

**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 al cine: traducción de  
una obra literaria y su adaptación para  
el doblaje. Análisis de *Los Juegos del  
Hambre***

**Autor/a:** Silvia Moro Castillo

**Tutor/a:** María Dolores Oltra Ripoll

**Fecha de lectura/ Data de lectura:** junio de 2023



## **Resumen/ Resum:**

El objetivo principal del presente trabajo es realizar un análisis lingüístico de la obra *The Hunger Games* y de sus respectivas traducciones literarias y audiovisuales. Así pues, también analizaremos las técnicas que se han utilizado a la hora de adaptar la novela a la gran pantalla, haciendo uso de la lista de técnicas adaptada por García Luque (2005).

Para organizar el trabajo nos centraremos en el estudio de tres problemas concretos: la fraseología, los nombres propios y el lenguaje propio o inventado. Para ello crearemos dos bases de datos, una para la novela y otra para la película, en las que incluiremos todos los problemas traductológicos extraídos de los corpus y, posteriormente, sus respectivas técnicas aplicadas. Asimismo, también recogeremos en una lista algunos problemas generales de traducción, para destacarlos en el subsiguiente análisis.

Tras la clasificación de los problemas, realizaremos un análisis cuantitativo y cualitativo de los resultados obtenidos, apoyándonos en los materiales teóricos y en las bases de datos recogidas previamente.

Por último, reuniremos toda aquella información adquirida en el presente trabajo y redactaremos las conclusiones obtenidas de nuestro análisis.

## **Palabras clave/ Paraules clau: (5)**

Traducción literaria; doblaje; adaptación cinematográfica; problemas traductológicos; técnicas de traducción.

## Hoja de estilo

La hoja de estilo escogida para realizar este trabajo ha sido la del [Servicio de Publicaciones de la UJI](#).

## **Agradecimientos**

En primer lugar me gustaría agradecer a mi familia y amigos por todo el apoyo que he recibido siempre de su parte con respecto a todas mis decisiones. Estoy gratamente agradecida por la ayuda que me han brindado durante toda mi carrera como estudiante.

Por otro lado quiero dar las gracias a Pilar Ramírez Tello (*traductora al español de Los Juegos del Hambre*) por su aceptación a colaborar en el presente trabajo respondiendo al cuestionario con tanta rapidez y amabilidad.

Por último, me gustaría dar las gracias también a mi tutora Lola, por su dedicación, paciencia y profesionalidad. Gracias a ella este proceso ha sido mucho más sencillo.

# Índice

1. INTRODUCCIÓN .....	6
1.1. Justificación y motivación .....	6
1.2. Objetivos .....	7
2. MARCO TEÓRICO .....	8
2.1. Traducción literaria .....	8
2.2. Traducción audiovisual .....	8
2.2.1. La traducción para el doblaje.....	9
2.3. Adaptaciones cinematográficas.....	10
2.4. Roles de género en <i>Los Juegos del Hambre</i> .....	11
2.5. Problemas de traducción .....	12
2.6. Estrategias y técnicas de traducción.....	14
3. METODOLOGÍA .....	17
4. ANÁLISIS.....	18
4.1. Traducción literaria y audiovisual.....	18
4.1.1. Fraseología.....	18
4.1.2. Nombres propios.....	20
4.1.3. Lenguaje propio o inventado .....	22
4.1.4. Problemas generales .....	24
4.2. Adaptación cinematográfica .....	26
5. CONCLUSIONES .....	28
6. BIBLIOGRAFÍA.....	29
ANEXO I: ÍNDICE DE FIGURAS .....	31
ANEXO II: BASES DE DATOS.....	31
ANEXO III: CUESTIONARIO A PILAR RAMÍREZ TELLO.....	31

# 1. INTRODUCCIÓN

La traducción no se basa únicamente en tratar de encontrar equivalencias entre dos lenguas, como muchos deciden pensar. El proceso traductológico va más allá de esa simple concepción. El *fenómeno lingüístico* es solo una de las múltiples cuestiones a tener en cuenta a la hora de traducir, entre las cuales podemos destacar: la cultura, los aspectos psicológicos y los elementos sociales (Dos santos y Alvarado, 2012). Dicha concepción, consideramos que se debe tener todavía más presente cuando trabajamos con obras literarias o audiovisuales, en las que se necesita un grado mucho más elevado de creatividad o de fijación en los aspectos culturales. De modo que, en el aspecto de los trabajos audiovisuales, además, se precisa de otros requerimientos técnicos a los que los traductores se deben adaptar.

## 1.1. Justificación y motivación

En el presente trabajo vamos a analizar la traducción de una obra literaria y la traducción de su adaptación al cine, concretamente, su traducción para el doblaje. En este caso, la obra literaria en cuestión es *The Hunger Games*, escrita por la estadounidense Suzanne Collins en 2008, y traducida al español, por Pilar Ramírez Tello, como *Los Juegos del Hambre*. Dicha obra forma parte de una trilogía, superventas a nivel mundial, que dejó seguidores en todos y cada uno de los rincones del planeta. Así pues, por esta razón, la obra fue traducida a un total de 26 lenguas en un período relativamente corto de tiempo. En esta ocasión, hemos tenido el placer de poder realizarle un cuestionario expresamente a la propia traductora al español de la novela (véase [Anexo III](#), pág. 31). En el cuestionario, Ramírez nos contaba cómo fue el proceso del encargo de traducción en el que especificó que tuvo tiempo de sobra para traducir la obra y que no contactó con la autora de la novela. El éxito literario que ocasionó fue el principal empujón hacia la adaptación a la gran pantalla y hacia su posterior emisión en todo el mundo, y llegó a convertirse así en la cuarta película más taquillera de la historia. La adaptación cinematográfica de la historia de Katniss Everdeen y Peeta Mellark en su lucha por la supervivencia en las entrañas de Panem llegó a los cines en 2012, a manos del director Gary Ross. En España, fue distribuida por Warner Bros y la traducción para el doblaje quedó en manos de Eva Garcés.

Cuando llegó el momento de escoger el tema para el TFG (Trabajo de Fin de Grado), lo primero que pensé fue en realizarlo de algún aspecto relacionado con el itinerario de especialización que estaba cursando (traducción jurídica y económica), puesto que era, por lógica, lo más sencillo. Sin embargo, a pesar de que me gustaba dicha especialización de traducción, yo sabía que no era la elección acertada en ese momento, debía escoger algo con lo que poder trabajar gran parte del curso y, sobre todo, algo con lo que me sintiera cómoda. Desde pequeña me ha apasionado el mundo audiovisual y cuando fui creciendo, poco a poco, me adentré en el ámbito de los idiomas, por lo que comencé a ver las películas en versión original (aquellas cuya lengua origen era el inglés o el francés). Dicho esto, finalmente, decidí optar por analizar y trabajar con una saga que me lleva acompañando durante más de una década y con la que descubrí el mundo de la ciencia ficción. Además, *The Hunger Games* fue para mí y para muchas otras personas, un antes y un después en la revolución de las perspectivas de género en las obras de ficción, aspecto que también comentaremos en el presente trabajo.

Se debe agregar que, otra de mis motivaciones para trabajar con esta obra fue que también me había leído la trilogía de libros completa y, por tanto, tenía todos los materiales necesarios para poder analizarla. Por último, cabe destacar que, personalmente, he escogido el análisis del doblaje, ya que considero que es la modalidad más extendida hoy en día en España. Si bien es cierto que, estos últimos años, la emisión de las películas en versión original, subtituladas en español, se ha ido promoviendo cada vez más, el doblaje sigue siendo el líder en la gran pantalla.

## 1.2. Objetivos

Como todo trabajo de investigación, es conveniente, desde el primer momento, marcar una serie de objetivos que tendremos que cumplir para su correcta realización. Por lo tanto, los principales objetivos del presente trabajo son los siguientes:

- Demostrar las capacidades traductológicas adquiridas durante el grado.
- Realizar una correcta revisión teórica que se adapte a los contenidos trabajados.
- Ser capaz de analizar la traducción literaria y audiovisual de la obra escogida, teniendo en cuenta los posibles problemas de traducción y sus correspondientes técnicas aplicadas para resolverlos.
- Elaborar bases de datos para la mejor organización y visualización de los problemas y técnicas de traducción encontrados.
- Llegar a una conclusión final donde se plasmen correctamente todas las ideas del pertinente análisis.

## 2. MARCO TEÓRICO

### 2.1. Traducción literaria

Si bien sabemos que los textos con los que trabajamos pueden ser especializados o no, Hurtado (2001, 58) pone en análisis la siguiente visión: «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». Asimismo, ¿la traducción literaria incluiría textos especializados o no especializados? La respuesta a esta pregunta es simple, basándonos en la concepción de Hurtado, se centraría en la traducción de textos no especializados. Esto se debe, en principal medida, al aspecto de pluralidad y diversidad que presentan. Además, pueden ofrecer una gran variedad de tipologías textuales, característica que los define como un objeto de estudio y trabajo muy variado y, por tanto, no especializado.

«La traducción de una obra literaria implica un conocimiento lingüístico y cultural que es, desde nuestra perspectiva, una operación intelectual que involucra un compromiso personal ético». Dos santos y Alvarado (2012, 221) ponen en cuestión su propia definición de la traducción literaria. Observan que en la realidad del mundo laboral, tal y como hemos comentado previamente, la tarea del traductor se reduce a un simple mecanismo automático y técnico de búsqueda de equivalencias en el lenguaje, dejando atrás ese aspecto de interculturalidad y ética que comentaban.

No obstante, es cierto que, a pesar de lo explicado anteriormente, Dos santos y Alvarado (2012, 221) ven la traducción de obras literarias como una tarea con un alto grado de dificultad. «Las obras literarias entremezclan en su estructura interna elementos como el lenguaje de uso de las comunidades, el estilo del autor y su postura política y filosófica, además de cosmovisiones disímiles». De este modo, se propone que, a la hora de realizar el trabajo de un traductor literario, no basta con tener en cuenta únicamente el aspecto lingüístico, sino que hay muchas otras características complejas que no debemos pasar por alto. Asimismo, la figura del traductor mantiene una relación estrecha con el desarrollo de la cultura entre dos comunidades distintas, por lo que el trabajo de este está plenamente enfocado en ser capaz de «reflexionar sobre el autor como representante de una cultura heterogénea, sobre el lenguaje utilizado en determinado periodo de la historia y, más aún, sobre el mensaje que se transmite y a quién» (Dos santos y Alvarado 2012, 221).

### 2.2. Traducción audiovisual

Chaume (2004) afirma que la traducción audiovisual consiste en proporcionar toda aquella información (traducible) a través de dos canales principales de comunicación, el acústico y el visual. A lo largo de los años, diferentes autores han aportado su idea de traducción audiovisual y, además, han optado por designarla de diferentes maneras. Algunos de los diversos términos utilizados han sido: *film dubbing* (Fodor 1976) o traducción cinematográfica (Hurtado 1994-1995), entre otros. Chaume (2004, 31) elige utilizar el término más común en España, y define la traducción audiovisual como «las transferencias de textos verbo-icónicos de cualquier tipo transmitidos a través de los canales acústico y visual en cualquiera de los medios físicos o soportes existentes en la actualidad (pantalla de cine, televisor, ordenador, etc.)».

Agost (1999) explica que no existe un único modo de traducir los textos audiovisuales y como justificación aporta la visión de Hurtado (1994b), en la que distingue las diferentes modalidades de traducción audiovisual: doblaje, subtitulación, voces superpuestas e interpretación simultánea. En el presente trabajo nos centraremos exclusivamente en la primera de ellas, el doblaje.

### 2.2.1. La traducción para el doblaje

Podemos definir el doblaje como «la traducción y ajuste de un guión de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico» (Chaume 2004, 32). Bien sabemos que en España, el doblaje es la modalidad de traducción predominante, junto con la subtitulación, tanto en televisión como en los cines, y hoy en día, incluiríamos también las plataformas digitales (Netflix, HBO, Disney +, etc.).

Asimismo, cabe destacar que, como cualquier proceso traductológico, el doblaje está consolidado y se puede llevar a cabo gracias al seguimiento de una serie de fases de trabajo que hacen que todas las piezas encajen y resulten en una obra final de calidad.

Chaume (2004, 62) divide el proceso del doblaje en España en un total de seis fases, ordenadas cronológicamente:

1. Compra por parte de una empresa, pública o privada, de un texto audiovisual extranjero, con la intención de emitirlo en el país o países de la cultura meta.
2. Encargo a un estudio de doblaje de la traducción, adaptación y dramatización (doblaje propiamente dicho) de dicho texto. En ocasiones, las empresas, verdaderas iniciadoras del proceso, disponen de estudios de doblaje propios y no necesitan efectuar el encargo.
3. Encargo a un traductor, por parte del estudio de doblaje, de la traducción —y en algunas ocasiones adaptación— del texto audiovisual.
4. Adaptación de la traducción inicial.
5. Doblaje propiamente dicho (o dramatización) por parte de los actores en el estudio de grabación, bajo la supervisión del director de doblaje y del asesor lingüístico.
6. Mezclas de diferentes bandas por parte del técnico de sonido, así como creación de bandas sonoras, creación de ambientes, etc.

Figura 1: Fases del doblaje en España según Chaume (2004).

Aquí el traductor ocupa un papel muy importante, ya no solo por el simple hecho de realizar la traducción, sino porque es esencial que este conozca con detalle y esté completamente familiarizado con las fases del proceso del doblaje. De esta forma, podrá ajustarse mejor a aquello que se le ha exigido y, al mismo tiempo, será capaz de entenderlo con mucha más facilidad (Chaume 2004).

En el ámbito del doblaje podemos encontrar la unidad principal denominada toma o *take*, siendo este último el término más utilizado entre los profesionales. La definición es simple: se trata de un «fragmento escrito de unos cinco a diez renglones» (Chaume 2004, 95), que presenta algunas particularidades propias de un guion audiovisual.

Por otra parte, distinguimos los diferentes tipos de símbolos que se añaden en el guión de doblaje, en este caso, el español. Chaume (2004) caracteriza y hace una distinción de los símbolos teniendo en cuenta diversos factores que aparecen en pantalla. Cabe enfatizar que todos ellos se colocan delante de la intervención de cada personaje. A continuación veremos seis de los símbolos más comunes en doblaje:

- (OFF)-(ON): incluiremos uno u otro dependiendo de si el personaje aparece en pantalla y somos capaces de percibir su boca (ON) o no (OFF).
- (DE): cuando el personaje aparece de espaldas.
- (P): en caso de que interrumpa y pise la intervención de otro personaje.
- (R): este sencillamente se utiliza para indicar las risas.
- (G): sirve para marcar cualquier gesto humano emitido mediante las cuerdas vocales y los signos paralingüísticos.
- /-//: el primero expresa una pausa de entre 4 y 5 segundos. Por el contrario, el segundo indica una pausa de mayor extensión, entre 5 y 15 segundos.

Figura 2: Lista de algunos de los símbolos utilizados en doblaje por Chaume (2004).

Desde el punto de vista de las restricciones, el doblaje también está condicionado por una serie de normas que se han de cumplir, con el fin de proporcionar un resultado natural y de calidad. Fodor (1976) fue el promotor de la inclusión de estas restricciones en el campo del doblaje. Implícitamente, fomentaba las restricciones manifestando que entre los sonidos en versión original y en versión meta hubiera una correlación perfecta, teniendo en cuenta también los distintos planos y ángulos. No obstante, esta perfección que Fodor quería alcanzar era inviable, tanto en términos económicos y artísticos, como en términos traductológicos.

Frente a esto, Agost (1999, 16) distingue tres tipos de sincronismo en pantalla (plasmados en la sincronía cinésica, la sincronía fonética y la isocronía) y los define de la siguiente forma:

- a) Un sincronismo de caracterización: armonía entre la voz del actor que dobla y el aspecto y la gesticulación del actor o actriz que aparece en pantalla.
- b) Un sincronismo de contenido: congruencia entre la nueva versión del texto y el argumento de la película.
- c) Un sincronismo visual: armonía entre los movimientos articulatorios visibles y los sonidos que se oyen.

Figura 3: Sincronismos en el doblaje por Agost (1999).

Asimismo, en España, el proceso del ajuste se centrará sobre todo en las consonantes labiales, vocales abiertas y cerradas, y en los principios y finales de las frases (Agost 1999).

### 2.3. Adaptaciones cinematográficas

Para la realización y el análisis del presente trabajo convendría no solo tener presente las cuestiones traductológicas, sino que también sería necesario destacar el proceso técnico

de la adaptación cinematográfica de las obras literarias. De este modo, conforme a lo establecido por García Luque (2005) en su artículo, podemos organizar el proceso de adaptación cinematográfica en los siguientes pasos:

1. Compra de los derechos de la obra.
2. Elaboración del guión cinematográfico.
3. Filmación de la película basándonos en el guion.

A simple vista, pueden parecer tres sencillos pasos; no obstante, tras ellos se esconde una gran cantidad de trabajo y dedicación. Una de las características más importantes que Gimferrer (1985, 61) resalta es que «[...] 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». De ahí que, la tarea de adaptación no es nada fácil, y por tanto, no todas las obras literarias pasan a ser adaptadas a la gran pantalla. A su vez, Cattrysse (1992a) llega a la conclusión de que las obras que finalmente deciden ser adaptadas son aquellas cuyos autores son conocidos por un número notable de personas y que han reflejado un gran éxito de ventas. Así pues, se deja atrás la concepción de llevar a la gran pantalla, únicamente, aquellas obras pertenecientes a la literatura canónica.

Por otra parte, la elaboración del guion cinematográfico será realizada por el guionista o adaptador. Así mismo, hemos de enfatizar que se trata de un proceso en el que, en muchas ocasiones, no interviene simplemente una persona, sino que pasa por diversos equipos colaborativos (guionistas, productores o ejecutivos) que trabajan en conjunto para elaborar una versión final de calidad (García Luque 2005).

Por último, la persona que se hace responsable de llevar a cabo la filmación de la película es el director. Una vez más, en su producto final se verá reflejado, por supuesto, su trabajo, pero también el de muchas otras personas que han intervenido a lo largo de todo el proceso, hasta, finalmente, obtener la película adaptada.

#### 2.4. Roles de género en *Los Juegos del Hambre*

Además de posicionar la traducción como objeto principal del presente trabajo, quisiera darle un enfoque de perspectiva de género y hablar de cómo la revolución de *Los Juegos del Hambre* supuso un antes y un después para la cultura de los roles de género en ficción. A lo largo de los años, hemos crecido visionando películas y leyendo libros en los que el prototipo de historia era un varón en representación de lo heroico que se encargaba de salvaguardar a una dama en apuros y de liberar al mundo; concepción de los roles de género que De Moya (2003, 186) denomina «noción totalitaria». De este modo, el papel de las mujeres siempre ha sido secundario y, por tanto, han sido consideradas como «episódicas» (Aguilar 2004, 9). De igual forma, estas siempre se han representado en las obras audiovisuales como objeto de visión, en muy pocas ocasiones han sido vistas como un sujeto en sí. Según muestra la crítica feminista, los personajes femeninos que han aparecido en narrativas épicas o de aventuras han tenido un protagonismo nulo.

Los personajes femeninos, únicamente se han visto más presentes debido al surgimiento del nuevo concepto de la *mujer fálica*. Menéndez y Fernández (2015, 203) definen a la *mujer fálica* como «mujer con rasgos o actitudes varoniles, con personalidad autoritaria,

deseos de poder, de poseer o de venganza. En esta etiqueta se incluiría a mujeres con varios amores o amantes, pero también guerreras o soldados, entre otras».

Todo lo anterior cambia y da un giro de 360 grados en *Los Juegos del Hambre*. En primer lugar, una referencia interesante a destacar es la que hacen Menéndez y Fernández en su artículo (2015), ya que crean una vinculación entre *The Hunger Games* y *Twilight* (Stephenie Meyer 2005). Lo ocurrente aquí es que la única característica que ambas obras tienen en común es el público al que van dirigidas. En segundo lugar, *The Hunger Games* trata implícita y no tan implícitamente temas actuales, como por ejemplo, el papel de las nuevas tecnologías en nuestra sociedad, la violencia, el totalitarismo, los movimientos sociales o el rol de las mujeres. Así pues, no cae en las tentaciones estereotipadas de las mujeres y muestra a una protagonista, Katniss Everdeen, autosuficiente, con el papel de heroína y sin ser sexualizada en ningún momento. Conocemos a un personaje fuerte, sin la necesidad de una presencia masculina para sobrevivir, pero con sus miedos e inseguridades presentes, lo que hace que no se deshumanice al personaje. Personalmente, lo más interesante con respecto a este avance en el rol de la mujer es que, *The Hunger Games*, tal y como explican Menéndez y Fernández (2015: 208), invierte el análisis de género pero no «supera la dualidad entre masculino y femenino y deposita en la heroína una responsabilidad familiar que puede entenderse como típicamente femenina, ejemplo de la ética del cuidado (muy visible en su relación con su hermana pequeña Prim)».

## 2.5. Problemas de traducción

Como en cualquier proceso, en el traductológico también debemos de hacer frente a problemas que nos causan dificultad a la hora de realizar nuestro trabajo. Lo cierto es que dependiendo del tipo de texto o de la especialidad de traducción con la que estemos trabajando, nos enfrentaremos a unos tipos de problemas o a otros. En concreto, Nord (2009, 235-236) distingue entre cuatro tipos de problemas generales de traducción:

### 1. Problemas pragmáticos de traducción (PPT)

En este tipo de problemas, los factores que van a intervenir serán los situacionales. Conforme explica Nord, a la hora de traducir se pueden dar dos ejemplos de situaciones comunicativas diferentes: «una en la que se emplea el texto base como signo para la comunicación entre un emisor y un receptor de la cultura base, y otra en la que se empleará el texto meta para la comunicación entre el autor del texto base u otro emisor y los receptores de la cultura meta».

### 2. Problemas culturales de traducción (PCT)

La cultura, un elemento tan extraordinario y a la vez tan diferente entre muchos países y nacionalidades del planeta. Asimismo, este supone un nuevo problema a la hora de traducir. Según Nord, los «culturemas» no siempre son distintos, pero cuando se da el caso, pueden llegar a ocasionar problemas a la hora de llevar a cabo una buena comunicación.

### 3. Problemas lingüísticos de traducción (PLT)

La dificultad principal de este tipo de problemas reside en que el traductor deberá ser capaz de ajustar las reglas lingüísticas del texto original, a las del texto meta. El tercer problema de traducción que nos propone Nord deja de ser tan general y es notablemente más específico. Esto se debe a que los PLT solo se dan en ciertas combinaciones de idiomas muy concretas.

### 4. Problemas de traducción extraordinarios (PTE)

Por último, encontramos aquellos problemas que podríamos calificar como los más creativos, debido a que las soluciones que un traductor decida aportar, únicamente serán útiles en ese texto en particular, ya que son problemas muy específicos relacionados con juegos de palabras, metáforas o neologismos. Según Nord nos hace entender, los PTE no tienen tanta relevancia en cuanto a lo que la enseñanza básica de la traducción se refiere. Sin embargo, sí que serán notables para el análisis del presente trabajo.

De igual forma, otro problema de traducción, objeto de estudio en el análisis del presente trabajo, es la **fraseología**. Oltra (2018) trata de definir la fraseología en su artículo teniendo en cuenta la visión y las perspectivas de diversos autores. En el ámbito de la investigación continúa existiendo un amplio debate sobre la definición y denominación de las unidades fraseológicas (UF), siendo este último uno de los términos más utilizados en estudios e investigaciones. Oltra (2018, 98) aclara que hay dos maneras de entender la fraseología: «segons una concepció més àmplia de la disciplina o segons una altra de més estreta o restrictiva». Por una parte, dentro de esta «**concepción restringida**» se incluirían UF que estén formadas por al menos dos palabras. Por otra parte, la «**concepción amplia**» entiende como UF cualquier combinación de palabras que exprese equilibrio y firmeza, atendiendo, además, a una serie de criterios que les son atribuidos a las UF (Oltra 2018), como por ejemplo:

- Repetición y fijación
- Idiomatidad y el sentido metafórico o figurado
- Función estilística, discursiva y pragmática

En cuanto al ámbito de la clasificación de la fraseología, Oltra (2018, 99) opta por utilizar la propuesta de Corpas (2003), dividida en tres categorías diferentes:

1. Colocaciones
2. Locuciones
3. Enunciados fraseológicos

Por lo que respecta a las unidades fraseológicas cabe mencionar, además, que las **UF modificadas creativamente** también pueden desempeñar un gran papel en las traducciones literarias y audiovisuales. Corpas Pastor (1997) identifica dos tipos de modificación creativa: interna y externa. Por un lado, en caso de sustituir un elemento de la UF por otro, estaríamos hablando de modificación interna. Por el contrario, hablamos de modificación creativa externa cuando, dentro de la UF, nos centramos en el significado composicional o literal (Sancho Cremades 2012, 82).

Con respecto a la perspectiva de Grunig (1998), Oltra (2018, 289) puntualiza lo siguiente: «Per tal que aquest recurs tinga èxit, cal que la UF original (UFO) estiga arrelada en la memòria dels parlants d'una comunitat lingüística, perquè si aquests no identifiquen la UFO i la seua forma canònica, no seran capaços d'entendre el joc de paraules».

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente mencionado y basándose en su análisis de las UF modificadas creativamente en la novela *Midnight's Children*, Oltra (2018, 289) realiza la siguiente clasificación de las UF modificadas creativamente:

1. Modificación interna por sustitución o por adición.
2. Modificación interna de la estructura sintáctica de la UF.

3. Modificación externa de la UF con un juego de palabras relacionado con el contexto.

A su vez, los **lenguajes inventados**, son otro problema de traducción muy pertinente para el objeto de estudio en el que nos encontramos. Kennaway (2010), a la hora de brindar una definición concreta de los lenguajes inventados, se centra, en gran medida, en aquellos intentos de crear un lenguaje internacional (Carreras, 2015) y propone lo siguiente:

Artificial languages are languages which were deliberately constructed, rather than developing in a linguistic community. In this article we discuss both invented languages intended for people to speak to each other, and programming languages intended for people to instruct machines. [...] Artificial languages for people to speak are also known as constructed languages, or con-langs. There have been a surprisingly large number of these, (Kennaway 2010, 29).

Asimismo, dentro de este *artificial language* planteado por Kennaway, también reside espacio para los lenguajes inventados que aparecen en obras literarias o audiovisuales, comúnmente en las pertenecientes a los géneros de la fantasía y la ciencia-ficción: «Many artificial languages have been invented as parts of fictional worlds» (Kennaway 2010, 33).

## 2.6. Estrategias y técnicas de traducción

«A problemas, soluciones», no hay refrán más acertado que este para referirnos a la gran variedad de estrategias y técnicas de traducción que podemos utilizar. Lo cierto es que a los problemas que cualquier especialidad de traducción nos pueda ocasionar, siempre habremos de aplicar una serie de remedios que nos ayuden a reforzar y a brindar una traducción de calidad. No obstante, cabe mencionar que existe una diferencia entre los conceptos de estrategias y técnicas de traducción. A pesar de que ambas nos ayudan a proporcionar una solución, las primeras poseen un sentido más amplio y global, es decir, conforman el proceso de la búsqueda de buenos resultados y por tanto, «allanan el camino para encontrar la solución justa a una unidad de traducción» (Hurtado 2001, 267). Sin embargo, las técnicas de traducción resuelven los problemas puntuales y afectan directamente al resultado.

Así pues, en primer lugar, me gustaría poder hacer referencia a cuatro tipos de estrategias enfocadas a la traducción de obras literarias que Dos santos y Alvarado (2012, 230) nos proponen:

- **Estrategias de ayuda interna:** aquellas que podremos utilizar para resolver problemas haciendo uso del conocimiento interior previo que cada traductor tenga al respecto de la lengua y la cultura.
- **Estrategias de ayuda externa:** en ocasiones, no podremos resolver todas aquellas dudas mediante el conocimiento interno, por lo que veremos necesario acudir a factores externos para que nos complementen y nos sirvan de referencia con el fin de resolver nuestros problemas. Dichos factores externos podrían ser diccionarios o páginas web, por ejemplo.
- **Análisis microtextual:** consiste en la resolución de problemas de carácter gramatical o de vocabulario.
- **Análisis macrotextual:** aquí tendremos en cuenta, por una parte, el género textual con el que estemos trabajando; nos encargaremos también de que la coherencia y la cohesión del texto sean las acertadas; además, valoraremos todos aquellos aspectos retóricos que sean relevantes a la hora de traducir correctamente la obra y por último, pondremos en práctica el análisis del contexto escrito en el que nos encontremos.

Figura 4: Estrategias de traducción por Dos santos y Alvarado (2012, 230)

Por consiguiente, para el profundo análisis de los problemas de traducción y sus respectivas técnicas en la novela y en la película, utilizaremos la lista de técnicas propuesta por Hurtado (2001, 269-271) que hemos adaptado para nuestro análisis. No obstante, debemos conocer y definir previamente qué son y para qué se utilizan las técnicas de traducción. Hurtado (2001, 642) las define como un «procedimiento, visible en el resultado de la traducción, que se utiliza para conseguir la equivalencia traductora a microunidades textuales; las técnicas se catalogan en comparación con el original».

1. **Adaptación:** consiste en reemplazar un elemento cultural por otro propio de la cultura receptora.
2. **Amplificación:** se introducen elementos lingüísticos.
3. **Elisión:** se sintetizan u omiten elementos del TO.
4. **Calco:** se traduce literalmente una palabra o sintagma extranjero.
5. **Equivalente acuñado:** se utiliza un término o expresión reconocida como equivalente en la lengua meta.
6. **Modulación:** esta puede ser léxica o estructural y consiste en el cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento en relación con la formulación del TO.
7. **Préstamo:** se integra una palabra o expresión de otra lengua.
8. **Traducción literal:** técnica en la que un sintagma o expresión se traduce palabra por palabra.
9. **Transposición:** consiste en el cambio de categoría gramatical.

Figura 5: Técnicas de traducción basadas en la propuesta de Hurtado (2001).

En segundo lugar, propondremos una serie de técnicas de traducción aplicables, especialmente, al análisis de la adaptación cinematográfica de la novela. Dichas técnicas

son las propuestas por Hurtado, no obstante, García Luque (2005, 28) decide tomarlas para explicar cómo se podrían utilizar para analizar las adaptaciones cinematográficas.

- **Amplificación**: sería una técnica en la que se introducen elementos más precisos que no aparecen en el texto origen (TO), como por ejemplo, escenas, conversaciones o características de los personajes.
- **Compensación**: esta técnica de traducción consistiría en plasmar cierta información de la novela en la obra audiovisual, pero en un momento temporal distinto o, por ejemplo, mediante un personaje diferente.
- **Compresión lingüística**: constaría de la reformulación de elementos pertenecientes a la novela de una manera más resumida en la obra audiovisual.
- **Sustitución**: se basa en expresar elementos de la obra literaria a través de las imágenes.
- **Creación discursiva**: consiste en adaptar, mediante una equivalencia imprevisible fuera de contexto, un elemento de la obra literaria a la obra audiovisual. El contenido de ambos elementos es diferente, pero el objetivo que se pretende conseguir es el mismo.
- **Elisión**: estaríamos hablando de la técnica, probablemente, más utilizada en las adaptaciones cinematográficas. Así pues, consistiría en la condensación y eliminación de información.
- **Traducción literal**: ajustándonos a la adaptación cinematográfica, dicha técnica estaría basada en la representación precisa del contenido de un pasaje de la novela, ya sea mediante los mismos diálogos como en las descripciones.
- **Generalización**: no estaríamos hablando de eliminación total de elementos que aparecen en la novela, pero sí que se generalizan algunos aspectos que tienen relación, por ejemplo, con la descripción de personajes o escenarios.

Figura 6: Lista de técnicas de traducción para las adaptaciones cinematográficas (García Luque 2005).

Por último, para el análisis de la traducción de las UF utilizaremos la lista que Oltra nos propone con respecto a estos problemas de traducción (2016, 97).

- **UF → UF**: UFO se traduce por otra UF en la lengua meta (LM) que puede ser más o menos diferente de la original en cuanto a su estructura formal, semántica o su función textual.
- **UF → No UF**: la UFO se sustituye por otra expresión u otro segmento de texto que no constituye una UF en LM pero que puede reproducir el significado de la UFO.
- **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 cosas (como restricciones impuestas por la modalidad y el tipo de traducción, convenciones de uso, motivos estilísticos, etc.).
- **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.
- **UF → UFO en texto meta (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.
- **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.
- **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.

Figura 7: Lista de técnicas de traducción para las UF (Oltra 2015).

### 3. METODOLOGÍA

Para la realización del presente trabajo hemos seguido los siguientes pasos:

1. **Elección de la obra y obtención de corpus**: en primer lugar, debíamos escoger una obra literaria que se hubiera adaptado cinematográficamente para el doblaje, y en esta ocasión en particular, era de nuestro interés que tratara cuestiones distópicas relacionadas con los roles de género y el empoderamiento de la figura femenina en el cine durante esta última década. Por consiguiente, dimos con la saga de *The Hunger Games*, puesto que reunía todas las características anteriormente mencionadas y además, era de nuestro interés. Debido a su larga extensión, ya que se trata de una trilogía, optamos por analizar únicamente la primera entrega de esta. Llegados a tal punto, recogimos todos los elementos necesarios para el análisis del corpus: novela original en inglés, novela traducida al español por Pilar Ramírez Tello, película en VO (Versión Original) y película doblada al español, cuya traducción quedó en manos de Eva Garcés. Únicamente hizo falta comprar la novela original, ya que disponíamos del resto de los materiales previamente.
2. **Documentación teórica**: el siguiente paso consistió en comenzar a familiarizarnos con el tipo de análisis que íbamos a realizar y, por lo tanto, en documentarnos al

respecto. En primer lugar, pensamos en las diferentes especialidades de traducción que incumben el presente trabajo y obtuvimos información sobre ellas. Seguidamente, nos centramos en tratar de documentarnos acerca de las adaptaciones cinematográficas y de obtener los puntos más importantes para nuestro análisis. Además, consideramos relevante añadir un apartado dedicado a los roles de género en *Los Juegos del Hambre*; así pues, también buscamos fuentes de documentación sobre dicho tema en concreto. Y por último, extrajimos información acerca de los diferentes problemas y técnicas de traducción aplicables al análisis de la obra.

3. **Análisis:** una vez redactado el marco teórico, llegó el momento de adentrarnos por completo en la obra y de comenzar a analizarla. En primera instancia, decidimos leer varios capítulos de la novela (paralelamente en inglés y en español) e ir anotando todos aquellos problemas que resultaran de interés para nuestro trabajo. Posteriormente visualizábamos la parte de la película que correspondía con los capítulos recién leídos. En esta parte, anotábamos de igual forma aquellos problemas de traducción que resultaran convenientes y a su vez, ejemplos de todas aquellas técnicas de la adaptación cinematográfica que podíamos visualizar.

Para la mejor realización de dicho proceso, optamos por analizar tres problemas de traducción más específicos, como son la fraseología, los nombres propios y el lenguaje propio o inventado; para los que decidimos crear diferentes bases de datos (una para la novela y otra para la película), con el fin de anotar todos los problemas encontrados y las respectivas técnicas utilizadas para resolverlos. Con el paso del tiempo, nos dimos cuenta de que había diferentes problemas generales que también podrían ser de gran relevancia para el análisis, de modo que decidimos anotarlos y crear un apartado específico donde poder comentarlos. Dicho proceso se realizó con el objetivo de redactar un análisis cuantitativo y cualitativo.

En el primero, recogimos los datos numéricos de las diferentes técnicas aplicadas para los problemas concretos y los expusimos para contrastar mutuamente los datos obtenidos en la novela y los obtenidos en la película. Por lo consiguiente, en el análisis cualitativo, escogimos aquellos ejemplos más claros y relevantes de cada problema de traducción con el fin de exponerlos y explicarlos más detalladamente en el presente trabajo y asimismo, de obtener unas conclusiones al respecto. Cabe destacar que gracias al cuestionario realizado a Pilar Ramírez, pudimos obtener más información relevante para nuestro análisis de los problemas de traducción concretos.

## 4. ANÁLISIS

### 4.1. Traducción literaria y audiovisual

A continuación mostraremos los resultados cuantitativos y cualitativos del análisis de los principales problemas de traducción que hemos encontrado en la obra: fraseología, nombres propios y lenguaje propio o inventado.

#### 4.1.1. Fraseología

En lo que respecta al análisis cuantitativo de las UF en la novela, hemos encontrado un total de 154 ejemplos de aplicaciones de técnicas, de los cuales 100 corresponden a la técnica UF-UF, 37 a la No UF-UF, 14 a la UF-No UF y únicamente hemos encontrado 3 ejemplos de UF-Recurso retórico.

## Novela

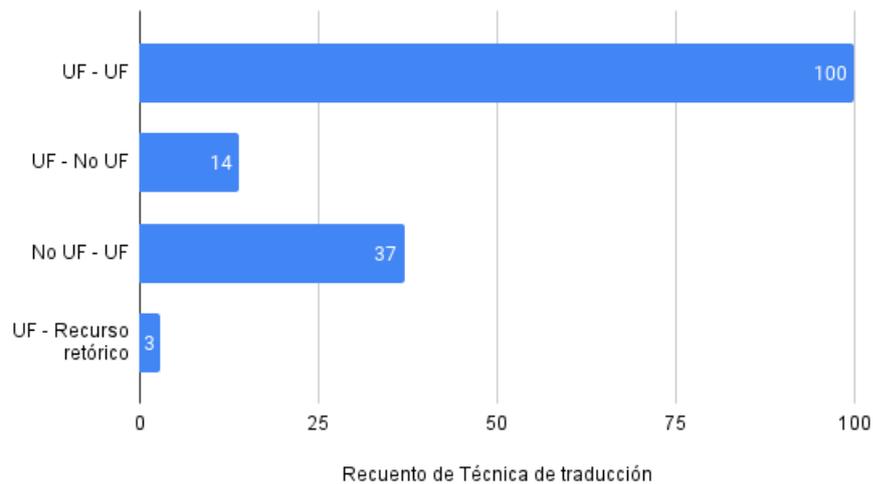


Figura 8: Recuento de las técnicas empleadas para las UF (novela).

Por otra parte, en lo que respecta a los resultados obtenidos de la película, observamos que de los 63 ejemplos, en 36 de ellos se ha aplicado la técnica UF-UF, en 13 la No UF-UF y en 8 la UF-No UF. Asimismo, como novedad, se utiliza la técnica de UF-Cero en 4 de los ejemplos y, finalmente, se hace uso de la técnica UF-Recurso retórico en 2 ocasiones.

## Película

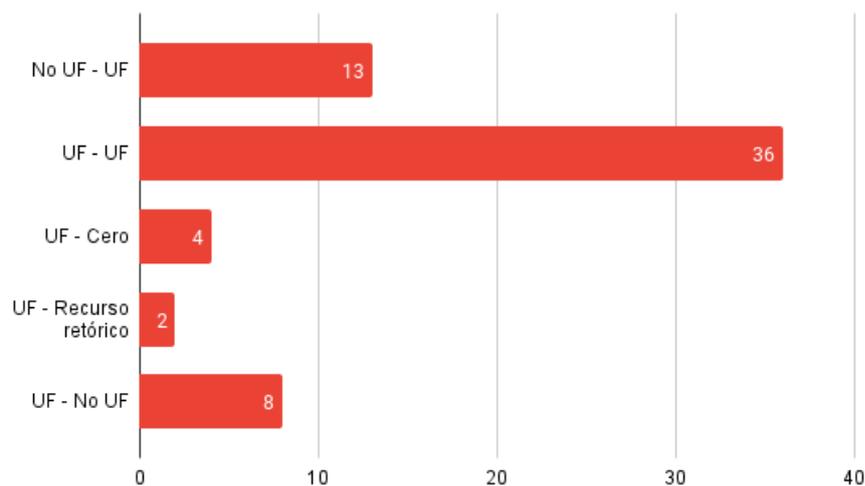


Figura 9: Recuento de las técnicas empleadas para las UF (película).

Tanto en la novela como en la película vemos una alta tendencia hacia la conservación de las UF en el TM, con tal de mantener el sentido propio de las expresiones del TO. No obstante, en ocasiones no se había optado por utilizar ninguna UF en el TO, pero en el TM se ha decidido introducir mediante la técnica No UF-UF, para aportar naturalidad en la LM. Sin embargo, cuando no se ha dado ninguno de los anteriores casos, se ha aplicado la técnica UF-No UF, intentando conservar el sentido pero sin utilizar una UF como en el TO. En menor medida encontramos la técnica UF-Recurso retórico y, por último, en la película, hemos localizado 4 ejemplos en los que se ha hecho uso de la técnica UF-Cero, seguramente por motivos relacionados con las restricciones impuestas

por el ajuste (ya que a menudo, la isocronía implica la eliminación de texto en la traducción).

EN	ES	Capítulo: página (EN-ES)	Contexto	Técnica de traducción
forever	por los siglos de los siglos	19: 261, 280	Then he smiles as if he'd be happy to lie there gazing at me forever.  Después sonríe, como si se alegrara de estar allí tumbado y poder mirarme por los siglos de los siglos.	UF - UF
forever	desde que tienes uso de razón	22: 300, 321	"Peeta," I say lightly. "You said at the interview you'd had a crush on me forever. When did forever start?"  —Peeta —digo, como si nada—, en la entrevista dijiste que estás enamorado de mí desde que tienes uso de razón. ¿Cuándo empezó esa razón?	UF - UF

Figura 10: Captura de la hoja de fraseología (novela) de nuestra base de datos

Uno de los ejemplos destacables de las UF en la novela es el que se ve representado en la figura anterior. Vemos claramente cómo se ha aplicado la técnica UF-UF y cómo el uso de la fraseología en la traducción ha sido distinto según el contexto en el que se ha utilizado. Así pues, las dos traducciones representan el mismo significado, no obstante, en cada una de ellas se ha optado por utilizar una UF diferente, con tal de aportar naturalidad y sentido al contexto. La expresión que aparece en el TO (*forever*) es un adverbio y se utiliza para dar el sentido de «un largo periodo de tiempo». En ambas traducciones «por los siglos de los siglos» y «desde que tienes uso de razón» estamos ante casos en los que se ha modificado de forma creativa el adverbio del TO. En el primer ejemplo, se ha optado por la intertextualidad, puesto que su origen proviene de la locución latina *saecula saeculorum* con el significado de «para siempre». Por otro lado, en el segundo ejemplo nos encontramos con una expresión propia de la lengua española que pretende transmitir el sentido de «desde siempre».

Otro punto de interés es el uso de las onomatopeyas, presentes tanto en la novela como en la película. Para nuestro trabajo de análisis, a pesar de que causara un poco de debate, decidimos considerarlas UF, ya que presentan características propias de estas, como la repetición y la fijación. Así, por ejemplo: *quack yourself* → «eso lo serás tú» (UF-No UF); *snap! The sound of a breaking branch wakes me* → «¡crac! El ruido de una rama me despierta» (UF-UF).

#### 4.1.2. Nombres propios

Tras observar los gráficos del análisis cuantitativo de los nombres propios hemos obtenido los siguientes resultados:

Por una parte, de los 62 ejemplos encontrados en la novela, el 50,8 % son préstamos, el 36,1 % serían calcos, en el 6,6 % de los casos se ha hecho uso de equivalentes y, únicamente en el 4,9 % de los ejemplos, se ha utilizado la modulación.

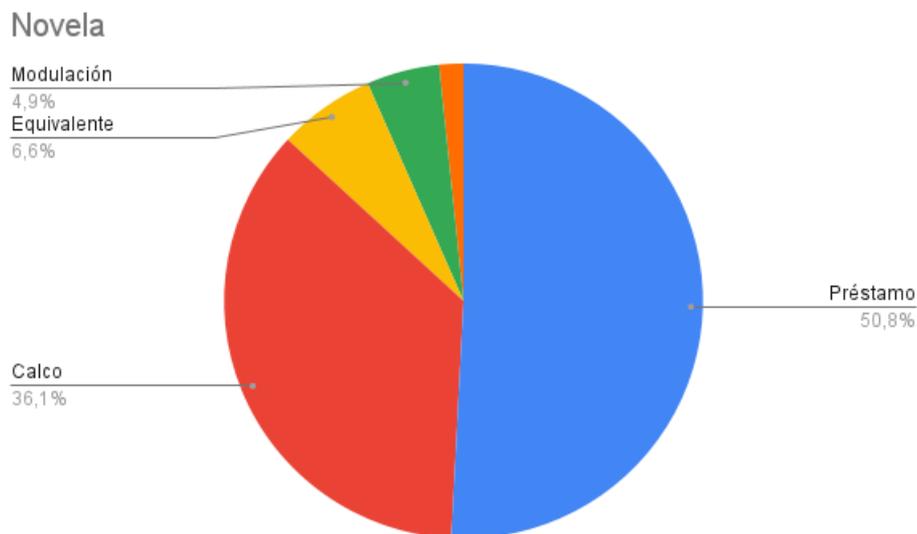


Figura 11: Porcentajes de las técnicas de traducción empleadas para los nombres propios (novela).

Por otra parte, de los 25 ejemplos encontrados en la película, el 73,9 % son préstamos, el 21,7 % calcos y en el 4,3 % se ha utilizado la modulación.

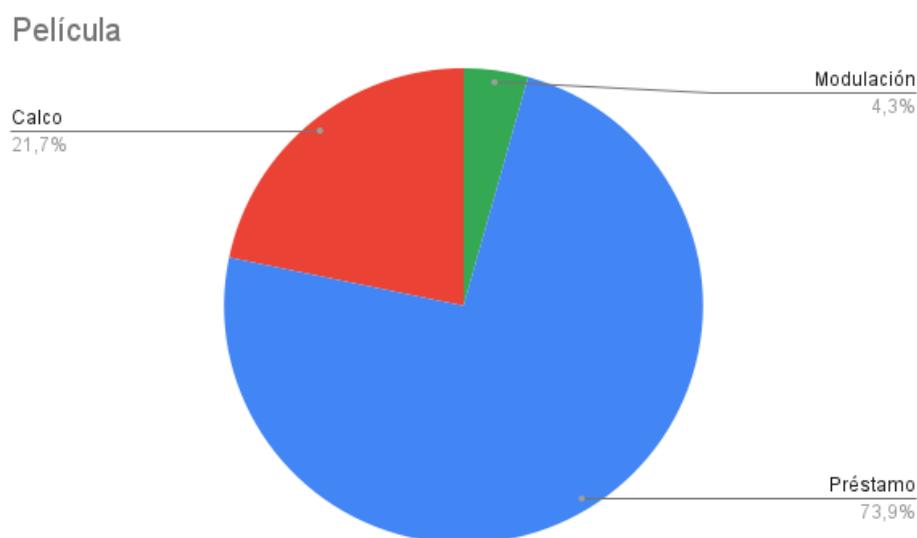


Figura 12: Porcentajes de las técnicas de traducción empleadas para los nombres propios (película).

Tal y como apreciamos en las representaciones gráficas, predomina el uso de préstamos en la traducción de los nombres propios, ya sea en la novela o en la película. Ahora bien, el porcentaje de las técnicas empleadas en la novela está más dividido que en la película. Siguiendo con el recuento, en las ocasiones en las que se ha decidido traducir los nombres propios, se ha hecho uso de calcos, permitiendo así representar en su mayoría el TO sin alterar el sentido del mismo. Por último, aunque en menor medida, también encontramos ejemplos de modulación y, en la novela, de transposición.

EN	ES	TCR	Contexto	Técnica de traducción
Gamemaker	Vigilante	1:33	This is your third year as Gamemaker. Es tu tercer año como Vigilante.	Modulación
Gale	Gale	5:09	Damn you, Gale. It's not funny. Maldita sea, Gale. No tiene gracia.	Préstamo
Catnip	Catnip	5:11	What are you gonna do with a hundred-pound deer, Catnip? ¿Qué vas a hacer con un ciervo de ciento cincuenta kilos, Catnip?	Préstamo
Prim	Prim	6:56	I've Prim and you have your brothers. Tengo a Prim, y tú, a tus hermanos.	Préstamo
Hunger Games	Juegos del Hambre	7:25	Happy Hunger Games. And may the odds be ever in your favor. Felices Juegos del Hambre. Y que la suerte esté siempre de vuestra parte.	Calco

Figura 13: Captura de la hoja de nombres propios (película).

La anterior figura muestra una captura de la hoja de la base de datos en la que hemos analizado las técnicas de traducción aplicadas a los nombres propios de la película. Cabe destacar que en la adaptación cinematográfica se han mantenido los nombres propios de la traducción de la novela. Igualmente, en la novela, en todos aquellos nombres propios que no pertenecen a los personajes, se ha mantenido la mayúscula, a excepción de *Peacekeepers* → «agentes de la paz». Otro caso interesante a comentar es el ejemplo de *Greasy Sae* → «Sae la Grasienda», donde, además del uso del préstamo para el nombre de pila del personaje, se ha utilizado la técnica del calco para traducir la característica que representa a la mujer.

#### 4.1.3. Lenguaje propio o inventado

Atendiendo a los gráficos de las técnicas de traducción utilizadas para resolver los problemas del lenguaje propio o inventado, hemos obtenido los siguientes resultados:

Con respecto a la novela, cabe destacar que de los 31 ejemplos encontrados en el 73,3 % de los casos se ha utilizado la técnica del calco para resolver los problemas, en el 13,3 % de los casos se ha optado por los equivalentes, en el 10 % por los préstamos y, únicamente se ha utilizado la modulación en el 3,3 % de los casos.

### Novela

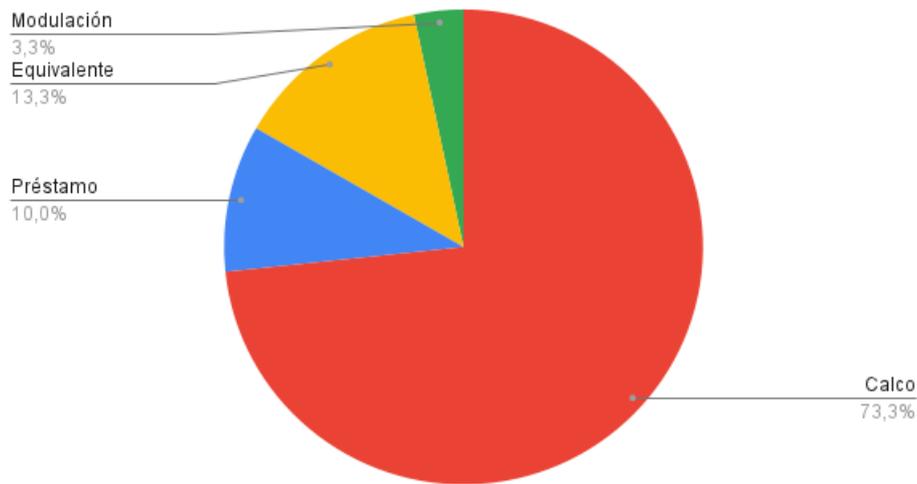


Figura 14: Técnicas de traducción empleadas para el lenguaje propio o inventado (novela).

Por otro lado, de los 19 ejemplos localizados en la película, en el 72 % de ellos se ha puesto en práctica la técnica del calco, seguida del 11,1 % de ocasiones en las que se han utilizado tanto equivalentes, como préstamos y, por último, observamos que el porcentaje de la modulación ha sido de un 5,6 %.

### Película

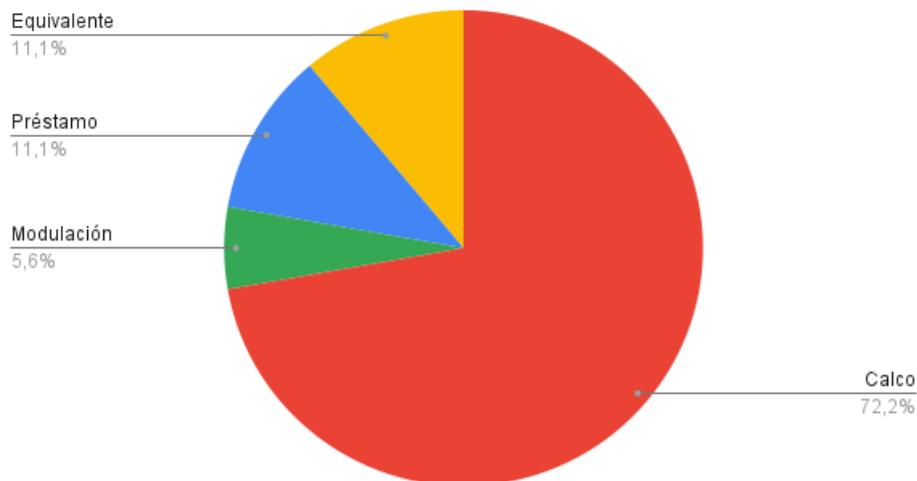


Figura 15: Técnicas de traducción empleadas para el lenguaje propio o inventado (película).

En esta ocasión, a diferencia de los nombres propios, vemos un claro uso predominante de los calcos, además, con un porcentaje similar en la novela y en la película. Seguidamente encontramos la técnica del préstamo y como novedad, los equivalentes acuñados, cuyo uso ha sido clave para la traducción, como veremos a continuación.

EN	ES	Capítulo, página (EN-ES)	Contexto	Técnica de traducción
jabberjay	charlajo	3: 42, 53	One was a special bird called jabberjay (...) Uno de ellos era un pájaro especial llamado charlajo (...).	Equivalente
Remake Center	Centro de Renovación	5: 61, 72	I've been in the Remake Center for more than three hours and I still haven't met my stylist. Llevo más de tres horas en el Centro de Renovación y todavía no conozco a mi estilista.	Calco
"Katniss, the girl who was on fire"	Katniss, la chica en llamas	5: 67, 78	"I want the audience to recognize you when you're in the arena", says Cinna dreamily. "Katniss, the girl who was on fire." —Quiero que el público te reconozca cuando estés en la arena —dice Cinna en tono soñador—: Katniss, la chica en llamas.	Calco

Figura 16: Captura de la hoja de lenguaje propio o inventado (novela).

Con respecto al lenguaje inventado es conveniente destacar las traducciones que se han realizado en la novela de los animales modificados genéticamente: *mockingjay* → «sinsajo», *jabberjay* → «charlajo», *tracker jackers* → «rastrevíspulas». Vemos como en las tres ocasiones se ha recurrido a la técnica del equivalente mediante el uso de juegos de palabras. De modo que no se ha optado por realizar una traducción literal, sino que se ha buscado adaptar el término de una forma más natural en la LM y a su vez, manteniendo el sentido original. Analicemos detalladamente el segundo ejemplo. Si desglosamos el término *jabberjay*, obtenemos, por un lado, *jabber* → «parlotear», y por otro, *jay* → «charlatán». Como la definición del término sería la siguiente: «pájaro con la habilidad de memorizar y repetir conversaciones humanas completas», mediante el juego de palabras se ha pretendido adaptar el significado de la expresión sin perder la esencia del TO. Asimismo, gracias a las respuestas del cuestionario que nos proporcionó Pilar Ramírez, hemos podido comprender el porqué de dichas traducciones.

**7. Siguiendo el mismo hilo de la pregunta anterior, ¿cómo llegó a la solución final de la famosa traducción de la palabra «sinsajo» (*mockingjay*)? ¿Podría explicar brevemente el desarrollo y las técnicas que utilizó?**

Primero analicé de dónde podía haber sacado la autora la palabra y después intenté imitar el proceso hasta dar con un término que sonara a pájaro en español. Fue más o menos así: *mockingjay* es un pájaro mitad *mockingbird* (un pájaro de verdad, el sinsonte) y mitad *jabberjay* (un pájaro inventado). La palabra *jabberjay* se compone de *jay*, que es un pájaro (arrendajo) y *jabber*, que quiere decir farfullar o hablar atropelladamente. Después de meterlo todo en la batidora para intentar dar con un nombre que sonara medianamente bien y de considerar diferentes opciones, convertí el *jabber* en *charla* y el *jay* en las dos últimas letras de arrendajo, de ahí el charlajo. Por tanto: sinsajo = «sins» de sinsonte (*mocking – mockingbird*) y «ajo» de charlajo (*jay – jabberjay*).

Figura 17: Captura de la séptima pregunta del cuestionario a Pilar Ramírez Tello

#### 4.1.4. Problemas generales

Además de las cuestiones concretas que hemos explicado previamente, también detectamos diversos problemas generales que se han podido manifestar a lo largo de las traducciones. Así pues, veremos qué tipo de problemas son y las respectivas técnicas de traducción que se han utilizado.

<i>Here it's safe, here it's warm</i>	Este sol te protege y te da calor,
<i>Here the daisies guard you from every harm</i>	las margaritas te cuidan y te dan amor,
<i>Here your dreams are sweet and tomorrow brings them true</i>	tus sueños son dulces y se harán realidad
<i>Here is the place where I love you.</i>	y mi amor por ti aquí perdurará.

Figura 18: Fragmento de la canción que Katniss le canta a Rue (novela).

En primer lugar, a pesar de que en los corpus únicamente encontramos dos casos, debemos destacar la traducción de las letras de las canciones. En cuanto a la novela, vemos como estas sí que se han traducido. Mencionando como ejemplo la canción que Katniss le canta a Rue, observamos que no es una traducción literal, pues se intentan mantener las rimas y ciertas expresiones se han traducido de manera un tanto diferente. No obstante, en la versión doblada de la película, dicha canción no se traduce y por lo tanto, tampoco se dobla, se mantiene el TO. Desde mi punto de vista, seguramente se optó por no doblar la canción en la película, puesto que para ello se tendrían que haber tenido en cuenta muchos más factores, no únicamente el sentido y la rima. En dicho caso, también se debería de haber adaptado la letra a la música y la melodía de la canción, trabajo de más que probablemente prefirieron evitar por no complicarse más de lo necesario.

En segunda instancia, detectamos una gran variedad de ejemplos, tanto en la novela como en la película, en los que se ha utilizado la **modulación** para resolver problemas traductológicos. Pongamos por caso uno de los ejemplos de la novela: *District Twelve. Where you can starve to death in safety* → «El Distrito 12, donde puedes morirte de hambre sin poner en peligro tu seguridad». Aquí vemos claramente cómo se ha modulado la traducción dándole otro enfoque a la misma e incluso podemos decir que estamos también ante un ejemplo más de amplificación. Además, mientras que en el TO se hace uso del sustantivo, en el TM se opta por introducir un verbo, por lo que se produce un cambio de categoría gramatical y, a su vez, se nos presenta un claro ejemplo de **transposición**. En efecto, es extremadamente común encontrar ejemplos de modulación y transposición en un mismo elemento, ya que muchas veces van de la mano.

Con respecto a la **adaptación**, hemos localizado elementos que conciernen a las unidades de medida y a sus respectivas traducciones, como es el siguiente caso que aparece en la película: *what are you doing with a hundred-pound deer, Catnip?* → «¿Qué vas a hacer con un ciervo de ciento cincuenta kilos, Catnip?». Observamos cómo se ha traducido la unidad de medida (*pounds*→kilos), con el fin de que se adapte mejor a la cultura de la LM. Ahora bien, al tratarse de unidades de medida diferentes, también ha sido necesario adaptar la cantidad numérica, puesto que es diferente (*hundred*→ciento cincuenta).

Prosigamos nuestro análisis con ejemplos en los que se ha hecho uso de las técnicas de **amplificación** y **elisión**, contrarias la una de la otra. *After dinner, we watched the replay in the sitting room*→«Después de la cena vemos la repetición de las entrevistas en el salón». Este ejemplo de la traducción de la novela basta para ilustrar la amplificación, dado que vemos claramente que el elemento «las entrevistas» no aparece en el TO. En

cuanto a la elisión, hemos localizado diversos ejemplos en la película, entre los cuales destacamos el siguiente: *Take care of them, Gale. Whatever you do, don't let them starve*→«Cuida de ellas, Gale. Ø No dejes que mueran de hambre». Así pues, podemos observar cómo se omite el elemento *whatever you do* en el TM. Observamos que la técnica de elisión se utiliza más en la película debido a las restricciones de ajuste a las que están sometidas los doblajes de las películas en general.

En cuanto a los **equivalentes acuñados** podemos asegurar que hay diversos ejemplos a lo largo de los corpus analizados. Como bien sabemos, la técnica del equivalente en traducción trata de expresar una misma realidad utilizando una expresión equivalente en la LM y haciendo uso de recursos estilísticos, si se da el caso. De modo que encontraríamos el siguiente ejemplo en la novela *turn a blind eye*→«hacer la vista gorda», donde se visualiza notoriamente el uso de expresiones diferentes en ambas lenguas, pero transmiten el mismo mensaje.

Por último, en la traducción de la obra literaria, encontramos varios ejemplos en los que se ha recurrido al uso de **metáforas** para resolver los problemas. Uno de ellos es el siguiente: *But I'm not convinced I won't be perfectly barbacued by the time we reach the city's centre*→«Pero no me acaba de convencer; es posible que acabe convertida en barbacoa humana cuando lleguemos al centro de la ciudad». Conviene subrayar cómo se ha introducido la metáfora en el TM con el fin de darle un aspecto más natural a la traducción, puesto que en el TO, se utiliza la expresión *barbacued* como un adjetivo, cuyo uso en la LM, en este caso concreto, connotaría un sentido ilógico y poco común.

#### 4.2. Adaptación cinematográfica

Para el análisis de la adaptación audiovisual nos hemos basado en la lista de técnicas, mencionada anteriormente, propuesta por Hurtado (2001) y adaptada por García Luque (2005, 28). En este caso, hemos conseguido encontrar, al menos, un ejemplo de cada una de las técnicas.

En efecto, es previsible que en cualquier adaptación cinematográfica de una novela, el elemento que predomine sea la **elisión**, ya que para las películas se suelen establecer unos tiempos determinados de duración, lo cual no sucede en la escritura de novelas. Es así como, en el caso de *Los Juegos del Hambre*, podemos encontrar diversos elementos omitidos. En primer lugar, uno de los más destacables de la película es cuando Peeta, finalmente, no pierde su pierna, al contrario de la novela, donde sí lo hace. Por otra parte, podríamos destacar la escena en la que, tras la muerte de Rue, las personas del Distrito 11 (lugar de residencia de la niña) deciden enviarle pan a Katniss por compensación de la ayuda que proporcionó a Rue durante los juegos, así pues, este suceso se omite en la adaptación cinematográfica.

Mientras tanto, la **amplificación** también predomina y es que hay una serie de elementos que nos sirven de prueba para demostrarlo. Aquel que más podríamos destacar sería la muestra de imágenes de los distritos en determinadas ocasiones durante la celebración de los juegos, suceso que no ocurre en el TO de la novela. Un claro ejemplo es el momento posterior a la muerte de Rue, ya que, tras el suceso, se visualizan imágenes de los habitantes del Distrito 11 revelándose contra el Capitolio. Al igual que ocurre al final de la película, cuando Katniss y Peeta regresan a casa y se muestran imágenes de su regreso, ya en el propio Distrito 12. Ambas situaciones no están presentes en la novela.

En tercer lugar, encontramos elementos que representan la técnica de la **compensación**. Para ello nos remontamos al momento en el que Katniss acaba de presentarse voluntaria como tributo y se encuentra dentro del Edificio de la Justicia para despedirse de su familia y amigos. En la novela, Madge, la hija del alcalde, se despide de Katniss y le entrega el pin del sinsajo. Sin embargo, en la adaptación cinematográfica será Prim, la hermana de Katniss, quien le brindará el pin.

En cuarto lugar, podemos destacar un pasaje de la novela que tras adaptarlo cinematográficamente se ha aplicado la técnica de la **compresión lingüística**. Al dar comienzo los juegos, en el TO se describe como Katniss pasa más de un día y medio sin beber una gota de agua y haciendo los mayores esfuerzos por mantenerse con energía. No obstante, en la película, Katniss encuentra una balsa con agua en cuestión de minutos, justo después de comenzar los juegos.

La técnica de **sustitución** también se puede visualizar a lo largo de la película en momentos como por ejemplo, cuando Katniss demuestra sus habilidades en el Centro de Entrenamiento. En dicho pasaje de la novela se describe la furia que siente Katniss cuando ninguno de los Vigilantes le presta atención («de repente me pongo furiosa, me quema la sangre, el que con mi vida en juego, ni siquiera tengan la decencia de prestarme atención»). Todos estos sentimientos se expresan de forma visual en la adaptación cinematográfica mediante la representación facial de enfado que muestra Katniss y su posterior actuación contra los Vigilantes.

Asimismo, podemos tomar el mismo pasaje de la novela para demostrar la presencia de otra técnica utilizada, en este caso, la **creación discursiva**. En la novela, Katniss dispara una flecha al techo y hace saltar una gran cantidad de chispas. De modo que, en la película, Katniss simplemente dispara a un muñeco y le da justo en el corazón. En ambos casos, ninguno de los Vigilantes del Centro de Entrenamiento se da cuenta de lo que Katniss acaba de hacer. La escena es completamente diferente pero la intención que se pretende conseguir es la misma, ya que, en ambos casos, el objetivo es que el lector o el espectador se dé cuenta de que los Vigilantes están haciendo caso omiso a Katniss.

Además, hemos podido observar diversos ejemplos de **traducción literal** a lo largo de la adaptación cinematográfica con respecto a la novela. En primera instancia, vemos que, en el TO, Haymitch llama «preciosa» a Katniss al dirigirse a ella en muchas ocasiones, suceso que se mantiene en la adaptación cinematográfica. De igual modo, en un pasaje concreto de la novela en el que Peeta y Katniss mantienen una conversación en la azotea la noche anterior a los juegos, Peeta menciona lo siguiente: «Pero desearía poder encontrar una forma de... de demostrarle al Capitolio que no le pertenezco, que soy algo más que una pieza de sus juegos». De este modo, en la adaptación audiovisual se mantiene el mismo diálogo, al igual que ocurre con la frase que se utiliza en la celebración de los juegos cada año «Felices Juegos del Hambre. Y que la suerte esté siempre de vuestra parte», en la que, por supuesto, se mantiene de la misma forma en la novela y en la película.

Por último, debemos mencionar la técnica de la **generalización**. Existe un pasaje concreto de la novela en el que los animales que los Vigilantes introducen, casi al final de los juegos, tienen las caras de los tributos caídos en la arena. Dicha característica no aparece en la adaptación cinematográfica. Así pues, no estaríamos hablando de un caso

de elisión, puesto que los animales sí que aparecen y no se han eliminado por completo, la única diferencia es que se han generalizado ciertas características de estos.

## 5. CONCLUSIONES

Tras observar los resultados del análisis podemos ver las diferencias y las similitudes entre las técnicas de traducción aplicadas en ambos corpus.

Desde un inicio, el estudio de la fraseología no fue tarea fácil y tuvimos que poner mucho detalle para obtener los ejemplos adecuados y definir la técnica utilizada en cada caso. Así pues, los resultados nos muestran una alta tendencia hacia la técnica UF-UF, tanto en la novela como en la película, lo cual demuestra que se ha tratado de mantener la fraseología en la traducción siempre que ha sido posible. Además, se tiende a añadir UF incluso cuando estas no existían en el TO (No UF-UF). No obstante, la mayor diferencia que encontramos en la película con respecto a la novela es que en la primera se hace uso de la técnica UF-Cero y en la novela esta no es predominante. Esto se debe, posiblemente, a la necesidad de condensación debido a las restricciones del doblaje.

En segundo lugar, observamos que entre las técnicas que se utilizan para resolver los problemas de los nombres propios predomina el préstamo en ambos corpus. Ahora bien, es cierto que en ocasiones no se ha optado por mantener los nombres del TO y se han traducido mediante la técnica del calco, para obtener el mismo sentido que en el original, pero adaptándolo en cierta medida a la LM.

En relación con el lenguaje inventado o propio, vemos cómo se ha optado por utilizar calcos de manera predominante, sobre todo en lo que concierne al lenguaje propio. Ahora bien, en aquellas ocasiones en las que se he hecho uso de términos inventados, como el ejemplo de *jabberjay* → «charlajo», observamos que se han utilizado, al igual que en el TO, juegos de palabras equivalentes para resolver el problema de traducción, siendo, por tanto, la técnica del equivalente acuñado la segunda más utilizada para este tipo de problemas.

En relación con los problemas generales de traducción cabe destacar tres cuestiones en particular. La primera de ellas es el gran número de ejemplos encontrados en los que se hace uso de la modulación, a menudo combinada con la trasposición en el mismo pasaje de la novela o película, puesto que estas dos técnicas suelen ir de la mano en muchas ocasiones. Por otro lado, predomina la técnica de la elisión en la película, estando esta condicionada por las restricciones del doblaje. En último lugar, distinguimos el empleo de las metáforas en la traducción literaria, con la particularidad de que en unas ocasiones ya estaban presentes en el TO y en otras, se han añadido de nueva instancia. A pesar de que estas pueden llegar a ser similares a las UF, no debemos confundirlas.

Por lo que se refiere a la adaptación cinematográfica, cabe señalar que cumplen con los métodos esperados. Una de las características que podíamos prever que se utilizaría es la de elisión, siendo esta un elemento fundamental en la mayoría de las adaptaciones cinematográficas. Así pues, la consideraríamos una consecuencia de la restricción de tiempo que tienen las películas, en las que es muy complicado y en la mayoría de ocasiones imposible, adaptar una obra literaria en su totalidad. En resumen, vemos cómo las técnicas utilizadas en la adaptación están relacionadas con la síntesis, ya sea mediante

diálogo o imágenes, señalando así el uso de la comprensión lingüística, la sustitución o la generalización.

Por consiguiente, si revisamos los objetivos marcados previamente para el presente trabajo, podemos afirmar su total cumplimiento. Con respecto a la revisión teórica, nos documentamos sobre aquellos aspectos más relevantes y los plasmamos en el marco teórico. Consecuidamente, hemos procedido a la realización del exhaustivo análisis de los corpus, anotando todos aquellos problemas y siendo capaces de clasificarlos y asociarlos a sus respectivas técnicas de traducción. Asimismo, para nuestra mejor organización, creamos bases de datos en las que se ordenaron los problemas y sus técnicas. Por último, conseguimos realizar el análisis cuantitativo y cualitativo de los corpus, y hemos demostrado, por tanto, las capacidades traductológicas aprendidas durante el grado.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

Agost Canós, Rosa María. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.

Aguilar, Pilar. 2004. *¿Somos las mujeres de cine?: Prácticas de análisis fílmico*. Oviedo: Instituto Asturiano de la Mujer.

Bernardo Gil, Elena y Bermejo, Reyes. 2021. «Los juegos del hambre». *La Linterna del Traductor. La revista multilingüe de ASETRAD*, núm. 8.

Carreras García, N. 2015. *Los lenguajes inventados en la literatura: análisis de las traducciones al español del Newspeak de 1084, de George Orwell*. Trabajo de final de grado, Universitat Jaume I.

Cattrysse, Patrik. 1992a. *Pour une théorie de l'adaptation filmique*, Berne, Peter Lang.

Chaume, Frederic. 2004. *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.

Collins Dictionaries. 2023. *Collins English Dictionary*. <https://www.collinsdictionary.com/>

Collins, Suzanne. 2008. *Los Juegos del Hambre*. RBA Libros S.A. 2014.

Collins, Suzanne. 2008. *The Hunger Games*. New York: Scholastic Press. 2009.

Corpas Pastor, Gloria. 1997. *Manual de fraseología espanyola*. Madrid: Gredos. —. 2003. *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*. Madrid: Lingüística Iberoamericana.

Dos santos, Francisca Eugênia y Alvarado, Esteban. 2012. «Traducción literaria y sus implicancias en la construcción de la cultura». *Núcleo*, vol.24, n.29, pp.217-245. [http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0798-97842012000100009&lng=es&nrm=iso](http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-97842012000100009&lng=es&nrm=iso) .

Fernández Morales, Marta y María Isabel Menéndez Menéndez. 2015. «(Re)definición de los roles de género en la cultura popular. El caso de *The Hunger Games*». *Papers. Revista de sociología*, núm. 100/2.

- Fodor, Istvan. 1976. *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects*. Hamburgo: Helmut Buske.
- García Abellán, Celia. 2020. *De la literatura a la pantalla: la traducción de una obra literaria y su adaptación audiovisual. Análisis de El cuento de la criada*. Trabajo de final de grado, Universitat Jaume I.
- García Luque, Francisca. 2005. «Técnicas de traducción aplicadas a la adaptación cinematográfica: nuevos horizontes para la traductología». *TRANS: revista de traductología* 9: 21-35.
- Gimferrer, Pere. 1985. *Literatura y cine*, Barcelona: Planeta.
- Hurtado, Amparo. 1994. *Estudis sobre la traducció*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Hurtado, Amparo. 2001. *Traducción y Traductología: Introducción a la Traductología*. Madrid: Cátedra.
- Kennaway, Richard. 2010. «Artificial languages». En *The Routledge Linguistics Encyclopedia*, ed. Kirsten Malmkjaer. New York: Routledge, 29-35.
- Martínez Ortuño, Cristina. 2015. *La traducción de los referentes culturales. El caso de Ocho apellidos vascos (español → inglés)*. Trabajo de final de grado, Universitat Jaume I.
- De Moya, E. Antonio. 2003. «Versiones y subversiones de la masculinidad en la cultura dominicana». *Perspectivas Psicológicas*, 3-4 (4), 186-192.
- Nord, Christiane. 2009. «El funcionalismo en la enseñanza de la traducción» *Mutatis mutandis: revista latinoamericana de traducción*. Vol. 2. N°2, 209-243.
- Oltra, Maria D. 2015. *La traducció de la fraseologia en obres literàries contemporànies i les seues adaptacions cinematogràfiques (anglès-català/espanyol)*. Tesis doctoral. Castelló: Universitat Jaume I.
- Oltra, Maria D. 2018. «La fraseologia com a tret estilístic en novel·les originals en anglés i les seues traduccions al català.» *Caplletra. revista internacional de filologia*. Núm. 65, 95-124. <https://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/177462>
- Oltra, Maria D. 2018. «La traducció al català i al castellà de les UF modificades creativament en la novel·la *Midnight's Children*, de Salman Rushdie.» *Cultura, llenguaje y representación: revista de estudios culturales y filológicos*. Vol. 20, 285-299. <https://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/180014>
- Pedersen, Jan. 2011. *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*. Ámsterdam: John Benjamins. <http://site.ebrary.com/lib/universvaln/reader.action?docID=10508959>.
- Real Academia Española. 2019. *Diccionario de la lengua española*. <https://www.rae.es/>
- Sancho Cremades, Pelegrí. 2012. «La modificació creativa interna de locucions en “Astèrix” i la traducció al català: anàlisi d’alguns exemples». *Zeitschrift für Katalanistik* 25, 81-104. <http://cort.as/-BjOj>.

## ANEXO I: ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Fases del doblaje en España según Chaume (2004). .....	9
Figura 2: Lista de algunos de los símbolos utilizados en doblaje por Chaume (2004). ....	10
Figura 3: Sincronismos en el doblaje por Agost (1999). .....	10
Figura 4: Estrategias de traducción por Dos santos y Alvarado (2012, 230) .....	15
Figura 5: Técnicas de traducción basadas en la propuesta de Hurtado (2001). .....	15
Figura 6: Lista de técnicas de traducción para las adaptaciones cinematográficas (García Luque 2005). .....	16
Figura 7: Lista de técnicas de traducción para las UF (Oltra 2015). .....	17
Figura 8: Recuento de las técnicas empleadas para las UF (novela). .....	19
Figura 9: Recuento de las técnicas empleadas para las UF (película). .....	19
Figura 10: Captura de la hoja de fraseología (novela) de nuestra base de datos .....	20
Figura 11: Porcentajes de las técnicas de traducción empleadas para los nombres propios (novela). .....	21
Figura 12: Porcentajes de las técnicas de traducción empleadas para los nombres propios (película). .....	21
Figura 13: Captura de la hoja de nombres propios (película). .....	22
Figura 14: Técnicas de traducción empleadas para el lenguaje propio o inventado (novela). .....	23
Figura 15: Técnicas de traducción empleadas para el lenguaje propio o inventado (película). .....	23
Figura 16: Captura de la hoja de lenguaje propio o inventado (novela). .....	24
Figura 17: Captura de la séptima pregunta del cuestionario a Pilar Ramírez Tello .....	24
Figura 18: Fragmento de la canción que Katniss le canta a Rue (novela). .....	25

## ANEXO II: BASES DE DATOS

Novela:

[https://docs.google.com/spreadsheets/d/1aF6Og7T-I6R6YDXg2T0S5KC4mzO28Wy\\_dScaLiUW0wg/edit?usp=sharing](https://docs.google.com/spreadsheets/d/1aF6Og7T-I6R6YDXg2T0S5KC4mzO28Wy_dScaLiUW0wg/edit?usp=sharing)

Película:

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/12P5mPHklpz1IiZncgNw2Uzfdx6poHrhjDTS-EYIQYHk/edit?usp=sharing>

## ANEXO III: CUESTIONARIO A PILAR RAMÍREZ TELLO

### CUESTIONARIO A PILAR RAMÍREZ TELLO

(Traductora del inglés al español de la novela *The Hunger Games*)

El siguiente cuestionario se divide en tres bloques. El primero de ellos trata cuestiones sobre el encargo de traducción en sí; por otra parte, el segundo está relacionado con el proceso traductor, los problemas de traducción que presentaba el texto original y la

aplicación de técnicas de traducción para resolverlos. Por último, finalizamos con un bloque que contiene preguntas relacionadas con el producto final, el contexto de recepción del mismo y la posterior adaptación cinematográfica de la novela.

## BLOQUE 1: EL ENCARGO DE TRADUCCIÓN

### **1. ¿Qué pensó cuando recibió el encargo de traducción de dicha novela?**

Me alegré mucho porque era la primera vez que RBA me ofrecía trabajo. La novela todavía no se había hecho famosa, así que, por lo demás, era un encargo de traducción como cualquier otro.

### **2. En el trascurso de la traducción de la novela ¿sintió presión o inquietud en algún momento por saber si lo estaba llevando a cabo de la forma correcta?**

Por muchos años que lleves traduciendo, siempre sientes alguna inquietud. En este libro, como en otros que he traducido, había muchos neologismos, por ejemplo, y siempre te quedas con la duda de si funciona bien o no en español. Presión, no, que yo recuerde.

### **3. ¿Qué plazo le ofrecieron para la traducción de la novela? ¿Le pareció que tuvo tiempo suficiente para realizarla?**

Para la primera novela fueron tres meses y tres semanas. Sí, hubo tiempo de sobra.

### **4. Durante el proceso de traducción, ¿tuvo contacto con la autora de la novela original? Y en caso de que sí, ¿intervino de algún modo en el proceso de traducción?**

No, ninguno.

### **5. Una vez realizada la traducción, ¿se produjeron cambios en la fase de revisión de la misma? En caso de que sí, ¿podría indicar algunos ejemplos que recuerde?**

Siempre hay cambios en el proceso de revisión. Por lo que veo, cosas pequeñas de estilo, como cambiar un «exhausta» por un «agotada» («Mi madre parece más joven cuando duerme; exhausta agotada, aunque no tan machacada») o esto: «Todavía se le mueve el pecho, pero apenas pero cada vez con menos fuerza». También cambiaron el verbo «coger» por otros, ya que iba a publicarse en Latinoamérica. En la revisión ortotipográfica, alguna que otra coma, pero poca cosa.

## BLOQUE 2: EL PROCESO DE TRADUCCIÓN

En mi trabajo, analizo diferentes problemas de traducción como las unidades fraseológicas, los nombres propios y el lenguaje propio o inventado. Las siguientes

preguntas tienen como objetivo conocer mejor cómo fue el proceso de toma de decisiones a la hora de resolver algunos de estos problemas de traducción.

- 6. En lo que respecta al lenguaje inventado, ¿por qué en algunos ejemplos, como la palabra *avox*, decidió mantener el préstamo original y en otros de ellos, como es el caso de *tracker jackers* → rastrevíspulas, optó por buscar una traducción equivalente?**

Cada neologismo te pide una cosa distinta, dentro de lo subjetivo de su traducción. *Avox* es una palabra que no viene del inglés, sino del latín, así que también es un extranjerismo, por así decirlo, para los lectores del texto original. En español se entiende tan bien como en inglés porque en nuestro idioma tenemos el prefijo a-: «sin VOZ».

Sin embargo, *tracker jacker* es algo inventado que parte de dos palabras reales en inglés, así que hay que traducirlo. Como existen las *yellow jacket*, que son un tipo de avispa, le di unas cuantas vueltas hasta combinar la idea de rastreo con la del insecto en cuestión.

- 7. Siguiendo el mismo hilo de la pregunta anterior, ¿cómo llegó a la solución final de la famosa traducción de la palabra «sinsajo» (*mockingjay*)? ¿Podría explicar brevemente el desarrollo y las técnicas que utilizó?**

Primero analicé de dónde podía haber sacado la autora la palabra y después intenté imitar el proceso hasta dar con un término que sonara a pájaro en español. Fue más o menos así: *mockingjay* es un pájaro mitad *mockingbird* (un pájaro de verdad, el sinsonte) y mitad *jabberjay* (un pájaro inventado). La palabra *jabberjay* se compone de *jay*, que es un pájaro (arrendajo) y *jabber*, que quiere decir farfullar o hablar atropelladamente. Después de meterlo todo en la batidora para intentar dar con un nombre que sonara medianamente bien y de considerar diferentes opciones, convertí el *jabber* en *charla* y el *jay* en las dos últimas letras de arrendajo, de ahí el charlajo. Por tanto: sinsajo = «sins» de sinsonte (*mocking – mockingbird*) y «ajo» de charlajo (*jay – jabberjay*).

- 8. En cuanto a la fraseología, me gustaría destacar un ejemplo concreto cuya traducción me llamó la atención, puesto que nunca había oído la expresión en español: *I bet my buttons (that was your sister)* → «me apuesto los calcetines» (a que era tu hermana). ¿Podría explicar, si lo recuerda, por qué optó por dicha traducción? ¿Cómo llegó a esa solución?**

Reconozco que no recuerdo por qué lo traduje así. La expresión del original se emplea muy poco, es bastante antigua y suena algo graciosa (es de uso relativamente común el *I bet my shirt*, pero esta, no tanto). Siendo del todo sincera, pudieron ocurrir dos cosas: que, en su momento, no encontrara la expresión y creyera erróneamente que era inventada, o que diera con ella y que, como en español sí que usamos el «me apuesto» lo que sea, pensara que poner calcetines quedaba tan gracioso y poco habitual como la expresión en inglés.

**9. En general, ¿recuerda cómo fue el proceso de resolución de problemas? ¿Dónde obtuvo mayor documentación?**

Pues no sabría decirte. Fue hace quince años y, desde entonces, he traducido unos ochenta libros más. Sí recuerdo que, aparte de los recursos online, aproveché una lista de correo privada, en la que estábamos unos cuantos colegas traductores, para que me dieran su opinión sobre algunos neologismos: yo les presentaba varias opciones y me decían cuál les sonaba mejor. Ahora uso muchísimo WordReference, el Dirae, la Wikipedia (aunque siempre con muchísimo cuidado), etcétera y, si es necesario, me pongo en contacto con un experto en la materia que toque (hace poco, microscopios).

**BLOQUE 3: EL CONTEXTO DE RECEPCIÓN Y LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRAFICA DE LA NOVELA**

**10. Una vez finalizada la traducción de la novela, ¿quedó cien por cien satisfecha de su resultado o a día de hoy habría algún detalle que le gustaría cambiar? ¿Podría explicarlo brevemente?**

Buf, nunca estás del todo satisfecha y, con el paso del tiempo, siempre das con cosas que podrías mejorar. Sin ir más lejos, ahora mismo, mientras te buscaba frases de ejemplo en las correcciones, he visto un buen puñado de oraciones que habrían quedado mucho mejor de otra forma.

**11. Posteriormente, cuando se decidió adaptar la novel al cine, ¿contactaron con usted para comentar cuestiones relacionadas con la traducción?**

No. Pero creo recordar que la distribuidora estuvo en contacto con la editorial y pidió permiso para usar mis traducciones. Y sé que la traductora de la película, Eva Garcés, procuró respetar el libro en todo lo posible:  
<https://lalinternadeltraductor.org/n8/juegos-del-hambre.html>

**12. ¿Ha observado algunas diferencias entre la traducción que realizó usted de la novela y la traducción para el doblaje de su adaptación cinematográfica?**

Seguro que hay más de una, pero lo único que noté fueron las letras de las canciones. No es lo mismo ir yo a mi bola por escrito que tener que adaptar la letra a la música, claro. ¡A ver qué pasa con la enorme cantidad de canciones que salen en *Balada de pájaros cantores y serpientes!*

**13. Por último, ¿qué consejos daría a una próxima graduada en Traducción e Interpretación sobre cómo empezar en el mundo laboral?**

Siempre me hacen esta pregunta y nunca sé bien qué responder. Creo que es muy importante conocer a otros colegas para estar bien informada y que no te la den con queso (hablando de expresiones antiguas...). Para ello, está bien asociarse, acudir a encuentros de traductores, entrar en contacto con ellos en las redes sociales, etcétera. Si dudas sobre tarifas o contratos, pregunta en privado. Siempre va a haber alguien

dispuesto a responder. En el caso de la traducción editorial, a veces ayuda hacer un curso o máster en el que participen editores, sobre todo si tiene prácticas. Y es imprescindible ser muy cabezota y no rendirse a la primera.