

La traducibilidad de unidades fraseológicas humorísticas en el género audiovisual

Laura María Aliaga Aguza¹

Recibido: 21 de julio de 2020 / Aceptado: 15 de junio de 2022

Resumen. En este artículo presentamos una investigación sobre la traducibilidad de los fraseologismos humorísticos en un género multimodal como es la comedia de situación. Uno de los fenómenos más difíciles de traducir es el humor. Asimismo, las unidades fraseológicas también son unas de las unidades lingüísticas más complicadas de trasladar a otra lengua. Si unimos ambos conceptos, fraseología humorística, se transforma en una de las tareas más arduas en la que se involucra un traductor. Según Zuluaga (2001) en el proceso traductológico de la fraseología se debe identificar, analizar y buscar la mejor equivalencia en la lengua meta. Partiendo de esta premisa, llevaremos a cabo el proceso contrario, es decir, seleccionaremos las secuencias humorísticas de la versión doblada en las que el humor se genere a través de una unidad fraseológica y comprobaremos qué recurso humorístico se hallaba en la versión original para que el traductor optase por la utilización de un fraseologismo. Como conclusión, se puede afirmar que, en la mayoría de los casos, el traductor ha optado por una equivalencia del fraseologismo tanto formal como de sentido.

Palabras clave: traducción; fraseología; humor; comedia de situación.

[en] Translatability of humorous phraseological units in the audiovisual genre

Abstract. In this article we present an investigation on the translatability of humorous phraseologies in a multimodal genre such as sitcom. One of the most difficult phenomena to translate is humor. Moreover, phraseological units are also one of the most complicated linguistic units to transfer to another language. If we combine both concepts, humorous phraseology, it becomes one of the most arduous tasks where a translator is involved. According to Zuluaga (2001), in the translation process of phraseology it must be identified, analyzed and sought the best equivalence in the target language. Starting from this premise, we will carry out the opposite process, that is, we will select the humorous sequences of the dubbed version in which the humor is generated through a phraseological unit and we will check what humorous resource was in the original version so that the translator choose to use a phraseology. As a conclusion, we can affirm that, in most cases, translator has chosen an equivalence of phraseologism in meaning and form.

Keyword: translation; phraseology; humour; sitcom.

Sumario: 1. Introducción. 2. La tarea del traductor en el medio audiovisual con fines humorísticos. 3. La traducibilidad de las unidades fraseológicas. 4. Un caso especial: la desautomatización fraseológica. 5. Las unidades fraseológicas en la versión doblada al castellano de la comedia de situación *Cómo conocí a vuestra madre*. 5.1. Nuestro corpus. 5.2. Casos prácticos. 5.2.1. Fraseologismos de uso canónico en la versión doblada. 5.2.2. Fraseologismos de uso desautomatizado en la versión doblada. 5.2.2.1. Desautomatización formal en la versión doblada. 5.2.2.2. Desautomatización semántica en la versión doblada. 5.2.2.3. Desautomatización discursiva en la versión doblada. 5.2.3. Invención fraseológica en la versión doblada. 6. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Aliaga Aguza, L. (2023). La traducibilidad de unidades fraseológicas humorísticas en el género audiovisual, *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 95, 193-206. <https://dx.doi.org/10.5209/clac.70741>

1. Introducción

En materia traductológica uno de los aspectos lingüísticos más difíciles de traducir es el humor, pues cada cultura tiene su idiosincrasia y cada lengua posee rasgos propios. Además, el humor es un fenómeno metapragmático que se transmite de generación en generación, se adquiere al mismo tiempo que el ser humano se socializa y aprende a convivir en

¹ Universidad Internacional Isabel I (España).

Correo electrónico: lauramaria.aliaga@ui1.es

N.º ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7301-5188>

sociedad (Martínez Sierra, 2008). Asimismo, otra de las tareas más complicadas para un traductor es enfrentarse a la traducción de las unidades fraseológicas de una lengua, debido a su naturaleza tanto semántica como estructural, ya que son estructuras fijas en las que el significado no corresponde a la suma de los significados de sus constituyentes (Ruiz Gurillo, 2001). Del mismo modo, dicha naturaleza las convierte en la materia prima para nuevas creaciones lingüísticas, pues una vez que pasan a formar parte del acervo cultural, es muy fácil transformarlas para que sean reconocidas por el oyente y que el hablante consiga el fin perseguido (Timofeeva, 2009). Si unimos los dos conceptos, fraseología humorística, es una de las tareas más arduas en las que se puede ver involucrado un traductor. Zuluaga (2001: 73) afirma que en el proceso de traducción de una unidad fraseológica “después de la identificación y análisis, el paso siguiente, [...] es el buscar correspondencias posibles para decidir cuál puede constituir el mejor equivalente meta”. Partiendo de esta premisa, en este artículo, llevaremos a cabo el proceso inverso, esto es, prestaremos atención a las secuencias humorísticas de la versión doblada que contengan algún tipo de fraseologismo y comprobaremos qué hay en la versión original para que el traductor haya optado por una unidad fraseológica con función humorística, ya sea de uso canónico, de uso desautomatizado o de libre creación, esto es, inventada.

Asimismo, partimos de la hipótesis de que siempre nos encontraremos un giro humorístico en el texto original y, en la mayoría de los casos, dicho giro se realizará por otra unidad fraseológica equivalente en la lengua origen, pues compartimos la idea de que todo el humor es traducible, siempre y cuando, se tenga en cuenta la teoría del propósito de Reiss y Vermeer (1984, 1996). Esta teoría señala que, si el texto de llegada funciona como el texto de origen, no importa la fidelidad, lo importante es que el resultado sea adecuado y funcional. En el caso del humor, siempre que los destinatarios reconozcan que el texto no tiene un alcance serio, entonces su *skopos*, su propósito, se ha logrado (Chiaro, 2017). Esto se consigue a través de la equivalencia dinámica (sentido por sentido) (Chiaro 2008; Munday, 2009) o traducción dinámica (Nida 1964, 1969, 1975) frente a la traducción formal (palabra por palabra).

Además, actualmente, hay muchas culturas que, pese a no compartir sus fronteras, están en continuo contacto. Este contacto se consigue por medio del cine, de la televisión o de internet que importan sus rasgos idiosincrásicos alrededor de todo el mundo. Un claro ejemplo es la cultura española y la estadounidense. En España se consumen muchos productos americanos diariamente y, poco a poco, se han ido interiorizando rasgos de la cultura norteamericana y se han hecho propios de la española. Dicha “Uniformidad cultural” (Martínez Sierra, 2008: 90) o “Macdonalización” (Chiaro, 2008: 14) comporta una ventaja, esto es, “facilita la comprensión de productos norteamericanos y puede hacer más fácil la traducción de algunos elementos que ya no resultan tan ajenos ni desconocidos para el público de nuestro país” (Botella Tejera, 2017: 85). Gracias a todo ello, en España se puede consumir la versión doblada de los productos audiovisuales norteamericanos. Entre otros, llegan géneros humorísticos hasta las parillas televisivas como las comedias de situación que logran cosechar gran éxito entre los telespectadores.

Por todo lo expuesto hasta este momento, el objetivo de este artículo es analizar los mecanismos humorísticos que se han utilizado en la versión original de la comedia de situación *Cómo conocí a vuestra madre* cuando el traductor se ha decantado por la utilización de una unidad fraseológica. Para demostrar que el humor en un género audiovisual, como es comedia de situación, se puede traducir en culturas que se hallan en contacto como es la española y la estadounidense. Para ello, partiremos de secuencias humorísticas en las que el humor se consigue a través de una unidad fraseológica en la versión doblada de la segunda temporada de dicha serie y llevaremos a cabo una comparación con la misma secuencia de la versión original. De este modo, comprobaremos qué recurso humorístico había en la versión original para que el traductor se decantase por la utilización de una unidad fraseológica. Nuestro enfoque se realizará desde una perspectiva ancha de la fraseología (Corpas Pastor, 1997), pues en nuestro corpus nos podemos encontrar con todo tipo de unidades fraseológicas desde colocaciones hasta enunciados fraseológicos.

El motivo por el cual hemos optado por el proceso inverso se debe, en gran medida, a que en España el uso de unidades fraseológicas es muy productivo a la hora de generar el giro humorístico. Por ello, queremos comprobar si siempre que el traductor se decanta por dicho mecanismo es por el hecho de que también se encontraba en la versión original o es una estrategia del traductor para salvar esa secuencia humorística. Asimismo, podremos comprobar si se trata también de un indicador usual en la lengua de origen. De este modo, podremos contestar a las siguientes preguntas: ¿qué se ha hecho en el original? ¿Se ha utilizado también esta técnica? ¿Hay humor en el original? ¿Qué recursos se ha utilizado en el texto original para tener que utilizar un fraseologismo en el texto meta con las funciones textuales que conlleva (Zuluaga, 2001)? ¿Por qué el traductor ha optado por una UF? ¿Cómo ha salvado ese giro humorístico? ¿Se consiguen los mismos efectos? ¿Es igual de efectiva?

2. La tarea del traductor en el medio audiovisual con fines humorísticos

El humor es uno de los géneros más difíciles de traducir e incluso se ha llegado a afirmar que es intraducible (Diot, 1989; Van Crugten, 1989; Santoyo, 1994; entre otros). Si a este hecho se le suman las restricciones propias del género audiovisual, se puede convertir en una tarea ardua para el traductor. En otras palabras, la traducción del humor, en general, se lleva a cabo siguiendo un proceso, a saber, (a) identificar y descodificar el humor implícito en el texto original y (b) reformular y transferir el humor al texto meta, con el objetivo de que el público reciba la misma función humorística. En el texto audiovisual, además, se ha de considerar la sincronización entre la imagen y el sonido, pues, si no, los espectadores pueden tener la sensación de que se están perdiendo algo (Leibold, 1989; Díaz Cintas y Remael, 2007).

En el proceso de doblaje de una serie de ficción, como en el caso que nos encontramos, intervienen diferentes profesionales como son el traductor, el ajustador del guion, el director de doblaje, los actores y, por último, el

mezclador (para más información sobre el proceso de doblaje en una comedia de situación véase Aliaga Aguza 2020). Todos se encargan de que el producto terminado llegue al público español. Es importante que todos estos especialistas trabajen en equipo, para que el resultado final esté dotado de coherencia. Como señala Zabalbeascoa (2001: 253): “el doblaje es uno de los casos más claros de la necesidad de trabajar en equipo. No hay que olvidar que en la elaboración de la versión original también trabaja un equipo de guionistas que a su vez trabajan en colaboración con el resto de dirección y producción”.

El primero en trabajar sobre el guion original es el traductor que, desde nuestro punto de vista, debería realizar las funciones tanto de traductor como de ajustador, pues, como bien apunta Agost (1999), el traductor también debe intervenir en el ajuste del texto para garantizar una mayor fidelidad a la traducción inicial. Desde esta perspectiva, se puede interpretar la tarea del traductor como un borrador a la tarea del ajustador, puesto que este, posteriormente, llevará a cabo los cambios oportunos para respetar y salvar todas las restricciones que impone el medio. Si ambos son la misma persona, la tarea del traductor será más aprovechada, entre otras cosas, porque en la primera aproximación ya considerará estos aspectos. Chaume (2004), además de defender dicha idea, va más allá afirmando que sería mejor que el traductor confeccionase “simultáneamente un solo producto final, una traducción ya ajustada a la duración prosódica de los enunciados de los actores originales y con sincronización labial” (Chaume, 2004: 63). Uniendo ambas ideas consideramos que el traductor de un producto audiovisual debería fijarse tanto en el sincronismo de contenido como en el sincronismo acústico-visual e, incluso, en el sincronismo de caracterización, ya que son las características exclusivas de la modalidad de doblaje. Sin embargo, de estas tareas se encargan el ajustador del guion y el director de doblaje. Asimismo, en la traducción de una comedia de situación el traductor debe documentarse de todos los aspectos generales de la serie, así como de las características de cada personaje y ser consecuente durante todas las temporadas que dure la producción y mantener las mismas estrategias traductológicas a lo largo de todos los capítulos (Agost, 1999).

Centrándonos en el guion humorístico, como es el caso de la comedia de situación, el traductor además de ser bilingüe debe ser bicultural, debido a que tiene que ser gran conocedor de ambas culturas para ajustar su traducción lo máximo posible y que no se pierda ningún giro humorístico. De este modo, se conseguirá el mismo efecto en el remate humorístico final. En este sentido, el traductor actúa como mediador cultural, siendo el receptor del texto origen y el emisor del texto meta (Martínez Sierra, 2008). En palabras de Botella Tejera (2017: 92):

El traductor audiovisual actuará como receptor y emisor de los textos original y meta, para lo cual habrá de percibir y de procesar la información humorística, así como de trasladarla al idioma de la comunidad de destino de acuerdo con las exigencias, las necesidades y las preferencias dominantes en esta última.

Por todo ello, es fundamental que el traductor sea bicultural, puesto que, si este no posee conocimiento de una de las dos culturas, habrá errores en el producto final y no se conseguirá el efecto deseado. Asimismo, el espectador no contemplará el producto como suyo y provocará que la serie no triunfe en el país de la lengua meta. Además, Zabalbeascoa (2001) defiende la idea de que para que un texto humorístico no contenga incoherencias, se debería contar con el traductor en todas las fases del proceso de doblaje, ya que en el doblaje del humor se ha de poseer la capacidad de (a) interpretación para encontrar un sentido coherente a la versión original; (b) expresión para reflejarlo convenientemente en la lengua meta; (c) ajuste de la primera versión ofrecida por el traductor a los espacios disponibles y de sincronización con los demás elementos sonoros y visuales del texto audiovisual; y (d) producción para crear un texto que funcione como guion humorístico y gracioso, en el que no solo se refleje el contenido original, sino también que se produzca el efecto deseado.

3. La traducibilidad de las unidades fraseológicas

Las unidades fraseológicas son sintagmas u otras unidades estructurales superiores que tienen una idiosincrasia especial, puesto que se comportan semánticamente como lexemas simples (Timofeeva, 2009). Dichas estructuras poseen dos características propias, a saber, la fijación y la idiomática. Siguiendo a Ruiz Gurillo (2001), comprendemos que un sintagma es fijo cuando sus componentes muestran una estabilidad que se refleja en las dificultades para variarlos, modificarlos, sustituirlos o suprimirlos; e, idiomático, cuando la interpretación del sintagma no se obtiene de la suma de sus partes, tomadas por separado o en su conjunto. Este hecho “obliga al hablante de una lengua a memorizar la estructura completa con su correspondiente significado, pues este procedimiento resulta más económico que actualizar el significado figurado de la combinación en cada uso” (Timofeeva, 2009: 260). De esta característica se derivan dos consecuencias. Por un lado, las unidades fraseológicas se convierten en un recurso muy productivo a la hora de generar humor, ya que se suele crear ambigüedad al intercalar el significado idiomático del fraseologismo con el significado literal que posee la estructura. Y, por otro lado, hace que dichas estructuras sean unidades de difícil traducción, debido a que no en todas las lenguas existen las mismas unidades fraseológicas. Por ello, afirma Wu (2018: 1092) que “La traducción de la fraseología supone un auténtico reto para los traductores y fraseólogos debido a que las UFs forman parte de lo más idiosincrásico y particular de una lengua dada”.

Autores como Zuluaga (1999) o Corpas (2003) establecen cuáles son las fases decisivas para encontrar la equivalencia adecuada de la unidad fraseológica y, de este modo, llevar a cabo una traducción satisfactoria. El primer paso que debe realizar el traductor es (1) la identificación de la unidad fraseológica en el texto de origen, pues sin su reconocimiento sería imposible su correcta traducción, ya que no se tendría en cuenta su significado idiomático. Para ello,

es imprescindible que el traductor posea un gran dominio del léxico y de la cultura del país de la lengua de origen. El segundo paso por el que se ha de proceder es (2) la interpretación de la unidad fraseológica en contexto. En este sentido, el traductor ha de tener en cuenta los dos niveles de significación (Timofeeva, 2012) que poseen las unidades fraseológicas, puesto que “un acercamiento interlingüístico al lenguaje fraseológico debe contemplar no solo el significado fraseológico convencionalizado de manera aislada, sino las consecuencias del mismo en el discurso” (Timofeeva, 2012: 427). El tercer paso que conviene llevar a cabo es (3) la búsqueda de correspondencia en el plano léxico de la lengua meta, esto es, el traductor debe preguntarse si existe en dicha lengua una unidad que sea sinónima. Por último, el cuarto paso es (4) el establecimiento de correspondencias en el plano textual. En otras palabras, el traductor debe advertir cómo funciona la unidad fraseológica en el texto original para trasladar al texto meta el mismo comportamiento tanto pragmático como textual. Si se siguen estos pasos se llegará a una traducción satisfactoria, donde se conserven factores como la intención del enunciado, los valores culturales o el efecto buscado en los receptores. Si bien es cierto que, en ocasiones, es difícil conservar todos estos aspectos, puesto que “la traducción se convierte en una búsqueda de equivalencias donde se sacrifican algunos factores y se conservan otros” (Mira Álvarez, 2010: 220).

Asimismo, dentro del uso humorístico de las unidades fraseológicas, un mecanismo muy utilizado es la desautomatización, debido a que el emisor aplica de forma intencionada alguna manipulación creativa en la que la unidad fraseológica despliega una serie de efectos especiales y llamativos, para conseguir una finalidad (Mena, 2003), concretamente, hacer reír al receptor. No obstante, dicha manipulación creativa conllevará más dificultades traductológicas, ya que “la traducción deberá, además, transferir de algún modo las nuevas relaciones semánticas o textuales generadas por este tipo de modificación” (Mira Álvarez, 2010: 220). Debido a su carácter especial, nos centraremos en este aspecto en el siguiente epígrafe.

4. Un caso especial: la desautomatización fraseológica

En el variopinto mundo de la fraseología, encontramos un uso especial denominado desautomatización. El término desautomatización fue introducido en la fraseología hispánica por Zuluaga (1980) y lo han seguido autores como Corpas Pastor (1997), Ruiz Gurillo (1997) o Zamora Pastor (2000). Sin embargo, otros autores como García – Page (2008), prefieren utilizar el término deslexicalización. Este fenómeno es un proceso de manipulación creativa que sufren las unidades fraseológicas por parte del hablante con una finalidad. Siguiendo a Zuluaga (2001) podemos afirmar que la desautomatización es la alteración que experimentan algunos fraseologismos en contextos conversacionales. Dicha modificación es posible debido a su propia idiosincrasia, pues se trata de elementos fijos que son fácilmente reconocidos por una comunidad de hablantes. Además, esta institucionalización les garantiza la supervivencia, pese a la manipulación sufrida por parte de los usuarios (García – Page, 2008).

Nos parece conveniente señalar que, para que exista desautomatización, es necesario que se cumplan tres requisitos (Mena, 2003), a saber, (1) la modificación debe ser una verdadera modificación, es decir, debe representar un cambio ocasional, voluntario e intencionado del hablante; (2) la modificación debe desviarse lo suficiente de la forma originaria para que el cambio pueda ser percibido; y (3) la forma base, la unidad originaria, debe ser reconocible con ayuda de los elementos conservados e inalterados, o mediante el contexto. Si únicamente se cumple el primer requisito, estaremos ante modificaciones que pueden o no lograr la desautomatización. No debe confundirse la desautomatización con otros dos fenómenos en los que la unidad fraseológica se ve alterada. Uno de ellos es lo que conocemos como variantes diatópicas. Se trata de las modificaciones que experimenta el fraseologismo de un país a otro. En estos casos las unidades poseen algún elemento en común, por ejemplo, *ser uña y carne* –España–, *ser uña y diente* –República Dominicana– o *ser uña y mugre* –México, Honduras, Panamá, Colombia, Venezuela, Bolivia y Chile– (Mena, 2003). El otro fenómeno es la desviación, un uso incorrecto del fraseologismo a causa de la mezcla de dos unidades sinónimas, como ocurre en *sudar la tinta gorda*, donde se ha sustituido el sustantivo *gota* del fraseologismo *sudar la gota gorda* por *tinta* de *sudar tinta* (Mena, 2003).

Asimismo, se pueden discernir diferentes tipos de desautomatización fraseológica si se considera el lugar donde la unidad experimenta la modificación. De este modo, Timofeeva (2009) distingue tres tipos de desautomatización fraseológica según la transformación sufrida por el fraseologismo. El primer tipo la autora lo denomina desautomatización formal, debido a que las modificaciones experimentadas por el fraseologismo se producen en la estructura formal externa. En este caso podemos encontrar transformaciones tanto sintácticas como léxicas, siendo estas últimas las más numerosas (Timofeeva, 2009). El repertorio de modificaciones que puede experimentar el fraseologismo es variado como, por citar algunas, adiciones, supresiones o sustituciones de alguno de sus constituyentes. Un caso de desautomatización formal lo encontramos en (1) (Para la ejemplificación de tipos de desautomatización fraseológica usaremos ejemplos de nuestro corpus). En este ejemplo los protagonistas de la serie se están despidiendo del coche de uno de ellos, debido a que ha sufrido una avería que no tiene solución. Lily utiliza esta fórmula:

(1) Lily: **Que te oxides en paz.**

(Segunda parte del capítulo 17 de la segunda temporada).

Nos encontramos frente a una desautomatización formal en la que se ha utilizado el procedimiento de sustitución, concretamente, se ha sustituido el verbo *descansar* de la unidad fraseológica *descanse en paz* utilizada en los funerales para despedir al difunto por el verbo *oxidar*, más propio de un vehículo. De esta forma el espectador es capaz de reconocer el fraseologismo original.

El segundo tipo de desautomatización es la semántica, la cual está relacionada con la composición léxica y supone un cambio de significado en el fraseologismo. Este tipo de desautomatización fraseológica sucede en las unidades que poseen elementos homófonos, cuasi-homófonos o polisémicos o en cuyas estructuras se puede recuperar el significado literal (Timofeeva, 2009). Un ejemplo de este tipo lo encontramos en (2). En este caso, Ted y Lily están discutiendo alzando bastante la voz en el apartamento de Lily. Esta no entiende por qué Ted está ofendido con ella:

- (2) Ted: Porque nunca me pediste disculpas. Marshall no es el único al que abandonaste, te largaste tres meses y ni siquiera me llamaste, vamos Lily se supone que somos amigos.
 Lily: Sí, menudo amigo, me llamaste bruja.
 Ted: Fuiste una bruja.
 Lily: ¿Cómo puedes decir?
 Ted: Brujita, bruja, bruja, bruu... ja, bruja, bruja.
 (Se quedan sin luz en casa de Lily).
 Lily: ¿Contento? Ahora **has cabreado al tipo de arriba**.
 Ted: Ya, como si a Dios le importase que yo.
 Voz de un vecino: Si vuelve a usar ese lenguaje le corto el agua.
 Lily: Es mi casero vive arriba.
 (Segunda parte del capítulo 11 de la segunda temporada).

En esta secuencia humorística aparece una desautomatización semántica ya que encontramos el uso literal del fraseologismo *cabrear al de arriba*, pues la persona que se ha enfadado es justo la que vive encima del apartamento de Lily y no Dios como es interpretado por el protagonista masculino de la secuencia. Estos casos en los que se juega con el significado literal y el idiomático son los casos más frecuentes en de este tipo de desautomatización (Timofeeva, 2009).

El último tipo es la desautomatización discursiva. Este caso está relacionado con el uso adecuado o inadecuado del fraseologismo en contexto, es decir, supone una infracción de la adecuación, “pues la carga estilística de la UF utilizada no corresponde a la matización estilística del texto general” (Timofeeva, 2009: 259 – 260). Este tipo de desautomatización es la más compleja de detectar, debido a que se debe analizar todo el contexto para hallarlo. Para ejemplificar este tipo de desautomatización utilizaremos la composición *caraculo*. Dicha composición proviene de una unidad fraseológica, concretamente, de la colocación sintagmática *cara de culo*. La elección de utilizar dicho compuesto viene motivada por el hecho de que no hemos encontrado otro fraseologismo desautomatizado discursivamente en nuestro corpus. En (3) es Navidad. Ted no encuentra a Lily y la telefona.

- (3) Ted: Lily.
 Lily: Feliz Navidad, **caraculo**.
 (Segunda parte del capítulo 11 de la segunda temporada).

En este caso estamos ante una desautomatización discursiva debido a que el uso del fraseologismo es inadecuado, puesto que después de realizar una felicitación no se insulta a una persona.

Este fenómeno, la desautomatización, es un recurso bastante recurrente para crear secuencias humorísticas, puesto que el oyente obtiene gran placer y fruición intelectual cuando descubre la modificación fraseológica (Timofeeva, 2009). Sin embargo, complica la labor traductológica, donde el traductor debe enfrentarse a un reto añadido, pues debe reflejar en la traducción tanto la manipulación creativa como la afectividad comunicativa conseguida en la versión original (Mena, 2003). Para llevar a cabo esta tarea, el traductor “debe realizar un gran esfuerzo imaginativo y poseer una creatividad especial así como una competencia lingüística muy extensa” (Agost, 1999: 108).

5. Las unidades fraseológicas en la versión doblada al castellano de la comedia de situación *Cómo conocí a vuestra madre*

5.1. Nuestro corpus

Para la composición de nuestro corpus analizamos la segunda temporada de la comedia de situación estadounidense *Cómo conocí a vuestra madre*. Dicha temporada consta de 22 capítulos con una duración media de veintiuno con setenta y siete minutos cada uno. Así obtuvimos un total de cuatrocientos setenta y nueve con quince minutos de grabación para analizar. Cada capítulo lo hemos dividido en secuencias humorísticas basándonos en las risas enlatadas y en el sentido del diálogo. Entendemos por secuencia humorística aquella estructura que posee una unidad temática. De este modo, si en el texto aparecían risas enlatadas, pero la conversación se quedaba en suspenso, segmentábamos en el lugar donde la conversación estaba dotada de sentido. Siguiendo este procedimiento elaboramos una base de datos que se compone de 1431 secuencias humorísticas.

En la elaboración de nuestro estudio hemos partido de la versión doblada al castellano de la comedia de situación sometida a análisis para comprobar qué elementos había en el texto original cuando el traductor se decantó por el uso de un fraseologismo. De este modo hemos hallado 153 casos en los que se utiliza algún tipo de unidad fraseo-

lógica, desde compuestos sintagmáticos hasta enunciados fraseológicos. Entre ellos hemos obtenido tres tipos de unidades que se utilizan con fines humorísticos, esto es, tanto el uso canónico como el desautomatizado del fraseologismo y la invención fraseológica. En la mayoría de los casos había una unidad fraseológica en el texto origen y se ha buscado una equivalencia tanto formal como de sentido. A continuación, seguiremos esta clasificación para comentar los casos más sobresalientes. Asimismo, el procedimiento que seguiremos será el siguiente: en primer lugar, propondremos el contexto donde se desarrolla la secuencia humorística en la que hay un fraseologismo. Posteriormente, mostraremos tanto el ejemplo de la versión doblada en la que se haya insertado dicho fraseologismo como la versión original. Por último, el análisis se dividirá en dos partes. Por una parte, explicaremos cómo se desarrolla la secuencia humorística en la versión doblada, para, por otra parte, comparar qué recurso humorístico se ha utilizado en la versión original para que el traductor se haya decantado por el uso de una unidad fraseológica. De este modo, iremos extrayendo las conclusiones pertinentes.

5.2. Casos prácticos

5.2.1. Fraseologismos de uso canónico en la versión doblada

En este apartado mostraremos algunos ejemplos donde el fraseologismo traducido es de uso canónico. Por uso canónico entendemos la unidad fraseológica según viene registrada en el diccionario, es decir, el humor se crea a partir del significado idiomático de la expresión. En estos casos en general el traductor ha optado por un fraseologismo equivalente, como vemos en (4). En este ejemplo la hermana de Robin, Katy, ha ido a visitar a esta a Nueva York. Ha llegado con la idea de perder la virginidad con su novio con el que tan solo mantienen una relación de dos meses. Robin solicita ayuda a sus amigos para convencer a su hermana de que es demasiado pronto y debe esperar.

(4) Versión doblada

Marshall: Discurso para disuadir a una chica para que practique el sexo.

Ted: Yo no tengo ninguno de esos.

Barney: Desaconsejar el sexo va **en contra de mi religión**.

Versión original

Marshall: Speech to talk a girl out of having sex.

Ted: Yeah, I don't have any of those.

Barney: Discouraging premarital sex is **against my religion**.

(Primera parte del capítulo 12 de la segunda temporada)

La versión doblada de esta secuencia humorística, (4), posee, en primer lugar, un gancho humorístico llevado a cabo por Marshall y Ted y, en segundo lugar, se cierra con el remate formulado por Barney. Todo el humor de este ejemplo se vertebra a través de una estrategia idiosincrásica, concretamente, por medio del tópico de que los hombres no pueden rechazar una propuesta para tener sexo. Asimismo, para rematar la secuencia se utiliza un fraseologismo, con el que se reitera la idea de que no puede desaconsejar eso, debido a que no se encuentra dentro de su filosofía de vida. La estrategia utilizada por el traductor ha sido la equivalencia literal del fraseologismo, pues en ambas versiones se utiliza la misma frase: *en contra de mi religión* > *against my religion*. Esta estrategia es posible siempre y cuando en la lengua meta exista un fraseologismo literal, como es el caso en el que nos encontramos.

Este tipo de estrategia traductológica, es decir, la traducción literal de un fraseologismo de uso canónico, es la metodología más utilizada por el traductor. No obstante, encontramos algunos casos que llaman nuestra atención. En el primero de ellos, pese a que existe una unidad fraseológica literal en la lengua meta, el traductor se decanta por otro fraseologismo equivalente. En (5) faltan pocos días para que se celebre la boda de Lily y Marshall. Por ello, la pareja ha decidido no dormir juntos hasta la noche de bodas. Sin embargo, este hecho hace que Lily pierda peso, debido a la ansiedad que siente cuando está alejada de su novio. Lily ha adelgazado mucho y el traje de novia le queda excesivamente grande y el arreglo tiene un precio muy elevado.

(5) Versión doblada

Lily: No sé qué hacer, supongo que tendré que pagar los 300.

Robin: ¿Pagar los 300? Lily, ¿estás loca? Eso no es ningún problema, es **carta blanca para comer**.

Versión original

Lily: I don't know what to do. I guess I'll just have to pay the 300\$.

Robin: Pay the 300\$? Lily, are you crazy? This isn't a problem. It's a **license to eat**.

(Primera parte del capítulo 20 de la segunda temporada).

En este caso, (5), el humor aparece a través de la unidad fraseológica *tener carta blanca* que utiliza Robin para convencer a su amiga que durante una semana puede comer de todo y volver a recuperar su peso habitual. En la versión original encontramos el fraseologismo desautomatizado *license to eat* fácilmente reconocible por los espectadores. Sin embargo, el traductor ha optado por un fraseologismo de uso canónico equivalente a la unidad utilizada en la versión original. Este aspecto llama la atención, ya que el traductor perfectamente podría haber optado por la

traducción literal, *licencia para comer*, debido a que es fácilmente reconocible por el espectador, pues las películas de James Bond son muy populares en España.

En el siguiente caso, (6), el hermano de Barney acaba de llegar a la ciudad y Lily le pregunta cómo le ha ido en todo este tiempo que no se ven. Este comienza a relatarle sus fantásticas aventuras y termina hablando de su traje.

(6) Versión doblada

Lily: Bueno James, ¿cómo te ha ido?

James: Genial, la verdad, acabo de saltar en paracaídas, legendario, y mi equipo de *láser tag* se ha clasificado para la final, superlegendario y os habéis fijado en mi traje, vamos tocadlo, hecho a medida por Petro Lacarera, el famoso sastre milanés de ciento un años de edad quien tras dar el último punto a este traje **falleció** lo que no deja de ser una ironía porque el traje **me sienta de muerte**, vamos.

Versión original

Lily: Anyway James, how have you been?

James: Awesome as per “yoozh”. I just went skinny-skidiving. Legendary. And my laser tag team, just made it to regional finals. “Legendarier”. And by now you’ve noticed the suit. Go ahead, touch it. Handcrafted by Pietro Dellacamera, Milan’s famous 101 year old taylor who upon completing the very last stitch in this suit drop **dead**, which is ironic because that is how gorgeous **I look in it**. Came on.

(Primera parte del capítulo 10 de la segunda temporada).

En (6) toda la secuencia humorística se vertebrada a través de una estrategia propia, concretamente, la estrategia idiosincrásica rasgo del personaje. Es la primera vez que aparece este personaje en la serie, pero el espectador puede comprobar que posee la misma personalidad que su hermano. La secuencia de la versión doblada se cierra por con la unidad fraseológica *sentar (algo) de muerte* con uso canónico que significa “quedar algo muy bien a alguien” (DFDEA), el uso de este fraseologismo viene motivado por el verbo *fallecer* unas palabras antes. No obstante, en la versión original, no aparece la unidad fraseológica, sino que hay que inferirla a través de *I look in it* y volver al enunciado previo donde se concreta que el sastre murió.

En el siguiente ejemplo, (7), Ted y Robin mantienen una relación amorosa desde hace unos meses, pero tienen problemas debido a que los perros que tiene Robin son regalos de sus exnovios. A Ted se le está haciendo insostenible dicha situación y cada vez que ve a uno de los perros le viene a la mente la imagen de alguna de las exparejas de Robin. Por este motivo, Robin busca una solución.

(7) Versión doblada

Robin: Ted realmente sí, estoy pensando que tal vez debería deshacerme de mis perros, puede que haya llegado la hora de **darles el pasaporte**.

Lily: ¿Vas a matar a tus perros?

Robin: No, no hay una granja de verdad.

Versión original

Robin: Yeah, he really is. It’s got me thinking, maybe I should get rid of my dogs. Might be time **to send them to the farm**.

Lily: You’re gonna kill your dogs?

Robin: No, no, they really is a farm.

(Segunda parte del capítulo 16 de la segunda temporada).

En la versión doblada del ejemplo (7) encontramos una unidad fraseológica sinonímica, ya que dar el pasaporte a alguien puede significar “despedir o echar a alguien”, “matar” o “acabar con algo” (DFDEA). En este caso se juega con la ambigüedad que crea la polisemia de la unidad fraseológica, donde Lily infiere que Robin va a matar a sus perros en lugar de pensar que los va a regalar. La incongruencia se resuelve cuando Robin aclara que hay una granja donde puede llevarlos. En el caso de la versión original el humor se genera a partir de la ambigüedad creada entre el significado literal de la expresión utilizada y el idiomático. La incongruencia se resuelve de la misma manera. No obstante, en la versión original hay más connotaciones humorísticas, ya que pese a que en ambas versiones se ha utilizado una unidad fraseológica equivalente y se consigue crear ambigüedad para llevar a cabo el giro humorístico. En la versión original hay un término que aumenta dicha ambigüedad, pues *farm* puede entenderse como “matadero” o como “granja”, mientras que en la versión doblada no existe tal posibilidad.

En el siguiente caso, (8), ocurre algo parecido al primer ejemplo presentado, puesto que en la versión original no hay fraseologismo. Ted está construyendo un edificio que tiene forma fállica, pero su jefe no se da cuenta. Este se lo cuenta a sus amigos, como vemos en el ejemplo:

(8) Versión doblada

Ted: Marshall es una torre de mármol rosa de 78 pisos con una cúspide redonda y dos entradas esféricas en la parte frontal.

Marshall: Vaya, un paquete al completo.

Barney: Ahí le has dao.
 Marshall: **Estaba a huevo.**

Versión original

Ted: It's a 78 story pink marble tower with a rounded top and two spherical entryways at the front.
 Marshall: Wow, so it's the whole package.
 Barney: Yeah, you did.
 Marshall: **Had to.**

(Avance del capítulo 4 de la segunda temporada).

En (8) el primer giro humorístico se produce a través de la descripción que realiza el protagonista, donde el espectador debe inferir la similitud entre las dos entidades simuladas. El segundo giro humorístico lo encontramos en las palabras de Marshall, por medio de la polisemia de la palabra paquete, que hace referencia a los atributos masculinos. Hasta este momento la traducción se realiza de forma literal. Sin embargo, la secuencia se cierra de forma diferente en las dos versiones, pues en la versión española han optado por un fraseologismo que también contiene una palabra polisémica: *estaba a huevo*, donde huevo también sirve para nombrar los testículos, mientras que en la versión original simplemente aparece *had to*, en este caso, la versión doblada tiene más connotaciones que la original.

En el siguiente ejemplo, (9), Ted está realizando la mudanza a casa de su novia, por ello, tiene todas sus pertenencias en un camión. A Barney no le gusta la idea de que su amigo empiece a convivir con su novia. Por este motivo, este decide robar el camión con todas las cosas de Ted en su interior. Si Ted quiere recuperarlas, debe ponerse un traje y salir a divertirse con Barney, para disfrutar de su última noche de soltería. Este llega al bar que frecuentan los amigos con traje y zapatillas de deporte.

(9) Versión doblada

Barney: Hombre Ted, traje y deportivas. **Un poco payaso, pero das el pego.**

Versión original

Barney: Oh, hey Ted. Suit and sneakers. **A little Ellen Degeneres but you pull it off.**
 (Segunda parte del capítulo 18 de la segunda temporada).

En la versión doblada de esta secuencia humorística, (9), hay dos unidades fraseológicas: por un lado, *ser un poco payaso*; y, por otro, *dar el pego*. El giro humorístico se genera a través de la unión de ambas unidades. Sin embargo, en la versión original solo encontramos un fraseologismo acompañado de un nombre propio, concretamente se trata de una humorista muy conocida en Estados Unidos que suele vestir con traje y deportivas. En este caso, nos encontramos ante un caso de omisión, debido a que el traductor ha pensado que el público al que va dirigida la serie en la versión doblada no iba a entender la referencia cultural, por no ser un personaje muy popular en España y ha optado por el uso de una unidad fraseológica para llevar a cabo el giro humorístico y ha ignorado el componente cultural de la versión original.

Otro caso que hemos hallado de uso canónico es (10). En esta secuencia humorística Ted le muestra a Marshall el segundo borrador de su discurso de padrino para la boda de este y Lily. Sin embargo, Marshall siempre censura alguna parte, porque no lo encuentra apropiado para ese evento.

(10) Versión doblada

Marshall: Y, además, porque Lily nunca ha oído esa historia, ¿cómo reaccionaría si se enterara que la primera vez que le dije te quiero en realidad te lo estaba diciendo a ti y a una bolsa de gusanitos?
 Ted: Y qué más da, tú la querías y sigues queriéndola y **pasas de los gusanitos**, así que no importa.

Versión original

Marshall: Yeah Ted, cause nutrition is not important. Also, Lily's never heard that story before. How is she going to react when she finds out the first time I said "I love you" to her, I was actually saying it to you and a bag of Funyuns?
 Ted: But who cares? You did love her. And you still do. And **you're totally over Funyuns**, so it's not weird.
 (Primera parte del capítulo 20 de la segunda temporada).

En este caso, (10), se ha optado por el uso de dos expresiones equivalentes en ambas lenguas: *pasar de > be totally over*. Sin embargo, en la parte libre de la expresión encontramos un mecanismo diferente. Mientras que en la versión original se utiliza el nombre propio de la marca, *Funyuns*, en la versión española se ha optado por el nombre común, *gusanitos*, ya que esa marca de aperitivo no es muy popular en España. Nos encontramos ante la misma técnica traductológica que en el caso anterior, el traductor ha ignorado el componente cultural de la secuencia humorística para llegar a más público de la lengua meta.

El último caso que presentamos en este bloque, (11), ocurre unas escenas después del ejemplo (9), donde Barney y Ted van a disfrutar de una noche de soltería. Tanto en la versión doblada como en la original, la secuencia comienza con una unidad fraseológica que desemboca en un juego de palabras. Prestemos atención al ejemplo:

(11) Versión doblada

Barney: Este es el trato, Ted, **tú eres mi tronco** y estás a punto de convertirte en un pobre y miserable calzonazos, así que esta noche vamos a pasar una última noche acojonante, juntos en plan **troncos**, es noche de **tronco fiesta**, una noche **tronco especial**, una **tronco borrachera**, una **tronco juerga** en el Apolo
 Ted: **No me tronques los...** Versión original

Versión original

Barney: Here's the deal, Ted, **you're my bro**, and you're about to become a henpecked, beaten down, shell of a man. So tonight, we are going to have one last awesome night together as **bros**. It's a **bro-ing away party**. A **special bro-casion**. A **bro-choice rally**. **Bro-time** at the Apollo.

Ted: Oh, **bro me**.

(Segunda parte del capítulo 18 de la segunda temporada).

En (11), si nos fijamos en la versión original a partir de la expresión *you're my bro* se realiza un juego de palabras con el vocablo: *as Bros, bro-ing away party, a special bro-casion, a bro-choice rally y bro-time*, que el traductor ha sabido adaptar a través del fraseologismo *tú eres mi tronco: en plan troncos, tronco fiesta, tronco especial, tronco borrachera y tronco juerga*. Sin embargo, la secuencia humorística se cierra de forma diferente, ya que en la versión española hace referencia a una unidad fraseológica *no me tronques los...*, de donde se infiere el fraseologismo *no me toques los cojones*, mientras en la versión original no, donde se utiliza *bro me*. En esta secuencia aparecen más connotaciones humorísticas en la versión española, debido a la inferencia que se debe realizar del fraseologismo malsonante.

5.2.2. Fraseologismos de uso desautomatizado en la versión doblada

Antes de comenzar con nuestro análisis comparativo debemos recordar que el uso desautomatizado de una unidad fraseológica “supone la manipulación de su forma y / o de su contenido, con la intención de producir determinados efectos” (Ruiz Gurillo, 1997: 21). Asimismo, como hemos mencionado anteriormente, existen tres tipos de desautomatización: la formal, cuando la unidad fraseológica sufre modificaciones en su estructura externa; la semántica, que supone un cambio en el significado de la unidad fraseológica; y la discursiva, que hace referencia a un uso inadecuado de la unidad desde un punto de vista discursivo. En estos casos, aunque normalmente se ha salvado el giro humorístico, hemos encontrado más problemas traductológicos.

5.2.2.1. Desautomatización formal en la versión doblada

En este apartado nos centraremos en los casos en los que en la versión doblada se utiliza una desautomatización formal, esto es, en aquellas secuencias humorísticas donde el giro humorístico se crea por medio de una unidad fraseológica que ha experimentado una modificación en su forma. En el primer caso que representamos, (11), se ha podido llevar a cabo una traducción literal, por lo que el humor se ha mantenido. Sin embargo, las connotaciones humorísticas son mayores en la versión original.

En este ejemplo, (12), el coche de Marshall se ha estropeado y no se puede arreglar. Por ello, toman la decisión de vender las piezas. En la secuencia humorística donde se inserta este fraseologismo, se encuentran todos en el bar gastándose en copas el dinero que han obtenido por las piezas, al mismo tiempo que se despiden del coche.

(12) Versión doblada

Lily: Que te **oxides** en paz.

Versión original

Lily: Aw, may you **rust** in peace.

(Segunda parte del capítulo 17 de la segunda temporada).

Como se aprecia en (12), Lily ha tomado la unidad fraseológica *descanse en paz* utilizada en los funerales para despedir al difunto, ha sustituido el verbo *descansar* por *oxidar*, más propio de un vehículo y lo ha trasladado a la unidad fraseológica *que te oxides en paz* para crear humor a la hora de despedirse del coche. Durante todo el capítulo han tratado al coche como si fuese un miembro más del grupo, realizando un símil como si el taller mecánico fuese un hospital y el coche una persona enferma. Esta oposición de guiones vertebró el humor en todo el capítulo. En este caso al sustituir el verbo *descansar* por *oxidar*, el espectador reconoce la unidad fraseológica utilizada en los funerales equiparándola con la despedida del coche. Este hecho hace que la audiencia identifique el enunciado como humorístico. En la versión original se sigue el mismo procedimiento, esto es, en la fórmula de despedida de los funerales han sustituido el verbo por *rust*. Sin embargo, en el texto inglés hay más connotaciones humorísticas, pues se realiza un juego de palabras entre la desautomatización *rust* y el verbo de la expresión original *rest*.

Otro caso de desautomatización formal lo obtenemos a través de la pronominalización y la gesticulación, donde el giro humorístico se produce a través de la repetición de una unidad fraseológica. No obstante, dicha repetición se infiere de forma gestual acompañada de un pronombre. En (13) es el comienzo del capítulo y se muestra a Marshall que llega a la mesa del bar donde están sus amigos con una jarra de cerveza y cuatro vasos:

(13) Versión doblada

Marshall: En mi vida he necesitado una cerveza tanto como ahora mismo.

Ted: Creía que habías dicho que tu semestre **iba a ser pan comido** lo recuerdo porque te estabas comiendo **un panecillo** y me dijiste, “colega, **el semestre va a ser esto**”.

Versión original

Marshall: I have never needed beer more than i do right now.

Ted: I thought you said your semester **was gonna be a piece of cake**. I remember because you were eating **a piece of cake** at the time and you said, “dude, **my semester is gonna be this**”.

(Primera parte del capítulo 6 de la segunda temporada).

En este caso, (13), se utiliza el mismo método para la desautomatización, esto es, se pronominaliza el elemento mencionado anteriormente y se apoya en el lenguaje gestual. Además, pese a que la referencia no es la misma, se logra el efecto deseado. En ambas versiones primero se nombra la unidad fraseológica sin desautomatizar *iba a ser pan comido* y *was gonna be a piece of cake*. Las dos unidades, además de ser equivalentes, poseen la misma estructura: ser + alimento. Sin embargo, dicho alimento difiere en las dos lenguas, pues en inglés es un pastel, mientras que en castellano es un pan. Este hecho hace que en la versión doblada se pueda perder la desautomatización, porque el espectador no infiera el referente y, por tanto, el humor. Sin embargo, al tratarse en ambos casos de un alimento, se ha mantenido tanto el gesto como la hilaridad.

En el siguiente ejemplo, (14), el traductor ha salvado la unidad fraseológica, pues la desautomatización ha seguido el mismo procedimiento que en la versión original. Sin embargo, en la versión doblada no se obtiene el mismo grado de efecto humorístico, pues el traductor no ha traducido el apellido que da juego a la desautomatización. En esta secuencia, Lily y Marshall están con los preparativos de la boda. Los padres de esta han invitado a los Lesnor y, de este modo, ya llegan a las tres cifras de invitados.

(14) Versión doblada

Lily: Genial, ahora mi madre me ha hecho invitar a los **Lesnor**, con eso el número de invitados llega a las tres cifras.

Robin: Vaya está claro que a veces **mes no eres más**, ¿o no? ¿No suele decirse que **menos es más**?

Ted: Sí, esta es una de esas veces, cielo.

Versión original

Lily: Now, my mom’s making me invite the **Lessners**. This puts our numbers in the triple digits.

Robin: Wow, I guess sometimes **Lessner y more...ner**. You know how like sometimes **less is more**?

Ted: Yeah, this is one of those times, sweetie.

(Avance del capítulo 21 de la segunda temporada).

En la versión doblada de (14) el humor se consigue a través de la desautomatización de la unidad fraseológica *menos es más*. Además, posteriormente, en la misma intervención de palabra, aparece el fraseologismo en su versión canónica, para que el espectador no deba inferirlo. Si nos fijamos en la versión original aparece la misma desautomatización, pero apreciamos que en la versión doblada se ha perdido parte del humor, pues, a raíz del apellido, Robin realiza un juego de palabras desautomatizando la expresión *less is more*, convirtiéndola en *lessner is morener*. Sin embargo, en español, pese a que existe la misma unidad fraseológica con el mismo sentido, se ha perdido el juego de palabras a través del apellido.

5.2.2.2. Desautomatización semántica en la versión doblada

La desautomatización semántica se puede dar en las unidades fraseológicas que poseen tanto un significado idiomático como un significado literal. A continuación, comentaremos los casos en los que en la versión doblada encontramos una desautomatización de este tipo, esto es, analizaremos las secuencias humorísticas donde el giro cómico se produce por medio del significado literal de la expresión. En la mayoría de los casos en los que encontramos una desautomatización semántica en la versión doblada, hemos podido comprobar que en la versión original también se utiliza un fraseologismo con significado literal. El traductor ha optado por la traducción del fraseologismo equivalente, pues ambas lenguas poseen una unidad fraseológica con doble sentido.

En (15) Ted y Lily están molestos el uno con el otro. Ted, debido a que Lily se marchó a vivir su sueño de ser artista sin despedirse de ningún amigo y sin dar explicaciones. Mientras que Lily porque se acaba de enterar que en ese tiempo este le llamó bruja.

(15) Versión doblada

Ted: Porque nunca me pediste disculpas. Marshall no es el único al que abandonaste, te largaste tres meses y ni siquiera me llamaste, vamos Lily se supone que somos amigos.

Lily: Sí, menudo amigo, me llamaste bruja.

Ted: Fuiste una bruja.

Lily: ¿Cómo puedes decir?

Ted: Brujita, bruja, bruja, bruu...ja, bruja, bruja.
 (Se quedan sin luz en el piso de Lily).
 Lily: ¿Contento? Ahora **has cabreado al tipo de arriba**.
 Ted: Ya, **como si a Dios le importase que yo...**
 Voz del vecino: ¡Si vuelve a usar ese lenguaje, le corto el agua!
 Lily: **Es mi casero, vive arriba**.

Versión original

Ted: Because you never apologized to me. Marshall's not the only one you walked out on. You leave for three months, you don't even call. Come on, Lily, we're supposed to be friends!
 Lily: Yeah, some friend, you called me a Grinch.
 Ted: You were a Grinch!
 Lily: How can you...
 Ted: Grinch, grinch, grinch.
 Lily: Happy? Now **you've pissed off the big guy upstairs**.
 Ted: Yeah, **I'm sure god cares if I...**
 Big guy upstairs: You use that language again and I'll turn off your water!!!
 Lily: **That's my super. He lives above me**.
 (Segunda parte del capítulo 11 de la segunda temporada).

En ambos casos el humor aparece de la misma manera. Mientras Ted y Lily se están peleando, el apartamento de esta se queda sin luz. Lily utiliza el fraseologismo *cabrear al de arriba* para describir la situación y Ted lo interpreta de forma idiomática, esto es, como enfadar a Dios. Sin embargo, el giro humorístico se fundamenta en que realmente es el vecino de arriba el que se ha enfadado a causa del lenguaje utilizado por el protagonista.

Otro ejemplo en el que encontramos desautomatización semántica es en (16). Sin embargo, en la versión original no aparece el mismo mecanismo humorístico. Es el primer capítulo de la segunda temporada. Lily acaba de abandonar a Marshall para ir a vivir a San Francisco su sueño de ser artista. Ya han transcurrido 22 días. No obstante, Marshall no logra recuperarse. Es por la mañana y Ted se encuentra a este en el mismo lugar donde lo dejó la noche anterior rodeado de cascos de cerveza y restos de comida.

(16) Versión doblada

Ted: ¿Tienes hambre?
 Marshall: ¿Qué sentido tiene? Por mucho que coma me va a sentar mal.
 Ted: Al menos aquí **eres tú quien manda a la mierda**.

Versión original

Ted: You hungry?
 Marshall: What's the point? I could eat some food. It's just going to leave me.
 Ted: Well, at least in that scenario, **you get to do the dumping**.
 (Primera parte del capítulo 1 de la segunda temporada).

En (16) el mecanismo humorístico utilizado se fundamenta en la contraposición entre el significado idiomático de la unidad fraseológica y el significado literal. Hace unas semanas Lily rechazó su compromiso con Marshall y lo abandonó para mudarse a San Francisco, es decir, Lily *mandó a la mierda* a Marshall. A partir de este hecho, Ted se apoya en el sentido literal de la frase para generar humor, es decir, en este caso Marshall se convierte en el agente activo y pasa a ser el dueño de la mierda. Sin embargo, en la versión original el humor se apoya en la intervención de Marshall, donde se realiza un juego de palabras entre *going to leave me* y *you get to do the dumping*. *De este modo*, Marshall puede deshacerse de todo lo que le sobra. El traductor ha tenido que recurrir a la desautomatización semántica para suplir el juego de palabras que aparece en la versión original.

En el siguiente caso, (17), también se ha recurrido a la desautomatización semántica para sustituir el juego de palabras existente en la versión original. Sin embargo, en la versión doblada esta secuencia humorística ha perdido hilaridad. Lily, cuando estaba en la universidad, retrató a Marshall desnudo, sentado en un taburete y con una rosa. Desde entonces, esta pintura ha permanecido oculta para sus amigos. Sin embargo, estos acaban de encontrar el cuadro.

(17) Versión doblada

Barney: Ah, hola Marshall siéntate, sé que te chiflan los taburetes.
 Marshall: Oh, gracias, mejor es para una buena postura.
 Robin: Y... yo te he comprado una rosa.
 Marshall: Gracias qué detalle estáis realmente en...cantadores.
 Barney: Eh, chicos, mirad lo que tengo un **dardo en cuero**.
 Robin: Vaya un **dardo en cuero**.
 Ted: Oye ese **dardo en cuero** es fantástico.
 Robin: No sabía que eras fan de los **dardos en cuero**, Barney.

Barney: Sí, Robin, me encantan los dardos **en cuero, en cuero**.
 Robin, Barney y Ted: **En cuero, en cuero**, jeje.
 Marshall: En cuero, qué pasa, habéis descubierto el cuadro, ¿no?

Versión original

Barney: Oh, hey Marshall, have a seat. I know how much you love stools.
 Marshall: Mmm, thanks. Yeah, stools are better for your posture.
 Robin: And uh, I... got you a rose.
 Marshall: Thank you, that's so sweet. You guys are being... so sweet.
 Barney: Hey guys, guess what i got. **A new dart**.
 Robin: Oh wow, **a new dart**.
 Ted: Hey that **new dart** is great.
 Robin: I did not know you were such a fan of **new dart**, Barney.
 Barney: Oh yes Robin. I just love **new dart**. **Nude art**.
 Robin, Barney y Ted: **Nude art**. **Nude art**.
 Marshall: Okay, all right, so what, you guys found the painting, uh?
 (Primera parte del capítulo 13 de la segunda temporada).

En la versión doblada de (17) la hilaridad se consigue, sobre todo, por la situación, donde los amigos de Marshall invitan a este a que se siente de la misma postura que está en el cuadro e incluso le regalan la rosa que sirve de complemento a la pintura. Asimismo, se ha intentado complementar dicha hilaridad a través del fraseologismo desautomatizado *en cueros*. Se ha modificado la estructura *dardo de cuero* para que tanto el espectador como el blanco de la broma, Marshall, infieran que se está haciendo referencia a la unidad fraseológica *en cueros* y descubra que conocen la existencia del cuadro. Este procedimiento es una estrategia para salvar el juego de palabras que genera humor en la versión original, pues es el mecanismo central en esta versión. Una vez que tienen a Marshall en la posición deseada, comienzan a hablar sobre un *new dart*, cuya pronunciación se asemeja a *nude art* y lo repiten de forma continuada hasta que Marshall comprende que no se trata de *un dardo nuevo*, sino de *arte desnudo*.

5.2.2.3. Desautomatización discursiva en la versión doblada

La desautomatización discursiva está relacionada con la adecuación del discurso. Consiste en utilizar un fraseologismo es un registro que no es el propio. Este tipo de desautomatización es la más compleja de detectar, debido a que se debe analizar todo el contexto para hallarlo. Como hemos comentado en el ejemplo (3), para ejemplificar este tipo de desautomatización utilizaremos el compuesto *caraculo* que proviene de la colocación sintagmática *cara de culo*. En (18) es Navidad. Lily y Ted han tenido una pelea y este está buscándola, pero no la encuentra. Por ello, decide telefonarla.

(18) Versión doblada
 Ted: Lily.
 Lily: Feliz Navidad, **caraculo**.

Versión original

Ted: Lily.
 Lily: Merry Christmas, **assface**.
 (Segunda parte del capítulo 11 de la segunda temporada).

En este ejemplo, (18), el efecto cómico se genera por medio de la actuación inadecuada de Lily. En ambas versiones se opta por la utilización de un insulto no apropiado en el contexto dado. Por un lado, porque después de realizar una felicitación no se insulta a la persona felicitada; y, por otro, debido a que se trata de un insulto propio de la infancia.

5.2.3. Invención fraseológica en la versión doblada

La invención fraseológica consiste en la creación de nuevas unidades fraseológicas con el único fin de emitir enunciados humorísticos. En este caso, (19), Marshall ha empezado una relación con una chica y sus amigos acaban de conocerla. Una vez que se quedan solos, los amigos le comentan que tiene que olvidarse de esa chica y Marshall pregunta a sus amigos el motivo de esa decisión.

(19) Versión doblada
 Barney: Tienes que pasar de ella.
 Ted: Sin duda.
 Marshall: ¿Cómo? ¿Por qué?
 Barney: Tiene ojos de loca.
 Ted: Tío, sus ojos son de loca.

Marshall: ¿Qué es eso de que **tiene ojos de loca**?
 Barney: **Es un síntoma característico de las pupilas** o del pubis.
 Ted: No solo de las pupilas.
 Barney: **Es un indicador de futura inestabilidad mental.**

Versión original

Barney: Dude, you got to ditch her.
 Ted: Obviously.
 Marshall: What? Why?
 Barney: She's got the **crazy eyes**.
 Ted: Dude. The eyes. They're crazy.
 Marshall: What are you guys talking about, the crazy eyes?
 Barney: **It's a well documented condition of the pupils**, or pupi.
 Ted: No. Just pupils.
 Barney: **It's an indicator of future mental instability.**
 (Primera parte del capítulo 7 de la segunda temporada).

Como se puede apreciar en este ejemplo, (19), tanto en la versión doblada como en la original se recurre al mismo procedimiento para generar humor. En ambos casos se ha optado por la utilización de una colocación sintagmática de nueva creación, ya sea sustantivo + preposición + adjetivo en la versión doblada, *ojos de loca*, ya sea adjetivo + sustantivo en la versión original, *crazy eyes*. Asimismo, en esta secuencia humorística, además del uso de la invención fraseológica, aparece la definición de la unidad fraseológica, que conlleva a fomentar el efecto hilarante, debido a que la definición del término es obvia, pues *tener ojos de loca es un indicador de inestabilidad mental*.

Una vez comentados someramente los casos más sobresalientes que hemos encontrado en nuestro corpus, extraeremos las conclusiones pertinentes.

6. Conclusiones

El objetivo de nuestro estudio ha sido analizar los mecanismos humorísticos que se han utilizado en la versión original de la comedia de situación estadounidense *Cómo conocí a vuestra madre* en las secuencias humorísticas donde el traductor de la versión doblada al castellano se ha decantado por el uso de una unidad fraseológica. Para ello, hemos partido de secuencias humorísticas de la segunda temporada de la serie en las que el humor se consigue a través de un fraseologismo y hemos llevado a cabo una comparación del procedimiento humorístico que se hallaba en ambas versiones. Así, hemos dividido el análisis en tres tipos de unidades fraseológicas que se utilizan con fines humorísticos, a saber, de uso canónico, de uso desautomatizado e invención fraseológica. En la mayoría de los casos el traductor ha optado por una equivalencia del fraseologismo tanto formal como de sentido. No obstante, cabe matizar varios aspectos. De forma general, en los casos que aparece un fraseologismo de uso canónico en la versión doblada y no existe unidad idiomática en la versión original existen más connotaciones humorísticas en la versión española. Sin embargo, en los casos de desautomatización fraseológica, pese a que en la versión española también se consigue dicha desautomatización, posee más connotaciones humorísticas la versión original. Asimismo, encontramos fraseologismos en la versión doblada para salvar un juego de palabras de la versión original o para ignorar el componente cultural.

Tras el análisis efectuado a los distintos ejemplos, podemos concluir que, en lo que respecta a la fraseología humorística, la versión doblada al castellano de la comedia de situación *Cómo conocí a vuestra madre*, en gran medida, conserva los mismos mecanismos humorísticos que en la versión original. Para ello, el traductor se ha decantado por la equivalencia dinámica. Además, el hecho de que España y Estados Unidos sean dos culturas en contacto, favorece la traducción al especialista y la comprensión de las secuencias humorísticas al espectador. Sin embargo, se trata de un recurso que no es muy utilizado en este género. Si bien es cierto que hemos hallado variedad fraseológica, pues los giros humorísticos se llevan a cabo a través de unidades fraseológicas tanto de uso canónico como desautomatizado e, incluso, creación de nuevas unidades.

Este pequeño estudio resalta la función del traductor en materia humorística. Asimismo, acerca los productos audiovisuales humorísticos estadounidenses a España, pues, a pesar de que no se compartan fronteras, la cultura estadounidense está presente en la española y, por ello, se puede comprender su humor. Como futura investigación, se debe comprobar el proceso inverso, esto es, si comedias humorísticas españolas se pueden traducir a la lengua inglesa y, lo que es más importante, si dicha cultura apreciará el humor español.

Bibliografía

- Agost, Rosa (1999): *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*, Ariel, Barcelona.
 Aliaga Aguza, Laura María (2020): *Análisis lingüístico del humor en el medio audiovisual: las estrategias humorísticas de la comedia de situación*, tesis doctoral.
 Botella Tejera, Carla María (2017): "La traducción del humor intertextual audiovisual. Que la fuerza os acompañe" en Martínez Sierra, Juan José & Zabalbeascoa Terran, Patrick (eds.) (2017): *The Translation of Humor / La traducción del humor*.

- MonT19, San Vicente del Raspeig, Alicante: Universitat d'Alacant: Universitat Jaume I: Universitat de València, pp. 77 – 100. DOI: <https://doi.org/10.6035/MonTI.2017.9.3>
- Chaume Varela, Frederic (2004): *Cine y traducción*, Cátedra, Madrid.
- Chiaro, Delia (2008): “Verbally expressed humor and translation” en Raskin, V. (Ed.) *The primer of humor research*, Berlin, Mouton de Gruyter, pp. 569 – 608.
- Chiaro, Delia (2017): “Humor and translation” en ATTARDO, S. (2017): *The Routledge Handbook of Language and Humor*, Routledge, New York, pp. 414 – 429.
- Corpas Pastor, Gloria (1997): *Manual de fraseología española*, Barcelona: Gredos.
- Corpas Pastor, Gloria (2003): *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintácticos – semánticos, contrastivos y traductológicos*, Madrid: Vervuert.
- Crugten, Alain Van (1989): “La récré du traducteur”, en *Meta* 34:1, pp. 26 – 32. DOI: <https://doi.org/10.7202/002978ar>
- Díaz Cintas, Jorge & Remael, Aline (2007): *Audiovisual Translation: Subtitling*. Nueva York: Routledge
- Diot, Roland (1989): “Humor for Intellectuals: Can It Be Exported and Translated? The Case of Gary Rudeau’s In Search of Reagan’s Brain”, en *Meta* 34:1, pp. 84 – 87. DOI: <https://doi.org/10.7202/0025700ar>
- Duro, Miguel (Coord.) (2001): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra.
- García-Page, Mario (2008): *Introducción a la fraseología española. Estudio de las locuciones*, Barcelona: Ánthropos.
- Hurtado, Amparo (ed.): *Estudis sobre la traducció*, Castelló: Universitat Jaume.
- Leibold, A. (1989), “The Translation of Humor: Who Says It Can’t be Done?”, en *Meta* 34-1 (p. 109-111). DOI <https://doi.org/10.7202/003459ar>
- Martínez Sierra, Juan José (2008): *Humor y Traducción. Los Simpson cruzan la frontera*, Publicacions Universitat Jaume I, Castellón.
- Martínez Sierra, Juan José & Zabalbeascoa Terran, Patrick (eds.) (2017): *The Translation of Humor / La traducción del humor*. MonT19, San Vicente del Raspeig, Alicante: Universitat d'Alacant: Universitat Jaume I: Universitat de València
- Mena Martínez, Florentina (2003): “En torno al concepto de desautomatización fraseológica: aspectos básicos”, *Tonos Digital*, 5, Murcia: Universidad de Murcia.
- Mira Álvarez, Germán Darío (2010): “La traducción de las unidades fraseológicas desautomatizadas en Rosario Tijeras” en *Núcleo*, 27, pp. 217 – 237.
- Munday, Jeremy (Ed.) (2009): *The Routledge companion to translation studies*, London: Routledge.
- Nida, Eugene Albert (1964): *Toward a Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*, Leiden, Brill.
- Nida, Eugene Albert (1969): “Science of Translation” en *Language*, 45, pp. 483 – 498.
- Nida, Eugene Albert (1975): *Componential Analysis of Meaning. An Introduction to Semantic Structures*, Paris, Mouton.
- Raskin, Victor (Ed.) (2008): *The primer of humor research*, Berlin, Mouton de Gruyter.
- Reiss, Katharina & Vermeer, Hams (1984): *Grundlegung einer allgemeinen Translations-theorie*, Tübingen: Niemeyer.
- Reiss, Katharina & Vermeer, Hams (1996): *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Celia Martín de León y Sandra García Reina (trads), Heidrun Witte (coord.). Madrid: Akal.
- Ruiz Gurillo, Leonor (1997): *Aspectos de fraseología teórica española*, Valencia: Universidad de Valencia.
- Ruiz Gurillo, Leonor (2001): *Las locuciones en español*, Madrid: Arco Libros.
- Santoyo, Julio César (1994): “Traducción de cultura, traducción de civilización”, en Hurtado, Amparo (ed.): *Estudis sobre la traducció*, Castelló: Universitat Jaume, pp. 141 – 152.
- Timofeeva, Larissa (2009): “La desautomatización fraseológica: un recurso para crear y divertir”, *Investigaciones lingüísticas en el s. XXI*, pp. 249 – 271. DOI: <https://doi.org/10.14198/ELUA2009.Anexo3.10>
- Timofeeva, Larissa (2012): “Sobre la traducción fraseológica”, *ELUA*, 26, pp. 405 – 432. DOI: <https://doi.org/10.14198/ELUA2012.26.15>
- Zabalbeascoa Terran, Patrick (2001): “La traducción del humor en textos audiovisuales” en Duro, M. (Coord.) (2001): *La traducción para el doblaje y la subtitulación*, Madrid: Cátedra, pp. 251 – 263.
- Zamora Muñoz, Pablo (2000): “Desautomatización y traducción de expresiones fijas italianas en español”, en *Cahiers du P.R.O.H.E.M.I.O III*, pp. 425-440.
- Zuluaga, Alberto (1980): *Introducción al estudio de las expresiones fijas*, Frankfurt A. M., Bern, Cirenester / UK: Verlag Peter Lang.
- Zuluaga, Alberto (1999): “Traductología y Fraseología”, *Paremia*, 8, pp. 537 – 549.
- Zuluaga, Alberto (2001): “Análisis y traducción de unidades fraseológicas desautomatizadas”, en *PhiN* 16/2001:67.
- Wu, Fan (2018): “Acerca de la equivalencia y traducción fraseológica: un enfoque contrastivo español – chino” en *Monográficos SinoEle*, 17, pp. 1091 – 1099.