

TRABAJO DE FINAL DE GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

TREBALL DE FI DE GRAU EN TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ

Departament de Traducció i Comunicació

TÍTULO / TÍTOL

De la literatura a la pantalla: la traducción de una obra literaria y su adaptación audiovisual. Análisis de *El cuento de la criada*

Autor/a: Celia García Abellán

Tutor/a: María Dolores Oltra Ripoll

Fecha de lectura/ Data de lectura:



Resumen/ Resum:

En 1985, Margaret Atwood publicó *The Handmaid's Tale*. Desde entonces, esta novela distópica, que se ha traducido a un gran número de idiomas, ha cosechado grandes éxitos no solo como novela, sino también gracias a su adaptación cinematográfica para la pequeña pantalla.

El objetivo principal de nuestro trabajo es realizar un análisis interlingüístico tanto de la traducción de la novela como de la traducción de la serie. Asimismo, analizaremos también la adaptación cinematográfica de esta novela entendiéndola como una traducción intersemiótica basándonos en la propuesta de método de análisis de García Luque (2005).

En este trabajo presentamos, en primer lugar, cómo realizar el vaciado de los problemas de traducción que podemos encontrar tanto en la novela como en la serie y cómo sistematizarlos en dos bases de datos (una para el formato literario y otra para el formato audiovisual). A continuación, realizaremos un análisis cuantitativo y cualitativo de estos problemas de traducción y veremos como se han solucionado en español. Además, realizaremos también un análisis desde la perspectiva de la traducción intersemiótica para ver cómo ha variado la obra al cambiar de formato.

Palabras clave /Paraules clau (5):

Traducción audiovisual; doblaje; traducción literaria; adaptación cinematográfica; intertextualidad

Estilo bibliográfico

El estilo bibliográfico escogido para este trabajo es el [Servicio de Publicaciones de la UJI](#).

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| 1. INTRODUCCIÓN | 5 |
| 1.1 Justificación y motivación | 5 |
| 1.2 Objetivos | 5 |
| 2. MARCO TEÓRICO | 5 |
| 2.1 Problemas y técnicas de traducción | 5 |
| 2.1.1 Técnicas de traducción | 6 |
| 2.1.2 Problemas de traducción..... | 7 |
| 2.2 Traducción como actividad comunicativa: las dimensiones de Hatim y Mason | 7 |
| 2.3 Género, tipo y modalidad de traducción | 8 |
| 2.4 Traducción audiovisual | 9 |
| 2.5 Traducción literaria | 10 |
| 2.6 Adaptación cinematográfica | 11 |
| 2.7 Intertextualidad..... | 12 |
| 2.8 Unidades fraseológicas | 14 |
| 2.9 Referentes culturales | 17 |
| 3. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS Y METODOLOGÍA DE ANÁLISIS | 19 |
| 4. ANÁLISIS DEL CORPUS | 21 |
| 4.1 Traducción literaria | 21 |
| 4.2 Adaptación cinematográfica | 27 |
| 4.3 Traducción audiovisual | 28 |
| 5. CONCLUSIONES | 35 |
| 6. REFERENCIAS | 37 |
| ANEXO I: ÍNDICE DE FIGURAS | 38 |
| ANEXO II: BASES DE DATOS | 39 |

1. INTRODUCCIÓN

La traducción ha evolucionado conforme lo hacía el mundo en el que se contextualiza. Aunque su forma haya variado y se haya adaptado al mundo globalizado e informatizado en el que vivimos actualmente, sigue cumpliendo la misma función: hacer que las personas satisfagamos nuestra necesidad de comunicarnos entre nosotras y poner en común conocimientos y cultura.

En este trabajo nos centraremos tanto en la traducción literaria como en la audiovisual y analizaremos no solo una traducción interlingüística dentro de cada modalidad, sino que también analizaremos la traducción intersemiótica que tiene lugar al adaptar cinematográficamente un producto literario y cómo esto afecta a la traducción.

1.1 Justificación y motivación

En este trabajo llevaremos a cabo el análisis de la traducción de *The Handmaid's Tale*, tanto de la novela como de la serie, y estudiaremos cómo se ha plasmado y “traducido”, en cierta forma, la novela a un formato audiovisual. Hemos escogido *The Handmaid's Tale* ya que tiene un sinfín de características que hacen que su análisis sea muy interesante, desde registros muy variados hasta ciertos términos que son propios de la novela y, posteriormente, de la serie, o la intertextualidad, que desempeña un papel fundamental.

Realizar este tipo de análisis nos es muy interesante al haber cursado tanto el itinerario de traducción literaria como el de audiovisual. Esto nos permitirá analizar y comparar tres traducciones: la traducción interlingüística EN>ES de la novela, la traducción intersemiótica (la adaptación de la novela a la serie) y la traducción interlingüística EN>ES de la serie. Para el análisis de la traducción intersemiótica, nos basaremos en la propuesta de método de análisis de García Luque (2005) a través de las técnicas de traducción de Hurtado (2001).

1.2 Objetivos

Los objetivos principales del trabajo son, por tanto:

- Repasar los contenidos que hemos estudiado tanto en el itinerario de traducción literaria (en concreto, en el ámbito de traducción de textos narrativos) como en el itinerario de traducción audiovisual (en este caso, sobre el doblaje) para, a partir de estos conocimientos, realizar un análisis de la traducción de la novela, de la serie y de la adaptación cinematográfica.
- Crear un corpus de análisis en el que plasmaremos los problemas de traducción que hallemos junto con las soluciones que se ha dado a dichos problemas.
- Llevar a cabo un análisis cuantitativo y cualitativo de lo expuesto para ver qué técnicas se utilizan con mayor frecuencia, qué factores pueden influir en el uso o no de ciertas técnicas y cómo ha variado la obra al cambiar de formato.

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Problemas y técnicas de traducción

En este trabajo analizaremos las técnicas que se han empleado para resolver los problemas de traducción presentes en la obra literaria *El cuento de la criada* y su adaptación audiovisual. Antes de proceder al análisis, es necesario

revisar algunas cuestiones teóricas relacionadas con los conceptos de *problemas de traducción y técnicas de traducción*, que constituirán nociones clave en nuestro trabajo.

2.1.1 Técnicas de traducción

Hurtado (2001) afirma que existe una gran diferencia entre una técnica de traducción y una estrategia de traducción. Mientras que el primer concepto se refiere a un «procedimiento verbal concreto, visible en el resultado de la traducción para conseguir equivalencias traductoras» (2001, 268), el segundo son «los procedimientos individuales, conscientes y no conscientes, verbales y no verbales, internos (cognitivos) y externos utilizados por el traductor para resolver los problemas encontrados en el proceso traductor y mejorar su eficacia en función de sus necesidades específicas» (2001, 276). Como ya hemos mencionado, en nuestro análisis analizaremos las técnicas de traducción que se han empleado para resolver diversos problemas concretos de traducción según la clasificación de Hurtado (2001, 269), que hemos adaptado, agrupando algunas categorías que tienen muchos puntos en común:

1. Adaptación. Se reemplaza un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.
2. Amplificación. Se introducen precisiones no formuladas en el texto original: informaciones, paráfrasis explicativas, elementos lingüísticos, descripciones de la forma y/o función de un término, notas del traductor, etc.
3. Préstamo. Se integra una palabra por expresión de otra lengua tal cual. Puede ser puro (sin ningún cambio), o naturalizado (transliteración de la lengua extranjera).
4. Calco. Se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero; puede ser léxico y estructural.
5. Compensación. Se introduce en otro lugar del texto traducido un elemento de información o efecto estilístico que no se ha podido reflejar en el mismo lugar en que aparece situado en el texto original.
6. Creación discursiva. Se establece una equivalencia efímera, totalmente imprevisible fuera del contexto.
7. Equivalente acuñado. Se utiliza un término o expresión reconocido (por el diccionario, por el uso lingüístico) como equivalente en la lengua meta.
8. Generalización. Se utiliza un término más general o neutro.
9. Compresión lingüística. Se sintetizan elementos lingüísticos. Es un recurso especialmente utilizado en interpretación simultánea y subtitulación.
10. Traducción literal. Se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión.
11. Modulación. Se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del texto original; puede ser léxica y estructural.
12. Particularización. Se utiliza un término más preciso o concreto.
13. Sustitución. (lingüística, paralingüística). Se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos (entonación, gestos), o viceversa.
14. Transposición. Se cambia la categoría gramatical.
15. Variación. Se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos (entonación, gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística: cambios de tonos textuales, estilo, dialecto social, dialecto geográfico, etc.
16. Elisión. No se formulan elementos de información (bien en parte, bien en su totalidad) presentes en el texto original.

Figura 1: técnicas de traducción según Hurtado (2001)

Las técnicas de traducción se emplean en la resolución de los llamados *problemas de traducción*, concepto que analizaremos a continuación con más detalle.

2.1.2 Problemas de traducción

La noción de *problema de traducción* suele confundirse con la de *dificultad de traducción*. Nord (1988a, en Hurtado 2001, 282), afirma que las dificultades de traducción «son subjetivas y tienen que ver con el propio traductor y sus condiciones de trabajo particulares», mientras que define el problema de traducción como «un problema objetivo que todo traductor (independientemente de su nivel de competencia y de las condiciones técnicas de su trabajo) debe resolver en el transcurso de una tarea de traducción determinada» (1988a/1991: 151, en Hurtado 2001, 282).

Además, Nord clasifica los diferentes tipos de problemas de traducción ante los que nos podemos encontrar, según sean textuales, pragmáticos, culturales o lingüísticos (1988a/1991, 151, en Hurtado 2001, 282):

Los problemas textuales surgen de características particulares del texto de partida (por ejemplo, los juegos de palabras). Los problemas pragmáticos surgen de la naturaleza de la propia práctica traductora (por ejemplo, la orientación de los receptores de un texto). Los problemas culturales surgen de las diferencias en las normas y convenciones entre la cultura de partida y de llegada (por ejemplo, convenciones del tipo de texto). Los problemas lingüísticos surgen de las diferencias estructurales entre la lengua de partida y de llegada (por ejemplo, la traducción del gerundio inglés al alemán).

2.2 Traducción como actividad comunicativa: las dimensiones de Hatim y Mason

Para Hatim y Mason (1990), la traducción es una actividad comunicativa que tiene lugar en un contexto formado por tres dimensiones: comunicativa, pragmática y semiótica, y cada una de ellas está relacionada con problemas de traducción de diversa índole.

En primer lugar, la dimensión comunicativa explica la variación lingüística del texto. Hatim y Mason (1990, 39), basándose en Halliday, McIntosh y Stevens (1964), sostienen que dicha variedad lingüística es fruto de las variedades relacionadas con el usuario y de las relacionadas con el uso.

Las variaciones relacionadas con el usuario son conocidas como dialectos que se manifiestan de manera distinta dependiendo de la persona y su contexto. Existen diferentes tipos de dialectos: geográfico, temporal, social, estándar y el idiolecto. Este último tiene que ver con la forma idiosincrática en que cada individuo emplea su idioma, como el uso frecuente de ciertas expresiones en concreto, la pronunciación diferenciada de algunas palabras, o la preferencia por ciertas estructuras sintácticas, entre otros (Hatim y Mason 1990, 43-44). Tal y como afirman estos autores: «idiolectal variation subsumes features from all other aspects of variety discussed above: temporal, geographical, social, etc. This conforms to the notion that all types of variation may be viewed in terms of a ‘continuum’, with features from the several areas of variation in constant interaction». Así pues, tanto en traducción audiovisual como en traducción literaria, será de suma importancia realizar una buena traducción de los idiolectos, pues son la seña de identidad de cada uno de los personajes.

Por otro lado, los usuarios del lenguaje toman decisiones en cuanto a cómo y de qué forma emplean su lengua dependiendo de la situación en el que se encuentren. A esta variación determinada por el contexto se le denomina *registro*. Según Hurtado (2001, 544), a su vez, este se compone del campo —«la variación lingüística que se emplea según la actividad profesional o función social»—, el modo — la variación lingüística que se emplea según el medio material, que puede ser escrito, hablado, escrito para ser leído (como es el caso de las obras literarias), escritos para

ser dichos (como es el caso de los guiones de doblaje), etc.— y el tenor — la variación lingüística que se da según sea la relación entre los interlocutores.

La dimensión pragmática estudia la relación entre el lenguaje y el contexto en el que se emplea (Hatim y Mason, 1990, 59). En palabras de Hurtado (2001, 546), «la dimensión pragmática configura la intencionalidad del discurso y está relacionada con los actos de habla, es decir, la acción pretendida al emitir una realización lingüística». Según proponen Hatim y Mason, esta dimensión debe estudiarse como complemento a la dimensión comunicativa para explicar cuestiones como la intencionalidad, las implicaturas, las presuposiciones, así como mecanismos como la ironía (Hurtado, 2001: 546), cuestiones que sin duda serán de gran relevancia en nuestro análisis.

Como explica Hurtado (2001, 548), «la dimensión semiótica trata los textos como signos dentro del sistema de valores de una determinada cultura». Dentro de esta dimensión, Hatim y Mason hablan de género, discurso y texto. El primero es la forma en la que convencionalmente que adoptan los textos en diferentes culturas y acontecimientos sociales; el segundo, la forma de expresar modos de hablar y pensar; el tercero, «un conjunto de funciones comunicativas mutuamente relevantes, estructuradas para alcanzar un propósito retórico» (Hatim y Mason 1990/1995, 308 en Hurtado 2001, 548).

2.3 Género, tipo y modalidad de traducción

Para delimitar nuestro corpus, hemos de tener en cuenta las nociones de género, el tipo de traducción y la modalidad de traducción.

Por un lado, Hurtado (2001, 642) afirma que los tipos de traducción son «variedades de traducción según el ámbito socioprofesional (traducción técnica, científica, jurídica, literaria, publicitaria, etc.)».

Respecto al concepto de modalidad de traducción, está estrechamente relacionado con el modo traductor, es decir, la variación en la traducción según el uso de la lengua respecto al medio material (escrito, oral, audiovisual) en el que se difunde el texto (Hurtado 2001, 640). Así pues, según Hurtado (2001, 639) las características del modo traductor dan lugar a diferentes variedades de traducción que constituyen las diversas modalidades, a saber: *traducción escrita*, *traducción a la vista*, *interpretación simultánea*, *interpretación consecutiva*, *interpretación de enlace*, *susurrado*, *voces superpuestas*, *doblaje*, *subtitulación*, *traducción de canciones*, *supratitulación musical*, *traducción de programas informáticos*, *traducción de productos informáticos multimedia*, *traducción icónico-gráfica* (Hurtado 1995a. 1996a).

Por último, como ya hemos mencionado en el apartado anterior, el género es la forma que convencionalmente adoptan los textos en diferentes culturas y acontecimientos sociales. Además, según Hurtado (2001, 37), los géneros pueden clasificarse, a su vez, en subgéneros y organizarse en torno a categorías supragenéricas.

Una vez aclarada esta distinción, y para delimitar nuestro objeto de estudio, observaremos, en primer lugar, la clasificación de Agost (1999, 31) de los géneros audiovisuales, puesto que una parte de nuestro corpus está constituida por textos audiovisuales (en concreto analizaremos diversos capítulos de una serie de ficción):

- Géneros dramáticos (películas, series, dibujos animados, videoclips, etc.).
- Géneros publicitarios (anuncios, publinreportajes, propaganda electoral, etc.).
- Géneros informativos (telediarios, documentales, reportajes, entrevistas, debates, tertulias, etc.).
- Géneros de entretenimiento (programas sobre la vida social, magazines, concursos, programas de humor, musicales, etc.).

Figura 2: clasificación de los géneros audiovisuales según Agost (1999)

Respecto a los textos literarios que conforman la segunda parte de nuestro corpus de análisis (la novela original en inglés y su respectiva traducción al español), seguiremos la clasificación de supragéneros y géneros literarios de Marco, Verdegal y Hurtado (1999, 168) citada en el trabajo de Oltra (2016, 41):

- Narrativa: (novela, cuento, relato corto, cómics, etc.)
- Teatro (comedia, tragedia, drama, géneros menores, etc.).
- Ensayo (histórico, filosófico, literario, científico, político, etc.).
- Literatura didáctica (adagios, dichos, proverbios, refranes, etc.).
- Literatura periodística (reportaje, entrevista, crónica, editorial, etc.).
- Poesía (dramática, lírica, épica).

Figura 3: clasificación de supragéneros y géneros literarios de Marco, Verdegal y Hurtado (1999)

Teniendo en cuenta ambas clasificaciones, podemos concluir, por un lado, que nuestro corpus de análisis se enmarca en primer lugar en la categoría supragénica literaria de la narrativa, concretamente en el género de la novela y, por otro lado, también en el género audiovisual dramático cuando hablemos de la serie. Además, es importante destacar que, al tratar con textos de géneros distintos que, por tanto, emplean signos diferentes (una novela y una serie), debemos tener en cuenta que no solo analizaremos la transferencia entre una lengua y otra que se produce entre texto original y meta, sino también la transferencia que se da entre el lenguaje verbal y el cinematográfico (García Luque 2005, 22). También debemos tener en cuenta que «los textos cinematográficos configuran un megasigno multisemiótico y heterogéneo en el cual conviven una gama de códigos muy variados» (Bravo 2003, 235 en García Luque 2005, 22). Observemos, a continuación, algunas cuestiones teóricas que tendremos en cuenta en nuestro análisis, relacionadas con los condicionamientos y las particularidades de las dos modalidades de traducción que nos ocupan: la traducción escrita de textos literarios y la traducción audiovisual para el doblaje de una serie.

2.4 Traducción audiovisual

Según Chaume (2004, 30), la traducción audiovisual es «una variedad de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos objeto de la transferencia interlingüística». Dichas particularidades hacen referencia, según Agost (1999, 15), a «un código oral (las voces que oímos), un código escrito (los guiones) y un código visual (las imágenes)». Existen diferentes métodos técnicos para traducir un texto audiovisual (Chaume 2004, 31) pero en este trabajo analizaremos, del ámbito de la traducción audiovisual, únicamente el doblaje, para compararlo con su equivalente en el texto literario.

Existen diferentes definiciones de «doblaje»: Agost (1999, 16) lo define como «la sustitución de una banda sonora original por otra», manteniendo siempre la sincronía de caracterización, de contenido y visual; mientras que Chaume (2004, 32) amplía en su definición el concepto de «doblaje», ya que, además de la traducción y el ajuste del guion del texto audiovisual, incluye la interpretación del texto ya traducido por parte de los actores y actrices de doblaje.

Por tanto, según Chaume (2004, 62), el proceso de doblaje constaría de seis fases: 1. la compra por parte de una empresa de un texto audiovisual extranjero para emitirlo en el país o países de la cultura meta; 2. el encargo a un estudio de doblaje de la traducción, adaptación y dramatización de dicho texto si la empresa no cuenta con estudio de doblaje propio; 3. el encargo a un traductor, por parte del estudio de doblaje, de la traducción (y en ocasiones del ajuste o adaptación) del texto audiovisual; 4. el ajuste o adaptación, si no se ha realizado con anterioridad; 5. la dramatización por parte de los actores y actrices de doblaje en el estudio de grabación y 6. la mezcla de las diferentes bandas de sonido, así como la creación de ambientes, bandas sonoras, etc. Así pues, un traductor debe tener en cuenta el proceso, ya que, de no hacerlo, puede perder de vista la idea de que, al fin y al cabo, se trata de un texto cuyo registro en el producto final será oral y, además, si se encarga del ajuste, también deberá tener en consideración especialmente los diferentes tipos de sincronía que en él se aplican.

El producto que entrega el traductor es el guion del texto audiovisual en lengua meta, respetando las diferentes convenciones de este tipo de guiones, a saber: los *takes* (con sus limitaciones tanto de líneas como de duración de sus pausas), los símbolos del doblaje y las diferentes cuestiones técnicas como la aparición (o falta) de efectos especiales o sonidos, el TCR, etc. (Chaume 2004, 95-98)

2.5 Traducción literaria

Hurtado (2001) propone diversas formas de clasificar los tipos de traducción que existen. Una de estas formas es clasificarlos según el ámbito al que pertenezcan según dicho ámbito esté o no marcado por el campo, «dada la importancia de los conocimientos extralingüísticos a la hora de traducir» (Hurtado 2001, 58). En este sentido, «el grado de intervención del campo temático en la configuración de los géneros textuales es decisivo para definir si se trata de los denominados textos especializados [...] o de textos no especializados» (Hurtado 2001, 58).

Siguiendo esta clasificación, la traducción literaria pertenecería pues a los ámbitos no marcados por el campo y, por tanto, a la traducción de géneros no especializados. Y es que los textos literarios destacan precisamente por su diversidad ya que «pueden combinar diversos tipos textuales (narrativos, descriptivos, conceptuales, etc.), integrar diversos campos temáticos (incluso de los lenguajes de especialidad), reflejar diferentes relaciones interpersonales, dando lugar a muchos tonos textuales, alternar modos diferentes (por ejemplo, la alternancia en la narrativa entre narración y diálogo) y aparecer diferentes dialécticos (sociales, geográficos, temporales) e idiolectos» (Marco, Verdegel y Hurtado 1999 en Hurtado 2001, 63). Otras características de los textos literarios serían, por ejemplo, la sobrecarga estética producida por el predominio de características lingüístico-formales, la desviación del lenguaje general o la creación de ficción. Además, suelen estar estrechamente relacionados con la cultura y la tradición literaria de la cultura de partida, por lo que suelen abundar también las referencias culturales (Marco, Verdegel y Hurtado 1999 en Hurtado 2001, 63).

2.6 Adaptación cinematográfica

Como ya hemos mencionado previamente, en nuestro trabajo analizaremos tanto la novela *El cuento de la criada* como su adaptación cinematográfica. Por ello, debemos tener claro qué es exactamente una adaptación cinematográfica. Según Gimferrer (1985, 61 en García Luque 2005, 26):

[...] una adaptación genuina debe consistir en que, por los medios que le son propios —la imagen— el cine llegue a producir en el espectador un efecto análogo al que mediante el material verbal —la palabra— produce la novela en el lector.

Gimferrer (1985, 13) afirma que «desde el punto de vista del lenguaje narrativo, puede decirse que el cine, hasta hoy mismo, sólo ha conocido dos épocas: la anterior a Griffith y la posterior a él». Esta es una afirmación que comparten muchos estudiosos del campo, ya que fue Griffith quien impulsó que el patrón para contar historias en el cine no se buscara en el teatro, sino a través de «la configuración del relato cinematográfico de acuerdo con las leyes de la forma de expresión literaria que Griffith —coincidiendo con millones de contemporáneos [...]— consideraba la más acabada forma de narración: la novela decimonónica». Con Griffith, el cine pasa a ser un lenguaje narrativo estructurado en el que a través del montaje pueden alternarse diversos tipos de planos, en el que la cámara adquiere mayor movilidad y se comienza a usar la profundidad de campo, entre otros. Por ese motivo, el lenguaje cinematográfico, tal y como lo entendemos hoy en día, y el prototipo de novela van de la mano; la familiaridad entre ambos lenguajes promueve que sea este tipo de literatura el escogido a la hora de realizar una adaptación cinematográfica.

García Luque (2005, 22), basándose en la teoría de Jakobson (1959), afirma que la adaptación fílmica es una traducción intersemiótica, ya que «la transferencia entre el texto origen y el texto meta no se produce entre una lengua y otra sino entre un tipo de lenguaje y otro: el verbal y el audiovisual, o más propiamente el cinematográfico o fílmico». Así pues, podríamos considerar que en este trabajo analizaremos tres traducciones: dos interlingüísticas (de la novela en inglés a la novela en español y de la serie en inglés a la serie en español) y una intersemiótica (de la novela en inglés a la serie en inglés). García Luque (2005, 23) plantea, además, que se podría aplicar la noción de técnica de traducción de Hurtado para analizar la traducción intersemiótica que es la adaptación cinematográfica de una obra literaria. Así, García Luque toma las técnicas de Hurtado y sus definiciones mencionadas previamente en este trabajo y explica cómo podrían aplicarse a la adaptación cinematográfica:

1. **Amplificación:** consistiría en la introducción de precisiones en la obra audiovisual que no constan en la obra literaria mediante la adición de planos, escenas, secuencias, etc.
2. **Compensación:** mediante esta técnica, información determinada que aparece en la obra literaria quedaría plasmada en la obra audiovisual, por ejemplo, en un momento distinto, a través de un personaje diferente, etc.
3. **Compresión lingüística:** esta técnica implica que se reformulen elementos determinados de la obra literaria de forma que queden plasmados de forma más condensada en la obra audiovisual.
4. **Sustitución:** consistiría, dadas las características del lenguaje audiovisual, en plasmar ciertos elementos de la obra literaria (García Luque (2005, 30) menciona, por ejemplo, comentarios, alusiones y acusaciones que aparecen en la obra que analiza en forma de diálogo) a través de las imágenes.

5. Creación discursiva: mediante esta técnica se pretende trasladar el efecto que causa un elemento de la obra literaria a la obra audiovisual mediante una equivalencia imprevisible fuera de ese contexto.
6. Elisión: la necesidad de condensar y eliminar información es una constante en los procesos de adaptación cinematográfica. En cierto modo y tal y como explica García Luque (2005, 31) este fenómeno es similar al que ocurre en la traducción interlingüística, en la que se elimina información que se considera redundante por el contexto y que no es necesaria para transmitir el mensaje del texto original.
7. Traducción literal: en traducción interlingüística, la traducción literal implica traducir palabra por palabra un sintagma o expresión. Extrapolada al contexto de la adaptación cinematográfica, esta técnica se utilizaría en aquellas escenas «en las que se reproduce de una manera fiel y precisa el contenido de un pasaje de la novela, tanto en los diálogos como en sus aspectos descriptivos» (García Luque 2005, 32).
8. Generalización: esta técnica describe el uso de términos más generales o neutros que aquellos que aparecen en el texto original. En la adaptación cinematográfica describiría aquellas situaciones en las que, si bien no se elimina información, tramas, etc., sí se generalizarían ciertas cuestiones relacionadas con la descripción de personajes, escenarios, etc. o con la complejidad de las tramas, entre otros.

Figura 4: técnicas de traducción según Hurtado (2001) aplicadas a la adaptación cinematográfica

2.7 Intertextualidad

En este trabajo, la intertextualidad cobra gran protagonismo por dos motivos. En primer lugar, en la novela de *El cuento de la criada* ya aparecen múltiples referencias intertextuales. La mayoría de estas son, debido a la atmósfera del libro, referencias bíblicas. En segundo lugar, en la traducción de la serie se ha tenido en cuenta cómo se tradujeron diferentes frases y unidades fraseológicas en la novela, ya que, en la medida de lo posible, debían mantenerse iguales en el libro y en la serie. No obstante, debemos primero aclarar qué es la intertextualidad.

Agost (1999, 103) define la intertextualidad como «la aparición, en un texto, de referencias a otros textos». Por otro lado, Moreno (2005, 5) afirma que la intertextualidad se define como la relación manifiesta que existe entre dos textos concretos en un proceso dinámico que constaría de tres fases:

1. Un emisor, deliberadamente, toma de la enciclopedia semiótica universal un texto o un signo -en forma de cita, alusión, etc.-, colocando, en muchos casos, alguna señal intertextual o pista que llame la atención del receptor.
2. El texto o signo -con su correspondiente carga connotativa- atraviesa el “espacio intertextual” (Hatim & Mason, 1995:174) que lo separa de su destino -exponiéndose a sufrir alguna transformación en el camino-; y se integra de forma armónica en el nuevo texto, desempeñando una o varias funciones (humorística, semántica, etc.) ;
3. Un receptor “*in whose mind the semiotic transfer from sign to sign takes place*” (Riffaterre citado en Broich & Pfister, 1985:20) es capaz, como reacción al estímulo de la señal intertextual, de hacer el recorrido inverso y, trascendiendo el mero significado denotativo, inferir su carga connotativa.

Cuando se traducen estas referencias intertextuales, la comprensión de las mismas radica, en primer lugar, en la figura del traductor y, en última instancia, en la del espectador (Agost 1998, 20), ya que es el traductor quien debe, en primera instancia, ser capaz de detectar dichas referencias para plasmarlas correctamente de forma que el público pueda captarlas y comprender el significado total de la obra.

Moreno (2005) propone una metodología para ayudar al traductor a enfrentarse a las referencias intertextuales en los textos audiovisuales que consta de cinco hitos.

El primero de estos hitos sería la detección de las señales de intertextualidad, es decir, aquellos elementos que pueden llamar nuestra atención y servirnos para distinguir una referencia intertextual. Moreno (2005, 6) menciona títulos y titulares; piezas musicales completas o parciales, imposibilidad de que el sentido pueda ser literal, múltiples referencias a una misma obra; protagonismo en un plano de una portada, un cartel de cine, etc.; técnicas narrativas de ficción dentro de la ficción (es decir, la aparición de televisión, radio, teatro o cine dentro de un producto audiovisual); nombres propios; marcas tipográficas, cambio de letras, comillas, etc. en cartas, notas o recortes de periódicos; contraste estilístico marcado, cambio de lengua, dialecto, sociolecto, registro, etc.; rasgos léxicos, morfológicos o sintácticos arcaicos; ritmo y rima; muletillas introductorias; divergencias en el orden sintáctico y una determinada entonación.

El segundo hito sería el análisis de las diferentes dimensiones del intertexto midiendo su grado de familiaridad (determinado por la distancia cultural, espacial y temporal), de intensidad (según sea estructural o puntual), de opacidad semántica (según su significado sea bien literal o bien parcial o totalmente idiomático), de fidelidad (según la referencia intertextual se mantenga pura o se modifique), de interrelación con otros códigos y, muy especialmente, analizando la función que desempeña en el TO (como valor añadido, como elemento humorístico, como forma de caracterizar a los personajes, etc.).

El tercer hito consiste en tener en cuenta los diferentes condicionantes que puedan constreñir la transmisión del referente cultural, a saber: condicionantes externos al texto (es decir, la adecuación tanto al destinatario como a la cultura meta), condicionantes internos (como la coherencia estilística, la coherencia funcional o la inviolabilidad de la máxima de fijación de la referencia intertextual en muchas ocasiones), condicionantes de la modalidad traductora (en el caso del doblaje, la sincronía fonética y cinésica y la isocronía), condicionantes del género (según el producto audiovisual sea un documental, dibujos animados, etc.), y los condicionantes del modo (oral o escrito).

El cuarto hito consistiría en establecer qué estrategias emplear para traducir los referentes intertextuales. Moreno (2005, 9) propone las siguientes: inclinación hacia el polo origen o el meta en función, principalmente, del receptor meta y del grado de familiaridad con la referencia, documentación, recuperación de versiones anteriores o nueva traducción, priorizar la función, traducción o no de carteles, eslóganes, canciones, estribillos o estrofas sueltas entre otros, traducción ajustada, conservación o no de signos en caso de que se muestren de forma sincrónica, refuerzo o pérdida de señales intertextuales para el lector meta y, por último, conservación o cambio de la forma literal (traducir una cita literal por una alusión, por ejemplo).

El quinto y último hito sería la autoevaluación del resultado por parte del traductor.

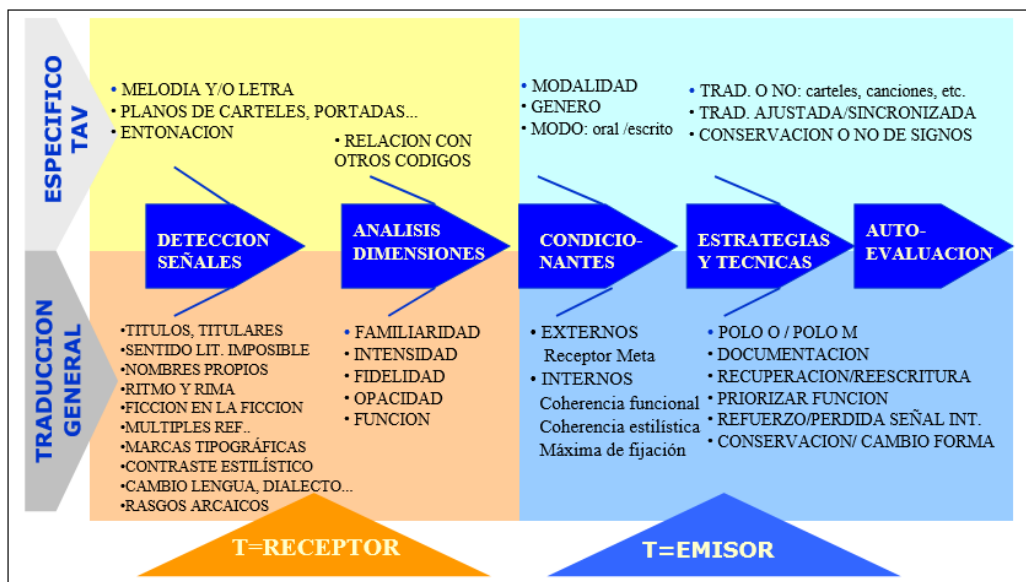


Figura 5: metodología para solucionar problemas de intertextualidad según Moreno (2005)

Podemos concluir, por tanto, que el proceso intertextual consiste, tal y como afirma la autora, en desandar el camino del intertexto hasta su pretexto y procesar las connotaciones que lo envuelven.

2.8 Unidades fraseológicas

Tal y como afirma Oltra (2016) basándose en Corpas (2003, 44), los investigadores y expertos tienen concepciones distintas de qué constituye exactamente una unidad fraseológica (UF). Existen pues dos tipos de concepciones: amplias, es decir, aquellas que «considerarían como *unidad fraseológica* cualquier combinación de palabras que presente cierta estabilidad, tanto si constituyen una oración por sí mismas como si solo forman parte de una» (Oltra 2016, 51); y restringidas, es decir, aquellas que «harían referencia a la combinación fija de al menos dos palabras que constituyen un sintagma dentro de una oración, pero que no pueden funcionar como tal de forma aislada» (Oltra 2016, 51).

No obstante, la mayoría de autores coincide en que las unidades fraseológicas deben reunir una serie de propiedades que tendrán mayor o menor importancia según el punto de vista que adopte el investigador. Para nuestro análisis, nos serán más relevantes aquellas que más nos ayuden tanto a identificarlas dentro de un contexto como a determinar su significado y función dentro del mismo. Oltra (2018, 101) recoge las siguientes características:

- Repetición y fijación: expresiones concretas que estén recogidas en los diccionarios y otras fuentes lexicográficas, aunque pueden presentar variaciones en su forma según el contexto, o que se utilicen con mucha frecuencia en varios textos. Tal y como explica Oltra (2018, 101) estas dos características están intrínsecamente relacionadas, ya que la fijación de una unidad fraseológica depende de la repetición de esta por parte de los usuarios de la lengua.
- Idiomaticidad y sentido metafórico o figurado: una misma expresión puede tener un sentido literal y uno figurado. Es en este segundo caso en el que la expresión adquiere el estatus de unidad fraseológica. También puede ocurrir que una expresión presente una anomalía estructural que provoque que su significado no se pueda deducir de sus componentes. En este caso, también es probable que se trate de una unidad fraseológica.

- Función estilística, discursiva y pragmática y la desautomatización: las expresiones pueden constituir marcadores de las relaciones tanto textuales como interpersonales. Además, hay expresiones que son actos de habla en sí y que tienen un gran valor pragmático dentro del discurso, lo que nos ayudaría a determinar si es una unidad fraseológica. Por otro lado, respecto a su función estilística, las unidades fraseológicas pueden presentar alteraciones o manipulaciones e incluso relacionarse con recursos estilísticos como los juegos de palabras o los paralelismos con el objetivo de conseguir un efecto estilístico concreto a través de una manipulación creativa.

No obstante, una unidad fraseológica no tiene por qué presentar todas estas características para ser considerada como tal. Autores como Sancho (1999, en Oltra 2018, 102) se basan en la noción de «prototipo». Esto quiere decir que puede haber unidades fraseológicas más prototípicas o menos según sus propiedades, pero no por reunir menos de estas características o reunir las en menor grado dejarían de considerarse unidades fraseológicas. En resumen, cuantas más propiedades y en mayor grado reúna una unidad fraseológica, más prototípica será.

Existen múltiples clasificaciones de unidades fraseológicas, según sigan criterios semánticos, sintácticos, pragmáticos o denominativos. Para nuestro análisis nos basaremos en la clasificación que propone Corpas (2003, en Oltra 2018, 99):

- Colocaciones: sintagmas o secuencias de palabras que no tienen carácter de enunciado completo, es decir, no constituyen una oración por sí mismas, pero presentan estabilidad. (*Call in a favor* (en) → *Pedir un favor* (es)).
- Locuciones: tampoco conforman enunciados completos, pero están fijadas no solo en el uso, sino en el sistema de la lengua (*To be a match made in heaven* (en) → *Ser tal para cual* (es)).
- Enunciados fraseológicos: actos de habla completos, fijados en el discurso o a nivel del habla. Corpas distingue dos subgrupos. Por un lado, las pemiias, que podrían abarcar tanto proverbios como refranes (*Love the sinner, hate the sin* (en) → *Ama al pecador, odia el pecado* (es)). Por otro, las fórmulas rutinarias, en función de la situación comunicativa (*Good evening* (en) → *Buenas noches* (es)).

Figura 6: clasificación de unidades fraseológicas propuesta por Corpas (2003)

Por motivos prácticos y para delimitar nuestro objeto de estudio, en nuestro análisis nos centraremos en las locuciones y los enunciados fraseológicos, ya que incluir también las colocaciones hubiera aumentado considerablemente las entradas del corpus dificultando así el poder llegar a conclusiones concretas.

Sea cual sea la concepción que se tenga de las unidades fraseológicas, no cabe duda de que, como afirma Oltra (2016, 75), constituyen un problema de traducción, ya que cumplen los requisitos necesarios para poder pertenecer a las cuatro categorías de problemas de traducción de la clasificación que recoge Hurtado (2001, 283): textuales, pragmáticos, culturales y lingüísticos.

Por este motivo, Oltra (2016, 97-101) propone una clasificación de las técnicas que se pueden emplear para traducir unidades fraseológicas, la cual nos puede servir como herramienta conceptual para nuestro posterior análisis:

- **UF → UF:** la UFO se traduce por otra UF en LM que puede ser más o menos diferente de la original en cuanto a su estructura formal, estructura semántica o función textual.
 - Ejemplo: *turn a blind eye* (EN) / *hacer la vista gorda* (ES).
- **UF → No UF:** la UFO se substituye por otra expresión u otro segmento de texto que no constituye una UF en LM pero que puede reproducir el significado de la UFO.
 - Ejemplo: *thumb his nose* (EN) / *burlándose* (ES).
- **UF → Recurso retórico relacionado:** se emplea un recurso estilístico, como un juego de palabras, una metáfora (que puede reproducir la misma imagen conceptual de la UFO), una reduplicación, un símil, etc., para traducir una UFO, tal vez porque no existe en LM un equivalente fraseológico de la expresión original o por otras causas (como restricciones impuestas por la modalidad y el tipo de traducción, convenciones de uso, motivos estilísticos, etc.).
 - Ejemplo: *time to (give up)* (EN) / *a ver si (te rindes)* (ES).
- **UF → Cero (omisión):** como su nombre indica, se omite el fragmento del texto en el que aparece la UFO. A veces se trata de una omisión en la traducción de la UF únicamente; otras veces también se elimina la frase o el párrafo entero en el que aparecía la UFO.
 - Ejemplo: *I mean, it's not so bad.* (EN) / *∅ No está mal.* (ES).
- **UF → UFO en TM:** consistiría en una traducción literal, que mantendría el significado conceptual, la forma y la estructura de la unidad fraseológica original. Por tanto, no constituiría una UF lexicalizada en la lengua meta.
 - Ejemplo: *peace and quiet* (EN) / *paz y quietud* (ES) (UF genuina en LM: *paz y tranquilidad*).
- **No UF → UF:** el traductor introduce una UF cuando en el segmento del texto original no aparece ninguna, con la finalidad de compensar, por ejemplo, una carencia anterior o posterior, o bien porque en la lengua de llegada existe una unidad fraseológica equivalente de la expresión original y el traductor tiene la voluntad de dar riqueza estilística a la traducción introduciendo fraseologismos.
 - Ejemplo: *to not trust (someone)* (EN) / *no fiarse ni un pelo (de alguien)* (ES).
- **Cero → UF:** en este caso, el traductor crea una UF de la nada, probablemente también como método de compensación de una pérdida anterior o posterior, o para introducir riqueza estilística, o poner énfasis en una idea.
 - Ejemplo: *No. I mean, I need... ∅* (EN) / *No, a ver, necesito... pues eso...* (ES).
- **Técnicas de edición:**(notas a pie de pág., prólogo del traductor, glosarios, etc.). Esta última técnica, como bien señala Oltra (2016), no puede emplearse en doblaje, pero sí en traducción literaria, ya que es posible añadir notas del traductor o traductora a pie de página.

Figura 7: clasificación de técnicas de traducción de unidades fraseológicas según Oltra (2016)

2.9 Referentes culturales

Aunque no existe un consenso respecto a la denominación de este concepto, han sido muchos los estudiosos que han hablado de él, ya que es innegable que cultura y lengua están intrínsecamente relacionadas. Nord (1997, 34 en Honrubia, 6) se refería a este concepto como *culturema* y lo definía de la siguiente manera:

Fenómeno social de una cultura X que es entendido como relevante por los miembros de esa cultura y que, comparado con un fenómeno correspondiente de una cultura Y, es percibido como específico de la cultura X.

Tal y como afirma Agost (1999, 99), los elementos culturales «hacen que una sociedad se diferencie de otra, que cada cultura tenga su idiosincrasia». Además, dada la relación intrínseca entre cultura y lengua que hemos mencionado anteriormente, no solo se traduce entre lenguas diferentes, sino también entre culturas diferentes, por lo que la traducción constituye una comunicación intercultural (Hurtado, 2001, 611).

Según Marco (2002, 201), el contexto cultural constituye el nivel semiótico de orden superior a los significados puramente lingüísticos. Este nuevo nivel semiótico aporta nuevas dimensiones a los significados puramente lingüísticos y, es más, en culturas distintas un mismo contexto situacional puede tener implicaciones diferentes y, por ello, generar significados diferentes.

Han sido muchos los estudiosos que han intentado clasificar los distintos tipos de referentes culturales que existen, aunque, como bien indica Marco (2002, 207) es una ardua tarea, ya que una clasificación exhaustiva de los referentes culturales implicaría clasificar todos los aspectos de la vida en comunidad. Para nuestro análisis emplearemos la clasificación que hizo Oltra (2005, 77-78), basándose en autores como Newmark (1988, 95), Mallafrè (1991) y Katan (1999, 45), a la que añadiremos la categoría de *Aspectos lingüísticos, culturales y humor* que incluye Igareda (2011, 19-21) en su clasificación:

- a. *Naturaleza*, en la que se incluye todo lo relacionado con la ecología, la fauna, la flora, los diferentes tipos de viento y otros fenómenos naturales, el clima y el tiempo, etc.
- b. *Tiempo libre, banquetes y tradiciones*, que engloba todos los referentes culturales relacionados con la gastronomía, las fiestas populares, las tradiciones regionales, los deportes, los juegos, los lugares de ocio, etc.
- c. *Productos artificiales*, como marcas comerciales, ropa, perfumes y cosméticos, etc.
- d. *Religión y mitología*, que abarca todo tipo de referencias a la religión (pasajes de la Biblia, nombres de personajes religiosos, nombres de santos, elementos litúrgicos, etc.) y a la mitología (grecolatina, judeocristiana, eslava, etc.).
- e. *Geografía*, categoría que comprende todos los referentes culturales relacionados con los nombres de lugares y los gentilicios de un país o región, etc.
- f. *Política y economía*, que engloba todo lo referente a la política y la economía: instituciones y organismos, teorías y tendencias, ideologías, leyes, normas, nombres de bancos, cargos públicos, administración, partidos políticos y sindicatos, etc.

- g. *Historia*, tanto la antigua como la contemporánea. En esta categoría se incluirían, por tanto, todas las referencias históricas relacionadas, por ejemplo, con personajes históricos, eventos, batallas, etc.
- h. *Arte y literatura*, que comprendería todas las referencias a obras de arte de cualquier tipo y corriente artística: literatura, pintura, escultura, música, cine, etc. También se incluirían todas las referencias a la prensa, ya que se puede considerar este tipo de publicación como una forma de literatura. Además, también se incluiría la literatura de tradición oral (como es el caso de los cuentos populares, por ejemplo).
- i. *Ciencia*, que constituye la representación artificial de la naturaleza. En esta categoría se incluirían todos los referentes a las ciencias naturales y a todos los campos de la ciencia (como la medicina, la física, la química, la biología, etc.).
- j. *Aspectos lingüísticos, culturales y humor*, en la que incluiremos usos verbales, adverbios, nombres y adjetivos, expresiones propias, juegos de palabras, refranes y frases hechas, lenguaje coloquial, sociolectos, idiolectos e insultos, humor, ironía y sarcasmo y figuras retóricas.

Figura 8: clasificación de referentes culturales según Oltra (2005) e Igareda (2011)

Sin embargo, es importante recordar que estas clasificaciones no deben tomarse como compartimentos estancos ya que son muchas las ocasiones en las que un mismo referente cultural está relacionado con distintos ámbitos culturales o sociales de una misma comunidad.

Marco (2002, 210) sugiere la siguiente clasificación de las técnicas que pueden emplearse para traducir referentes culturales según el grado de intervención por parte del traductor. También aclara que la omisión no aparece en la figura ya que queda fuera del *continuum*. Por otro lado, aunque en su obra, Marco se refiera a la traducción de referentes culturales en la traducción literaria, este *continuum* es aplicable a la traducción de dichos referentes en otros ámbitos como en la traducción para doblaje, entre otros:

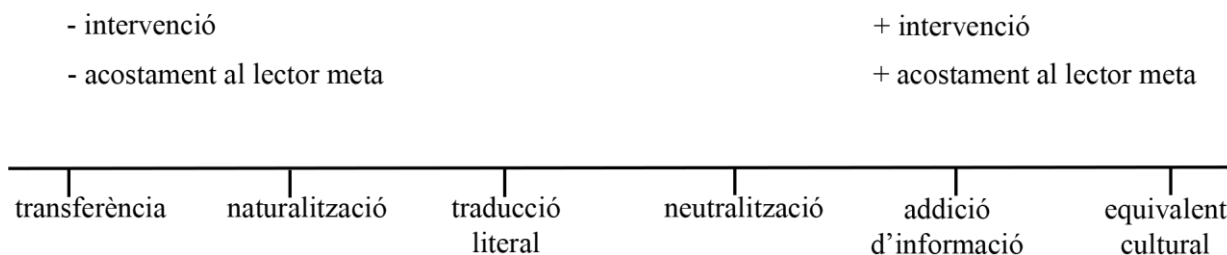


Figura 9: continuum de traducción de referentes en la traducción literaria según Marco (2002)

No obstante, tal y como afirma Oltra (2007, 88-89), debemos tener en cuenta que, debido a que la imagen y la sincronía de esta con el texto, será imposible utilizar algunas de estas técnicas en traducción audiovisual. Es el caso por ejemplo de la adición de información, ya que no podemos añadir notas al pie ni explayarnos en detalles ya que debemos ajustarnos al tiempo que ha empleado el actor o actriz para decir su frase.

Además de las limitaciones propias del formato audiovisual, Chaume (1999, 215) afirma que existen otras restricciones a la hora de traducir relacionadas con el entorno del traductor y con la cultura meta que deberán tenerse en cuenta, a saber:

- a. La posición de la cultura meta en el contexto internacional, en términos sociales, políticos, económicos, etc.
- b. Las relaciones culturales que mantiene la cultura meta con la origen.
- c. Las restricciones culturales que impone la cultura meta al traductor.
- d. Las intenciones que tiene el cliente que realiza el encargo con respecto al texto traducido (como por ejemplo el lugar y horario de emisión).
- e. La tradición que tiene la cultura meta en cuanto a tipos de texto e intertextualidad.
- f. El grado de apertura que existe en la cultura meta.
- g. La política lingüística que existe en la cultura meta.
- h. Especialmente, la existencia del género de la cultura origen en la cultura meta, así como los valores allí expresados, la argumentación retórica utilizada, los diferentes modelos lingüísticos, estilísticos, culturales, fílmicos, los grados de intertextualidad, etc.

3. DESCRIPCIÓN DEL CORPUS Y METODOLOGÍA DE ANÁLISIS

En este apartado explicaremos, en primer lugar, qué obras compondrán nuestro corpus. Asimismo, haremos un resumen de las mismas y explicaremos por qué hemos escogido estas obras para nuestro análisis. A continuación, explicaremos cómo hemos llevado a cabo dicho análisis.

Como ya hemos mencionado anteriormente, nuestro corpus se compone de las siguientes obras:

| | |
|-------------------|---|
| INGLÉS | <i>The Handmaid's Tale</i> . Novela escrita por Margaret Atwood publicada en 1985. |
| | El resto de traducciones y adaptaciones incluidas en este corpus están basadas en esta obra. |
| CASTELLANO | <i>The Handmaid's Tale</i> . Serie de televisión basada en la novela homónima. |
| | <i>El cuento de la criada</i> . Traducción al castellano de Elsa Mateo Blanco, publicada en 1987. |
| | <i>El cuento de la criada</i> . Traducción al castellano de la serie de televisión realizada por Javier Pérez Alarcón. Cabe destacar que es antiguo alumno de la UJI y que fue galardonado con un premio ATRAE en 2018 por la traducción de esta serie. |

Figura 10: corpus de nuestro estudio

En esta obra distópica el mundo ha sufrido una gran cantidad de desastres medioambientales que, como consecuencia, ha llevado a que gran parte de la población sea infértil y las tasas de natalidad hayan bajado hasta un punto crítico. En este clima tan tenso se alza la República de Gilead (situada donde antes estaban los Estados Unidos, ahora desaparecidos), un régimen totalitario y fundamentalista cristiano. En este régimen existe una élite conformada por los Comandantes y sus Esposas. Si estas parejas no consiguen tener hijos, se les proporciona una «criada», una mujer fértil que durante su vida no ha seguido los valores conservadores que defiende Gilead y que ahora, bajo este régimen, se verá forzada a la esclavitud sexual: una vez al mes tendrá lugar la Ceremonia, en la que la criada será violada por el Comandante en presencia de su Esposa con el objetivo de que la criada se quede embarazada y, posteriormente, dé ese hijo al matrimonio. En la novela nos adentramos en Gilead a través de la historia de June, una mujer que fue captada y llevada al conocido como Centro Rojo. Allí, las mujeres captadas por el régimen son entrenadas para convertirse en criadas. En la novela, vemos cómo June llega a su destacamento, la casa del Comandante Waterford y su Esposa, cómo es vivir allí en esas condiciones y cómo, una vez se queda embarazada, emprende su huida. En la serie, June decide quedarse en Gilead y vivir para buscar a su primera hija, que sigue atrapada allí.

Decidimos escoger esta obra para nuestro corpus ya que nuestro trabajo requería encontrar una novela que hubiera estado tanto traducida al español como adaptada, en este caso, a una serie de televisión. Además, la novela es, indudablemente, una obra de gran calidad que, además, está repleta de elementos interesantes para nuestro análisis: intertextualidad, lenguaje propio, registros coloquiales, etc.

En cuanto a los textos tanto literarios como audiovisuales, hemos podido disponer de ambos tanto en inglés como en español sin ningún problema, ya que, al ser una obra tan conocida, los libros siguen editándose y la serie está disponible en plataformas digitales.

Para llevar a cabo el análisis seguimos los siguientes pasos:

1. Lectura de la novela en inglés y visionado de la primera temporada de la serie, también en inglés. El objetivo era encontrar fragmentos que se asemejaran entre sí para basar en ellos nuestro análisis. Tras realizar este paso, acotamos nuestro objeto de estudio a los capítulos 31, 36, 37 y 38 de la novela y a los episodios 5 y 8 de la primera temporada de la serie, debido a la gran similitud de contenido que había entre ellos.
2. Lectura de los capítulos seleccionados de la novela en inglés y visionado de los episodios seleccionados en inglés con el objetivo de localizar posibles problemas de traducción.
3. Lectura de los capítulos seleccionados de la novela en español y visionado de los episodios seleccionados en español para ver cómo habían solucionado los traductores dichos problemas.
4. Clasificación de los problemas de traducción en tablas. Para ello, creamos dos documentos Excel, uno para los problemas encontrados en la novela y otro, para los problemas de la serie. En cada uno de estos documentos creamos cinco pestañas, una por cada tipo de problema de traducción, a saber: referentes culturales, lenguaje propio, fraseología, intertextualidad y lenguaje coloquial. A su vez, en cada pestaña introducimos cinco columnas: «Capítulo, pág.» (en el documento dedicado a la novela) o «TCR» (en el documento dedicado a la serie), «Inglés» (elementos del texto original), «Español» (elementos de la traducción bien del libro, bien de la novela), «Contexto» (en la que anotamos las oraciones en las que se

encontraban dichos elementos) y «Técnica de traducción» (en la que indicamos qué técnica se ha usado para la traducción de cada problema). En el documento Excel de la serie hay una sexta pestaña dedicada al poema de Margaret Atwood que se incluye en la serie pero que no aparece en la novela.

4. ANÁLISIS DEL CORPUS

4.1 Traducción literaria

La primera hoja de nuestra base de datos es la de «Referentes culturales», donde vemos los distintos referentes culturales que aparecen en los fragmentos que hemos analizado junto con su traducción, el contexto en el cual aparece cada uno y la técnica de traducción empleada:

| EN | ES | Contexto | Técnica de traducción |
|------------------|-------------------------|--|-----------------------|
| Independence Day | Día de la Independencia | Yesterday was July the Forth, which used to be Independence Day, before they abolished it. Ayer fue 4 de julio, que solía ser el Día de la Independencia, antes de que lo abolieran. | Traducción literal |
| Labor Day | Día del Trabajo | September First will be Labour Day, the still have that. Though it didn't used to have anything to do with mothers. El 1 de septiembre será el Día del Trabajo, que todavía se celebra. Aunque antes no tenía nada que ver con la procreación. | Traducción literal |
| California | California | I decide I'm only having an attack of sentimentality, my brain going pastel Technicolour, like the beautiful-sunset greeting cards they used to make so many of in California. [...] pero luego decido que sólo se trata de un ataque de sentimentalismo, que mi cerebro se convierte en una película en technicolor de tonos pastel, como aquellas postales de puestas de sol que en California podían abundar. | Transferencia |
| Torahs | Torás | That's been on the TV too: raids at night, secret hoards of Jewish things dragged out from under beds, Torahs, talliths, Mogen Davids. Eso también lo han pasado por televisión: redadas nocturnas, tesoros secretos de objetos judíos debajo de las camas, Torás, taleles, estrellas de David. | Naturalización |

Figura 11: captura de la hoja «Referentes culturales»

En la imagen anterior podemos ver varios ejemplos de traducción de estos elementos. A continuación veremos una gráfica en la que se muestra la frecuencia con la que se han empleado las distintas técnicas, siendo las más frecuentes la traducción literal (para aquellos referentes que el receptor conoce de esa forma), la transferencia de referentes (para aquellos que no tienen una traducción acuñada) y la naturalización (para aquellos que tienen formas naturalizadas en la lengua meta, en este caso, el español).

| TÉCNICA DE TRADUCCIÓN | NÚMERO DE VECES APLICADA |
|---|--------------------------|
| Traducción literal | 6 |
| Transferencia | 4 |
| Naturalización | 3 |
| Neutralización | 1 |
| Añadir información | 1 |
| TOTAL DE REFERENTES CULTURALES ESTUDIADOS: 15 | |

Figura 12: datos numéricos sobre los referentes culturales estudiados

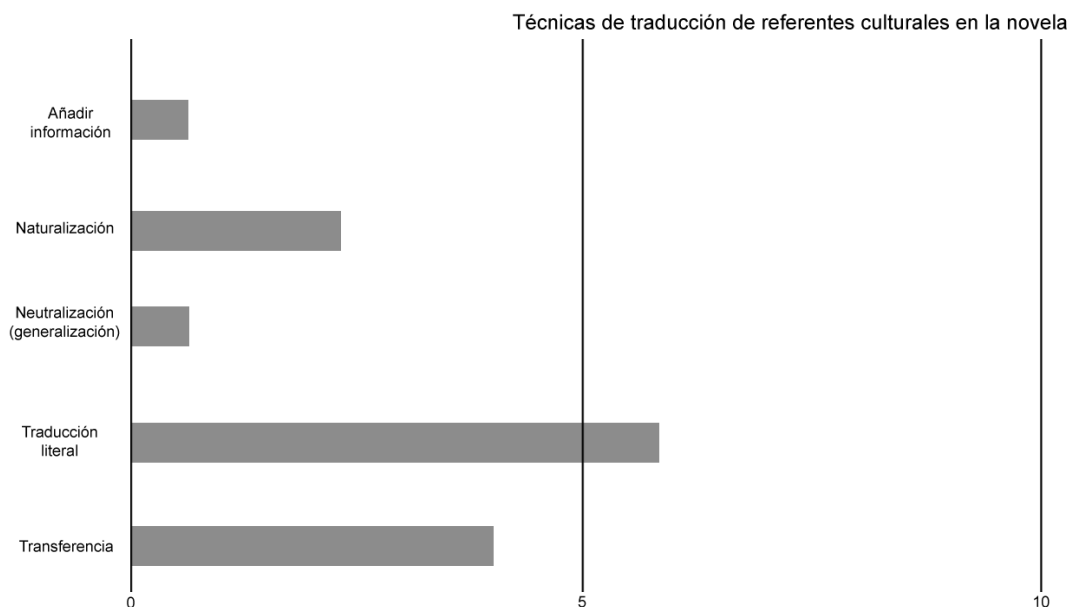


Figura 13: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción de los referentes culturales

La segunda hoja está dedicada a la traducción del lenguaje propio de la serie. Tal y como vemos en la gráfica que se muestra más abajo, la técnica más utilizada es el calco. Cabe destacar, no obstante, la traducción de los nombres de las criadas, ya que son patronímicos: están formados por la preposición inglesa «of» seguida del nombre del Comandante a cuya familia han sido asignadas. Por esto, para su traducción, se ha adaptado sustituyendo la preposición inglesa por la española «de». El único término que no se ha traducido ha sido «Mayday», debido a que el público meta conocerá esta palabra.

| EN | ES | Contexto | Técnica de traducción |
|---------------|----------------|---|-----------------------|
| Ofglen | Deglen | Today, later, with Ofglen, on our shopping walk: We go to the church, as usual, and look at the graves. Hoy, más tarde, con Deglen, durante nuestra caminata para hacer la compra: Vamos a la iglesia, como de costumbre, y miramos las lápidas. | Calco |
| the Wall | el Muro | We go to the church, as usual, and look at the graves. Then to the Wall. Vamos a la iglesia, como de costumbre, y miramos las lápidas. Luego visitamos el Muro. | Calco |
| Sons of Jacob | Hijos de Jacob | Because they were declared Sons of Jacob and therefore special, they were given a choice. Como los declararon Hijos de Jacob, y por lo tanto algo especial, les dieron una alternativa. | Calco |

Figura 14: captura de la hoja «Lenguaje propio de la serie»

| TÉCNICA DE TRADUCCIÓN | NÚMERO DE VECES APLICADA |
|---|--------------------------|
| Calco | 19 |
| Préstamo | 1 |
| TOTAL DE TÉRMINOS DE LENGUAJE PROPIO ESTUDIADOS: 20 | |

Figura 15: datos numéricos sobre el lenguaje propio estudiado

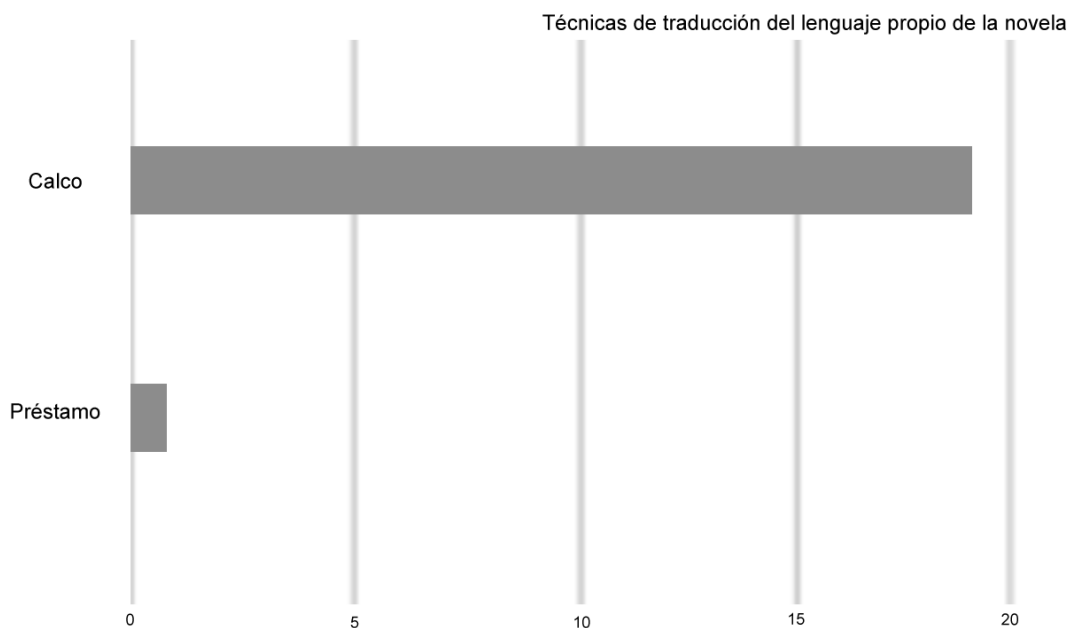


Figura 16: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción del lenguaje propio de la serie

En la tercera hoja analizamos las técnicas empleadas para la traducción de la fraseología basándonos en la clasificación de Oltra (2016). Las unidades fraseológicas (UF) dan al texto naturalidad y credibilidad, y, por tanto, lo enriquecen. Por ello, no es de extrañar que, como vemos en la gráfica que se muestra más abajo, en general las unidades fraseológicas (UF) se hayan traducido por otras UF de la lengua meta. Además, vemos que, pese a que en varias ocasiones se han utilizado las técnicas UF > No UF y UF > Cero, se ha compensado esa falta de UF añadiendo otras en otros lugares mediante la técnica No UF > UF para no perder la riqueza que aportan las UF al texto. Podemos destacar, por ejemplo, la traducción de «Grapevine» por «Radio macuto» o la traducción de «watched me in that wall-eyed way they have», que no constituye una UF en el texto origen, por «no me quitaban el ojo de encima». Ambas expresiones resultaran muy familiares y cercanas al lector meta, enriqueciendo el texto tal y como comentábamos anteriormente. En la tabla que veremos a continuación se muestran más ejemplos:

| EN | ES | Técnica de traducción |
|----------------------|---|---|
| note | tomo nota | No UF > UF |
| in a different light | bajo otra óptica | UF > UF |
| out of the way | me quitara de en medio | UF > UF |
| peace and quiet | Paz y quietud | UF > UFO en TM (UF genuina en LM: paz y tranquilidad) |
| good luck | buena suerte | UF > UF |
| time is running out | se te termina el tiempo | UF > UF |
| to be up to reality | estoy a la altura de las circunstancias | UF > UF |
| all the time | Constantemente | UF > No UF |
| take her word | creído en su palabra | UF > UFO en TM (UF genuina en LM: tomar la palabra) |
| go wrong | saliera mal | UF > UF |
| a long time | hace mucho | UF > UF |
| my life on the line | mi vida la que está en juego | UF > UF |
| sooner or later | tarde o temprano | UF > UF |
| one way or another | de una manera u otra | UF > UF |
| ruin (your health) | echar a perder (tu salud) | No UF > UF |
| knock on his door | Llamo a su puerta | UF > UF |
| Greetings | Bienvenida | UF > UF |

Figura 17: captura de la hoja «Fraseología»

| TÉCNICA DE TRADUCCIÓN | NÚMERO DE VECES APLICADA |
|--|--------------------------|
| UF > UF | 95 |
| UF > No UF | 17 |
| No UF > UF | 11 |
| UF > Cero | 6 |
| UF > UFO en TM | 5 |
| UF > Recurso retórico relacionado | 4 |
| TOTAL DE ENTRADAS EN EL ÁMBITO DE LA FRASEOLOGÍA: 138 | |

Figura 18: datos numéricos sobre la fraseología estudiada

Técnicas de traducción de la fraseología de la novela

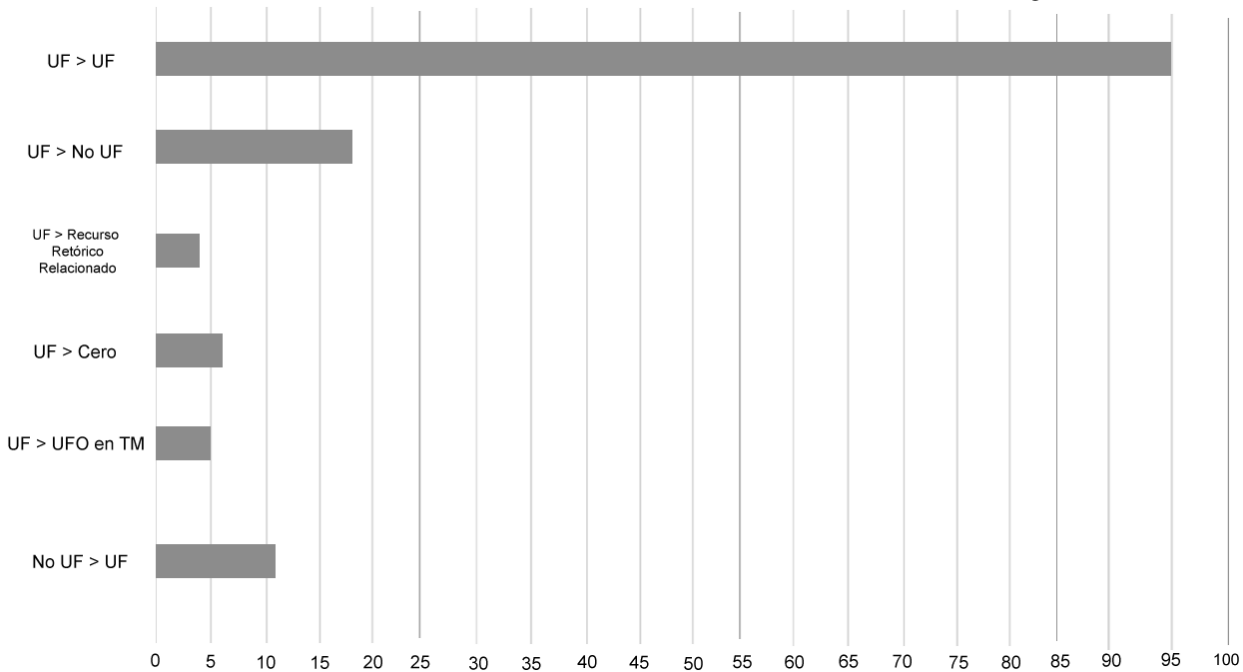


Figura 19: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción de la fraseología

En la cuarta hoja, la referente a la intertextualidad, solo tenemos una entrada, la referencia al Apocalipsis, capítulo 17, versículo 5 de la Biblia. No obstante, esta referencia ya se ve modificada en el texto origen al hablar de «whore» y no de «prostitute» con la intención de darle un tono más coloquial a la expresión. Esto se ha respetado en la traducción tal y como vemos a continuación:

| EN | ES | Contexto | Técnica de traducción |
|------------------|-------------------|--|--|
| Whore of Babylon | Puta de Babilonia | Es un personaje bíblico cuyo nombre al completo se menciona en Apocalipsis (En inglés, Revelation) 17, versículo 5 . | Equivalente acuñado + variación (lenguaje coloquial) |

Figura 20: captura de la hoja «Intertextualidad»

No obstante, hemos de tener en cuenta que el lenguaje coloquial se actualiza constantemente y las expresiones que utilizamos en nuestro día a día varían mucho con el paso del tiempo. Por eso, aunque ciertas expresiones puedan resultarnos un tanto desfasadas (como la traducción de «What the hell?» por «¿Qué diablos?» o «buttocks» por «traseros»), hemos de recordar que la novela se tradujo en 1987, por lo que es normal que el tiempo le haya pasado factura y algunas expresiones hayan quedado un tanto obsoletas.

| EN | ES | Contexto | Técnica de traducción |
|-----------------|-------------------|---|-----------------------|
| damn | maldita sea | "It's too damn close in there. You need a little air" Ahí dentro todo está cerrado, maldita sea. Necesitas un poco de aire. | Transposición |
| the bitch | la muy zorra | Something chokes in my throat. The bitch, no to tell me, bring me news, any news at all. Algo me obstruye la gargante. La muy zorra, no decirme nada, no traerme noticias, ni la mínima noticia. | Equivalente acuñado |
| damn | condenado | "It's too damn hot for this, don't you think?" she says. —Hace un calor condenado para trabajar con esto, ¿no te parece? —me dice. | Equivalente acuñado |
| fair little one | la pequeña | "Greetings", he says. "Hoy is the fair little one this evening?" —Bienvenida —me saluda—. ¿Cómo está la pequeña esta noche? | Elisión (parte) |
| terrific | encantadora | "Terrific," he says. By this time he is quite excited [...] —Estupendo —afirma. A estas alturas, está bastante excitado [...] | Equivalente acuñado |
| Chickenshit | Cobarde de mierda | [...] Chickenshit, Moira would say. [...] Cobarde de mierda, diría Moira. | Equivalente acuñado |
| idiot | idiota | Though it's too late now. Idiot, says Moira. Pero ya es demasaído tarde. Idiota, dice Moira. | Traducción literal |
| buttocks | traseros | There are a great many buttocks in this room. I am no longer used to them. En esta sala hay una gran cantidad de traseros. Ya no estoy acostumbrada a ellos. | Traducción literal |

Figura 21: captura de la hoja «Lenguaje coloquial»

| TÉCNICA DE TRADUCCIÓN | NÚMERO DE VECES APLICADA |
|---|--------------------------|
| Equivalente acuñado | 23 |
| Traducción literal | 8 |
| Transposición | 3 |
| Creación discursiva | 1 |
| Elisión | 1 |
| Modulación | 1 |
| TOTAL DE ENTRADAS EN EL ÁMBITO DEL LENGUAJE COLOQUIAL: 37 | |

Figura 22: datos numéricos sobre el lenguaje coloquial estudiado

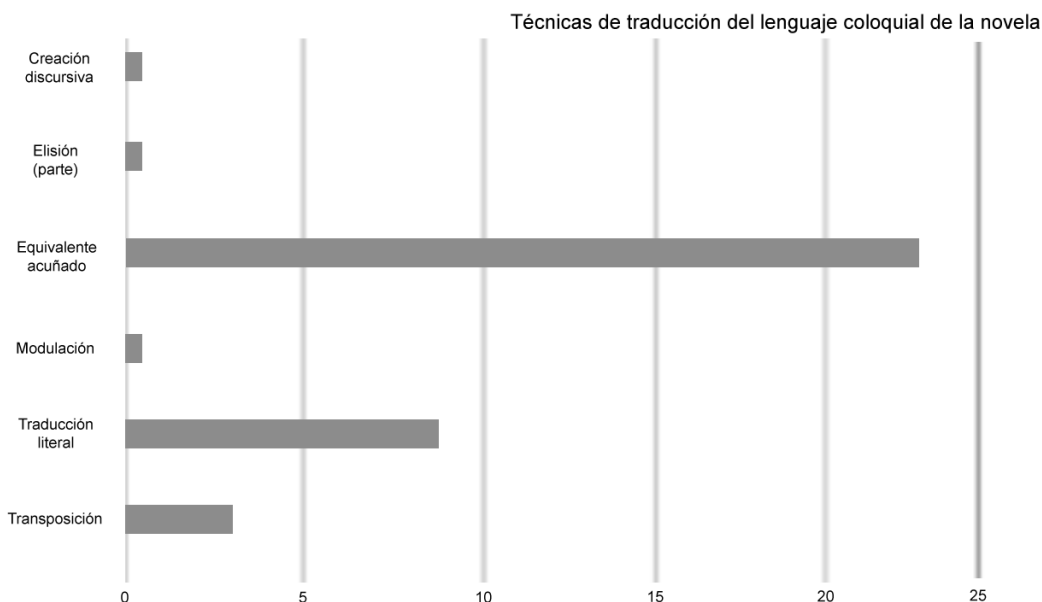


Figura 23: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción del lenguaje coloquial

4.2 Adaptación cinematográfica

Tal y como afirma García Luque (2005, 27), en las adaptaciones cinematográficas se da por hecho que el contenido del libro se verá mermado en el producto audiovisual, ya que mientras que en el libro no suele haber un límite en cuanto a páginas, las películas normalmente suelen rondar las dos horas de duración. Por ello, tal y como explica Seger (1993, 2 en García Luque 2005, 27), uno de los primeros pasos de la adaptación cinematográfica siempre será buscar la manera de plasmar el contenido del original basándose en parámetros temporales distintos.

Así pues, vemos que muchas de las técnicas que presenta García Luque aplicadas a la adaptación cinematográfica son técnicas que reducen el contenido de una forma u otra (compresión lingüística, generalización o elisión).

En primer lugar, respecto a la elisión, vemos que hay elementos de la novela que no aparecen en esta primera temporada de la serie, que es en la que estamos basando nuestro análisis. Ejemplos de esto sería, por ejemplo, la elisión del momento en el que Serena le regala un cigarrillo a Defred tras hablar con ella en el jardín y le indica que le pida la cerilla a Rita al final del capítulo 31. Otro ejemplo de elisión sería la ausencia del momento perteneciente también al capítulo 31 en el que Defred explica cómo en la televisión se mostraba cómo los judíos pudieron salvarse emigrando a Israel.

También se dan en esta adaptación casos de compresión lingüística tal y como la aplica García Luque (2005, 29). Uno de los más destacados dentro de los capítulos que abarca nuestro análisis es la compresión del relato de cómo Moira consiguió huir y cómo acabó en Jezabel. Mientras que en el libro este relato se extiende a lo largo de unas seis páginas y nos cuenta, con todo lujo de detalles, qué le ocurrió a Moira, en la serie queda sintetizado manteniendo los elementos más importantes, que son:

- Cómo salió del centro y se adentró en la ciudad.
- Cómo se puso en contacto con una familia de cuáqueros.
- Cómo esta familia le llevó con alguien del metropolitano, del tren de las mujeres.
- Cómo finalmente mataron a quien le ayudó a intentar huir.

- Cómo le dijeron que, al ser una influencia corruptora, no podía volver al Centro Rojo y que debía escoger entre ir a Jezabel o a las Colonias.
- Descripción de su situación actual en Jezabel.

No obstante, el caso de *El cuento de la criada* tiene la particularidad de que se ha adaptado a la pequeña pantalla, es decir, el producto audiovisual que se ha creado a partir de esta novela es una serie, no una película. Esto hace que, pese a que deba adaptarse a parámetros temporales distintos en cuanto al ritmo de la narración, por ejemplo, la adaptación no se vea limitada a la citada duración aproximada de dos horas. Así, la obra de Margaret Atwood no solo se ha visto representada con gran fidelidad, sino que se ha ampliado, aumentando todavía más el universo de la obra. Por este motivo, las ocasiones en las que se emplean las citadas técnicas de elisión o compresión lingüística son muy escasas y no hemos encontrado ejemplos destacables de generalización. Más bien, aunque no sea lo común en las adaptaciones de este tipo, lo que más destaca de la serie de *El cuento de la criada* es la amplificación, ya no solo a través de escenas concretas o distintos planos, sino, por ejemplo, introduciendo nuevas tramas.

Ejemplos de esta particularización podrían ser, entre otros, los *flashbacks* que aparecen en el episodio 8 de la serie en los que vemos cómo el Comandante Pryce capta a Nick de forma que este acaba trabajando como Ojo en Gilead. En estos *flashbacks* también podemos ver cómo varios Comandantes comenzaron a sentar las bases de lo que después sería Gilead. Como estos ejemplos, hay infinitos más a lo largo de la serie, ya que esta nos brinda la oportunidad de profundizar más en las historias de personajes secundarios, como Emily o Moira, así como en los entresijos de Gilead.

En cuanto al resto de técnicas, también vemos un ejemplo de compensación en la conversación que mantienen Serena y June. En el libro se menciona que Serena tiene dos pasatiempos principales: tejer y cuidar su jardín. Mientras que en el libro la mencionada conversación tiene lugar cuando Serena le pide a June que le ayude a tejer unas bufandas, en la serie la conversación se da en el jardín, ya que Serena llama a June para que le eche una mano allí. Así pues, también podríamos hablar de compensación cada vez que se altera la línea temporal en la que ocurren los eventos en el libro, es decir, cada vez que en la serie un suceso ocurre antes o después de que se de dicho suceso en el libro.

Respecto a la técnica de sustitución, un claro ejemplo de esto sería la descripción que realiza June en el capítulo 37 al entrar en Jezabel de lo que allí encuentra: cómo era el lugar, cómo vestían y actuaban las mujeres que estaban allí, etc. Todos estos elementos se plasman a través de la imagen en el episodio 8 desde el minuto 20:55 hasta el 22:55 aproximadamente.

Para acabar, si bien no hemos encontrado ejemplos claros de creación discursiva, sí es característica la traducción literal en algunas escenas. Una de ellas se da justo después de la sustitución por imágenes descrita en el párrafo anterior. A partir de ese momento, tanto la conversación que tiene June con el Comandante Waterford en el bar, el momento en el que ve a Moira y va al baño a hablar con ella, hasta el momento en el que conversan en el dormitorio está plasmado con una gran fidelidad en la serie, por lo que podemos afirmar que la técnica aplicada para este segmento sería la traducción literal.

4.3 Traducción audiovisual

Para el análisis de la traducción audiovisual seguiremos el mismo orden que en el análisis de la traducción literaria.

En primer lugar, respecto a la traducción de los referentes culturales, en general se ha aplicado la técnica de transferencia, tal y como veremos a continuación en la gráfica. No obstante, cabe destacar cómo se ha solventado el problema que surgía con «hot dog» y «bird dog» (un tipo de perrito caliente). Como el referente de «bird dog» no es conocido en la cultura meta, se ha traducido «hot dog» por «bocata» y después se ha traducido «bird dog» por su genérico, «hot dog».

| EN | ES | Contexto | Técnica de traducción |
|---------------|--------------------|--|---------------------------------|
| Tinder | Tinder | Um, sorry. Quick question. Are you on Tinder? Perdona, una preguntita. ¿Tienes Tinder? | Transferencia |
| Hot dog | Bocata | I'm just waiting for my hot dog, you know. Yo solo estoy esperando el bocata. | Equivalente cultural |
| Bird dogs | Perritos calientes | Two hot dogs, extra onion. Dos perritos calientes con extra de cebolla. | Neutralización (generalización) |
| Scrabble | Scrabble | She found out about Scrabble. Sabe lo del Scrabble. | Transferencia |
| Back bay | Back bay | You guys had a first floor walk-up, down Back Bay, with a garden. Seguro que tenías un pisito en Back Bay, con jardín. | Transferencia |
| Nordstrom | Nordstrom | Had yourself a Nordstrom's card, right? Y una tarjeta Nordstrom, ¿verdad? | Transferencia |
| Anthropologie | Anthropologie | I liked the Anthropologie. Me gustaba Anthropologie. | Transferencia |
| Happy Meal | Happy Meal | I used to get fucked behind a dumpster just so I could buy a sixth of Oxy and a Happy Meal. Pues a mi se me follaban en un callejón para comprar oxycodona y un Happy Meal. | Transferencia |

Figura 24: captura de la hoja «Referentes culturales»

| TÉCNICA DE TRADUCCIÓN | NÚMERO DE VECES APLICADA |
|---|--------------------------|
| Transferencia | 42 |
| Neutralización | 7 |
| Traducción literal | 3 |
| Equivalente cultural | 2 |
| TOTAL DE ENTRADAS EN EL ÁMBITO DE LOS REFERENTES CULTURALES: 54 | |

Figura 25: datos numéricos sobre los referentes culturales estudiados

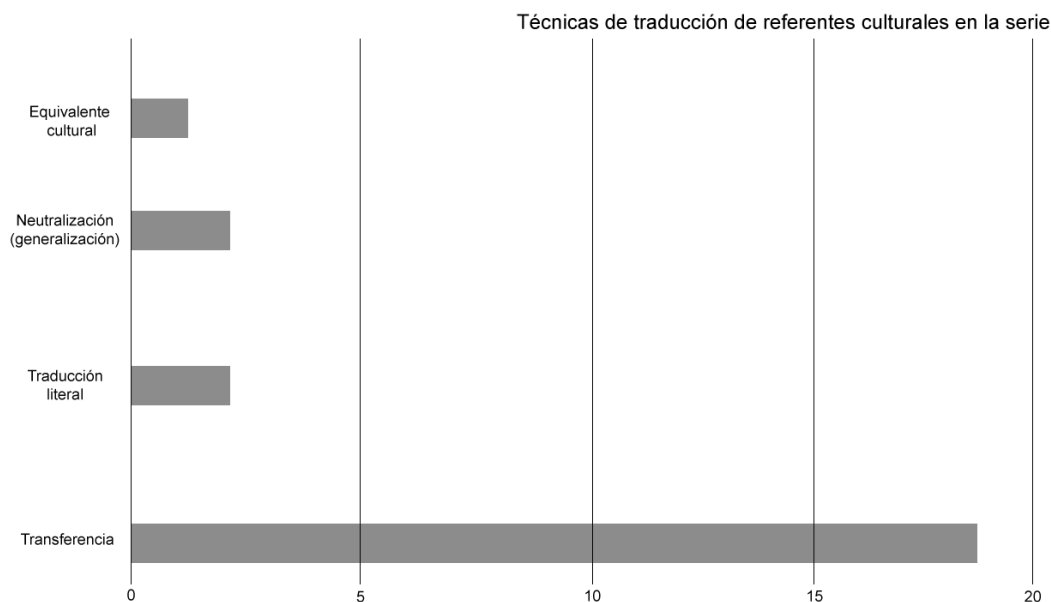


Figura 26: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción de referentes culturales

En segundo lugar, respecto al lenguaje propio, cabe destacar que se han respetado prácticamente en su totalidad los términos traducidos de la novela. El único elemento que se ha variado ha sido «Under his eye», que se ha visto condicionado por la isocronía: en la novela se tradujo como «Que su mirada te acompañe» pero, por motivos de ajuste, no podía mantenerse debido a la longitud de la intervención y se substituyó por «Con su mirada». Por tanto, salvo pocas excepciones, la técnica más empleada ha sido el calco, al igual que en la novela.

| EN | ES | Contexto | Técnica de traducción |
|----------------------|----------------------|--|-----------------------|
| Blessed day | Bendito día | Blessed day. Bendito día. | Calco |
| Offred | Defred | Offred? Can you help me outside for a bit? Defred. ¿Me echas una mano un momento? | Calco |
| the Colonies | las Colonias | You don't want to be sent to the Colonies, do you? No querrás ir a las Colonias, ¿vedad? | Calco |
| Commander | Comandante | Maybe he can't... The Commander. Igual no puede... el Comandante. | Calco |
| Under his Eye | Con su mirada | Under his Eye. Con su mirada. | Traducción literal |
| Always blessed | Siempre bendita | Always blessed. Siempre bendita. | Traducción literal |
| Blessed be the fruit | Bendito sea el fruto | Blessed be the fruit. -May the Lord open. Bendito sea el fruto. -El señor permita que madure. | Calco |

Figura 27: captura de la hoja «Lenguaje propio»

| TÉCNICA DE TRADUCCIÓN | NÚMERO DE VECES APLICADA |
|--|--------------------------|
| Calco | 24 |
| Traducción literal | 3 |
| Préstamo puro | 2 |
| Préstamo naturalizado | 1 |
| TOTAL DE ENTRADAS EN EL ÁMBITO DEL LENGUAJE PROPIO: 30 | |

Figura 28: datos numéricos sobre el lenguaje propio

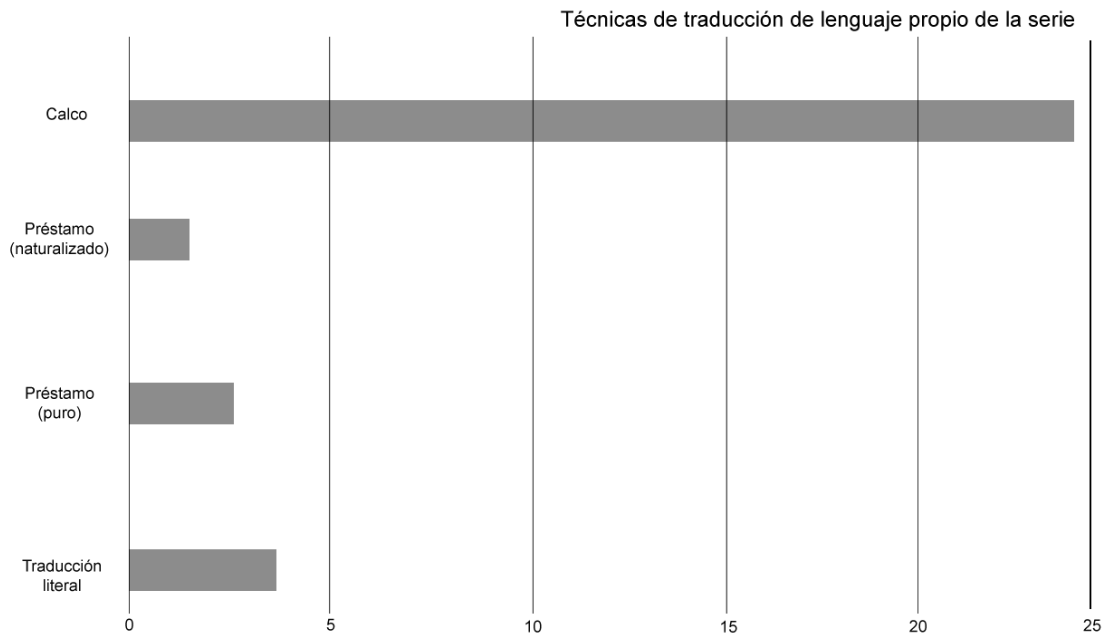


Figura 29: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción del lenguaje propio

En cuanto a la fraseología, tal y como veremos en la gráfica, en general se han traducido las UF por otras propias de la lengua meta. Cabe destacar también que se han introducido muchas UF que no estaban en el original tanto mediante la técnica de No UF > UF como la de Cero > UF, al igual que se hizo en la traducción de la novela como hemos visto anteriormente, para dotar a la traducción de naturalidad y credibilidad. Podemos destacar, por ejemplo, la traducción de la UF «beggars, choosers», que hace referencia a la expresión «beggars can't be choosers» por «es lo que hay», una expresión muy genuina del habla coloquial.

| EN | ES | Contexto | Técnica de traducción |
|-------------------------|---------------------------|--|-----------------------------------|
| Thank you | Gracias | Very nice. - Thank you. Muy bien. - Gracias. | UF > UF |
| Not even close | Ni por asomo | Not even close. You ran away with that one. Ni por asomo. Me has ganado por la mano. | UF > UF |
| Ran away with that one | Me has ganado por la mano | Not even close. You ran away with that one. Ni por asomo. Me has ganado por la mano. | UF > UF |
| What's the fun in that? | No tiene gracia | I'll have to be more careful. - What's the fun in that? Tendré que llevar más cuidado. -Entonces no tiene gracia. | UF > Recurso retórico relacionado |
| A match made in heaven | tal para cual | We're a match made in heaven. Somos tal para cual. | UF > UF |
| Beggars, choosers | Es lo que hay | Are you kidding? - Beggars, choosers. ¿Estás de coña? - Es lo que hay. | UF > Recurso retórico relacionado |
| Okay | Está bien | Shut up and show me your profile pic. - Okay. Cállate y enséñame tu foto de perfil. - Está bien. | UF > UF |
| You better | Más te vale | You better not have on a fedora. Más te vale no llevar una fedora. | UF > UF |
| I'm just saying | Yo lo dejo caer | What do you mean? - I'm just saying. Pero ¿qué dices? - Yo lo dejo caer. | No UF > UF |
| Sorry | Perdona | Um, sorry. Quick question. Are you on Tinder? Perdona, una preguntita. ¿Tienes Tinder? | UF > UF |
| Quick question | Una preguntita | Um, sorry. Quick question. Are you on Tinder? Perdona, una preguntita. ¿Tienes Tinder? | UF > UF |
| He doesn't | No hace falta | No, no... he doesn't. No... no hace falta. | No UF > UF |
| It's fine | ∅ | Seriously? - No, there are no... it's fine. ¿Existen? - No, no existen... | UF > Cero |

Figura 30: captura de la hoja «Fraseología»

| TÉCNICA DE TRADUCCIÓN | NÚMERO DE VECES APLICADA |
|--|--------------------------|
| UF > UF | 105 |
| UF > Recurso retórico relacionado | 24 |
| No UF > UF | 17 |
| UF > No UF | 8 |
| UF > Cero | 2 |
| Cero > UF | 1 |
| TOTAL DE ENTRADAS EN EL ÁMBITO DE LA FRASEOLOGÍA: 157 | |

Figura 31: datos numéricos sobre la fraseología estudiada

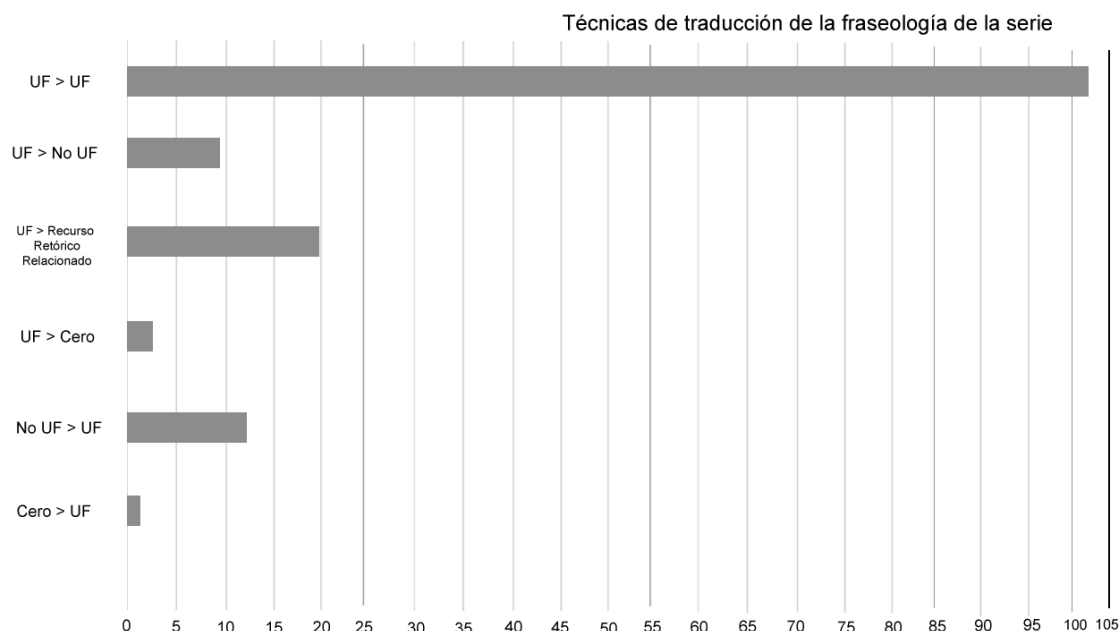


Figura 32: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción de la fraseología

En la hoja de intertextualidad tenemos, en este caso, tres entradas. Una de ellas es la que ya hemos visto en el análisis de la traducción literaria. Del resto, cabe destacar la traducción de la segunda, «idle hands are the devil's workshop». Como bien se menciona en la serie, esta cita no es de la Biblia. Tras documentarnos, hemos comprobado que es una cita de *The Living Bible* una obra que parafrasea a la Biblia, escrita por Kenneth N. Taylor y que no está traducida al español. Por tanto, al no tener un equivalente fijo, la traducción de esta referencia ha podido ser más libre.

| EN | ES | Contexto y comentarios | Técnica de traducción |
|--|---|--|--|
| Before I formed thee in the belly, I knew thee. And before thou camest out of the womb, I sanctified thee, and ordained thee a prophet unto the nations. | Antes de que te formase en el vientre, te conocí, y antes de que nacieses te santifiqué y te nombré profeta para las naciones | Conversación de June y Serena en la entrada de la casa. (Jeremías 1:5) | Equivalente acuñado |
| Idle hands are the devil's workshop | con los ociosos juega el diablo | "Idle hands are the devil's workshop", as the Good Book says. "Con los ociosos juega el diablo", como dicen las escrituras. (Proverbios 16: 27-29) No obstante, es de <i>The Living Bible</i> , un libro que parafrasea, no traduce, la Biblia en inglés. El libro no se ha traducido al español, por lo que no había una traducción acuñada previamente de esta frase. | Creación discursiva |
| the Whore of Babylon | La puta de Babilonia | Oh, godawful. You look like the Whore of Babylon. La madre que te parió, si pareces la Puta de Babilonia. Es un personaje bíblico cuyo nombre al completo se menciona en Apocalipsis (En inglés, <i>Revelation</i>) 17, versículo 5. | Equivalente acuñado + variación (lenguaje coloquial) |

Figura 33: captura de la hoja «Intertextualidad»

En cuanto al lenguaje coloquial, la técnica más empleada como puede verse claramente en la gráfica es la del equivalente acuñado. Cabe destacar que, a diferencia del caso de la novela, tanto la serie como su traducción son bastante recientes, y esto se ve reflejado en las expresiones utilizadas. Además de los ejemplos que veremos a continuación en la tabla, queríamos destacar traducciones como «Godawful» como «La madre que te parió» o «must have shit a brick» por «se cagaría en la leche» por su naturalidad:

| EN | ES | Contexto | Técnica de traducción |
|-----------------|--------------------|---|-----------------------|
| like | en plan | Some, like, um... dirty... Así en plan sucio... | Equivalente acuñado |
| Gross | qué asco | Pay-by-the-hour. - Yeah. - Gross. De los que se pagan por horas. - Sí. - Qué asco. | Equivalente acuñado |
| That's a bummer | pues qué mal | That's not good? Oh, that's a bummer. ¿Que no te viene bien? Ay, pues qué mal. | Transposición |
| comes | se corra | You don't just feel pregnant thirty seconds after a man cums. No te notas embarazada a los treinta segundos de que él se corra. | Traducción literal |
| Like | ∅ | I'm allergic. My eyes, like, swell up. Soy alérgica. Se me hinchan los ojos. | Elisión |
| fucking | de mierda | In a different story, maybe I wouldn't be such a fucking weakling. Ojalá estuviese en otro cuento. Igual no sería una debilucha de mierda. | Equivalente acuñado |
| weakling | debilucha | In a different story, maybe I wouldn't be such a fucking weakling. Ojalá estuviese en otro cuento. Igual no sería una debilucha de mierda. | Equivalente acuñado |
| fuck you | mandar a la mierda | I could say these are acts of rebellion, a "fuck you" to the patriarchy, but those are excuses. Podría decir que estos son actos de rebeldía, de mandar a la mierda al patriarcado, pero sería una excusa. | Equivalente acuñado |
| man | tío | Come on, man. We're waiting here. Venga tío, que estamos esperando. | Equivalente acuñado |
| loser | fracasado | Hey, loser. You heard the man, time to give up. Oye, fracasado. Ya te lo he dicho, a ver si te rindes. | Equivalente acuñado |
| fuck you | que te den | Fuck you! ¡Que te den! | Equivalente acuñado |
| hey | ya basta | Hey, guys, come on! Guys! - That's enough! ¡Ya basta, chicos! - ¡Vale! ¡Se acabó! | Creación discursiva |
| guys | chicos | Hey, guys, come on! Guys! - That's enough! ¡Ya basta, chicos! - ¡Vale! ¡Se acabó! | Equivalente acuñado |
| Jesus Christ | Joder | You! Get out! Jesus Christ. Shit. ¡Tú! ¡Fuera! Joder. Mierda. | Equivalente acuñado |

Figura 34: captura de la hoja «Lenguaje coloquial»

| TÉCNICA DE TRADUCCIÓN | NÚMERO DE VECES APLICADA |
|--|--------------------------|
| Equivalente acuñado | 42 |
| Traducción literal | 7 |
| Transposición | 3 |
| Creación discursiva | 2 |
| Elisión | 2 |
| Amplificación | 1 |
| Compresión | 1 |
| Generalización | 1 |
| Préstamo | 1 |
| Variación | 1 |
| TOTAL DE ENTRADAS EN EL ÁMBITO DEL LENGUAJE COLOQUIAL: 61 | |

Figura 35: datos numéricos sobre el lenguaje coloquial estudiado

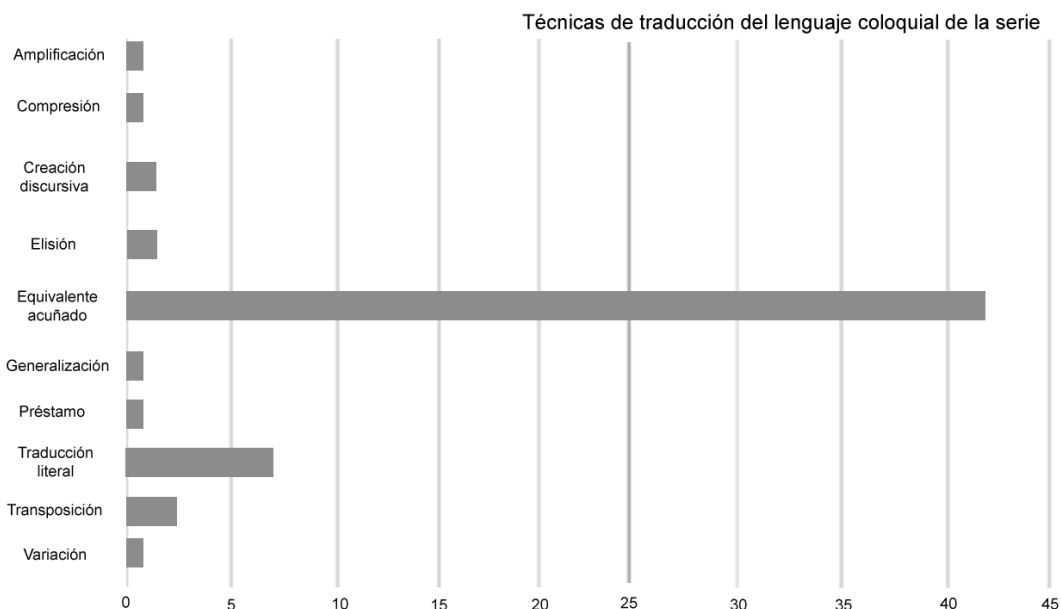


Figura 36: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción del lenguaje coloquial

Por último, en el episodio 8 de la serie se incluye un poema de Margaret Atwood que habla de una afinidad que causa gran dolor. Este poema, no obstante, no aparece en la novela, por lo que Javier Pérez Alarcón, el traductor de la serie, tuvo que crear el poema desde cero:

| EN | ES |
|--|---|
| "You fit into me like a hook into an eye a fish hook an open eye" | "Somos como carne y uña con astillas entre otra y una" |

Figura 37: captura de la hoja «Poema»

5. CONCLUSIONES

Si observamos las tablas, podemos ver diferencias respecto al uso de distintas técnicas de traducción en los ámbitos que hemos estudiado. En primer lugar, en los referentes culturales, vemos que en la novela se ha tendido a la traducción literal, la naturalización y la transferencia mientras que, en la serie, es solo la última la que destaca. Debemos tener en cuenta que, pese a que se ha procurado que los fragmentos seleccionados se asemejen lo máximo posible, no aparecen los mismos referentes en el libro y en la serie y que, de ser así, probablemente se habrían traducido de la misma forma. No obstante, la gráfica de la serie nos muestra una realidad y es que, hoy en día, debido a la globalización, estamos muy familiarizados con la cultura original, en este caso la estadounidense, por lo que cada vez vemos más referentes que se mantienen tal cual puesto que el público meta los entiende a la perfección.

En segundo lugar, vemos que en la traducción de la novela se procuró respetar al máximo el lenguaje propio, de ahí que se empleara la técnica del calco para no alejarse mucho de los términos creados en el original. También vemos, tal y como hemos comentado anteriormente, que en la serie se ha respetado al máximo la intertextualidad respecto al libro y que las pocas modificaciones que se han dado en este ámbito han sido a causa de las particularidades de la traducción audiovisual que, recordemos, son, según Agost (1999, 15-16), un código oral, un código escrito y un código

audiovisual entre los cuales debe mantenerse la sincronía de caracterización, de contenido y visual al sustituir la banda sonora original por la meta.

Respecto a la fraseología, vemos que no hay grandes diferencias respecto al uso de unas técnicas u otras a la hora de traducir las UF. En ambas se ha procurado trasladar al texto meta el máximo número posible de unidades fraseológicas, ya que estas enriquecen el texto, y, si bien en ocasiones no se han trasladado dichas UF al utilizar la técnica UF > No UF, se ha intentado compensar introduciendo otras UF mediante las técnicas No UF > UF y Cero > UF.

En cuanto a la intertextualidad, aunque en estos fragmentos no hayamos podido tener un gran número de entradas, vemos reflejadas en ambas hojas las tendencias que suelen tenerse tanto en el libro como en la serie respecto a este ámbito. Si son citas de la Biblia, se utilizan las traducciones que en ella aparecen, aunque puedan modificarse ligeramente, por ejemplo, por motivos de ajuste, tal y como hemos visto en el apartado de lenguaje propio: la consigna de «Que su mirada te acompañe» ha tenido que modificarse por ajuste y pasar a ser «Con su mirada». Por otro lado, si las referencias intertextuales se veían modificadas, por ejemplo, por motivos de registro, como es el caso que hemos comentado anteriormente, esto se respeta en la traducción.

Por último, respecto al lenguaje coloquial, vemos que, si bien la técnica más utilizada es la misma (equivalente acuñado) vemos que el paso del tiempo entre la publicación de la novela y la creación de la serie ha hecho mella en cómo se traslada al texto meta el lenguaje coloquial. Hoy en día, la traducción de la serie nos resulta más natural debido a que la serie, pese a ser una distopía, tiene lugar en el presente, por lo que el lenguaje coloquial que en ella se emplea coincide con el que nosotros empleamos en nuestro día a día.

Al elaborar este trabajo hemos aprendido que, efectivamente, la adaptación cinematográfica puede considerarse una traducción intersemiótica y hemos visto cómo aplicar estas técnicas puede ser útil a la hora de llevar a cabo la adaptación de una obra literaria. Además, hemos visto que realmente no hay una gran diferencia entre las técnicas empleadas en uno u otro formato, más allá de las modificaciones que exija, sobre todo, la traducción audiovisual, ya que, como hemos dicho anteriormente, esta tiene tres códigos: el oral, el escrito y el visual, lo cual implica también tener más limitaciones con el fin de que se mantenga la sincronía. Respecto a otros cambios, vemos que no son a causa de la naturaleza de los formatos que hemos analizado, sino por cómo evolucionan el lenguaje y sus tendencias, tanto respecto al lenguaje coloquial como a los referentes culturales.

Creemos que sería interesante, en futuras investigaciones, desarrollar una metodología de análisis de la adaptación cinematográfica entendida como una traducción intersemiótica partiendo de lo propuesto por García Luque (2005). Una vez desarrollada dicha metodología, se podría analizar más obras para comprobar si las tendencias que hemos observado en este trabajo se repiten o si, por el contrario, varían.

Llevar a cabo un análisis como este no hubiera sido posible de no haber recibido una excelente formación tanto en el itinerario de traducción audiovisual como en el itinerario de traducción literaria, ya que hemos aplicado en este trabajo todos los conocimientos que hemos aprendido en ambos itinerarios.

6. REFERENCIAS

- García Luque, Francisca. 2005. «Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica: nuevos horizontes para la traductología». *Trans* 9:21-35.
- Chaume Varela, Frederic. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chaume Varela, Frederic. 2012. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester y Kinderhook: St. Jerome Publishing.
- Agost Canós, Rosa. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Editorial Ariel, S.A.
- Hatim, Basil y Mason, Ian. 1990. *Discourse and the Translator*. Londres y Nueva York: Longman.
- Agost Canós, Rosa. 1998. «Traducció i intertextualitat: el cas del doblatge». En *Intertextualitat i recepció*, eds. Lluís Meseguer y María Luisa Villanueva. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Marco Borillo, Josep. 2002. *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria*. Vic: Eumo.
- Hurtado Albir, Amparo. 2001. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Oltra Ripoll, Maria D. 2016. *La traducción de la fraseología en obres literàries contemporànies i les seues adaptacions cinematogràfiques (anglès-català/espanyol)*. Tesis doctoral. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Morales Chover, María. 2019. *Anàlisi de la traducció de l'anglès al castellà de la serie The Handmaid's Tale i proposta de traducció al valencià segons el model lingüístic de la CVMC (À Punt Mèdia)*. Trabajo de Final de Grado. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Moreno Peinado, Ana. 2005. «La traducción de la intertextualidad en textos audiovisuales: a la búsqueda de una metodología». En *II AIETI. Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Madrid, 9-11 de febrero de 2005*, ed. María Luisa Romana García. Madrid: AIETI.
- Oltra Ripoll, Maria D. 2018. «La fraseologia com a tret estilístic en novel·les originals en anglés i les seues traduccions al català». *Caplletra* 65: 95-124.
- Chaume Varela, Frederic. 1999. «La traducción audiovisual: Investigación y docencia». *Perspective Studies in Translatology* 7 (2): 209-219.
- Honrubia López, M.^a Cristina. 2019. *La traducción de referentes culturales en películas dobladas del francés al español*. Trabajo de Final de Grado. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I.
- Oltra Ripoll, Maria D. 2005. «The translation of cultural references in the cinema». En *Less Translated Languages*, eds. Branchadell y West. Amsterdam: John Benjamins.
- Igareda, Paula. 2011. «Categorización temática del análisis cultural: una propuesta para la traducción». *Íkala, revista de lenguaje y cultura* 16 (27): 11-32.

ANEXO I: ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1: técnicas de traducción según Hurtado (2001)..... | 6 |
| Figura 2: clasificación de los géneros audiovisuales según Agost (1999) | 9 |
| Figura 3: clasificación de supragéneros y géneros literarios de Marco, Verdegal y Hurtado (1999) | 9 |
| Figura 4: técnicas de traducción según Hurtado (2001) aplicadas a la adaptación cinematográfica | 12 |
| Figura 5: metodología para solucionar problemas de intertextualidad según Moreno (2005)..... | 14 |
| Figura 6: clasificación de unidades fraseológicas propuesta por Corpas (2003)..... | 15 |
| Figura 7: clasificación de técnicas de traducción de unidades fraseológicas según Oltra (2016)..... | 16 |
| Figura 8: clasificación de referentes culturales según Oltra (2005) e Igareda (2011) | 18 |
| Figura 9: continuum de traducción de referentes en la traducción literaria según Marco (2002)..... | 18 |
| Figura 10: corpus de nuestro estudio | 19 |
| Figura 11: captura de la hoja «Referentes culturales» | 21 |
| Figura 12: datos numéricos sobre los referentes culturales estudiados | 21 |
| Figura 13: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción de los referentes culturales..... | 22 |
| Figura 14: captura de la hoja «Lenguaje propio de la serie»..... | 22 |
| Figura 16: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción del lenguaje propio de la serie..... | 23 |
| Figura 15: datos numéricos sobre el lenguaje propio estudiado..... | 23 |
| Figura 18: datos numéricos sobre la fraseología estudiada..... | 24 |
| Figura 17: captura de la hoja «Fraseología» | 24 |
| Figura 20: captura de la hoja «Intertextualidad» | 25 |
| Figura 19: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción de la fraseología..... | 25 |
| Figura 21: captura de la hoja «Lenguaje coloquial» | 26 |
| Figura 22: datos numéricos sobre el lenguaje coloquial estudiado | 26 |
| Figura 23: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción del lenguaje coloquial | 27 |
| Figura 24: captura de la hoja «Referentes culturales» | 29 |
| Figura 25: datos numéricos sobre los referentes culturales estudiados | 29 |
| Figura 27: captura de la hoja «Lenguaje propio» | 30 |
| Figura 26: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción de referentes culturales | 30 |
| Figura 28: datos numéricos sobre el lenguaje propio..... | 31 |
| Figura 29: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción del lenguaje propio | 31 |
| Figura 30: captura de la hoja «Fraseología» | 32 |
| Figura 31: datos numéricos sobre la fraseología estudiada..... | 32 |

| | |
|--|----|
| Figura 33: captura de la hoja «Intertextualidad» | 33 |
| Figura 32: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción de la fraseología..... | 33 |
| Figura 35: datos numéricos sobre el lenguaje coloquial estudiado | 34 |
| Figura 34: captura de la hoja «Lenguaje coloquial» | 34 |
| Figura 36: gráfica de técnicas más empleadas para la traducción del lenguaje coloquial | 35 |
| Figura 37: captura de la hoja «Poema»..... | 35 |

ANEXO II: BASES DE DATOS

Los dos documentos elaborados con Microsoft Excel con nuestras bases de datos se adjuntan en la tarea en la que se ha entregado este trabajo.