

## **La traducción de los fraseologismos en el cine y la literatura**

**María D. OLTRA RIPOLL**  
**Universidad Jaume I**

### **Como citar este artículo:**

OLTRA RIPOLL, María D. (2003) «La traducción de los fraseologismos en el cine y la literatura», en MUÑOZ MARTÍN, Ricardo [ed.] *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Granada 12-14 de Febrero de 2003*. Granada: AIETI. Vol. n.º 1, pp. 233-252. ISBN 84-933360-0-9. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI: <[http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI\\_1\\_MDOR\\_Traduccion.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_MDOR_Traduccion.pdf)>.



# La traducción de los fraseologismos en el cine y la literatura

María D. OLTRA RIPOLL  
Universidad Jaume I  
ripoll@trad.uji.es

## Resumen

En la actividad traductora convergen tres tipos de factores fundamentales (Hatim & Mason, 1990) que son de vital importancia para entender la complejidad de la misma: factores estrictamente lingüísticos, basados en los contrastes y peculiaridades de cada lengua; factores comunicativos o pragmáticos, que sitúan la traducción en un contexto comunicativo con unas funciones determinadas y unos actores muy concretos; y factores culturales, caracterizados por el hecho de que el individuo tiene una peculiar manera de ver el mundo a través de los parámetros que le sugiere su comunidad cultural. En relación con esto, el traductor no se limita a ser un mero transmisor de signos lingüísticos sino que asume el estatus de mediador cultural, con todo lo que ello implica. Así pues, el fenómeno de la fraseología adquiere especial relevancia desde el punto de vista de la traducción, puesto que en él confluyen problemas específicos derivados de los tres factores anteriormente mencionados, a los cuales se debe enfrentar el traductor. Buena prueba de ello es el creciente interés que suscita este campo en el panorama investigador actual. En la traducción audiovisual, por el hecho de trabajarse con textos concebidos para la oralidad, tiene lugar una gran afluencia de unidades fraseológicas (UFS) de cualquier tipo. A todo ello se añade, además, una dificultad adicional: la imbricación existente entre la palabra y la imagen, que condiciona todo el proceso traductor. La traducción literaria es otra modalidad de traducción en la que la fraseología desempeña un papel fundamental, debido a importancia que adquieren en los textos literarios los recursos estilísticos, que a menudo constituyen la imagen base a partir de la cual se construyen las UFS. El presente trabajo tiene como objeto de estudio la traslación de las UFS y se centra en algunos ejemplos concretos de fraseologismos, extraídos de documentos literarios y audiovisuales (textos originales y su traducción al español y/o catalán), que intentan reflejar los problemas que debe afrontar un traductor a la hora de trasladar dichas UFS de una lengua a otra y, a su vez, sirven para ilustrar los criterios y tendencias que siguen los traductores en cada caso.

## 1. Introducción

Gracias a la evolución que se ha producido en el campo de la lingüística en los últimos años, la investigación en el terreno de la fraseología ha experimentado un gran auge, con la proliferación de estudios tanto teóricos como aplicados que han puesto de manifiesto la necesidad imperante de analizar este fenómeno

desde nuevas perspectivas. Y todo ello constituye «una de las consecuencias más importantes del «giro léxico» experimentado por la lingüística a comienzos de los años setenta» (Corpas 2000:107), que ha evidenciado el carácter interdisciplinar de la fraseología y su enorme importancia en los ámbitos del análisis del discurso, la lingüística aplicada o la traducción. De hecho, en el estudio de la traducción de las UFS<sup>1</sup>, cobra un interés especial la fraseología comparada, desde el punto de vista del contraste entre lenguas. En este contexto, el traductor no se limita a hacer de mediador lingüístico, sino que ha de tener en cuenta el contexto cultural propio de dos comunidades lingüísticas diferentes, así como una serie de factores pragmáticos que se dan en un contexto comunicativo con unas funciones, unos objetivos y unos actores concretos.

Así pues, y partiendo de estas consideraciones, en las páginas siguientes intentaremos ofrecer una visión general del concepto de UF, atendiendo a sus rasgos definitorios y sus posibles clasificaciones, para pasar posteriormente a centrarnos en ejemplos concretos de fraseologismos, extraídos de textos reales pertenecientes a dos modalidades distintas de traducción: la audiovisual y la literaria. Todo ello con el fin de determinar, por un lado, hasta qué punto influyen el tipo de UFS, los géneros discursivos del texto en cuestión o la modalidad de traducción en la que nos movamos a la hora de traducir las UFS; y por otro, cuáles son las técnicas de traducción que emplea el traductor en cada caso, para recopilarlas posteriormente en un listado y poder así comprobar cómo se enfrentan los profesionales de la traducción a los problemas semánticos, pragmáticos o discursivos que se pueden derivar de la traslación de las UFS de una lengua a otra. Por último expondremos las conclusiones que hayamos extraído de nuestro análisis.

## 2. Unidad fraseológica: concepto y clasificación

En lo que respecta al concepto y definición de la UF, existe cierta diversidad de opiniones que ha dado lugar a «dos posturas encontradas, que se reflejaron en una concepción amplia y otra concepción restringida de la fraseología» (Corpas 2000:108). Resulta evidente que hay que plantearse el alcance del concepto ‘unidades fraseológicas’. Así pues, por un lado encontramos la concepción, propugnada por Hockett (1958) y sus seguidores, de que cualquier unidad o forma lingüística puede ser idiomática y, en consecuencia, puede adoptar la categoría de expresión idiomática; según esto, palabras tan simples como las interjecciones tendrían cabida en dicha categoría (Salvador 1995). Y por otro lado, existe una tendencia a considerar como UF «la combinación estable formada por al menos dos palabras gráficas, cuyo límite superior se sitúa en la oración com-

---

<sup>1</sup> **Abreviaturas:** CD/OD: complemento directo; LM: lengua meta; LO: lengua origen; TAV: traducción audiovisual; TL: traducción literaria; TM: texto meta; PU: *Phraseological Unit*; PUS: *Phraseological Units*; UF: unidad fraseológica; UFS: unidades fraseológicas; UFO: unidad fraseológica de la lengua origen

puesta» (Corpas 2000:108, nº 2), excluyendo, pues, aquellos vocablos constituidos morfológicamente como tales (Ruiz 1998:12).

Aun considerando perfectamente lícitas ambas posturas, en este trabajo nos centraremos en la segunda, para restringir nuestro objeto de estudio a un área específica dentro del ámbito de la fraseología. Así pues, en el análisis que llevaremos a cabo posteriormente, desplazaremos nuestro interés hacia las locuciones, frases hechas, proverbios, etc., que resultan especialmente significativos en traducción, puesto que pueden presentar ciertos problemas al ser trasladados de la LO a la LM.

Son múltiples los rasgos específicos que caracterizan y definen las UFS, tales como la irregularidad sintáctica, la institucionalización, la polilexicalidad o la presencia de unidades repetidas o prefabricadas. Pero por encima de todos ellos, existen dos características fundamentales que la mayoría de los estudiosos coinciden en destacar: la *idiomaticidad*, entendida como una falta de composicionalidad semántica; y la *fijación*, considerada por algunos autores como una característica indispensable para la formación de una UF (Ruiz 1998; Corpas 2000). Según sus criterios, podríamos establecer una primera clasificación de las UFS que se dividirían básicamente en tres grupos (Corpas 2000:108, nº 2):

- a) las *colocaciones* o *conurrencias*, que podrían considerarse enunciados incompletos que constituyen sintagmas independientes y que «a causa de las restricciones combinatorias establecidas por el uso, han adquirido cierta solidaridad fijada en la 'norma'» (Salvador 2000:21).
- b) las *locuciones*, que tampoco pueden considerarse enunciados completos y se caracterizan por su fijación en el sistema lingüístico.
- c) los *enunciados fraseológicos*, que constituyen actos de habla en sí mismos y cuyo grado de fijación se relega, según Corpas, al ámbito del discurso. Este último grupo se podría subdividir, a su vez, en dos apartados: las *paremias* o proverbios y las *fórmulas rutinarias*. Respecto a esta clasificación, los dos primeros apartados albergarían, como hemos apuntado, aquellas UFS que constituyen enunciados incompletos, mientras que el tercero haría referencia a estructuras oracionales completas (Guzman 2000:171; Marco 2002:116).

Con ánimo de acotar el ámbito de alcance de nuestro estudio, en este trabajo nos centraremos en los fraseologismos que, según esta clasificación, quedarían englobados en los apartados *b* y *c*. En este sentido, nos interesa resaltar la idea de la UF como posible indicador de la competencia lingüística del hablante de una lengua. La fraseología adquiere especial relevancia, además de por su grado de fijación, por el hecho de ser una señal de identidad propia entre los hablantes de una comunidad lingüística. Así pues, es precisamente esa *idiomaticidad* característica de las UFS la que contribuye en gran medida a la cohesión cultural de la comunidad, especialmente en situaciones de contacto interlingüístico, ya que, como afirma Salvador (1995:13), «muchas locuciones y proverbios alcanzan de esta manera un valor de *casticismo* cultural claramente revelador».

En consecuencia, no es de extrañar que las UFS presenten una mayor resistencia a la hora de ser traducidas, ya que por su carácter cultural, «constituyen un flanco vulnerable de la lengua, una puerta abierta a la interferencia interlingüística» (Salvador 1995:14). Esta dificultad de traducción le supone en ocasiones un esfuerzo considerable al traductor, como veremos más adelante en los ejemplos, el cual deberá adoptar estrategias distintas dependiendo del tipo de UF y del contexto comunicativo y cultural en el que ésta se encuentre inmersa.

## 2.1. Criterios de clasificación de las UFS

El intento de clasificación de las UFS constituye todo un reto para los estudiosos de este campo, por lo que existe una gran diversidad de propuestas al respecto, que tienen como base criterios muy distintos (Corpas 2000:108). Por ello nos gustaría hacer referencia a la completa revisión que lleva a cabo Corpas (2000) de las principales clasificaciones propuestas a partir de diversas áreas temáticas, pero siempre desde la perspectiva de la fraseología comparada. Así pues, según la autora, los parámetros principales que han servido de criterio a la hora de establecer posibles clasificaciones de las UFS, son los siguientes:

Por *grupos temáticos*, un criterio que resulta poco relevante desde el punto de vista de la comparación entre lenguas, a no ser que las UFS se agrupen asimismo por criterios semánticos o pragmáticos. Por asociación léxica a un tema concreto, las UFS se han clasificado, según la autora en: *a)* denominaciones para el cuerpo humano o animal (p. ej., con «cabeza»: *cabeza de turco, no levantar cabeza, etc.*; *b)* denominaciones de animales (p. ej. con «pez»: *como pez en el agua, estar pez, etc.*); y *c)* colores (p. ej., «negro/a»: *tener la negra, verlo todo negro, ser la oveja negra, etc.*).

Según los *universales fraseológicos*, que establecen regularidades observables a partir de la tipología estructural de cada lengua. Según Corpas, «cuanto más analítica sea una lengua, mayor regularidad presentará su sistema fraseológico» (2000:110). Así pues, este grupo abarcaría las palabras diacríticas dentro de las UFS, las series formadas a partir de un componente base, las variantes fraseológicas, la gradación de la idiomaticidad y la restricción combinatoria.

A partir de *préstamos interlingüísticos*. Se trata de UFS que coinciden en forma y contenido en diversas lenguas. También llamados *europaísmos*, tienen un origen común, que puede ser fruto de una tradición cultural compartida. Teniendo en cuenta su origen, pueden ser:

- 1) *Europaísmos naturales*, que surgen a partir de la observación de la realidad que rodea a la comunidad lingüística.
- 2) *Europaísmos culturales*, que proceden de la Biblia y la tradición judeocristiana, de la cultura clásica grecolatina, de las referencias intertextuales o de las tradiciones populares.
- 3) *Europaísmos naturales–culturales*, que constituirían un híbrido de las dos opciones anteriores, por tratarse de UFS con un doble origen común.

A partir de la noción de *equivalencia traductora*. En lo que respecta a este campo de estudio, resulta imprescindible introducir la noción de *traducibilidad* de las

UFS. En este sentido, algunos estudiosos han establecido escalas y gradaciones atendiendo a la mayor o menor susceptibilidad de una UFS a ser traducida. Por tanto, podemos hablar de tres tipos de equivalencia: *nula* (o *inequivalencia*), *total* o *parcial* (con diversos grados intermedios). En palabras de Corpas (2000:113):

La inequivalencia fraseológica se produce cuando la LM, por razones lingüísticas, históricas o socioculturales, no dispone de una UF correspondiente para una determinada unidad fraseológica de la lengua origen (UFO).

Este componente *cultural* presente en algunas UFS se encuentra íntimamente ligado a al fenómeno de los referentes culturales, que cuenta con numerosos puntos de intersección con las UFS, sobre todo desde el punto de vista de la idiomática, pues muy a menudo los fraseologismos contienen o se estructuran a partir de referencias a elementos propios del contexto cultural de las dos comunidades lingüísticas implicadas en el proceso traductor. Según esto, parece ser que factores como la especificidad de la UFS y del referente cultural que contiene, o la distancia entre la cultura origen y la cultura meta condicionan su traducción (Oltra, en prensa):

*Now it is time to introduce the notion of the translatability of cultural references, a characteristic that becomes apparent to a higher or lower extent in a translation, depending on certain factors, such as the distance between the cultures involved in the translation process or the specificity of cultural references above mentioned. Indeed this specificity seems to be one of the most important aspects in the translation of cultural references.*

En definitiva, y debido a la complejidad y el vasto ámbito de alcance del fenómeno de la fraseología, el esfuerzo por establecer una clasificación completa y exhaustiva no deja de ser una tarea bastante ardua, a la par que necesaria. Por el momento, y debido al carácter incipiente del presente trabajo, nos centraremos en la primera clasificación, propuesta por Corpas, puesto que parece gozar de mayor aceptación entre la comunidad investigadora, aunque dejamos una puerta abierta a la indagación en otros ámbitos, como la función discursiva, el origen de la UFS (desde la perspectiva del contraste entre lenguas) o los listados por problemas concretos de traducción, como posibles criterios para establecer futuras clasificaciones.

### **3. Análisis práctico: ejemplos de UFS en el cine y la literatura**

El modo traductor no sólo constituye un elemento indispensable a la hora de clasificar los diferentes tipos de traducción, sino que, además, condiciona las características que tendrá el texto meta, introduciendo unas determinadas situaciones de uso, que influirán directamente en las estrategias que deberá seguir el traductor.

El modo traductor impone unos condicionamientos específicos en cada caso que constituyen una nota distintiva de los textos; cada modalidad tiene además unas situaciones de uso determinadas y exige unas destrezas específicas del traductor.

(Hurtado 2001:70)

En lo referente a la modalidad de traducción que subyace en los fragmentos que nos disponemos a comentar, destacaremos dos de las categorías que propone Hurtado en su clasificación de la traducción (2001): la *traducción escrita*, en el caso de los ejemplos extraídos de fragmentos de un texto literario, y el *doblaje*, por lo que respecta a los ejemplos que provienen de fragmentos extraídos de una película traducida con la finalidad de ser doblada.

A continuación expondremos las características más significativas de ambas modalidades, con el propósito de estudiar las condiciones específicas en las que tiene lugar el proceso traductor, así como las particularidades que presentan los textos pertenecientes a una u otra modalidad. Posteriormente se procederá al comentario práctico de cada uno de los ejemplos; por un lado, analizaremos las UFS presentes en algunos fragmentos de una novela, extraídos tanto de la obra original en inglés como de las traducciones de la misma al catalán y al español; y por el otro, nos centraremos en los fraseologismos que aparecen en determinados fragmentos de una película en su versión original en inglés y su correspondiente versión doblada al español.

### 3.1. Fraseología y traducción literaria

La traducción de textos literarios constituye uno de los campos que mayor repercusión ha tenido desde el punto de vista del análisis traductológico, tal vez debido a la antigüedad e importancia que sin duda adquiere la literatura en el patrimonio cultural de toda comunidad lingüística. Obviamente, los textos literarios presentan una serie de características y peculiaridades, sobre todo lingüístico-formales, que constituyen un lenguaje de ficción, claramente diferenciado del lenguaje general en muchos aspectos. Por lo tanto, en las competencias del traductor literario tienen gran importancia las aptitudes y conocimientos literarios o su capacidad creativa.

Las actitudes del traductor general y del literario son diferentes ante los textos que han de traducir, y ello porque los textos literarios se caracterizan por una sobrecarga estética. [...] Son características propias del lenguaje literario, entre otras: una integración entre forma y contenido mayor de la habitual y una especial vocación de originalidad. Además, los textos literarios crean mundos de ficción que no siempre coinciden con la realidad.

(Marco, Verdegal y Hurtado 1999:167)

#### 3.1.1. Género y peculiaridades

Como hemos apuntado anteriormente, un texto literario se caracteriza principalmente por la sobrecarga estética, aunque presenta además toda una serie de peculiaridades, derivadas de su «diversidad de tipos textuales, de campos, de

tonos, de modos y de estilos» (Hurtado 2001). Así pues, en un texto literario se pueden combinar la narración, el diálogo o la descripción con diversos campos temáticos u otras características derivadas de la variación lingüística (como los dialectos sociales, temporales o geográficos, los idiolectos, etc.). Pero a todo ello debemos añadir una peculiaridad especialmente interesante desde el punto de vista de la fraseología, y en concreto, de la idiomatidad que la caracteriza: la abundante presencia de referentes culturales, junto con otros muchos recursos lingüísticos (como la metáfora, los símbolos, los juegos de palabras, etc.) que a menudo forman parte de las UFS. Asimismo, existe una gran variedad de géneros y subgéneros literarios, como la didáctica, el ensayo, la narrativa, la poesía o el teatro; pero en este trabajo, nos centraremos en el género de la narrativa, puesto que nos disponemos a analizar fragmentos de una novela. Se trata de una obra contemporánea, con un lenguaje muy actual, que pretende imitar en gran medida el habla coloquial, por lo que se encontrará plagado de UFS y otros recursos estilísticos íntimamente relacionados con este fenómeno, como veremos en los siguientes ejemplos.

### 3.1.2. Ejemplos

Los fragmentos que hemos escogido en este apartado con el fin de analizar y comparar las traducciones de las UFS que contienen han sido extraídos de la famosa novela de Graham Swift, *Last Orders* (1996), en la que el humor, la ironía y el alto nivel de cotidianidad, coloquialidad y autenticidad en la narración y los diálogos, constituyen la nota predominante. Por ello, nos encontramos ante un objeto de estudio idóneo desde la perspectiva del análisis de las UFS. Ante todo, quisiera subrayar que dicho análisis se llevará a cabo desde el punto de vista del contexto en el que aparecen las UFS, y nunca de forma aislada. Por ello, en cada ejemplo, incluiremos el fragmento original en lengua inglesa y las correspondientes traducciones del mismo al español y al catalán.

*And Vince was staring at Bernie Skinner's new barmaid, Brenda, or was it Glenda? Or rather at the skirt she was squeezed into, like she was sitting down when she was standing up.*

*I wasn't just staring at the clock, either.*

*Jack said, 'Vince, your eyes'll pop out'.*

*Vince said, 'So will her arse'.*

(p.6)

Y Vince miraba a Brenda (¿o era Glenda?), la nueva camarera de Bernie Skinner. O más bien a la falda en la que estaba embutida (la llevaba tan apretada que parecía estar sentada cuando estaba de pie).

Yo tampoco miraba sólo el reloj, claro.

Jack dijo:

–Se te van a salir los ojos, Vince.

Y Vince dijo:

–Y a ella se le va a salir el culo.

(p.16–17)



*En Vince guaitava la nova cambrera d'en Bernie Skinner, la Brenda, o es deia Glenda? Més aviat, però, es mirava la faldilla on s'havia embotit la noia: semblava que estigués asseguda quan estava dreta.*

*No és pas que jo només mirés el relлотge, val a dir.*

*En Jack va dir:*

*–Els ulls et saltaran.*

*I en Vince va dir:*

*–I a ella, el cul.*

(p.16)

En este ejemplo destaca la presencia de una UFS en lengua original (*someone's eyes pop out*), que pertenecería al grupo de los enunciados fraseológicos y que resulta especialmente relevante porque da pie a un juego de palabras en el texto original, el cual se intenta reproducir, con mayor o menor éxito, en las dos traducciones. Nos encontramos, pues, ante un enunciado de tipo verbal, cuyo núcleo sería el verbo (*pop out*), el cual va acompañado de un sintagma nominal en función de sujeto (*someone's eyes*). En lo que respecta a su traducción, señalaremos que esta UFS se podría englobar en la noción de los *européismos naturales*, que mencionábamos anteriormente, por el hecho de constituir una misma realidad compartida observable dentro de las tres culturas. Por eso, tanto en español («Se te van a salir los ojos») como en catalán («*Els ulls et saltaran*»), se ha mantenido la misma idea, ya que esta frase hecha existe también en el patrimonio cultural de ambas lenguas.

Pero, como hemos apuntado, dicha UFS le sirve al autor del original para introducir, además, un juego de palabras que persigue crear una situación humorística, con lo cual ambos traductores optan por intentar reproducirlo de la mejor manera posible. Así pues, a partir de una imagen figurativa muy visual, el autor pretende exagerar la idea de lo ajustada que lleva la falda el personaje de la camarera, con el fin de crear una situación cómica de cara al lector:

*Jack said, 'Vince, your eyes'll pop out'.*

*Vince said, 'So will her arse'.*

Así pues, en lo que respecta a los parámetros semánticos de la comparación interlingüística, tanto la UF original como sus traducciones comparten una similitud conceptual (ya que el significado global de la UF es el mismo en los tres casos) y una misma imagen figurativa («*your eyes'll pop out*» ≈ «Se te van a salir los ojos» ≈ «*Els ulls et saltaran*»)

*Jack said, 'Well, you should put that right, Raysy. You're the one for the horses. You ought to tell old Bernie there to crack his whip.'*

*Vince said, 'She can crack my whip any day'.*

*Jack said, 'I'll crack your head if Mandy don't.'*

*And he only said it in the nick of time, because half a minute later Mandy herself walks in, come to fetch Vincey home.*

(p. 7)

Jack dijo:

–Bien, pues deberías enmendar eso, Raysy. Tú eres el que entiende de caballos. Deberías decirle al viejo Bernie que saque a pasear la fusta.

Vince dijo:

–Ya podría menearme la mía la Brenda esta.

Jack dijo:

–Con ella en la cabeza te daría yo. Si no lo hace Mandy.

Y no puede decirlo más oportunamente, porque medio minuto después aparece Mandy en persona para llevarse a casa a Vincey.

(p. 18)

*En Jack va dir:*

*–Doncs tu hi podries posar remei, Raysy. Els cavalls són el teu fort. Li hauries d'ensenyar a fer petar el fuet a en Bernie.*

*En Vince va dir:*

*–A mi, ella me'l pot fer petar qualsevol dia.*

*En Jack va dir:*

*–El que et petaré jo és el cap. Si no ho fa la Mandy.*

*I ho va dir en el moment just, perquè al cap de mig minut entra la Mandy a buscar en Vince per endur-se'l cap a casa.*

(p. 17-18)

En este fragmento en concreto destaca una UF que aparece con dos significados conceptuales distintos, lo cual da lugar a otro juego de palabras en la LO, que también intentará reproducirse en las traducciones. La UF en cuestión (*to crack someone's whip*) se usa en primer lugar con su significado literal: 'azotar o fustigar a un caballo': «*You ought to tell old Bernie there to crack his whip*». Pero ello da pie a un comentario jocoso por parte de uno de los personajes, que introduce un juego de palabras de clara índole sexual, refiriéndose al personaje de la camarera que aparecía en el ejemplo anterior («*She can crack my whip any day*»). En este segundo ejemplo, el juego de palabras viene introducido por un doble significado que se le da a la palabra *whip* (=látigo / miembro viril masculino). Así pues, el significado conceptual de esta UF en este caso pasaría a ser el de «masturbar a alguien». Pero dicho juego de palabras se remata con la introducción de una nueva UF (*I'll crack your head if Mandy don't*) que se construye a partir de uno de los elementos (en este caso, el verbo *crack*) de la composición léxica de la UF anterior. Por tanto, se introduce una nueva UF (*to crack someone's head*), que tiene el significado conceptual de 'partirle la cabeza a alguien'.

Según esto encontramos, por un lado, una locución verbal polisémica con una misma composición léxica (verbo+sintagma nominal en función de OD) y una misma imagen metafórica de base (la fusta), pero con dos significados conceptuales diferentes; y por otro, una segunda locución verbal con un significado conceptual distinto al de la anterior, pero que comparte uno de los elementos de la composición léxica de la primera (el mismo verbo).

En lo respecta a las traducciones, cabe señalar el esfuerzo que han realizado ambos traductores por reproducir, en la medida de lo posible, el entramado de UFS y juego de palabras del original, o al menos, parte de él. Así, en la traducción al español se da prioridad al doble sentido de la palabra 'fusta', de manera

que las locuciones fraseológicas originales pasan a convertirse, mediante el uso de los recursos estilísticos, en: *a*) una personificación («que saque a pasear la fusta»), puesto que *pasear la fusta* no constituye una UF fijada en español, aunque se atisba un esfuerzo del traductor por introducir elementos metafóricos, atribuyéndole a la 'fusta' cualidades que más bien corresponderían a un animal como el caballo; *b*) una metáfora («Ya podría menearme la mía la Brenda esta»), introducida en este caso por el pronombre posesivo 'la mía' (aludiendo claramente a la 'fusta') y el verbo 'menearme', que aporta evidentes connotaciones sexuales; y *c*) otra metáfora («Con ella en la cabeza te daría yo»), que más bien podría considerarse una colocación (*dar a alguien con algo en la cabeza*) en la que se introduce la imagen de la fusta identificada con el miembro viril masculino.

En la traducción al catalán, en cambio, sí se aprecia un intento por mantener la misma estructura del original. Así pues, se parte también de una misma locución verbal (*fer petar la fusta*), con dos significados conceptuales distintos (por un lado el literal y, por otro, el figurado, que coinciden con los del original):

- *Doncs tu hi podries posar remei, Raysy. Els cavalls són el teu fort. Li hauries d'ensenyar a fer petar el fuet a en Bernie. (Petar el fuet = 'azotar')*
- *A mi, ella me'l pot fer petar qualsevol dia. (Petar el fuet = 'masturbar')*

Por lo que respecta a la tercera locución que aparecía en el original, señalaremos que en la traducción al catalán también se mantiene, y con la misma composición léxica, es decir, con el mismo verbo de la locución anterior:

- *El que et petaré jo és el cap. Si no ho fa la Mandy. (petar ≈ crack)*

Por último, respecto a este fragmento cabe comentar todavía la presencia de otras dos UFS en el texto original, aunque tienen menor protagonismo. La primera (*to be the one for sth.*) constituiría un enunciado fraseológico compuesto por el verbo *to be* y un sintagma adjetivo en función de atributo. En la traducción al catalán se ha mantenido esta UF, con la misma composición léxica y el mismo significado conceptual que los del original («*Els cavalls són el teu fort*»), mientras que en español se ha optado por la colocación *entender de* («Tú eres el que *entiende de* caballos»).

La segunda UF de la que hablábamos (*in the nick of time*) aparece casi al final del fragmento original y constituiría una locución fraseológica de tipo adverbial, que modifica directamente al verbo *say*. En este caso, las traducciones al catalán («*I ho va dir en el moment just*») y al español («Y no puede decirlo más oportunamente»), mantienen el significado conceptual, pero no la forma de la UFS original.

*But it was Jimmy Phelps who told me that when he said all that, he was only saying what his old man used to say to him, Ronnie Dodds, word for word. And it was Jimmy Phelps who told me, when Jack was well out of earshot, when Jack and Vince were loaded up and on the way back to Bermondsey, that Jack had never wanted to be a butcher in the first place, never. It was only because the old man wouldn't have it otherwise.*

(p. 27)

Pero fue Jimmy Phelps quien me contó que, al decirme todo eso, Jack no hacía sino repetir lo que su padre, Ronnie Dodds, solía decirle a él, palabra por palabra. Y fue también Jimmy Phelps el que me contó, cuando Jack no podía oírnos, cuando Jack y Vince iban beodos como cubas camino de Bermondsey, que, al principio, Jack nunca había querido ser carnicero, nunca. Que sólo llegó a serlo porque su viejo no le habría permitido ser otra cosa.

(p. 43)

*Però va ser en Jimmy Phelps qui em va explicar tot allò quan va dir-ho, i solament repetia el que el seu vell li deia, en Ronnie Dodds, paraula per paraula. i a mi m'ho va dir en Jimmy Phelps, quan en Jack era prou lluny per no sentir-ho, quan en Jack i en Vince anaven prou carregats i se'n tornaven cap a Bermondsey, em va dir que en Jack d'entrada mai no havia volgut ser carnisser, mai de la vida. El que passava era que el vell ho volia així i prou.*

(p. 41)

De estos tres fragmentos cabría destacar, en primer lugar, la presencia de una locución adverbial (*word for word*) en el texto original, que se mantiene exactamente igual en ambas traducciones, puesto que alude a una realidad observable que comparten las tres culturas: *word for word* = palabra por palabra = *paraula per paraula*. Así pues, se mantiene la misma estructura léxica (nombre + preposición + nombre), la misma imagen base (*word/ palabra/ paraula*) y el mismo significado conceptual ('literalmente'). Cabe destacar que precisamente dada la poca especificidad de la UF en cuestión, ésta resulta mucho más susceptible de ser traducida de una lengua a otra.

Asimismo destacaremos otra UF que aparece en el texto original (*to be out of earshot*), que no se ha mantenido, en este caso, en ninguna de las dos traducciones. Se trata, pues, de una locución compuesta por un verbo (*to be*) y un sintagma preposicional. En las traducciones se ha preferido mantener solamente el significado conceptual de esta UF y se ha recurrido a sendas perífrasis: «cuando Jack no podía oírnos» / «*Quan en Jack era prou lluny per no sentir-ho*».

Por último, la tercera UF que cabe destacar (*to be loaded up*) constituye otra locución compuesta por un núcleo verbal (*to be*) y un participio que actúa como adjetivo en función de atributo (*loaded up*). En lo que respecta a la traducción al catalán (*anaven carregats*), destacaremos que se ha mantenido la misma UF, con una composición léxica similar (verbo + participio en función de predicativo), un mismo significado fraseológico ('estar borracho') y una misma imagen de base (*loaded=carregats*). La traducción al español, en cambio, ha optado por introducir una nueva UF («beodos como cubas»), manteniendo así el mismo significado conceptual, aunque la UF sea diferente y tenga otra composición léxica. En concreto, cabe destacar la imagen metafórica que sirve de base a esta locución, la cual establece una asociación simbólica entre la cuba del vino y el hecho de estar borracho.

*Lenny says, 'Funny that, since if you asked me if Vincey had a motto, I'd say it was "Out of sight, out of mind"'*

(p. 49)

Lenny dice:

–Tiene gracia, porque si me hubierais preguntado si Vincey tenía algún lema, os habría dicho que sí, que es éste: «Ojos que no ven, corazón que no siente».

(p. 71)

*En Lenny diu:*

–És curios, perquè si em preguntàveu pel lema d'en Vincey, diria que és: «D'allò que els ulls no veuen el cor no se'n dol».

(p. 65)

De este fragmento cabe destacar la paremia (*out of sight, out of mind*) que aparece entre comillas. Pertencería, pues al grupo de los enunciados fraseológicos, y estaría formalmente compuesta por un paralelismo estructural (preposición+ preposición+nombre) que se repite dos veces, constituyendo así dos partes definidas, separadas entre sí por una coma. Cabe destacar, que debido a la generalidad del concepto en sí, en las traducciones al español («Ojos que no ven, corazón que no siente») y al catalán («D'allò que els ulls no veuen el cor no se'n dol») se ha mantenido el mismo significado conceptual y la misma imagen metafórica de base (*sight*≈ojos=*ulls* y *mind*≈corazón=*cor*), aunque cambia la estructura formal, como se puede observar.

### 3.2. Fraseología y traducción audiovisual

Con el continuo avance de la ciencia y las telecomunicaciones, la traducción audiovisual (TAV) ha experimentado un gran auge en los últimos años, así como la investigación en este terreno; buena prueba de ello son los análisis descriptivos de autores como IZARD (1992), WHITMAN (1992), ZABALBEASCOA (1993), AGOST (1996, 1999), GAMBIER (1998), KARAMITROGLOU (2000) o CHAUME (2000), entre otros. Los textos audiovisuales se caracterizan por albergar dos tipos de código: el lingüístico y el visual, y en numerosas ocasiones, también el musical. Según esto, la principal dificultad que presentan a la hora de ser traducidos de una lengua a otra será precisamente esa imbricación existente entre el texto escrito y la imagen, que condicionará todo el proceso de traducción y obligará al traductor a seguir unas estrategias concretas (Oltra, en prensa):

*But to all this we should add one extra difficulty: the interdependence that exists in screen translation between the written text and the image. This overlapping interdependence determines the whole translation process and constitutes the distinctive feature of this type of translation.*

Así pues, se trata de una modalidad de traducción subordinada, cuyo código lingüístico es básicamente de modo oral y puede tener carácter *espontáneo*, cuando se trata de un lenguaje totalmente improvisado, o *no espontáneo*, en tanto que muy a menudo el texto pertenece a un guión «escrito para ser dicho como si no fuera escrito» (Hurtado 2001:78). Precisamente esa *oralidad* que caracteriza los textos audiovisuales los convierte también en un instrumento de mediación cultural, en el que las UFS adquieren un especial protagonismo.

### 3.2.1. Género y peculiaridades

Como acabamos de ver, la TAV se caracteriza por ser un tipo de traducción subordinada a varios elementos: por un lado la imagen, y por otro, la modalidad con la que se puede traducir un texto audiovisual y el género audiovisual al que pertenece. En este sentido, en los textos audiovisuales podemos encontrar básicamente cuatro tipos de modalidad: las voces superpuestas (o *voice-over*), el doblaje, la subtitulación y la interpretación simultánea de películas (menos frecuente, ya que se encuentra restringida básicamente al ámbito de los festivales de cine, etc.). En cuanto a los géneros audiovisuales, destacaremos principalmente los siguientes (Agost 1996, 1999):

- a) *dramáticos* (películas, series, etc.)
- b) *informativos* (documentales, entrevistas, noticiarios, etc.)
- c) *publicitarios* (anuncios, publicirreportajes, etc.)
- d) *de entretenimiento* (magazines, programas de crónica social, etc.)

En este trabajo trataremos, en concreto, el género dramático, puesto que el objeto de estudio será una película, y la modalidad del doblaje, que consiste en la «sustitución de una banda sonora original por otra» (Agost 1999:16), mediante la traducción del texto oral en LO a otro texto oral en LM, mientras que el texto icónico o visual permanece inalterado. Para llevar a cabo dicha sustitución, se debe tener en cuenta un factor fundamental, el *sincronismo*, que puede ser de tres tipos, según Agost (1999:16): a) *sincronismo de caracterización*, que se centra en la armonía que debe existir entre el reparto de voces de los actores de doblaje y las características y/o gestos de los actores originales que aparecen en la imagen; b) *sincronismo de contenido*, que, como su propio nombre indica, se ocupa de la concordancia entre el contenido de la traducción y el argumento del texto original; y c) *sincronismo visual*, que se ocupa de la armonización entre la banda sonora y los movimientos articulatorios visibles en pantalla. Como apunta Hurtado (2001:79):

Estos constituyen algunos de los rasgos específicos del doblaje, que influyen directamente en la traducción. Pero además del sincronismo, los textos audiovisuales que se traducen para ser doblados presentan otras especificidades que incrementan la dificultad del proceso traductor. Estos condicionantes vienen dados precisamente por cada una de las fases de trabajo del proceso de doblaje.

En lo que se refiere al doblaje, las etapas de trabajo son: visionado y lectura del guión, traducción y ajuste, dirección, asesoramiento lingüístico e interpretación final (en la sala de doblaje). Pero la fase más importante y característica del proceso de doblaje es, sin duda, la del *ajuste* o *pautado*, que consiste en adecuar el guión escrito y traducido a los movimientos de la boca de los personajes que aparecen en pantalla (sincronía fonética), a los gestos y movimientos que éstos realizan (sincronía quinésica) y a la duración temporal de sus intervenciones (isocronía). La etapa de ajuste introducirá, pues, una serie de restricciones en la

traducción, sobre todo de espacio, que obligan al traductor a recurrir a cierta economía lingüística e imposibilitan el uso de determinadas técnicas de traducción. A continuación observaremos cómo influyen dichas restricciones en la traducción de las UFS.

### 3.2.2. Ejemplos

Los ejemplos de UFS que expondremos seguidamente pertenecen a diversos fragmentos de la oscarizada película *American Beauty* (2000), dirigida por Sam Mendes. El motivo que me ha llevado a escogerla como objeto de estudio es, sin duda, la enorme riqueza de UFS actuales y con un grado de coloquialidad muy elevado, que envuelve sus diálogos, los cuales se ven salpicados por cierta ironía amarga que se hace patente en los numerosos recursos estilísticos que aparecen en las intervenciones de los personajes.

En lo que respecta al análisis de los ejemplos, este se llevará a cabo partiendo de fragmentos de la película en su versión original en inglés y su correspondiente versión traducida para su doblaje al español.

ANGELA	<i>Gross! I hate it when my mom does that.</i>
JANIE	<i>They're such assholes. Why can't they just have their own lives?</i>
ANGELA	¡Qué asco! Yo odio que mi madre haga eso.
JANIE	Son unos idiotas. ¿Por qué no irán a su rollo?

En este fragmento se reproduce parte de una conversación entre dos chicas adolescentes, por lo que se encuentra claramente marcado por un alto índice de informalidad. Así pues, encontramos como ejemplo de ello una fórmula fraseológica («¡Qué asco!») en la traducción al español de la unidad monoléxica inglesa *gross*. Desde el punto de vista de la modalidad, esta fórmula constituiría una oración exclamativa, que se convierte, a la vez, en una fórmula rutinaria asertiva que pretende expresar desagrado. De las condiciones de doblaje que influyen en la traducción de esta UF destacaremos principalmente dos aspectos. En primer lugar, la restricción de espacio y tiempo consigue salvarse más o menos adecuadamente, ya que aunque la traducción contiene dos palabras y el original una, se puede mantener, aunque de forma apurada, la sincronía quinésica y temporal. Respecto a la sincronía fonética, destacaremos la perfecta armonización que se consigue de los fonemas del original con los de la traducción; así, la /g/ de *Gross* se convierte en otra oclusiva (/q/ → «¡Qué asco!») en la traducción, que también incluye el fonema /s/ (*asco*), que está presente en el original. Gracias a esta armonización de los movimientos bucales de la imagen y los fonemas empleados en la traducción se consigue un alto grado de naturalidad en el doblaje. Además, la locución *to have one's own life* consta en su composición léxica de un verbo y un sintagma nominal en función de CD. Esta locución, que tiene diversos equivalentes en español (≈ *vivir su vida*, *ir a su bola*, *meterse en sus asuntos*, etc.), se ha traducido al español como *ir a su rollo*, una locución verbal que podría contener un mayor índice de coloquialidad que la UF del original, que resultaría más *neutra* en ese sentido. Aun así, se trata de una opción que parece bastante acertada, teniendo en cuenta el alto nivel de

oralidad de la situación comunicativa. Por lo tanto, en este ejemplo concreto, se mantendría el mismo significado fraseológico entre el original y la traducción, pero se partiría de una imagen base y una composición léxica diferentes.

- JANIE *I'm so sorry my dad was weird tonight.*  
 ANGELA *It's ok, I'm used to guys drooling over me. It started when I was about twelve [...]*
- JANIE Siento que mi padre haya estado tan raro esta noche.  
 ANGELA No importa. Estoy acostumbrada a que se cuelen por mí. Ocurre desde que tenía doce años [...].

Continuando en la misma línea contextual que la del ejemplo anterior, nos encontramos de nuevo ante un fragmento de diálogo entre dos adolescentes, el cual presenta evidentes características conversacionales. Así pues, en el texto original observamos una fórmula rutinaria de tipo afectivo muy común, que pretende expresar la idea de disculpa («*I'm so sorry*»). No hace falta decir que dada la universalidad de su referente conceptual, se trata de una UF fácilmente *trasladable* de una lengua a otra («Siento que...»), por lo que no presenta dificultades a la hora de ser traducida. Lo mismo ocurre con otras fórmulas rutinarias como *It's ok* («No importa») o locuciones como *I'm used to...* («Estoy acostumbrada a...»). Pero sí resulta especialmente significativa la presencia de la UF *to drool over someone*, que constituiría una locución verbal, cuya composición léxica (verbo +prep.+sint. nominal) es bastante similar a la de la UF que se ha empleado en la traducción al español: *colarse por alguien* (verbo pronominal+prep.+sint. Nomi-nal). Asimismo, el significado conceptual de ambas UFS es bastante similar, aunque podríamos encontrar cierta diferencia de matiz, puesto que la imagen que sirve de base en la UF original (*to drool*= 'babear') es bastante más gráfica que la de la UF en español (*colarse*), que resulta más neutra, siempre dentro de la coloquialidad, obviamente. En ese sentido, el traductor podría haber optado por otra UF en español que compartiera la misma imagen metafórica de base (como por ejemplo, *babear por alguien* o *caérsele a uno la baba por/ con alguien*). Probablemente, la opción escogida por el traductor obedezca a la necesidad de economizar el lenguaje que le impone la fase del ajuste (sincronía temporal) o bien por cuestiones de sincronía fonética (ya que la locución *que babean por ti* resultaría un tanto cacofónica a la hora de ser doblada).

- CORONEL *How come these faggots always have to rub it in your face? How can they be so shameless?*  
 RICK *That's the whole thing, Dad. They don't feel that's anything to be ashamed of.*  
 CORONEL *Well, it is.*  
 RICK *Yeah, you are right.*  
 CORONEL *Don't placate me like I'm your mother, boy.*  
 RICK *Forgive me, Sir, for speaking so bluntly, but those fags make me want to puke my fucking guts out.*



- CORONEL ¿Por qué los maricones tienen que pasárnoslo siempre por la cara? ¿Cómo pueden ser tan desvergonzados?
- RICK De eso se trata, papá. No creen que haya de qué avergonzarse.
- CORONEL Pues sí lo hay.
- RICK Tienes razón.
- CORONEL No me apacigües como si fuera tu madre, mocoso.
- RICK Perdón, Sr., por hablar sin tapujos: esos maricones de mierda me dan ganas de vomitar.

Este fragmento está extraído de una conversación entre un padre autoritario e intolerante y un hijo atormentado, cuya tensa relación se hace patente en la crudeza del diálogo, y se manifiesta, sobre todo, en las UFS que en él aparecen.

Así pues, cabe destacar, ya en la primera frase, la UF *to rub it in someone's face*, que se puede incluir en el grupo de las locuciones verbales y cuya composición formal se estructura a partir del siguiente esquema: verbo+CD+sint. preposicional. En cuanto a la traducción («pasárnoslo por la cara»), señalaremos que mantiene una estructura formal y un significado conceptual similares a los de la UF original, pero en este caso, la diferencia entre ambas reside de nuevo en la imagen de la UF utilizada en la traducción. El verbo *to rub* contiene asimismo una ligera diferencia de matiz respecto al verbo *pasar*, que denota menor carga emocional. Como ocurría en otros ejemplos anteriores, también en este caso el traductor podría haber optado por una traducción más genuina en español (*restregar*); no obstante, opta por un verbo con menor número de sílabas, de nuevo por razones de economía lingüística, impuestas por el ajuste.

Asimismo señalaremos la presencia de diversas fórmulas rutinarias, que se derivan, en gran parte, de la función fática del lenguaje y que mantienen la cohesión discursiva del diálogo. Algunas de estas fórmulas serían, por ejemplo:

*Yeah, you are right* → Tienes razón  
*Forgive me, Sir* → Perdón, Sr.

Por último, podríamos subrayar parte de la frase final de este fragmento («*those fags make me want to puke my fucking guts out*»), de la que destacaremos primeramente el marcado lenguaje coloquialmente despectivo que viene introducido por palabras como *fags* («maricones») o *fucking* («de mierda»); en lo que respecta a este segundo ejemplo, resulta interesante observar cómo el traductor decide, por motivos de compensación, introducir el complemento «de mierda» como modificador de «maricones» y no de *guts*, como ocurre en el original. Esto se debe en gran parte también a la fase de ajuste; de este modo, además, el discurso adquiere una mayor fluidez y naturalidad en la LM, pues también se aprecia un esfuerzo por buscar otras soluciones para la ya clásica traducción de *fucking* como «jodido/a».

Respecto a la UF presente en esta frase (*to puke someone's guts out*) señalaremos que no se ha podido mantener en LM, de nuevo por razones de sincronía; debido a la falta de espacio, el traductor ha visto restringidas sus posibilidades y ha optado por neutralizar una UFO con una imagen metafórica de

intensa carga emocional y sustituirla simplemente por el verbo que define su significado: *vomitara*. Tal vez por ese motivo haya llevado a cabo la compensación que hemos observado anteriormente.

RICKY *Do you party?*  
LESTER *Excuse me?*  
RICKY *Do you get high?*  
  
RICKY ¿Le da al porro?  
LESTER ¿Cómo?  
RICKY Que si se coloca.

En este último fragmento encontramos un ejemplo de dos UFS sinónimas en el original, es decir, con diferente composición léxica pero con significado similar ('tomar drogas'). Simplemente cabe destacar que en la traducción se ha intentado mantener en todo momento esa relación de sinonimia con una locución como *darle al porro* o el verbo *colocarse*. Asimismo señalamos la presencia de otra fórmula rutinaria (*excuse me*), que realiza de nuevo una función fática o de contacto dentro del contexto comunicativo. Cabe destacar también la gran riqueza idiomática que ha sabido otorgarle el traductor a la última frase, al traducir una interrogación directa («*do you get high?*») por otra indirecta, introducida por la conjunción 'que'. Llegados a este punto, resulta interesante agrupar las diferentes soluciones por las que han optado los traductores y para ello, intentaremos recoger en un listado diversas técnicas de traducción que nos servirán para clasificar los ejemplos que hemos observado en este apartado.

#### 4. Técnicas de traducción de las UFS

Después de analizar detenidamente los ejemplos anteriores, creemos conveniente llevar a cabo una revisión de la frecuencia de uso, por parte de los traductores, de las distintas técnicas de traducción empleadas en cada caso. Es evidente que, dada la naturaleza incipiente de este trabajo y la limitación del corpus estudiado (que se ha restringido a una serie limitada de UFS extraídas de una novela y una película), los resultados que observaremos no serán del todo clarificadores, pero sí nos pueden servir de orientación para establecer ciertas hipótesis acerca de las técnicas traductológicas de las UFS y la frecuencia con que un traductor recurre a ellas.

En ese sentido, y desde el punto de vista de este trabajo, puede resultarnos de gran utilidad la clasificación propuesta por Delabastita (1996:134) para la traducción de los juegos de palabras, que, como hemos observado anteriormente, se encuentran íntimamente ligados al fenómeno de la fraseología. Así pues, partiendo de dicha clasificación, adaptada a la traducción de las UFS, podemos encontrar las siguientes tendencias (de 22 ejemplos de soluciones a problemas de traducción derivados de la presencia de UFS, encontramos la siguiente frecuencia de uso que se consigna entre paréntesis:

**UF → UF:** (14 ejemplos) la UFO se traduce por otra UF en LM que puede ser más o menos diferente que ésta en lo que respecta a su estructura formal, estructura semántica o función textual. Según esto, podríamos subdividir esta categoría en dos variantes distintas: UF → misma UF y UF → UF diferente. De los ejemplos que hemos analizado anteriormente, se incluirían en esta categoría las UFS siguientes:

- 1) UF → misma UF: *someone's eyes pop out* (salírsele los ojos a alguien; *saltar els ulls a algú*), *to crack someone's whip* (fer petar el fuet), , *word for word* (palabra por palabra; *paraula per paraula*), *to be loaded up* (anar carregat), *out of sight, out of mind* (ojos que no ven, corazón que no siente; *D'allò que els ulls no veuen, el cor no se'n dol*), *to get high* (colocarse).
- 2) UF → UF diferente: *to be the one for sth.* (ser una cosa el fort d'algú), *to be loaded up* (ir beodo como una cuba), *to drool over someone* (colarse por alguien), *to have someone's own life* (ir alguien a su rollo), *to party* (darle al porro).

**UF → no UF:** (6 ejemplos) la UF se sustituye por otra expresión que no constituye una UF pero que puede reproducir el significado o la imagen metafórica de la UFO. Constituirían ejemplos de esta técnica: *to puke out someone's guts* (vomitar), *to be out of earshot* («cuando Jack no podía oírnos»; «*quan Jack era prou lluny per no sentir-ho*»), *in the nick of time* (más oportunamente; *en el moment just*), *to be the one for something* (entender de algo; \*Cabe señalar que, aunque algunos estudiosos considerarían que *entender de* es un tipo de UF, nosotros no contemplaremos este tipo de fraseologismos, como ya hemos señalado.

**UF → recurso retórico relacionado:** (1 ejemplo) se hace uso de un recurso estilístico para contrarrestar la ausencia de UF en la traducción, como hemos visto en los ejemplos: *to crack someone's whip*, que se traduce mediante la introducción de una personificación: *sacar a pasear la fusta*.

**UFO → UFO en TM:** (1 ejemplo) consiste en una traducción literal, manteniéndose la forma y la estructura de la UFO. Por tanto, no constituye una UF fijada en la LM. En este sentido, al traducirse la UFO de forma literal, se crea cierta incoherencia en la LM, ya que el resultado sería extraño para los hablantes de dicha lengua. Este sería el caso de la también llamada 'copia directa', y lo podríamos ver reflejado en un ejemplo que hemos analizado: *to rub it in someone's face* («pasar algo a alguien por la cara\*»). En este ejemplo, la UF de la traducción resulta un tanto artificial en español, ya que nuestra expresión más genuina sería *restregar algo a alguien por las narices*. Probablemente el traductor se ha visto inducido a utilizar este recurso por motivos de economía lingüística, como apuntábamos anteriormente, ya que la copia directa que ha introducido el traductor cuenta con menos sílabas que la UF genuina en español.

**No UF → UF:** (1 ejemplo) el traductor introduce una unidad fraseológica cuando en el original no aparece ninguna, con el fin de compensar alguna carencia anterior. Ejemplo: la locución «hablar sin tapujos», cuando el original se limita a decir *speaking so bluntly*.

**UF → cero:** (ningún ejemplo) se omite el fragmento de texto en el que aparece la UF. Respecto a esta técnica en concreto no hemos hallado ningún caso ilustrativo en los ejemplos estudiados.

**Cero → UF:** (ningún ejemplo) en este caso, el traductor crea una UF de la nada, probablemente también con el fin de compensar alguna pérdida anterior.

**Técnicas de edición, como notas al pie, prólogo, etc.** (ningún ejemplo) En lo que respecta tanto a esta técnica como a la que la precede, tampoco se ha encontrado ejemplo alguno en los fragmentos analizados.

## 5. Conclusiones

De nuestro estudio se deriva que la técnica de traducción empleada con mayor frecuencia sería  $UF \rightarrow UF$ , pues parece ser que la primera opción que se plantea el traductor a la hora de traducir una UF es la de reproducirla en la LM en la medida de lo posible. Cuando ello no ocurre y por cualquier motivo el traductor no puede hacer uso de este recurso, es lógico que se decante por la segunda técnica,  $UF \rightarrow no\ UF$ , ya que, si no ha podido reproducir la UF en la LM, intentará reflejar o explicar, al menos, el significado fraseológico de ésta. Las técnicas  $UF \rightarrow recurso\ retórico\ relacionado$ ,  $UF \rightarrow UF\ en\ TM$  y  $No\ UF \rightarrow UF$  se utilizan, en cambio, para problemas más puntuales y específicos, mientras que  $UF \rightarrow cero$ ,  $cero \rightarrow UF$  y las técnicas de edición, como notas al pie, prólogo, etc., de las que no se ha registrado ningún caso en los ejemplos anteriores, se emplearían muy raramente. Cabe destacar que algunas de estas técnicas se combinan entre sí, como ocurría en los ejemplos en los que a la UF se le añadía la dificultad adicional de un juego de palabras, por ejemplo. Asimismo debemos tener en cuenta que algunas de estas técnicas son muy difíciles o imposibles de aplicar a un texto audiovisual, a causa de las restricciones de espacio que impone el ajuste del texto a la imagen. Este sería el caso de las técnicas h) o d), puesto que en los textos audiovisuales no se puede añadir ninguna nota al pie y, por otra parte, no se pueden dejar espacios *en blanco* o rellenarlos cuando éstos están vacíos en el original, pues ello rompería la sincronía visual de la que ya hemos hablado.

De todo esto podríamos concluir que la frecuencia de aparición de UFS del original parece encontrarse bastante compensada con la de las traducciones, ya que, como hemos observado, en los casos en los que el traductor no puede o no tiene los recursos necesarios para introducir una UF en la LM, recurre a otros procedimientos para paliar de alguna forma esa carencia. Con todo, estos resultados son, como ya hemos mencionado, de tipo orientativo, dada la limitación del corpus aquí estudiado. Aun así, pueden constituir un criterio a tener en cuenta a la hora de establecer las hipótesis de un futuro estudio descriptivo basado en el contraste interlingüístico. Como se ha podido comprobar, la comparación interlingüística constituye un campo de estudio muy prometedor, sobre todo desde el punto de vista del estudio de las UFS. En ese sentido, la fraseología nos ofrece una perspectiva muy interesante en tanto que muy a menudo la traducción de las UFS supone todo un reto para el traductor, tanto el literario como el audiovisual. Asimismo, ya hemos constatado las dificultades adicionales que en-

trañan las diversas modalidades de traducción existentes, cuyos textos cuentan con una serie de características y especificidades que pueden llegar a complicar en gran medida la tarea del traductor. Pero sobre todo destaca la noción de idiomatidad, tan característica de las UFS, la cual se convierte en un claro indicador de la identidad y la tradición cultural de una comunidad lingüística. En ese sentido, y desde la perspectiva de la fraseología comparada, surge la necesidad imperante de nuevos y modernos estudios empíricos y descriptivos, que cubran las lagunas existentes en la intersección entre fraseología y traducción. En palabras de Corpas (2000:132), «Traducción y fraseología: un terreno muy prometedor para la investigación del siglo que viene».

## Referencias

- AGOST, Rosa. 1999. *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- AGOST, Rosa y Frederic CHAUME. 1996. L'ensenyament de la traducció audiovisual. En Amparo HURTADO ALBIR, ed. *La enseñanza de la traducción*. Castellón: Universidad Jaume I, pp. 207-211.
- CORPAS PASTOR, Gloria. 2000. Fraseología y traducción. En SALVADOR y PIQUER, eds., pp. 107-138.
- . 1996. *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.
- CRUSE, Alan. 2000. *Meaning in language. An Introduction to Semantics and Pragmatics*. Oxford: Oxford U. Press.
- DELABASTITA, Dirk. 1996. Introduction. *The translator*, 2:2, pp.127-139.
- GEERAERTS, Dirk. 1995. Especialització i reinterpretació en les expressions idiomàtiques. *Caplletra*, 18, pp. 45-63.
- GUZMÁN, Josep R. 2000. Unitats fraseològiques i traducció en els textos teatrals. *El càntir trencat*. En SALVADOR y PIQUER, eds., pp.169-186
- HURTADO ALBIR, Amparo. 2001. *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- IZARD, Natàlia. 1992. *La traducció cinematogràfica*. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació, Generalitat de Catalunya.
- LAWICK, Heike van. 2000. La traducció de fraseologismes: uns exemples de Bertolt Brecht. En SALVADOR y PIQUER, eds., pp.203-216
- MARCO, Josep. 2002. *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literària*. Vic: Eumo.
- MARCO, Josep, Joan VERDEGAL y Amparo HURTADO ALBIR. 1999. La traducción literaria. En Amparo HURTADO ALBIR, dir. *Enseñar a traducir. Metodología en la formación de traductores e intérpretes*. Madrid: Edelsa, pp.167-181.
- OLTRA, Maria D. (En prensa). *The Translation of Cultural References in the Cinema*. Amsterdam: John Benjamins.
- PIQUER, Adolf. 1995. Fraseologia i discurs narratiu: anàlisi d'alguns casos en la novel·lística contemporània. *Caplletra*, 18, pp. 121-131.
- RUIZ, Leonor. 1998. *La fraseología del español coloquial*. Barcelona: Ariel.
- SALVADOR, Vicent. 1995. De la fraseologia a la lingüística aplicada. *Caplletra*, 18, pp. 11-30.
- . 2000. Idiomaticitat i discurs prefabricat. En SALVADOR y PIQUER, eds., pp.19-31.
- SALVADOR, Vicent y Adolf PIQUER, eds. 2000. *El discurs prefabricat. Estudis de fraseología teòrica i aplicada*. Castellón: Universidad Jaume I.
- SANCHO, Pelegrí. 2000. Aspectes de la fraseologia del valencià coloquial. En SALVADOR y PIQUER, eds., pp.307-324.
- SWIFT, Graham. 1996a. *Last Orders*. Londres: Picador.
- . 1996b. *Últimos tragos*. Trad. de Jesús ZULAIKA. Editorial Anagrama: Barcelona.
- . 1996c. *Les últimes voluntats*. Trad. de Carme GERONÈS y Carles URRITZ. Barcelona: Destino.