la estación de Tower Hill, la muralla de Londres.

Los nombres de las calles y avenidas se repiten íntegramente en la mitad de los casos (por ejemplo, *Hanway Place, Little Comden Street, Nightingale Lane, Tottenham Court Road, Oxford Street*) o se repiten con traducción del modificador en la otra mitad (por ejemplo, calle Berwick, calle Brewer, calle Fleet, calle Oxford). La famosa vía Strand, a la que los londinenses se refieren como *the Strand* (sin modificador), se traduce alternativamente como 'el Strand' o 'la calle Strand'. Por otro lado aparece el término *High Street*, que en el contexto se refiere a la calle principal. Sin embargo, se traduce erróneamente como un nombre propio:

He turned away, and [...] began to walk down the High Street.

(Gaiman, 2016: 70)

Se dio media vuelta y [...] siguió bajando por **la calle High.**

(Gaiman, 2015b: 84)

La traducción semántica es más frecuente en el caso de los nombres de los lugares ficticios, aunque se dan dos instancias de repetición: *Orme Passage* (un callejón) y *Mortlake* (un lago subterráneo). Algunos ejemplos son:

- *Down Street* Calle del Descenso
- *Floating Market* Mercado Ambulante
- *Great Hall* Gran Salón
y
Salón Principal
- *London Above* Londres de Arriba
- *London Below* Londres de Abajo
- *Night's Bridge* Puente de la Noche

Con respecto a los nombres de Londres de Arriba y Abajo, los personajes también se refieren a esos lugares con otros términos, traducidos creativamente como:

- *the Upside* Arriba
- *the Upworld* el Supramundo
- *the Underside* el Lado Subterráneo

Los antiguos ríos Fleet, Kilburn y Tyburn aparecen varias veces en la novela como parte del paisaje subterráneo y del contexto histórico. Estos son ríos que siglos atrás fluyeron por la superficie londinense, pero que debido a la tremenda contaminación que sufrieron, terminaron convirtiéndose en verdaderas cloacas y fueron entubados. Estos son algunos ejemplos de su tratamiento en la traducción, donde se nota que predomina la traducción semántica:

<i>the Fleet Ditch</i>	la acequia del río Fleet	Glosa Intratextual
<i>the Fleet Marsh</i>	la ciénaga ∅	Omisión
<i>the Fleet Marshes</i>	las marismas del Fleet	Traducción semántica

<i>the banks of the Kilburn</i>	las orillas del Kilburn	Traducción semántica
<i>the Kilburn River</i>	el río Kilburn	Traducción semántica
<i>the Tyburn river</i>	el río Tyburn	Traducción semántica
<i>Tyburn, the hangman's river</i>	Tyburn, el río de los ahorcados	Traducción semántica

La particularidad más importante de los nombres geográficos reales en esta novela es que el autor los utiliza para nombrar personajes y lugares del Lado Subterráneo, convirtiéndolos en un reflejo paradójico del mundo de Arriba. Estos son algunos ejemplos de su tratamiento en la traducción, donde nuevamente se aprecia que la mayoría se traducen por traducción semántica:

<i>Angel, Islington</i>	Antigua posada en el distrito de Islington; estación del metro	<i>the Angel Islington</i> → el Ángel Islington, un ángel caído (Trad. semántica)
<i>Blackfriars</i>	Área de la ciudad; estación de metro; uno de los puentes sobre el Támesis	<i>Black Friars</i> → los Monjes Negros, congregación religiosa de Londres de Abajo (Trad. semántica)
<i>Earl's Court</i>	Área de la ciudad; estación del metro	<i>Earl's Court</i> → la Corte del Conde, una corte del Lado Subterráneo a la que se accede por un vagón del metro (Trad. semántica)
<i>Hammersmith</i>	Área de la ciudad; uno de los puentes sobre el Támesis	<i>Hammersmith</i> → Herrero, amigo de Puerta (Trad. semántica)
<i>Knightsbridge</i>	Exclusivo distrito de la ciudad; nombre de la calle que lo atraviesa; estación del metro	<i>Night's Bridge</i> → el Puente de la Noche, un puente oscuro y terrorífico donde se congregan todas la pesadillas (Trad. semántica)
<i>Old Bailey</i>	Sobrenombre del edificio del Tribunal Penal Central; la calle en que se encuentra	<i>Old Bailey</i> → el Viejo Bailey, amigo del Marqués de Carabás (Repetición + modificador)

<i>Ravenscourt</i>	Parque de la ciudad; estación del metro	<i>Raven's Court</i> → la Corte del Cuervo, donde vive la bella Drusilla (Trad. semántica)
<i>Ruislip</i>	Área de la ciudad; estación del metro	<i>Ruislip</i> → Ruislip, uno de los guardaespaldas que concursa para el trabajo de cuidar a Puerta (Repetición)
<i>Serpentine</i>	Lago que se encuentra en Hyde Park	<i>Serpentine</i> → Serpentina, una de las Siete Hermanas (Adaptación ortográfica)
<i>Seven Sisters</i>	Área de la ciudad; estación del metro	<i>the Seven Sisters</i> → las Siete Hermanas, un grupo de mujeres poderosas de las que no se habla mucho en la novela (Trad. semántica)
<i>Shepherd's Bush</i>	Área de la ciudad; estación del metro	<i>Shepherd's Bush</i> → Shepherd's Bush, el lugar donde habitan los peligrosos pastores (Repetición)
<i>Tooley</i>	Calle cerca del puente de Londres	<i>Tooley</i> → Tooley, el bufón de la Corte del Conde (Repetición)

En un pasaje, *Shepherd's Bush* se trata de explicitar por medio de una glosa intratextual (la negrita se usa para enfatizar):

*The Marquis nodded, said, 'Ah. Yes. I understand you now. There are no such things as angels. Just as there is no London Below, no rat-speakers, **no shepherds in Shepherd's Bush.**'*

'There are no shepherds in Shepherd's Bush. I've been there. It's just houses and stores and roads and the BBC. That's all,' pointed out Richard, flatly.

(Gaiman, 2016: 143)

El Marqués asintió con la cabeza.

—Ah. Sí. Ahora te entiendo. Los ángeles no existen. Y tampoco existe Londres de Abajo, ni los rata-parlantes, **ni en Shepherd's Bush hay pastores, por eso se llama Arbusto de los Pastores.**

—No hay pastores en Shepherd's Bush. Yo he estado allí. No hay más que casas, tiendas, calles y la sede de la BBC. Eso es todo —señaló Richard con convicción.

(Gaiman, 2015b: 151)

El nombre de *Shepherd's Bush* se refiere a 'campo, monte, matorral', pero no a arbusto, por lo que la glosa no tiene mucho sentido. Una alternativa podría haber sido: 'ni hay pastores en el campo de Shepherd's Bush'.

En general se observa cierta tendencia a repetir los nombres transparentes y a traducir los más opacos, pero también hemos podido constatar que no existe cohesión en el tratamiento de los topónimos. A pesar de que teóricamente se han aplicado técnicas que deberían tender a la conservación y a acercar al lector a la cultura de origen, la falta de coherencia le resta efectividad a la intención del autor, que es presentar a Londres de Abajo como un espejo distorsionado y anacrónico de Londres de Arriba.

4.1.3 Traducción de marcadores culturales

Los nombres propios que funcionan como marcadores de la cultura se desviaron de la tendencia general en cuanto a la cantidad y frecuencia de las técnicas usadas. Si bien las técnicas continúan apuntando hacia la conservación, la frecuencia se redujo notablemente en este grupo (73%), como se puede observar en la figura 4.

Las técnicas más utilizadas son la repetición y la traducción semántica (ambas con un 33% cada una), y por primera vez aparece un número importante de nombres propios traducidos con técnicas de sustitución, siendo la neutralización absoluta la técnica predilecta (24%).

Como es usual, los nombres de marcas por lo general se repiten (por ejemplo, *Axminster* → *Axminster*) o se adaptan ortográficamente (*Bacardi* → *Bacardí*). De la misma manera, la mayoría de las obras de creación (especialmente los nombres de canciones) se transcriben íntegramente del inglés; por ejemplo, *I'm a Believer*, *Cry Me a River*, *Puttin' on the Ritz*.

También se repiten los nombres de publicaciones conocidas (*The New York Times*, *Cosmopolitan*, *Vogue*) y menos conocidas (*Fiesta*, *Time Out*). En contraste con esa tendencia hacia la conservación, encontramos un caso donde se repite el nombre de un periódico sensacionalista, pero se omite su modificador en inglés: *a copy of the tabloid Sun* → un ejemplar del *Sun*. La adición de pequeñas glosas habría aportado el contexto del que carecen los lectores ajenos a Londres; por ejemplo, 'revista de entretenimiento *Time Out*', 'revista erótica *Fiesta*'.

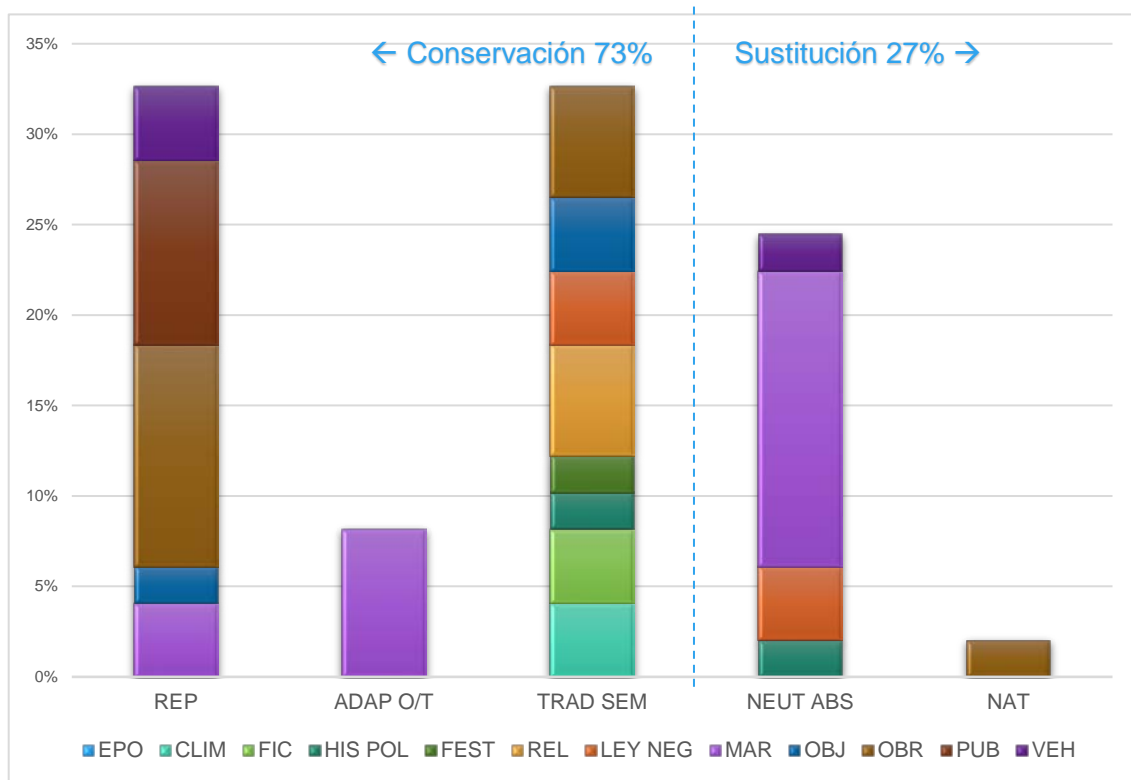


Figura 4. Frecuencia de uso de técnicas de traducción de marcadores culturales en la traducción de *Neverwhere* al español según el tipo de nombre propio¹²

La traducción semántica se utiliza amplia y adecuadamente en la mayoría de los casos; por ejemplo:

- *the Great Stink* el Gran Hedor [evento histórico]
- *The Masque of the Red Death* La máscara de la muerte roja [título de relato de Edgar Allan Poe]
- *the Creature from the Black Lagoon* la Criatura de la Laguna Negra [título de película real, aunque el nombre oficial de la película en español fue “El monstruo de la laguna negra”]
- *Bonfire Night* La Noche de las Hogueras [festividad real]
- *The Spirit of Autumn (Grave Figure)* El espíritu del otoño (escultura funeraria) [objeto ficticio]

¹² EPO: nombres de épocas; CLIM: eventos climáticos; FIC: eventos ficticios; HIS POL: eventos históricos o políticos; FEST: festividades; REL: ideas religiosas; LEY NEG: leyes y negocios; MAR: marcas o productos; OBJ: objetos reales o ficticios; OBR: obras de creación (cine, TV, música, artes, literatura); PUB: publicaciones (revistas, periódicos); VEH: vehículos o medios de transporte.

En algunos pasajes complejos, la traducción de los nombres que actúan como marcadores culturales es problemática. Por ejemplo, en un fragmento que hace referencia a los *London Particulars* –las densas y oscuras mezclas de humo y niebla que eran características de Londres en el siglo XIX y más de la mitad del siglo XX–, el autor introduce pistas relacionadas con la literatura y con eventos históricos reales para contextualizar la información:

'What is this?' he asked.

'London fog,' said Hunter.

'But they stopped years ago, didn't they? Clean Air Act, all that?' Richard found himself remembering the Sherlock Holmes books of his childhood. 'What did they call them again?'

'Pea-soupers,' said Door. 'London Particulars. Thick yellow river-fogs, mixed with coal-smoke and whatever rubbish was going into the air for the last five centuries.'

(Gaiman, 2016: 236)

—¿Qué es esto? —preguntó Richard.

—El *smog* de Londres —respondió Cazadora.

—Pero lo erradicaron hace ya muchos años, ¿no? Con la Ley sobre la Limpieza del Aire y todo eso. —Richard se acordó entonces de los libros de Sherlock Holmes que leía de niño—. ¿Cómo lo llamaban?

—Puré de guisantes —dijo Puerta—.

Las cosas de Londres. Densas y amarillas brumas del río, mezcladas con el humo del carbón y el resto de porquerías que se han estado vertiendo a la atmósfera a lo largo de los últimos cinco siglos.

(Gaiman, 2015b: 236)

Pea-soupers y *London Particulars* son nombres muy específicos de la historia de Londres y cargados de connotaciones (se recomienda ver el libro *London Fog: The Biography*,¹³ donde el primer capítulo se dedica a explicar el interesante origen de esos términos). *Pea-souper* alude al espesor, opacidad y color amarillento de las nieblas, lo cual se puede inferir en la traducción semántica 'puré de guisantes'. Sin embargo, *London Particulars* es más complicado, pues se refiere al color parduzco de la niebla, semejante al de un vino de Madeira llamado *London Particular* que se fabricaba especialmente para el mercado londinense, y que literalmente significa 'particular de Londres' (es decir, que le pertenece con singularidad). Este parecido dio lugar al ingenioso símil. Sin embargo, ni 'particular de Londres' ni la adusta opción 'las cosas de Londres' aportan la suficiente información, por lo que esta es una de las pocas ocasiones en que el traductor podría recurrir a una solución intervencionista, como: 'Las

¹³ Corton, C. (2015). *London Fog: The Biography*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

nieblas particulares de Londres, esas brumas espesas y amarillas mezcladas con el humo de las chimeneas y con cuanta porquería había emanado al aire durante los cinco siglos anteriores'. Aunque el nombre propio se sustituye por un término más transparente por medio de una neutralización absoluta, el resto de la oración sirve para explicarlo, al igual que en el original. Resaltamos este término porque toda una página del diálogo subsecuente se dedica a hablar de la niebla de Londres y de los estragos de la Gran Niebla de 1952, por lo que es imprescindible que el contexto quede claro.

Otro ejemplo se encuentra en un largo segmento que habla de *the Mushroom* y *the Mushroom People*, nombres ficticios que aparecen traducidos como 'la Seta' y 'los Habitantes de la Seta'. Sin embargo, el contexto nos indica que *the Mushroom* no es un lugar, sino más bien una planta adictiva (la Seta) que se disemina por esporas. Una vez que una persona queda infectada, desarrolla una adicción irresistible a comer la Seta y su fisonomía comienza a cambiar de modo que pequeñas setas comienzan a crecer sobre su piel. Los adictos a la Seta son como una secta religiosa: cuando dicen que viven *in the body of the Mushroom*, se refieren a esa 'eucaristía' tan particular; cuando el personaje Vince dice que quiere que Drusilla sea *his bride in the Mushroom*, significa que quiere desposarla 'en la Seta', en el sentido de 'según los designios de' (semejante a como un cristiano hablaría de 'vivir en Cristo', o de un 'esposo o esposa en Cristo'). Por este motivo tal vez sería más adecuado llamarlos los 'seguidores' o 'discípulos de la Seta'. En este pasaje se puede apreciar el sentido figurado de la Seta, y la confusión que causa la traducción, que se ha venido refiriendo a la Seta como un lugar:

There was, the Marquis knew, nothing in the four men's heads at that moment but a need to get to the Mushroom, to taste its flesh once more, to let it live inside them, to serve it, and to serve it well. In exchange, the Mushroom would fix all the things about themselves that they hated: it would make their interior lives much happier and more interesting.

(Gaiman, 2016: 430)

El Marqués sabía que en ese momento aquellos cuatro hombres solo tenían una idea en la cabeza: regresar a la Seta. Para comer su carne una vez más, para dejar que viviera dentro de ellos, para servirle y para servirle bien. A cambio, la Seta arreglaría todo lo que odiaban de sí mismos: haría sus vidas interiores más felices y más interesantes.

(Gaiman, 2015b: 410).

La interpretación equivocada del sentido de este nombre propio ocasiona la pérdida del mensaje de toda la historia relacionada con los discípulos de la Seta, los cuales son la imagen en el espejo de Abajo de los adictos del mundo de Arriba.

Con respecto a las técnicas de sustitución, se aprecia un aumento significativo en su uso, como se mencionó más arriba. Los elementos culturales muy específicos se

traducen mediante la neutralización absoluta; por ejemplo, *the Crystal Palace exhibition*
→ la gran exposición de Londres. Lo mismo sucede con varias marcas:

- *Cadbury's Fruit and Nut chocolate bars* chocolatinas con frutas y nueces
- *Day-Glo orange hair* pelo naranja fluorescente
- *a cloudy splash of Dettol liquid disinfectant* un chorrito de desinfectante
- *Mars Bar wrapper* envoltorio de una chocolatina
- *Plexiglas barrier* mampara de metacrilato
- *Silly Putty* plastilina templada
- *Thermos flask* termo
- *dropped them onto the Formica* las dejó sobre la mesa de fórmica

En un caso se aplica la técnica de naturalización, cuando se cambia el nombre de un programa popular en la televisión inglesa por el de otro de la televisión española:

- *tell me I'm on Candid Camera* decirme que soy un Inocente

Al igual que con los topónimos, la traducción de los nombres propios con función de marcadores culturales manifiesta una tendencia hacia la conservación. Sin embargo, aquí es donde más se ha podido notar una tendencia a neutralizar, naturalizar y omitir términos, especialmente en aquellos casos donde el texto original presenta más dificultades, con el consecuente alejamiento del lector de la cultura original.

5 Conclusiones

A lo largo de este trabajo, quedó establecido que una de las principales características de la literatura fantástica, por no decir la definitiva, es que los lectores acuerdan dejar todo aquello que consideran real o posible a un lado (en otras palabras, suspenden voluntariamente su incredulidad) para poder adentrarse en mundos imaginarios insólitos donde es preciso no cuestionar, sino nada más dejarse maravillarse. Ahora bien, aunque el mundo imaginario sea insólito, la narración aún debe tener una coherencia interna que le permita al lector entender como 'posibles' los eventos que allí suceden; coherencia que estriba en la destreza del escritor. Al traductor, a su vez, le toca reproducir de la mejor manera dicha coherencia, puesto que de ella depende que se logre mantener ese confortable acuerdo que el lector ha hecho previamente de suspender su incredulidad y dejarse maravillarse.

En el caso de *Neverwhere*, una fantasía urbana firmemente anclada en la realidad física de Londres, el autor dibuja la ciudad (y a su contraparte subterránea) muy detalladamente, salpicando la narración con múltiples bocados de información geográfica, histórica, social y cultural que proveen un contexto enriquecedor para los lectores que nunca han estado en esa capital (y quizá un poco nostálgico para los que sí la conocen y recuerdan). Usando el mundo real como soporte, Gaiman conduce al lector al mundo imaginado de Londres de Abajo, donde a través de la fantasía nos presenta un reflejo distorsionado de la realidad desde la perspectiva de los abandonados, los ignorados, los que quedaron al margen y 'cayeron entre las grietas' de Londres de Arriba, o sea, el Londres real.

Al inicio de este estudio, partimos de la hipótesis de que al ser los onomásticos portadores de significado cultural, la traducción de los mismos en *Neverwhere* trataría de acercar al lector eficazmente a la cultura de origen por medio del uso de técnicas tendientes a la conservación de dicha cultura (o dicho en términos de Venuti, a la extranjerización).

Tras el análisis, comprobamos que, en efecto, las técnicas de traducción onomástica en *Neverwhere* mostraron una tendencia generalizada hacia la conservación. Sin embargo, al no haber una coherencia interna en el uso de estas técnicas, no consideramos que el acercamiento del lector a la cultura de origen haya sido eficaz.

Por ejemplo, al analizar más detenidamente los grupos de nombres propios, se observó lo siguiente:

- Los antropónimos se manejaron más sistemáticamente con técnicas de conservación, especialmente la repetición y la traducción semántica. Sin embargo, la traducción semántica de algunos nombres de personajes (Viejo Bailey, Herrero) elimina completamente las referencias geográficas a las que se alude (*Old Bailey, Hammersmith*), perdiéndose la conexión por la que el mundo de Abajo refleja al de Arriba.
- Los topónimos se manejaron principalmente con técnicas de conservación, pero se observaron incoherencias en su tratamiento. Por ejemplo, los nombres de ciertos lugares conocidos se dejaron en inglés (*Tate Gallery*), mientras que otros fueron modificados (Abadía de Westminster), y otros tantos se trataron de ambas formas (*Oxford Street*, calle Oxford). Al ser esta una fantasía urbana, el manejo del entorno geográfico debería haber sido más cuidadoso.
- Los nombres de marcadores culturales también se manejaron con técnicas de conservación, pero se introdujeron bastantes instancias de neutralización, naturalización y omisión (es decir, técnicas de sustitución o domesticación), sin que quedara claro el propósito de dejar unos términos en inglés y al mismo tiempo invisibilizar otros.
- Todas estas discrepancias en el enfoque de la traducción mantienen al lector saltando constantemente entre el inglés y el español, entra la cultura de llegada y la de origen. Aunque la tendencia general es hacia las técnicas de conservación, la falta de coherencia puede tener un efecto negativo sobre la habilidad del lector de mantener suspendida la incredulidad, y lo que es aún más significativo, no es una reproducción adecuada de la coherencia que el autor se esmeró en crear.

De estos hallazgos se puede concluir que:

- 1) Más que la tendencia hacia uno u otro lado de la escala de conservación-sustitución (o extranjerización-domesticación, en términos de Venuti), es la coherencia interna de las técnicas de traducción (o su falta) la que puede tener un impacto sobre la eficacia de la traducción, y por ende, sobre la experiencia del lector ajeno a la cultura de origen.
- 2) Este impacto es potencialmente mayor en el caso de la literatura fantástica, pues este es el género que más exige que el lector suspenda toda incredulidad y verdaderamente dé rienda suelta a su imaginación. Cualquier intromisión en esta experiencia tiene el mismo efecto que la turbulencia durante un viaje en avión:

nunca pensamos que vamos a miles de metros de altura hasta que el avión comienza a cimbrar. De igual manera, si una traducción visibiliza o invisibiliza los elementos incorrectos, el lector no puede transportarse plenamente al mundo imaginario pues su lectura se ve constantemente interrumpida por la irrupción de la realidad.

- 3) Cuando las decisiones de traducción despojan al texto de los microelementos que enriquecen o podrían enriquecer el contexto, no hay un verdadero acercamiento a la cultura de origen, o el mismo se da de una forma inacabada que solo logra producir una 'visión borrosa' de dicha cultura, por mucho que se apliquen técnicas de conservación. En un libro tan poblado de referencias geográficas y culturales como *Neverwhere*, el uso sensato y ponderado de la glosa intratextual podría haber sido de gran ayuda.
- 4) Las numerosas y variadas técnicas de traducción que han propuesto muchos estudiosos, primordialmente con fines de análisis lingüístico, pueden ser útiles y prácticas para propósitos didácticos, pero no deberían formar parte del arsenal del traductor, como si de recetas se tratara. En lo que se refiere específicamente a los nombres propios en la literatura, el traductor está obligado a evaluar cada caso en su contexto, práctica que sigue siendo la regla de oro de la traducción.

6 Bibliografía

- Agafonov, C., Grass, T., Maurel, D., Rossi-Gensane, N., & Savary, A. (2006). La traduction multilingue des noms propres dans PROLEX. *Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 51(4), 622-636. [Consulta el 10 de junio de 2018]. Recuperado de <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2006-v51-n4-meta1442/014330ar/>
- Alegría, D.C. (2015). Voces fingidas, voces ocultas. Los cómics de P. Craig Russell y Neil Gaiman. *Cuadernos Literarios IX*(12), 61-82. [Consulta el 28 de julio de 2017]. Recuperado de <http://repositorio.ucss.edu.pe/handle/UCSS/391>
- Aleixandre, M. (2000). La lengua del espejo: Harry Potter traducido. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 13(133), 49-50. [Consulta el 2 de abril de 2017]. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=124066>
- Algeo, J. (1973). *On Defining the Proper Name*. Gainesville: University of Florida Press. Disponible en: <http://ufdc.ufl.edu/UF00101218/00001>
- Alvstad, C. (2010). Children's literature and translation. *Handbook of Translation Studies Online*, 1, 22-27. DOI: <https://doi.org/10.1075/hts.1.chi1>
- Bajo, E. (2008). *El nombre propio en español*. Madrid: Arco.
- Barrenechea, A. M. (1972). Ensayo de una tipología de la literatura fantástica. *Revista Iberoamericana*, 38(80), 391-1403. [Consulta el 30 de abril de 2018]. Recuperado de <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/iberoamericana/article/view/2727/2911>
- Brescia, P. (2008). A "Superior Magic": Literary Politics and the Rise of the Fantastic in Latin American Fiction. *Forum for Modern Language Studies*, 44(4), 379-393. [Consulta el 20 de mayo de 2018]. Recuperado de http://scholarcommons.usf.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=wle_facpub
- Burcher, C., Hollands, N., Smith, A., Trott, B. & Zellers, J. (2009). Core Collections in Genre Studies: Fantasy Fiction 101. *Reference & User Services Quarterly*, 48(3), 226-231. [Consulta el 16 de junio de 2018]. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/20865077>

- Burge, T. (1973). Reference and proper names. *The Journal of Philosophy*, 70(14), 425-439. DOI: 10.2307/2025107
- Carrera, J. (2007). *Aproximación a las estrategias de traducción onomástica del inglés al español en la novela fantástica: el caso de The Colour of Magic / El color de la magia*. (Trabajo de posgrado). Universidad de Valladolid, Castilla y León. [Consulta el 1 de abril de 2017]. Recuperado de http://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/16962/1/Aproximaci%C3%B3n_JCarrera.pdf
- Clúa, I. (2017) *A lomos de dragones: introducción al estudio de la fantasía*. (Libro digital). México D.F.: Bonilla Artigas. [Consulta el 26 de mayo de 2018]. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10391/5530>
- Clute, J. (1997). Fantasy. Urban Fantasy. En J. Clute y J. Grant (Eds.), *The Encyclopedia of Fantasy*. London: Orbit. [Consulta el 26 de mayo de 2018]. Recuperado de <http://sf-encyclopedia.uk/fe.php?nm=fantasy>
- Davies, E. E. (2003). A Goblin or a Dirty Nose? The Treatment of Culture-Specific References in Translations of the Harry Potter Books. *The Translator, Studies in Intercultural Communication*, 9(1), 65-100. DOI: <https://doi.org/10.1080/13556509.2003.10799146>
- De los Reyes, M. (2013). Niveles lingüísticos en la traducción de literatura fantástica: El ladrón cuántico, de Hannu Rajaniemi. *La Linterna del Traductor*, (8), 45-50. [Consulta el 3 de junio de 2018]. Recuperado de <http://www.lalinternadeltraductor.org/n8/ladron-cuantico.html>
- Donnellan, K. S. (1972). Proper names and identifying descriptions. In D. Davidson & G. Harman (Eds.) *Semantics of Natural Language* (pp. 356-379). Dordrecht: Springer. DOI: https://doi.org/10.1007/978-94-010-2557-7_10
- Duarte, J. & Coelho, A. D. (2017). On the Fantastic and the Urban. *Brumal: Revista de investigación sobre lo fantástico/Brumal: Research Journal on the Fantastic*, (5)2, 7-10. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.457>

- Fernandes, L. (2006). Translation of names in children's fantasy literature: Bringing the young reader into play. *New Voices in Translation Studies*, 2, 44-57. [Consulta el 2 de abril de 2017]. Recuperado de https://www.researchgate.net/profile/Lincoln_Fernandes/publication/237246131_Translation_of_Names_in_Children's_Fantasy_Literature_Bringing_the_Young_Reader_into_Play_i/links/54b7f5fd0cf2c27adc47ad04/Translation-of-Names-in-Childrens-Fantasy-Literature-Bringing-the-Young-Reader-into-Play-i.pdf
- Franco Aixelà, J. (1996). Culture-specific items in Translation. In R. Alvarez y M. C. A. Vidal-Claramonte (Eds.), *Translation, Power, Subversion* (pp. 52-78). Clevedon: Multilingual Matters. [Consulta el 10 de abril de 2018]. Recuperado de https://kupdf.com/download/aixela-j-f-1996-culture-specific-items-in-translationpdf_5978c5c5dc0d60f178043374_pdf
- (2015a). Anisomorfismos y traducción. En breve. En *Enciclopedia Ibérica de la Traducción y la Interpretación*. AIETI. [Consulta el 9 de junio de 2018]. Disponible en <http://www.aieti.eu/enciclopedia/anisomorfismos-y-traduccion/en-breve/>
- (2015b). Anisomorfismos y traducción. Introducción. En *Enciclopedia Ibérica de la Traducción y la Interpretación*. AIETI. [Consulta el 9 de junio de 2018]. Disponible en <http://www.aieti.eu/enciclopedia/anisomorfismos-y-traduccion/introduccion/>
- (2015c). La traducción de nombres propios. Introducción a las técnicas de traducción de los nombres propios. En *Enciclopedia Ibérica de la Traducción y la Interpretación*. AIETI. [Consulta el 9 de junio de 2018]. Disponible en <http://www.aieti.eu/enciclopedia/la-traduccion-de-los-nombres-propios-espanol/introduccion-a-las-tecnicas-de-traduccion-de-los-nombres-propios/>
- (2015d). La traducción de nombres propios. La naturaleza de los nombres propios y consecuencias para su traducción. En *Enciclopedia Ibérica de la Traducción y la Interpretación*. AIETI. [Consulta el 9 de junio de 2018]. Disponible en <http://www.aieti.eu/enciclopedia/la-traduccion-de-los-nombres-propios-espanol/la-naturaleza-de-los-nombres-propios-y-consecuencias-para-su-traduccion/>

- (2015e). La traducción de nombres propios. Una clasificación de los nombres propios relevante para el traductor. En *Enciclopedia Ibérica de la Traducción y la Interpretación*. AIETI. [Consulta el 9 de junio de 2018]. Disponible en <http://www.aieti.eu/enciclopedia/la-traduccion-de-los-nombres-propios-espanol/una-clasificacion-de-los-nombres-propios-relevante-para-el-traductor/>
- (2015f). La traducción de nombres propios. Una taxonomía de las técnicas de traducción de los nombres propios. En *Enciclopedia Ibérica de la Traducción y la Interpretación*. AIETI. [Consulta el 9 de junio de 2018]. Disponible en <http://www.aieti.eu/enciclopedia/la-traduccion-de-los-nombres-propios-espanol/una-taxonomia-de-las-tecnicas-de-traduccion-de-los-nombres-propios/>
- (2015g). La traducción de nombres propios. Potencial investigador. En *Enciclopedia Ibérica de la Traducción y la Interpretación*. AIETI. [Consulta el 17 de junio de 2018]. Disponible en <http://www.aieti.eu/enciclopedia/la-traduccion-de-los-nombres-propios-espanol/potencial-investigador/>
- Gaiman, N. (1999). Reflections on Myth. *Columbia: A Journal of Literature and Art*, 31, 75-84. [Consulta el 16 de junio de 2018]. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/41807920>
- (2010, enero 3). *Neil Gaiman introduces Neverwhere*. [Consulta el 17 de junio de 2018]. Recuperado de www.telegraph.co.uk/expat/expatlife/6915542/Neil-Gaiman-introduces-Neverwhere.html
- (2015a). *Neverwhere - Author's Preferred Text*. New York: Morrow.
- (2015b). *Neverwhere*. (Trad. M. Faerna). Barcelona: Roca.
- (2016). *Neverwhere - The Author's Preferred Text*. London: Headline.
- Gutiérrez, M. (2003). The Problem of the Translation of Proper Names in Harry Potter and the Lord of the Rings. *Revista de filología inglesa*, 25, 123-136. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/974490.pdf>

- Heller, E. (2014). When Fantasy Becomes a Real Issue: On Local and Global Aspects of Literary Translation/ Adaptation, Subtitling and Dubbing Films for the Young. In D. Abend-David (Ed.), *Media and Translation An Interdisciplinary Approach* (pp 173-189). New York and London: Bloomsbury Academic. [Consulta el 3 de junio de 2018]. Recuperado de https://www.academia.edu/7796303/When_Fantasy_Becomes_a_Real_Issue_On_Local_and_Global_Aspects_of_Literary_Translation_Adaptation_Subtitling_and_Dubbing_Films_for_the_Young
- Hirte, R. (2014). La discusión de lo fantástico en Europa del siglo XX. *A Cor das Letras*, 15(1), 139-154. [Consulta el 15 de mayo de 2018]. Recuperado de <http://periodicos.uefs.br/ojs/index.php/acordasleytras/article/download/1423/969>
- Jarilla, S. (2014). La traducción literaria: hacia una adecuación de elementos paremiológicos. *Scientia Traductionis*, 15, 234-244. DOI: <https://doi.org/10.5007/1980-4237.2014n15p234>
- Kok, M. M. H. (2012). *The Boundaries of Imagination: Important aspects of fantasy translation* (Master's thesis). Utrecht University, Nederland. [Consulta el 7 de junio de 2018]. Recuperado de <https://dspace.library.uu.nl/handle/1874/229608>
- Lecuit, E. (2012). *Les tribulations d'un nom propre en traduction : Étude contrastive du nom propre et de sa traduction à partir d'un corpus aligné de dix langues européennes*. (Thèse de doctorat). Université François-Rabelais Tours. [Consulta el 10 de junio de 2018]. Recuperado de <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01113083/document>
- Marcelo, G. y Pascua, I. (2005). *La traducción de los antropónimos y otros nombres propios de Harry Potter*. En M. L. Romana García (ed.), *Actas del II Congreso Internacional AIETI 2005. Formación, investigación y profesión: 9-11 de febrero de 2005* (pp. 963-973). Madrid: AIETI. Recuperado de http://www.aieti.eu/wp-content/uploads/AIETI_2_GMW_IPF_Traduccion.pdf
- Mendlesohn, F. (2002). Toward A Taxonomy of Fantasy. *Journal of the Fantastic in the Arts*, 13(2), pp. 169-183. [Consulta 25 de marzo de 2017]. Recuperado de <http://www.jstor.org/stable/43308579>
- (2008) *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan.

- Mendlesohn, F. y James, E. (2012). *A Short History of Fantasy*. Oxfordshire: Libri.
- Meteling, A. (2017). Gothic London: On the Capital of Urban Fantasy in Neil Gaiman, China Miéville and Peter Ackroyd. *Brumal: Revista de investigación sobre lo fantástico/Brumal: Research Journal on the Fantastic*, (5)2, 65-84. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.416>
- Molina, L. & Hurtado Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta: Journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 47(4), pp. 498-512. [Consulta el 3 de marzo de 2018]. Recuperado de <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/2002-v47-n4-meta688/008033ar.pdf>
- Moya, V. (1993). Nombres propios: su traducción. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 12(12), 233-247. [Consulta el 11 de abril de 2017]. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/91799.pdf>
- Neil Gaiman Biography. (s.f.) [Consulta el 9 de mayo de 2018]. Recuperado de http://www.neilgaiman.com/About_Neil/Biography
- Neil Gaiman Books, Short Stories, and Films. (s.f.) [Consulta el 17 de junio de 2018]. Recuperado de http://www.neilgaiman.com/p/FAQs/Books,_Short_Stories,_and_Films#q19
- Neil Gaiman. (2016). En *Contemporary Authors Online*. Detroit: Gale. [Consulta el 13 de mayo de 2018] Recuperado de <http://link.galegroup.com/apps/doc/H1000034859/LitRC?u=masaryk&sid=LitRC&xid=f3e259f4>
- Newmark, P. (1988) *A Textbook of Translation*. Hertfordshire: Prentice Hall.
- Ogline, T. E. (2007). *Myth Magic, and the Mind of Neil Gaiman: A Conversation with the Dream King*. [Consulta el 13 de mayo de 2018] Recuperado de <http://www.wildriverreview.com/4/worldvoices-neilgaiman.php>
- Olsen, Steven P. (2005). *Library of Graphic Novelists: Neil Gaiman*. New York: Rosen.
- Oxford University Press. Fantasy. En *Oxford Dictionaries*. Recuperado de <https://en.oxforddictionaries.com/definition/fantasy>

- Paloposki, O. (2011). Domestication and foreignization. *Handbook of Translation Studies*, 2, pp. 40-42. DOI: <https://doi.org/10.1075/hts.2.dom1>
- Paolini, C. (2016). Lo fantástico: reflexiones desde el laberinto sobre algunos trayectos y deslindes teóricos. *Tenso Diagonal*, 1, pp. 9-29. [Consulta el 21 de mayo de 2018]. Recuperado de <http://www.tensodiagonal.org/TD01/TensoDiagonal01-TU-Paolini.pdf>
- Pascua, I. (2012). *Análisis comparativo de algunas referencias culturales en las traducciones de Harry Potter*. En G. Marcelo Wirnitzer (Coord.), *Leer entre líneas: visiones interdisciplinarias de las Humanidades* (pp. 15-32). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4183556>
- Pereda, R. M. (1977 noviembre 5). *Julio Cortázar: "Si pudiera explicar lo fantástico, nunca hubiera escrito cuentos"*. [Consulta el 15 de mayo de 2018]. Recuperado de https://elpais.com/diario/1977/11/05/cultura/247532401_850215.html
- Pitarch, P. (2008). Género y fantasía heroica. En I. Clúa (Ed.), *Género y cultura popular* (33-64). Barcelona: UAB. [Consulta el 26 de mayo de 2018]. Recuperado de https://www.academia.edu/7252552/G%C3%A9nero_y_cultura_popular
- Ramière, N. (2006). Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation. *The Journal of Specialised Translation*, 6, pp. 152-166. [Consulta el 15 de diciembre de 2017]. Recuperado de http://www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.pdf
- Rață, I. (2016). The Importance of Space and Time in Neil Gaiman's Novels. *Cultural Intertexts*, 5, pp. 106-118. [Consulta el 3 de junio de 2018]. Recuperado de https://www.academia.edu/29321582/The_Importance_of_Space_and_Time_in_Neil_Gaimans_Novels
- (2017). Trials and tribulations in London Below. *Brumal: Revista de investigación sobre lo fantástico/Brumal: Research Journal on the Fantastic*, (5)2, 85-105. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.408>
- Real Academia Española. (2017). Fantasía. Fantástico. Imaginar. Nombre. En *Diccionario de la lengua española* (23 ed.). Disponible en <http://dle.rae.es>

- Roas, D. (2008). Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición. En: T. López Pellisa y F.A. Moreno Serrano (Eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica, Conferencias y Comunicaciones del 1er. Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (pp. 94-120). Madrid: Universidad Carlos III. [Consulta el 8 de mayo de 2018]. Recuperado de https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/8584/fantastico_roas_LITERATURA_2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Romero, A. (2005). Paradisiacal Hells: Subversions of the Mythical Canon in Neil Gaiman's *Neverwhere*. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 31, 163-195. [Consulta el 22 de marzo de 2017]. Recuperado de <https://publicaciones.unirioja.es/ojs/index.php/cif/article/view/2111>
- Sánchez, A. (2009). Fantasía de aventuras: la exploración de universos fantásticos en literatura y cine. *Comunicación y sociedad*, 22(2), pp. 109-137. [Consulta el 11 de marzo de 2017]. Recuperado de <http://dadun.unav.edu/handle/10171/8651>
- Searle, J. R. (1958). Proper names. *Mind*, 67(266), 166-173. Disponible en: <http://www.jstor.org/stable/2251108>
- Spędzia, M., Maurel, D. & Savary, A. (2011). *Multilingual Relational Database of Proper Names: Prolexbase Documentation*. Technical report #297. Laboratoire d'informatique. Université François Rabelais Tours. [Consulta 17 de junio de 2018]. Recuperado de <http://zil.ipipan.waw.pl/Prolexbase>
- Todorov, T. (1981). Introducción a la literatura fantástica. (Trad. Silvia Delpy). México: Premia. (Trabajo original publicado en 1970). [Consulta 22 de marzo de 2017]. Recuperado de http://iesliteratura.ftp.catedu.es/lectura/cuarto_atras/imagenes/Todorov.pdf
- Tolkien, J. R. R. (2014). *On Fairy Stories*. In C. Tolkien (Ed.), *The Monsters & the Critics and Other Essays*. London: HarperCollins. (Trabajo original publicado en 1947). [Consulta 1 de junio de 2018]. Recuperado de <https://www.excellence-in-literature.com/wp-content/uploads/2013/10/fairystoriesbytolkien.pdf>

- Valero, C. (2003). Translating the imaginary world in the Harry Potter series or how Muggles, Quaffles, Snitches, and Nickles travel to other cultures. *Quaderns: revista de traducció*, 9, 121-134. [Consulta el 2 de abril de 2017]. Recuperado de <https://ddd.uab.cat/record/2775>
- Veiga, M. T. y González, M. D. (2003). Nombres propios y pérdida de significado en la traducción al español de la serie literaria de Harry Potter. *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 1, 107-129. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1705952>
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. London: Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203360064>
- Walton, J. (2012). *Something Else Like... Roger Zelazny*. [Consulta el 9 de mayo de 2018]. Recuperado de <https://www.tor.com/2012/11/11/something-else-like-roger-zelazny/>

7 Anexos

7.1 Anexo 1

Anexo 1. Tipología de nombres propios del proyecto Prolexbase (Spędzia, Maurel y Savary, 2011: 4-8) – con ejemplos adaptados al español.

Nombres propios					
Antropónimos		Topónimos		Ergónimos	Pragmónimos (eventos y fenómenos)
Individuales	Colectivos	Territoriales	Otros		
Nombres de pila <i>Barack</i>	Asociaciones o partidos políticos <i>Partido Laborista</i>	Países y reinos (presentes y pasados) <i>Unión Soviética</i>	Lugares geográficos naturales (montañas, desiertos, bosques, valles, etc.) <i>Sahara</i>	Obras de creación (libros, películas, esculturas, etc.) <i>Mona Lisa</i>	Eventos históricos o políticos <i>Primera Guerra Mundial</i>
Apellidos <i>Obama</i>	Grupos artísticos o deportivos <i>Real Madrid Beatles</i>	Regiones (estados, provincias, departamentos, islas) <i>California Maui</i>	Hidrónimos (mares, lagos, ríos, arroyos, etc.) <i>Nilo</i>	Productos y marcas comerciales <i>Mercedes Benz</i>	Eventos deportivos y culturales <i>Copa América</i>
Pseudoantropónimos (nombres de animales, robots, máquinas, etc.) <i>Rocinante</i>	Empresas <i>General Electric</i>	Supranacional (grupos de países) <i>América del Norte</i>	Ciudades (pueblos, comarcas, barrios, etc.) <i>Londres</i>	Vehículos terrestres, aéreos, marinos y espaciales <i>Titanic</i>	Festividades <i>Pascua</i>
Personas famosas (incl. pseudónimos) <i>Platón</i>	Instituciones públicas y privadas (hospitales, universidades, fundaciones, etc.) <i>Oxford University Corte Suprema</i>		Caminos (calles, avenidas, etc.) <i>Quinta Avenida</i>	Objetos reales o ficticios <i>Excalibur</i>	Desastres a causa de terremotos, inundaciones, accidentes, explosiones, etc. <i>Chernobyl</i>

(cont.)

Anexo 1 (cont.). Tipología de nombres propios del proyecto Prolexbase (Spędzia, Maurel y Savary, 2011: 4-8) – con ejemplos adaptados al español.

Nombres propios					
Antropónimos		Topónimos		Ergónimos	Pragmónimos (eventos y fenómenos)
<i>Individuales</i>	<i>Colectivos</i>	<i>Territoriales</i>	<i>Otros</i>		
Divinidades, nombres míticos o ficticios <i>Zeus</i> <i>Merlín</i>	Organizaciones internacionales y no gubernamentales <i>Cruz Roja</i> <i>Unesco</i>		Edificios (parques, jardines, monumentos, puentes, teatros, etc.) <i>Teatro Real</i>	Condecoraciones <i>Corazón</i> <i>Púrpura</i>	Eventos meteorológicos normales* <i>huracán Mitch</i>
	Dinastías <i>Ming</i>		Cuerpos celestes (planetas, asteroides, galaxias, etc.) <i>Júpiter</i>	Ideologías (religiones, doctrinas, teorías)* <i>[no es aplicable en español]</i>	
	Etnónimos (incl. gentilicios)* <i>[no es aplicable en español]</i>		Lugares ficticios o míticos <i>Atlántida</i>		

7.2 Anexo 2

Anexo 2. Técnicas de traducción de nombres propios (NP) de Franco Aixelà (2015f).

Técnicas de conservación			
Definición	Ejemplos	Uso habitual	Consideraciones funcionales
REPETICIÓN			
<i>(otros nombres: no traducción, traducción cero, transposición)</i>			
No se altera la grafía del NP original	<i>Glasgow</i> → Glasgow	NP convencionales sin traducción	Implica un aumento del grado de exotismo desde el punto de vista de la recepción
	<i>Obama</i> → Obama	prefijada distinta y sin grado de	
	<i>Moby Dick</i> → Moby Dick	asimetría notable.	
		De forma mucho más vacilante, también se utiliza para NP expresivos cuando su significado se considera transparente o sin especial relevancia textual.	
ADAPTACIÓN ORTOGRÁFICA			
<i>(otros nombres: transposición, transcripción, adaptación terminológica)</i>			
Pequeños cambios de grafía para facilitar la pronunciación y hacer más familiar el NP resultante	<i>Mohammed</i> → Mohamed	Cuando no existe un grado de asimetría textual notable:	Se continúa aludiendo a la cultura original, pero comienzan los cambios para facilitar la comprensión e identificación del lector final
	<i>London</i> → Londres	Por respeto a la traducción prefijada	
	<i>Aachen</i> → Aquisgrán	(<i>Thames</i> → Támesis)	
		Por latinización de alfabetos no latinos o reelaboración de NP de alfabetos no latinos que llegan mediatizados (<i>Mohammed</i> [inglés] → Mohamed)	

(cont.)

Anexo 2 (cont.). Técnicas de traducción de NP de Franco Aixelà (2015f).

Técnicas de conservación			
Definición	Ejemplos	Uso habitual	Consideraciones funcionales
TRADUCCIÓN SEMÁNTICA <i>(otros nombres: traducción lingüística, traducción del sentido, traducción denotativa, traducción literal)</i>			
Traducción del sentido denotativo (Usualmente calcos de expresión: traducción literal o casi literal que adapta la sintaxis a la lengua de llegada)	<i>National Health Service</i> → Servicio Nacional de Salud Leaning Tower → Torre Inclinada A History of Science → Historia de la ciencia	Se aplica únicamente a los NP expresivos. Puede coincidir con el uso de una traducción prefijada; también se usa con NP expresivos novedosos Actualmente se tiende a la repetición cuando no existe traducción prefijada y cuando las circunstancias textuales no implicarían la introducción de un grado de asimetría inaceptable	Se abandona la conservación formal del NP original, grado de domesticación importante
GLOSA EXTRATEXTUAL <i>(otros nombres: nota del traductor, explicación, explicitación, amplificación)</i>			
Aplicación de cualquiera de las técnicas anteriores con explicación suplementaria del NP marcada como intervención del traductor (Usualmente notas a pie de página, notas a final de capítulo o libro, explicaciones entre corchetes, los glosarios)	Importante novelista... N. del T. [Institución judicial norteamericana equivalente a...]	La conservación parcial del NP original se considera importante pero implica un grado de asimetría inaceptable que se resuelve mediante una explicación suplementaria fuera del texto	Se visibiliza al traductor con la consiguiente ruptura de la ilusión de identidad de la traducción e interrupción de la lectura

(cont.)

Anexo 2 (cont.). Técnicas de traducción de NP de Franco Aixelà (2015f).

Técnicas de conservación			
Definición	Ejemplos	Uso habitual	Consideraciones funcionales
GLOSA INTRATEXTUAL (<i>otros nombres: explicación, explicitación, amplificación</i>)			
Aplicación de cualquiera de las técnicas anteriores con breve explicación suplementaria del NP oculta (no marcada como intervención del traductor)	The Severn → el río Severn Milton → John Milton, el famoso poeta místico renacentista He went to Starbucks → Fue a tomar un café a Starbucks	La conservación parcial del NP original se considera importante pero implica un grado de asimetría inaceptable que se resuelve mediante una breve explicación que se oculta para no interrumpir la lectura ni quebrar la ilusión de identidad	Procedimiento conservador, mitiga asimetrías culturales

Técnicas de sustitución			
Definición	Ejemplos	Uso habitual	Consideraciones funcionales
ADAPTACIÓN IDEOLÓGICA (<i>otros nombres: no</i>)			
Cambio de un NP ideológicamente conflictivo por otro que alude a la misma realidad con un enfoque más aceptable para los lectores o para el traductor	America → Estados Unidos Samaria → Cisjordania Dictators such as Hitler → dictadores como Stalin (por ej. por censura)	No es muy habitual	

(cont.)

Anexo 2 (cont.). Técnicas de traducción de NP de Franco Aixelà (2015f).

Técnicas de sustitución			
Definición	Ejemplos	Uso habitual	Consideraciones funcionales
NEUTRALIZACIÓN LIMITADA (<i>otros nombres: adaptación cultural, modulación, generalización</i>)			
NP se sustituye por otro también procedente del universo original, pero más transparente o aceptable	<i>Frisco</i> → San Francisco <i>Becky</i> → Rebecca <i>Anna Sui</i> → Calvin Klein	NP se considera culturalmente opaco o inaceptable en la cultura de recepción Usual para marcas, canciones, celebridades	Se reduce el exotismo del NP, pero se mantiene el exotismo de la ambientación y se salva la aceptabilidad en la lengua de partida
NEUTRALIZACIÓN ABSOLUTA (<i>otros nombres: adaptación cultural, modulación, generalización, descripción</i>)			
NP se sustituye por explicación culturalmente neutra que resulte transparente o aceptable	<i>A Jonah aboard</i> → un gafe <i>Anna Sui</i> → una diseñadora de lujo <i>News of the World</i> → un periódico sensacionalista	NP se considera culturalmente opaco o inaceptable en la cultura de recepción, pero no se encuentra uno distinto y aún exótico, por lo que se sustituye por una explicación de su significado textual	El NP es sustituido por algo distinto de un NP
NATURALIZACIÓN (<i>otros nombres: domesticación</i>)			
NP se sustituye por otro percibido como propio de la cultura de recepción	<i>Michael</i> → Miguel <i>Prince Charles</i> → príncipe Carlos <i>a region that doubles the size of Wyoming</i> → una región del tamaño de España	Antes los antropónimos se traducían de este modo, pero en la actualidad raramente se aplica a NP novedosos. Más común en el género infantil y en traducción del humor Hoy se percibe como falta de verosimilitud	

(cont.)

Anexo 2 (cont.). Técnicas de traducción de NP de Franco Aixelà (2015f).

Técnicas de sustitución			
Definición	Ejemplos	Uso habitual	Consideraciones funcionales
TRADUCCIÓN EXÓGENA (<i>otros nombres: creación discursiva</i>)			
NP se traduce de forma imprevisible a la vista de sus componentes originales	<i>High Noon</i> → Sólo ante el peligro <i>The Big Sleep</i> → Una mujer en la sombra	Técnica típica de la traducción de títulos de artefactos culturales populares, sobre todo cinematográficos Se utiliza en pos de una mayor identificación o atractivo en la cultura de recepción para maximizar ventas	
OMISIÓN (<i>otros nombres: no</i>)			
NP del original es omitido	<i>Roberto Bellarmino (anglicized as Robert Bellarmine) was who...</i> → Roberto Belarmino Ø fue el que <i>Susan went away. But Susan did not explain why.</i> → Susan se marchó, pero Ø no explicó por qué.	Se produce cuando se combina opacidad y falta de relevancia del NP omitido, o para elementos que se sobreentienden También es una solución clandestina ocasional para NP desconocidos para el traductor y no especialmente relevantes en el texto	
CREACIÓN AUTÓNOMA (<i>otros nombres: no</i>)			
Introducción no motivada lingüísticamente de un elemento cultural propio de la lengua de recepción	<i>Great 16th Century writers like Shakespeare</i> → Grandes escritores del siglo XVI como Cervantes o Shakespeare	Técnica muy rara que se utiliza para aumentar el atractivo del texto y la identificación del nuevo lector	