

UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Influencia de la Traducción de Unidades Fraseológicas en la Calidad de un Texto Literario Traducido: un Estudio de Caso Aplicado a *El Amor en los Tiempos del Cólera* y su Traducción al inglés *Love in the Time of Cholera*

D. Francisco Javier Carpes Salar

2021



Universidad de Murcia

Facultad de Letras

Influencia de la traducción de unidades fraseológicas en la calidad de un texto literario traducido: un estudio de caso aplicado a *El amor en los tiempos del cólera* y su traducción al inglés *Love in the time of cholera*

Director:
Dr. Manuel María Sevilla Muñoz

Dº Francisco Javier Carpes Salar

2021

Agradecimientos

Inicié la travesía de escribir esta tesis doctoral en 2018, aunque la idea ya llevaba en mi mente desde hacía un par de años. Finalmente, en el verano de ese mismo año tomé la decisión de embarcarme en esta aventura. A esta tesis le he dedicado la mayor parte de mi tiempo en estos tres años: mis mejores momentos, mis tristezas, mis angustias, todos mis desvelos y un sentimiento que tan pronto era amor como odio. Cuando miro al tomo de esta tesis doctoral, situado en una estantería de mi cuarto, siento una mezcla de emociones: tan pronto siento amor como odio; pero, sobre todo, siento orgullo. Como todo en la vida, esta aventura no ha sido una línea recta, sino que ha estado llena de altibajos: es una sensación maravillosa cuando te ilumina la inspiración y salen solas las palabras; pero cuando desaparece, es como si te quedases a oscuras contigo mismo con una sensación de estar perdido. Tampoco ha sido un camino llano, ya que siempre hay piedras, obstáculos. Algunos ganan, vencen; otros, incluso, inspiran y espiran. Sin embargo, siempre se superan, de una forma u otra, y aprendes con ellos. Durante este largo camino he aprendido mucho, no solo a nivel académico, sino también a nivel personal. La elaboración de una tesis doctoral es, en muchas ocasiones, un proceso solitario: eres tú frente a la pantalla y una hoja, a veces en blanco, otras llena de palabras. Esos momentos conmigo mismo me han ayudado a conocerme más: han sacado a la luz debilidades, pero, sobre todo, fortalezas. Pese a esta soledad, nunca he estado solo, ya que he tenido la suerte de contar con personas maravillosas que me han acompañado en este valle de luces y sombras que es la elaboración de una tesis doctoral y, por ello, se merecen un agradecimiento.

En primer lugar, gracias infinitas a Marta Navarro, tutora de doctorado, y Manuel Sevilla, director de tesis por su inestimable ayuda, calidad humana y cercanía. Con Marta inicié este camino, fue la primera persona con la que contacté y la que guio mis pasos con tanta diligencia en los primeros momentos. Gracias Manuel por guiarme en toda esta travesía, brindarme tu ayuda y apoyo, y darme perspectiva cuando la perdía. Gracias por tu confianza, tu calma, y tu atención al detalle y perfeccionismo, que, sin duda, están presentes en esta tesis. Sobre todo, gracias por estar siempre ahí para resolver cualquier duda en cualquier momento. En segundo lugar, gracias a mis padres y hermano por haber estado en todo momento y darme su apoyo incondicional. Pese a no saber exactamente hacia donde me encaminaba, siempre han

confiado en mí, en mi criterio y en mis capacidades; y no me han dejado tirar la toalla. En tercer lugar, gracias a mis amigas que han estado conmigo en la lejanía provocada por la pandemia y siguen siendo parte de mi vida pese a haber estado tan inmerso en la tesis doctoral. En cuarto lugar, gracias, Arturo, por acompañarme también en este camino, por hacer de salvavidas en momentos de zozobra y por tirar de mí cuando no podía. En quinto y último lugar, gracias a esas nuevas amistades «doctorales» que he conocido en estos tres años, así como en los múltiples congresos. Con estas personas he compartido dudas, fracasos, éxitos, alegrías, tristezas. Nadie como alguien en tu misma situación para comprender todos y cada uno de tus problemas, desde los más pequeños hasta los más grandes.

«Lo que quiero contar, lo hago escrito, solito en mi cuarto, y con mucho trabajo. Es un trabajo angustioso pero sensacional. Vencer el problema de la escritura es tan emocionante y alegra tanto que vale la pena todo el trabajo».

(García Márquez)

«Siento una profunda admiración por los traductores […] Una buena traducción siempre es una recreación en otra lengua […] La impresión que te llevas es que el traductor ha leído el libro y después lo ha reescrito con sus propias impresiones. Por eso admiro tanto a los traductores».

(García Márquez)

Índice

1 Introducción 10
2 Marco teórico 14
2.1 Apuntes biográficos de Gabriel García Márquez 14
2.2 La literatura de García Márquez: realismo mágico y *boom* de la novela hispanoamericana 21
2.2.1 El realismo mágico: aportaciones críticas para una definición del término 22
2.2.2 Caracterización del realismo mágico 26
2.2.3 El *boom* de la novela hispanoamericana 34
2.3 La novela de García Márquez: desde La hojarasca hasta El amor en los tiempos del cólera 39
2.4 *El amor en los tiempos del cólera*: caracterización de la novela 53
2.5 Hermenéutica, literatura y traducción 68
2.5.1 La hermenéutica del texto literario 72
2.5.2 Carácter hermenéutico de la traducción: traducción literaria e interpretación textual 75
2.6 En torno a la traducción literaria 81
2.7 La fraseología como disciplina y su objeto de estudio 89
2.7.1 Características de las unidades fraseológicas 92
2.7.2 Sobre clasificaciones de unidades fraseológicas: una visión general 97
2.7.3 Paremiología y paremias 105
2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios 111
2.9 Sobre la traducción de unidades fraseológicas 116
2.9.1 Estrategias de traducción de unidades fraseológicas 122
3 Hipótesis y objetivos 130
4 Metodología 134
5 Análisis 142
5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en *El amor en los tiempos del cólera* 142
5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en *Love in the time of cholera* 177
5.3 Análisis cuantitativo de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción 216
5.4 Análisis cuantitativo de las funciones de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción 225
5.4.1 Análisis cuantitativo de las funciones de las UF localizadas en la novela original 226
5.4.2 Análisis cuantitativo de las funciones de las UF localizadas en la traducción 228

5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas 234
5.6 Análisis cuantitativo de las estrategias de traducción 284
6 Discusión de resultados 288
7 Conclusiones 340
Referencias bibliográficas 349

1

Introducción

En la creación de las obras literarias los escritores se sirven de la realidad y de una determinada cultura, entendida como aspectos culturales y geográficos, para crear un ambiente donde se va a desarrollar la narración y van a convivir una serie de personajes. Las unidades fraseológicas (UF) constituyen expresiones propias de una determinada lengua que, a menudo, poseen una fuerte carga pragmático-cultural, lo que, a su vez, conlleva que su implicación en un texto va más allá de la transmisión de contenido semántico. Dadas sus aportaciones extralingüísticas, las UF parecen participar en el proceso de creación narrativa mediante la aportación de información sobre los personajes, la ambientación cultural y geográfica de la novela, y la composición temática de la misma. Así, coincidimos con la afirmación de Richart Marset (2007, p.2) de que en la traducción de estas unidades no solo se trata de identificarlas, conocer su significado y encontrar un equivalente en la lengua meta, «sino también saber aplicarlas en el contexto adecuado, manejando bien las presuposiciones y las implicaturas».

Dichas implicaturas, más allá de la transmisión de contenido semántico que pueden tener las UF, especialmente en un contexto literario, motivan y, al mismo tiempo, justifican la presente investigación. En las obras literarias, estas unidades son más susceptibles de ser empleadas por el autor para alcanzar uno o varios propósitos comunicativos, tales como la recreación de un determinado efecto estilístico, la caracterización de personajes o la construcción de la cultura de la obra; así como, de ser modificadas o desautomatizadas obedeciendo a dichos propósitos. Esto nos llevó a plantearnos qué influencia podría tener la traducción de las UF de un texto literario en la versión traducida de dicho texto y si la traducción de estas UF se podría considerar como un elemento utilizable en la valoración de la calidad del texto meta.

De acuerdo con lo anterior, las UF empleadas en un contexto literario concreto, su funcionamiento dentro del mismo, su traducción y el funcionamiento en el texto meta de las unidades equivalentes a las UF originales constituyen el objeto de estudio de la presente investigación; y el objetivo general de la misma es determinar la influencia de la traducción de estas unidades de una novela concreta en la calidad del texto meta. Por tanto, en la presente investigación abordamos las UF desde dos vertientes interrelacionadas: por un lado, pretendemos estudiar el funcionamiento de estas unidades de la lengua en un contexto literario concreto; y, por otro, analizar el proceso de traducción de UF para determinar si, efectivamente, influye en la calidad de un texto literario meta. En este sentido, la presente tesis doctoral adopta los enfoques fraseológico, traductológico y hermenéutico, lo que evidencia su interdisciplinariedad. Este último está directamente relacionado con el funcionamiento de las UF en contextos literarios.

La selección de la novela de Gabriel García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* (2011 [1985]) y su traducción al inglés *Love in the time of cholera*, realizada por Edith Grossman en 1988 constituye el primer paso en el desarrollo de la presente tesis doctoral. La selección obedece a dos motivos principalmente: por un lado, el estilo del autor que, como se detallará en los epígrafes del Marco Teórico *2.3 La novela de García Márquez: desde La hojarasca hasta El amor en los tiempos del cólera* y *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, se caracteriza por la hipérbole y la descripción detallada de diferentes aspectos de la novela como la ambientación y los personajes, a los que describe minuciosamente a través de acciones de la vida diaria de los mismos; y, por otro, la cantidad de UF presentes en la obra que pueden participar en la recreación de tales aspectos. A partir de la mencionada novela y el objeto de estudio de la presente tesis, llevaremos a cabo una revisión bibliográfica que se centrará en los enfoques principales sobre los que se sustenta la presente investigación. En primer, lugar abordaremos la literatura escrita sobre el autor, su producción novelística y la novela objeto de análisis en esta tesis; en segundo lugar, nos centraremos en la hermenéutica en relación con el texto literario y con la traducción literaria; y, en tercer lugar, ahondaremos en las UF, su definición, sus características y su clasificación, así como su proceso de traducción y las estrategias empleadas para ello.

De la citada novela de García Márquez y su traducción al inglés localizaremos y extraeremos las UF para confeccionar un corpus fraseológico, cuya composición y estructuración quedará descrita en el capítulo de Metodología. Sobre este corpus llevaremos a

cabo seis análisis a distintos niveles sobre la fraseología y el proceso de traducción de la misma, conducentes a validar las hipótesis planteadas en el capítulo 3 de nuestra tesis y alcanzar los objetivos enunciados en el mismo capítulo. De estos estudios, tres son de corte cualitativo y tres de corte cuantitativo; cuatro de ellos son relativos a la fraseología de la novela original y de la traducción, y dos al proceso de traducción de esta.

Respecto a la estructuración de nuestra tesis, se organiza en torno a cinco partes: la introducción, el marco teórico, el planteamiento de las hipótesis y los objetivos, la parte empírica y las conclusiones.

En la primera parte presentamos la introducción a nuestra tesis. En el capítulo 2, que constituye la segunda parte de nuestra tesis, exponemos el Marco Teórico, en el que abordaremos los diferentes enfoques teóricos necesarios para el establecimiento de la metodología y el desarrollo de los análisis de la parte empírica de la tesis. En primer lugar, trataremos la vida y obra de autor de la novela seleccionada para esta investigación: en concreto, abordaremos la biografía del mismo y los movimientos literarios en los que se inscribe su obra; revisaremos su producción novelística; y ahondaremos en la novela objeto de estudio, *El amor en los tiempos del cólera*. En segundo lugar, nos centraremos en la perspectiva hermenéutica, dentro de la que explicaremos la hermenéutica del texto literario y la relación de esta disciplina con la traducción literaria. Resulta conveniente aclarar que, para abordar dicha relación, primero realizaremos una revisión bibliográfica sobre traducción literaria. Finalmente, la tercera parte de este marco teórico corresponde a la fraseología, donde abordaremos dicha disciplina desde diferentes perspectivas: comenzaremos con una descripción del desarrollo de la fraseología como disciplina; seguiremos con su objeto de estudio, las unidades fraseológicas (definición, características principales y clasificaciones); continuaremos con el funcionamiento de las UF en textos literarios; y terminaremos con una revisión de la literatura escrita sobre traducción fraseológica. Al Marco Teórico, le sigue el capítulo 3 que constituye la tercera parte de nuestra tesis y responde al establecimiento de las hipótesis y los objetivos, tanto el general como los específicos, que determinarán el desarrollo de nuestra investigación.

Al establecimiento de hipótesis y objetivos le sigue la parte empírica de la presente investigación, que engloba los capítulos 4, 5 y 6. En primer lugar, el planteamiento de los estudios a realizar sobre la fraseología de ambos textos, así como la descripción de la

metodología diseñada para llevar a cabo dichos estudios, está incluido en el capítulo 4. En dicho capítulo incorporamos motivos para la elección de la novela, la descripción del corpus fraseológico, los criterios de selección de UF, las herramientas empleadas en la localización de UF (fuentes lexicográficas y fraseográficas) y una descripción de los estudios a realizar sobre las UF y su proceso de traducción. En segundo lugar, el desarrollo de los análisis realizados sobre las UF localizadas en ambos textos y la traducción de las unidades de la novela original constituye el capítulo 5. Aquí, no solo desarrollamos los estudios, sino que exponemos los resultados obtenidos en cada uno de ellos. Este capítulo se subdividirá en diferentes epígrafes que se corresponderán con cada uno de los estudios realizados. El capítulo 6 constituye la discusión de los resultados obtenidos en los estudios realizados para la verificación de las hipótesis y los objetivos específicos establecidos en el capítulo de Metodología. La parte final de nuestra tesis se corresponde con el capítulo 7, que abarca las conclusiones de nuestra investigación, divididas en tres segmentos: primero, valoraremos si hemos alcanzado el objetivo general enunciado al inicio de este proceso; segundo, contemplaremos cuáles son las posibles implicaciones de los resultados de nuestra investigación para la literatura, la fraseología y la traductología; tercero, indicaremos las limitaciones del estudio; y, tercero, propondremos futuras líneas de investigación.

2

Marco teórico

2.1 Apuntes biográficos de Gabriel García Márquez

La hojarasca (1955), *Cien años de soledad* (1967), *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) son todas novelas escritas por Gabriel García Márquez, que en su momento tuvieron un fuerte impacto en las letras universales, especialmente, *Cien años de soledad* que le llevó a ser galardonado con el Nobel de literatura en 1982. Dado que en la presente tesis se va a realizar un análisis fraseológico de su obra *El amor en los tiempos del cólera* y su traducción al inglés por Edith Grossman *Love in the time of cholera*, resulta conveniente dedicar un apartado a relatar la vida de su autor, para ello vamos a seguir el orden cronológico que propone Andrés Arias (2014).

Gabriel José de la Concordia García Márquez (1927-2014) fue un escritor colombiano con una tremenda presencia e influencia en la literatura hispanoamericana, en particular, y en la literatura universal, en general; y uno de los máximos exponentes del *boom* de la literatura hispanoamericana. Además de literato, desarrolló una importante labor como periodista en diversos medios latinoamericanos y fue también cuentista, ensayista, guionista y crítico de cine. Hijo de Luisa Santiaga Márquez Iguarán y Gabriel Eligio García Martínez, Gabriel García Márquez nació el 6 de marzo de 1927 en la casa de sus abuelos maternos situada en la calle Monseñor Espejo del municipio colombiano de Aracataca, perteneciente al departamento de Magdalena. Así mismo lo refiere García Márquez en sus memorias:

> [...] fue así y allí donde nació el primero de siete varones y cuatro mujeres, el domingo 6 de marzo de 1927, a las nueve de la mañana y con un aguacero torrencial fuera de estación, mientras el cielo de Tauro se alzaba en el horizonte (García Márquez, 2002, p.60).

Sobre los padres de García Márquez, Dasso Saldívar (2009, p.271) añade que su historia de amor fue la de un amor contrariado por los padres de ella y que «Las peripecias de este noviazgo darían origen, sesenta años después, a la novela *El amor en los tiempos del cólera*».

García Márquez pasó sus primeros años a cargo de sus abuelos maternos, quienes ejercieron una gran influencia sobre él, especialmente su abuelo, el coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía, quien había participado en la Guerra Civil de los Mil Días (1899-1902) bajo las órdenes del general Rafael Uribe. Según indica Saldívar (2009), las figuras de su abuelo y del general Uribe servirán al autor como referente para construir al coronel Aureliano Buendía, personaje capital en su afamada novela *Cien años de soledad.* Igualmente, la figura del coronel, y, en cierto modo, la de su abuelo, también la vemos representada en su novela *El coronel no tiene quien le escriba*. A esto Saldívar (2009) añade que de su abuelo García Márquez no solo obtuvo un fuerte afecto, sino también una dimensión narrativa del mundo, que podemos observar claramente en las dos novelas mencionadas. Asimismo, la convivencia con su abuela y sus tías influyó en la dimensión narrativa del escritor aportándole, como bien indica Saldívar (2009), una visión hogareña, íntima y fantasmagórica de la vida. Como vemos, durante el tiempo que pasó en la casa familiar de sus abuelos, García Márquez se impregno de multitud de vivencias que más tarde formarían parte inseparable de su universo narrativo.

Por otro lado, M. ª Ángeles Vázquez y Ana Anabitarte (2019) en su artículo para el Centro Virtual Cervantes *Cronología de Gabriel García Márquez* comentan que un hecho histórico importante en la vida del autor es la huelga en las bananeras de Colombia de 1928 durante el gobierno militar del general Rafael Reyes, en la que median José Rosario Durán y el coronel Nicolás Márquez. El 6 de diciembre de ese año el gobierno fusila a los huelguistas y, aunque en aquel momento los responsables afirmaron que fueron nueve las víctimas, se calculan centenares. Este acontecimiento, según indican estas autoras, aparece reflejado en *Cien años de soledad* y deja una gran huella en la ideología y las obsesiones literarias del autor, así como en su conciencia histórica del país. Dasso Saldívar (2009) alude también a un hecho concreto en la vida de García Márquez relacionado con su abuelo que tuvo consecuencias importantes para ambos: se trata de la muerte, a manos del coronel Nicolás Márquez, de Medardo Pacheco en un duelo por asuntos de honor. Como consecuencia de la persecución del coronel que inició la familia del fallecido, este tuvo que emigrar a Riohacha, Santa Marta y Aracataca. Respecto a García Márquez:

> De las secuelas de aquella tragedia personal ("tú no sabes lo que pesa un muerto", le confesaría al nieto) y del relato de sus peripecias en la guerra civil, surgirá el interés del escritor por los temas de la muerte y la guerra (Saldívar, 2009, p.271-272)**.**

En 1928 los padres de García Márquez y su hermano, Luis Enrique, se trasladan a Barranquilla, mientras que nuestro escritor permanece con sus abuelos. El 9 de noviembre de 1929 nace su hermana Margot y García Márquez viaja a Barranquilla para conocerla. Un año más tarde y con motivo del nacimiento de su hermana Aída Rosa, sus abuelos viajaron a Barranquilla en 1930 y de regreso a Aracataca se llevaron consigo a su otra hermana Margot, con poco más de un año, mientras que sus padres se quedaron con la recién nacida y Luis Enrique. El propio escritor afirmó en sus memorias que le costó acostumbrarse al cambio y a la presencia de su hermana «porque Margot llegó a la casa como un ser de otra vida, raquítica y montuna, y con un mundo interior impenetrable» (García Márquez, 2002, p.79). Según indican Vázquez y Anabitarte (2019), Margot será uno de los personajes que más tarde el escritor retratará en su obra literaria. En 1932 nace Mercedes Raquel Barcha, la que será su futura esposa y es en este mismo año cuando el escritor descubre a Rubén Darío y su obra literaria, quien será una figura muy influyente en su literatura, sobre todo en la novela *El otoño del patriarca*. Para finales del año 34 sus padres regresan a Aracataca y en ese año nace su hermana Ligia. Tres años más tarde sus padres se mudan a Sincé, el pueblo natal de su padre en el Departamento de Sucre. García Márquez permaneció diez años en la casa familiar de sus abuelos, que después resultará de inspiración para sus obras *La hojarasca* y *Cien años de soledad*, hasta que su abuelo Nicolás Márquez fallece en 1937. Durante su estancia en Aracataca García Márquez se empapará de referencias que nuevamente formarán parte de su universo narrativo, pues este era un lugar donde confluían multitud de culturas y nacionalidades atraídas por la explotación bananera, y «Muchos de estos personajes darían origen a otros tantos de *La hojarasca*, *Los funerales de la mamá grande* y *Cien años de soledad*» (Saldívar, 2009, p.272).

Durante su adolescencia, García Márquez ya deja entrever su clara predilección por las letras. En 1940 sus padres lo envían a estudiar al colegio jesuita San José, en Barranquilla, donde da sus primeros pasos en el mundo de las letras: «En la revista *Juventud*, bajo el título de "Bobadas mías" publica sus primeros textos» (Arias, 2014, p.101). En sus memorias, García Márquez (2002) dejó clara cuál era su postura ante la decisión de sus padres de mandarlo al colegio afirmando que temía al colegio como si de un calabozo se tratara. En esta misma línea afirma:

> Yo le temía al colegio como a un calabozo, me espantaba la sola idea de vivir sometido al régimen de una campana, pero también era mi única posibilidad de gozar de mi vida libre desde

> los trece años, en buenas relaciones con la familia, pero lejos de su orden, [...], y leyendo sin tomar aliento hasta donde me alcanzara la luz (García Márquez, 2002, p.151).

Unos años más tarde, en 1943 llega a Bogotá donde comienza a estudiar en el Liceo Nacional de Varones en Zipaquirá, donde escribe algunos poemas y queda enamorado por completo de la literatura. García Márquez (2002) afirmó sobre su estancia en este colegio que no sabía exactamente lo que le había enseñado; aunque sí dejó claro que los cuatro años de convivencia con sus compañeros le habían aportado un sentido de nación unitario, «que en la suma de todos estaba todo el país» (García Márquez, 2002, p.185). Al año siguiente viaja a Magangué (Bolívar) donde vive su padre con su familia. En 1944 durante uno de sus viajes a Sucre se encuentra por primera vez y conoce a Mercedes Barcha, de trece años, quien más tarde se convertirá en su esposa, y publica «Canción» en el suplemento literario *El Tiempo* de Bogotá. Por complacer a su padre comienza a estudiar Derecho en la Universidad Nacional de Colombia. Su entrada a la universidad coincide con su despertar literario completo, ya que es en esta época cuando lee *La metamorfosis* (1915) de Franz Kafka, traducida por Borges, y queda fascinado por sus letras, ya que descubre un mundo, no solo distinto, sino en muchas ocasiones contrario a lo que había conocido hasta entonces. Fue el año en el que Eduardo Zalamea Borda escribió una nota de prensa en el periódico *El Espectador*, en la que se lamentaba de que la nueva generación de escritores colombianos careciera de nombres para el recuerdo. Esta nota sirvió de inspiración para que García Márquez retomara la escritura, tanto es así que emprendió de nuevo la redacción de lo que será su primer cuento publicado en *El Espectador*, titulado *La tercera resignación:*

> No sé con qué derecho me sentí aludido en nombre de mi generación por el desafío de aquella nota, y retomé el cuento abandonado para intentar un desagravio (García Márquez, 2002, p.240).

Tras la publicación de *La tercera resignación*, García Márquez escribió otro titulado *Eva está dentro de su gato*, que tal y como reconoce el título está basado en una mujer que conoció de pequeño y que le dijo que quería estar dentro de su gato. Este cuento se publicó también en *El Espectador* el sábado 25 de octubre de 1947. En el año 48 García Márquez se traslada a la costa y se instala en Cartagena tras los disturbios ocurridos en la capital colombiana a consecuencia del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, líder del Partido Liberal, el 9 de abril de ese mismo año. Allí se encuentra con su amigo Manuel Zapata Olivella, quien le convence para que pruebe suerte con el periodismo, y es entonces cuando consigue trabajo en *El Universal*. Continúa con sus estudios de Derecho hasta que en 1949 los abandona por completo y se

marcha a Barranquilla, donde entabla amistad con el conocido *Grupo de Barranquilla*, un grupo de tertulia integrado por diversas personalidades destacadas de la cultura de la ciudad, como son: Alfonso Fuenmayor, Álvaro Cepeda Samudio, Alejandro Obregón y Germán Vargas, entre otros. En 1950, mientras García Márquez reside todavía en Barranquilla, comienza su trabajo como columnista para el periódico *El Heraldo*, trabajo que obtiene en parte gracias a Alfonso Fuenmayor. El 5 de enero de ese año publica su primera columna en este periódico bajo el pseudónimo *Septimus*. Asimismo, en este mismo año su madre aparece sin previo aviso para pedirle que la acompañe a vender la casa familiar de Aracataca. Este viaje de vuelta al pasado, a su niñez, genera un impacto muy importante en el escritor, que años más tarde decide convertirlo en el inicio de su autobiografía:

> Mi madre me pidió que la acompañara a vender la casa. Había llegado a Barranquilla esa mañana desde el pueblo distante donde vivía la familia y no tenía la menor idea de cómo encontrarme. Preguntando por aquí y por allá entre los conocidos, le indicaron que me buscara en la librería Mundo o en los cafés vecinos [...]. Llegó a las doce en punto. Se abrió paso con su andar ligero por entre las mesas de libros de exhibición, se me plantó enfrente, mirándome a los ojos con la sonrisa pícara de sus mejores días... (García Márquez, 2002, p.2).

En 1951 la familia de García Márquez se instala en Cartagena y él decide vivir con ellos. En este año continúa con su trabajo en *El Heraldo* y consigue de nuevo trabajo en *El Universal*. Tres años más tarde, en el 54, viaja a Bogotá y encuentra trabajo en *El Espectador*, donde años atrás ya había publicado cuentos. Como parte de su trabajo para este periódico, en 1955, publica los testimonios de Luis Alejandro Velasco, el único superviviente de un naufragio. Estos testimonios serán el origen del cuento *Relato de un náufrago*, que saldrá a la luz quince años más tarde. Es en este mismo año cuando también escribe y publica a los veintisiete años su primera gran novela corta titulada *La hojarasca*. En un primer momento el título de esta novela corta iba a ser *La casa*, como alusión al viaje que había hecho a su casa familiar, pero reconoció que no tenía nada que ver con ese nuevo proyecto. Llegó a tener escritos en un cuaderno más de ochenta títulos que se le ocurrían para la novela, hasta que «el título me saltó a la cara, como el más desdeñoso y a la vez compasivo con que mi abuela, en sus regazos de aristócrata, bautizó a la marabunta de la United Fruit Company: La hojarasca» (García Márquez, 2002, p.356). En julio, *El Espectador* lo nombra corresponsal en Europa debido a «unas supuestas amenazas del gobierno de Rojas Pinilla» (Arias, 2014, p.102) al autor. Reside en Roma, donde estudia nueve meses de dirección cinematográfica y a finales de año se instala en París. Cuatro años más tarde, en el 56, el gobierno de Rojas Pinilla cierra *El*

Espectador y García Márquez se queda sin sueldo en París. En este año, se centra en el proyecto de escribir *La mala hora*, que acaba abandonando para comenzar la creación de *El coronel no tiene quien le escriba*, que publicará en el 61. En 1957 comienza a vivir en Londres y tras vivir dos años en Europa, regresa a Latinoamérica, donde consigue trabajo en la revista venezolana *Momento*. Al año siguiente contrae matrimonio con la mujer de su vida, Mercedes Barcha, a la que había conocido con tan solo 13 años, y ambos se instalan en Caracas. En 1961, año de publicación de su novela *El coronel no tiene quien le escriba*, el matrimonio se traslada a Nueva York, ya que él comienza a trabajar en la sede de *Prensa Latina* en dicha ciudad. Tan solo permanecen seis meses y a finales de julio se marchan a México. En el 62 publica la novela *La mala hora*[1] que recibe el 16 de abril del mismo año el premio Esso. En este mes también se publican los relatos, escritos entre 1959 y 1962, que componen *Los funerales de la mamá grande*, una colección de ocho cuentos. Entre 1965 y 1966 escribe su afamada novela *Cien años de soledad*, sobre todo en 1966, año en el que deja su trabajo en una agencia de publicidad para dedicarse por completo a la producción de la obra. Finalmente, el día 30 de mayo de 1967 *Editorial Sudamericana*, de Buenos Aires, publica *Cien años de soledad*, que en 1972 recibe el premio Rómulo Gallegos. Dos años más tarde Gabriel García Márquez junto con Enrique Santos Calderón, Daniel Samper Pizano y Antonio Caballero Holguín fundan la revista de periodismo de izquierdas *Alternativa*, cuyo primer número ve la luz en febrero de este año, y que, tras seis años en activo, en 1980 cierra. En el 75 salen publicados *El otoño del patriarca*, su sexta novela, y *Cuentos completos*. De *El otoño del patriarca* cuenta como anécdota que dos músicos catalanes habían descubierto ciertas afinidades entre dicha obra y el Tercer concierto para piano de Béla Bartók, de lo cual afirmó:

> Es cierto que lo escuchaba sin misericordia mientras escribía, porque me creaba un estado de ánimo muy especial y un poco extraño, pero nunca pensé que hubiera podido influirme hasta el punto de que se notara en mi escritura (García Márquez, 2002, p.440).

Para diciembre de 1978 García Márquez funda Habeas, una organización que lucha en pro de los derechos humanos en Latinoamérica, demostrando así el compromiso social que tiene con su tierra y sus compatriotas. Al año siguiente García Márquez y Mercedes Barcha regresan a Colombia para instalarse en Cartagena. Debido a los rumores que circulan de que hay intenciones de matar al escritor, en marzo de este año viajan a México. Es en este año

[1] Originalmente la obra se iba a titular *Este pueblo de mierda*

cuando publica otra de sus novelas cortas, la séptima, titulada *Crónica de una muerte anunciada,* que llevaba escrita desde el año 78. En 1982, el 21 de octubre, García Márquez recibe una llamada del viceministro de Asuntos Exteriores de Suecia, Pierre Schori, en la que le comunica que ha sido galardonado con el Nobel de Literatura, el cual recibe el 10 de diciembre en Estocolmo. El 5 de diciembre de 1985 publica su octava novela *El amor en los tiempos del cólera*, que más tarde será llevada al cine en 2007 de la mano del director Mike Newell. En una parte de su autobiografía hace alusión a la historia de amor de sus padres y que ellos mismos le contaban, y la relaciona con la escritura de dicha obra. Sobre la historia de sus padres comenta que «la historia de esos amores contrariados fue otro de los asombros de mi juventud. De tanto oírla contada por mis padres, juntos y separados, la tenía casi completa cuando escribí *La hojarasca*» (García Márquez, 2002, p.46). Un año más tarde García Márquez realiza una entrevista de más de 18 horas al director de cine Miguel Littín, quien había logrado entrar en el Chile de Pinochet y grabar la situación del país. Esta entrevista se publica en mayo bajo el título de *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile.* Así, la pasión de García Márquez por el cine y su relación con él es más que evidente, tanto es así que el 4 de diciembre de este año inaugura en Cuba la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano. El autor también guarda relación con el teatro, de hecho, el 20 de agosto de 1988 se estrena en el teatro Cervantes de Buenos Aires la obra teatral escrita por él mismo *Diatriba de amor en contra de un hombre sentado.* Al año siguiente publica su novena novela *El general en su laberinto.* En 1992 se empieza a emitir el noticiero *QAP*, una cadena de noticias que transmitió información desde 1992 hasta 1997 y de la que García Márquez fue socio junto con María Elvira Samper, Enrique Santos Calderón y María Isabel Rueda. Es en este año cuando el escritor lanza en Expo Sevilla su obra *Doce cuentos peregrinos*, una colección de relatos ambientados fuera de Latinoamérica.

La décima novela del escritor, *Del amor y otros demonios*, se publica el 22 de abril de 1994. En esta época también inaugura la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, una organización para promover el periodismo en la región, en la que se ofrecen talleres, algunos de los cuales los imparte el propio García Márquez. En 1996 publica la obra *Noticia de un secuestro*, basada en la experiencia de Maruja Pachón durante su secuestro por parte del narcotraficante Pablo Escobar. En el 99, junto con otros socios, García Márquez compra la revista *Cambio* y le diagnostican un linfoma. Dos años más tarde, en junio de 2001, fallece su querido hermano Eligio, quien se encontraba volcado en la redacción de un libro sobre cómo

su hermano había escrito *Cien años de soledad*, el cual sale publicado meses después de la muerte de Eligio bajo el título *Tras las claves de Melquíades*. Tan solo un año más tarde fallece su madre, Luisa Santiaga, y el 8 de octubre publica su autobiografía *Vivir para contarla* (2002). En 2004 publica su undécima novela *Memoria de mis putas tristes*, una novela corta para la que «Gabo se inspira en *La casa de las bellas durmientes*, de Yasunari Kawabata» (Arias, 2014, p.104). El año 2008 es un año lleno de celebraciones para García Márquez: celebra su 80 cumpleaños; se cumplen sesenta años de su debut como escritor; es el cuarenta aniversario de la publicación de *Cien años de soledad*, de la que se lanza una edición conmemorativa en el IV Congreso Internacional de la Lengua Española, celebrado en marzo; y se cumplen 25 años desde que recibió el Nobel de literatura. En 2009 se publica una biografía del escritor titulada *Gabriel García Márquez. Una vida*, cuya autoría corresponde a Gerald Martin, y que supone la culminación de diecisiete años de trabajo. En 2012 la Fundación para el Nuevo Periodismo Iberoamericano, fundada por García Márquez en el 94, publica una antología de textos periodísticos del escritor bajo el título de *Gabo periodista*. En 2014 García Márquez se encuentra retirado en la Ciudad de México, donde finalmente fallece el 17 de abril de ese año a causa de un cáncer que se le había diagnosticado años atrás.

2.2 La literatura de García Márquez: realismo mágico y *boom* de la novela hispanoamericana

Gabriel García Márquez y su producción literaria forman parte de dos momentos de vital importancia en la literatura hispanoamericana, que supusieron su resurgimiento tras años anclada en el realismo y el naturalismo: el realismo mágico hispanoamericano y el *boom* de la novela hispanoamericana. El primero tiene que ver con una renovación total, sin precedentes dentro del continente, de la narrativa hispanoamericana como respuesta a los cánones literarios tradicionales de corte realista y naturalista. Una renovación que supuso una ruptura con lo anterior y que se vio reflejada, como veremos más adelante, en la temática, pero sobre todo en la escritura. El segundo hace referencia a la apertura exponencial al resto del mundo de la literatura hispanoamericana, consecuencia de dicha renovación literaria. Así pues, la obra objeto de nuestro análisis y su autor están vinculados con ambos momentos literarios de Hispanoamérica, por lo que resulta necesario ahondar en ellos. A su vez, García Márquez también es partícipe de un fenómeno literario sin precedentes en su país de origen, Colombia, conocido como la novela de la violencia colombiana, que supuso un aumento exponencial de

la producción literaria en el país, y en la que profundizaremos en el apartado *La narrativa de García Márquez: desde La hojarasca hasta El amor en los tiempos del cólera*.

2.2.1 El realismo mágico: aportaciones críticas para una definición del término

En las décadas de 1920 y 1930 la literatura hispanoamericana se encontraba en una situación de desintegración y desorientación generalizada de la que «solo lograron sustraerse algunos de sus más geniales y directos herederos: César Vallejo, Vicente Huidobro y Pablo Neruda» (Abate, 1997, p.145). A principios del siglo XX, la narrativa tradicional hispanoamericana era de corte realista y naturalista, dominada en gran medida por la presencia de la novela indigenista, en la que se trataba «la justa reivindicación de indio real, ese hombre que vive como un paria al margen de la sociedad y del Estado» (Amorós, 1973, p.37). Dice Amorós (1973), también, que la novela hispanoamericana cosechó grandes éxitos internacionales dentro de las corrientes realistas y naturalistas. Durante estas dos décadas fueron surgiendo nuevas vías de interpretación de la realidad en diferentes ámbitos del conocimiento como la antropología, la historiografía, la política, la psicología y la estética, que tendrían fuertes influencias en el pensamiento de todo occidente. Sin embargo, Hispanoamérica tardó más tiempo en asumir todos los cambios que se produjeron en Europa y en sumergirse en un nuevo proyecto estético común que pudiera superar el naturalismo nativista imperante, que «parecía obstaculizar cualquier intento de universalización para la literatura hispanoamericana» (Abate, 1997, p.145). Como iremos viendo durante el desarrollo del presente apartado, este momento de renovación de las letras hispanoamericanas recibió varias denominaciones por parte de la crítica literaria latinoamericana, si bien resalta por encima de ellas la de realismo mágico, denominación que hemos adoptado para nuestra tesis.

La historia crítica sobre el término realismo mágico se caracteriza fundamentalmente por la diversidad, «apoyada en tantos matices como autores han pretendido encauzarla» (Llarena González, 1993, p.19). Si nos remontamos a sus orígenes, nos encontramos con que el término realismo mágico apareció por primera vez en 1925, de la mano del crítico de arte alemán Franz Roh[2], quien lo usó para referirse a la pintura posexpresionista. A pesar de que el propio Roh, años después de la publicación de su artículo, decidiera cambiar el término

[2] Franz Roh empleó el término realismo mágico en un escrito titulado *Nach Expressionismus (Magischer realismus)*. Traducido al español por Fernando Vela y publicado bajo el título de *Realismo mágico. Postexpresionismo* en *Revista de Occidente*.

Magischer realismus por *New objectivity*, la crítica hispanoamericana adoptó el término realismo mágico, obtenido de la traducción de Fernando Vela de la publicación de Roh para designar la nueva realidad de la narrativa hispanoamericana, una realidad de ruptura y cambios sustanciales en la forma de novelar. Se suele situar el inicio de esta renovación de la narrativa entre los años 1930 y 1940: hay estudiosos que consideran que la transformación de las letras hispanoamericanas se inicia en la década de los treinta como Flores (en Abate, 1997) y González Boixo (2017). En concreto, Flores (en Abate, 1997) indica que esa renovación se inicia en 1935, pues la publicación de la colección de cuentos *Historia universal de la infamia* de Borges y de la novela *La última niebla* de María Luisa Bombal supuso un cambio de suma importancia en la narrativa hispanoamericana. Por su parte, Boixo (2017) indica que su origen se encuentra en los inicios de la década de los treinta y que alcanza su plenitud en 1967 con la publicación de *Cien años de soledad* de García Márquez, mientras que para Abate (1997) se inicia en 1940.

Dentro de la teoría crítica en torno al realismo mágico y de toda su producción crítica, se pueden distinguir tres momentos «más o menos diferenciados entre sí por su actitud frente al mismo fenómeno» (Abate, 1997, p.146). Un primer momento lo podemos identificar en las décadas de 1940 y 1950, años en los que se publicaron la mayor parte de las novelas del realismo mágico y se intenta asentar las bases teóricas de esta nueva literatura. Dentro de esta década se hace necesario destacar dos años de gran importancia: por un lado, el año 1948, cuando el término realismo mágico aparece por primera vez adaptado a la realidad literaria de Hispanoamérica de la mano de Uslar Pietri, quien escribe que «el planteamiento de lo humano como misterio en medio de datos totalmente veristas podría denominarse, a falta de otras palabras, "un realismo mágico"» (Uslar Pietri, 1998, p.162). Por otro, el año 1949 también es una fecha de importancia, pues Alejo Carpentier presenta su teoría sobre lo real maravilloso en el prólogo de su obra *El reino de este mundo*, con la que aporta una nueva denominación a este fenómeno literario. Este prólogo, según indican Villanueva y Viña Liste (1991), es uno de los documentos más importantes en la fase de constitución del concepto histórico-crítico que es la nueva narrativa hispanoamericana. La trascendencia e importancia de este prefacio lleva a Emir Rodríguez (en Villanueva y Viña Liste, 1991) a calificarlo como «prólogo a la nueva novela latinoamericana». El concepto de lo real maravilloso, acuñado por Carpentier, surge en uno de sus viajes a Haití, como parte de su proceso de documentación. Durante su estancia es testigo de una realidad que él mismo denomina real maravillosa, pero que no le parece algo exclusivo

del país, sino que, al contrario, forma parte del patrimonio de toda Hispanoamérica. Las obras de Miguel Ángel Asturias fueron las primeras en incorporar los supuestos del realismo mágico. Este autor adoptó la consideración de América Latina como espacio para lo real-maravilloso y como referente del discurso magicorrealista. A partir de la aparición de los conceptos de realismo mágico y lo real-maravilloso de Carpentier, empezaron a aflorar numerosos estudios, debates y demás constructos teóricos en torno a tal fenómeno literario por parte de la crítica. Abate (1997) indica que uno de los primeros estudios literarios sobre el realismo mágico es el de Ángel Flores *Magical realism in Spanish American fiction* de 1955, en el que el autor intenta ofrecer una descripción de los orígenes y los rasgos formales de esta nueva tendencia literaria. La tesis principal de Flores (en Abate, 1997) es que el realismo mágico es un todo armónico donde se mezclan realidad, sueños, y fantasía. En palabras de Abate (1997) Flores pretende explicar la nueva tendencia literaria como una amalgama de las tradiciones realista y mágicas presentes en la literatura hispanoamericana. Podríamos considerar que una de las aportaciones de Flores más interesantes para la teoría del realismo mágico es la afirmación de que el lector de un texto magicorrealista acepta con normalidad cualquier situación presentada: «la más feliz anotación de Flores se refiere a esa nueva lógica que el lector de un texto magicorrealista acepta como normal, por extraña que sea la situación» (Llarena González, 1993, p.27). Esta afirmación guarda una estrecha relación con su concepción de esta nueva tendencia literaria como una mezcla de realidad y fantasía en un todo armónico. Llarena González (1993) alude a esta aceptación tolerante de lo extraño como un rasgo exclusivo del realismo mágico; mientras que la mezcla de realidad y fantasía, y la preocupación formal no son son elementos exclusivos de este movimiento.

La segunda etapa identificada por Abate (1997) en la historia crítica del realismo mágico se sitúa en las décadas de los sesenta y setenta. Los estudios publicados en estas décadas se caracterizan por reflexionar acerca de la nueva tendencia literaria y por su interés en rectificar las primeras aproximaciones teóricas y críticas al tema. Un caso concreto de esta rectificación es el de Luis Leal, quien en 1967 publica un breve artículo en el que discute algunos puntos en la concepción de Flores sobre el realismo mágico. Mientras que Flores (en Abate, 1997), como hemos dicho, concibe el realismo mágico como una amalgama de fantasía y realidad dentro de un todo armónico, Leal (en Lucila Mena, 1975) entiende que es una actitud frente a la realidad que no lleva al escritor a construir un mundo fantástico nuevo, sino a ahondar en lo más profundo de la realidad para descubrir sus misterios. De la década de los

sesenta también resulta interesante señalar la aportación de Seymour Menton (en Llarena González, 1993), quien usa el término realismo mágico para denominar a una literatura orientada a la autosuficiencia artística y la preocupación formal estilística. Una de sus aportaciones más interesantes quizá sea la de afirmar que no encuentra ninguna diferencia respecto a la literatura fantástica. Menton (en Llarena González, 1993) y Flores (en Llarena González, 1993) consideran que la literatura fantástica y el realismo mágico siguen caminos paralelos. También parece advertir lo mismo Dale Carter (en Llarena González, 1993) al englobar dentro del realismo mágico gran parte de la producción de los escritores fantásticos. No obstante, para otros teóricos y estudiosos del realismo mágico (Anderson Imbert, 1976; Chanady, 1985; Villanueva y Viña Liste, 1991) el paralelismo entre este y la literatura fantástica no es tal, y defienden el deslinde completo de ambas tendencias literarias. Villanueva y Viña Liste (1991) entienden que tanto en la literatura fantástica como en la magicorrealista existen dos planos perfectamente diferenciables, el de lo natural y el de lo sobrenatural. Para ellos la diferencia entre ambas tendencias reside en la manera en la que se relacionan ambos planos: «la antinomia irreductible de lo fantástico se resuelve en armonía por la gracia del realismo mágico» (Villanueva y Viña Liste, 1991, p.39). En palabras de Chanady (1985) en la literatura del realismo mágico, lo sobrenatural no desconcierta al lector, y esta es la diferencia fundamental con la literatura de corte fantástica.

Finalmente, la tercera y última etapa en la historia crítica del realismo mágico podría identificarse hacia la década de los ochenta, según Abate (1997), quien señala que los estudios en esta época se caracterizan por una postura más analítica y metodológica. Esto quiere decir que los estudios de esta época se van a centrar en una definición más «práctica» del realismo mágico, dejando a un lado la polémica y el debate terminológico, teniendo en cuenta los rasgos definitorios del movimiento. Esto último es los que hace Chiampi (1983). A pesar de todo lo que se ha ido escribiendo sobre el realismo mágico, en esta época «el principal foco de controversia ha sido y sigue siendo establecer una clara distinción entre literatura fantástica y realismo mágico» (Planells, 1987, p.50). Hay quienes, al igual que Flores, consideran la literatura magicorrealista una categoría dentro de la literatura fantástica (Maturo, 1978; Planells, 1987) basándose en que se «trata de una reacción antipositivista contra una forma de realismo naturalista predominante en el siglo XIX» (Abate, 1997, p.151). Contrariamente, hay estudiosos (mencionados anteriormente) que rechazan tal relación de subordinación, sustentando su tesis en que el realismo mágico es el resultado de la síntesis entre lo verídico y

lo sobrenatural. En este sentido, volvemos al planteamiento de Villanueva y Viña Liste (1991) y consideramos la existencia de dos planos (uno natural y otro sobrenatural) en ambas corrientes literarias. Sin embargo, mientras en la literatura fantástica ambos planos quedan superpuestos en la narración, en la literatura magicorrealista lo sobrenatural se mezcla con lo natural y no se genera un efecto de extrañeza en el lector. Actualmente, González Boixo (2017) señala que los estudios en torno al realismo mágico, dentro del marco de la teoría de la literatura, se basan en una concepción técnica del mismo, es decir, en la identificación de los rasgos que lo distinguen de otros movimientos para ofrecer una definición estable.

2.2.2 Caracterización del realismo mágico

Una vez realizado el repaso por la literatura crítica en torno al realismo mágico y dado que el pilar principal de nuestra investigación es *El amor en los tiempos del cólera* del escritor magicorrealista Gabriel García Márquez, resulta necesario ofrecer una definición del realismo mágico y exponer los rasgos que lo diferencian de otros movimientos literarios.

Teniendo en cuenta el recorrido que hemos hecho anteriormente sobre la historia crítica del realismo mágico hispanoamericano, no es de extrañar que ofrecer una definición exacta sea una tarea complicada. Fundamentalmente, bajo el nombre de realismo mágico se engloba una amalgama de escritores y producciones literarias con ansias de renovar las letras hispanoamericanas y de romper con los cánones que habían marcado la narrativa tradicional de corte realista y naturalista. Flores (en Abate, 1997) alude a él como una mezcla de realidad, fantasía y sueños que forma un todo armónico. En opinión de Leal (en Lucila Mena, 1975) el realismo mágico es, en cambio, una actitud frente a la realidad por parte del escritor que no le lleva a crear mundos fantásticos, sino que se sirve de la realidad y ahonda en ella para descubrir lo que tiene de misterioso y plasmarlo en sus obras. Esta idea de profundizar en la realidad para revelar sus misterios está relacionada con dos planteamientos Ianni (1987): primero, los escritores magicorrealistas se sirven de la realidad en la que viven para crear una nueva; segundo, parece que los hechos insólitos, encontrados en esa penetración en la realidad, revelaran «dimensiones escondidas y significados increíbles de la cultura, de la vida social, de la biografía y de la historia» (Ianni, 1987, p.72). Tanto de las concepciones de Flores y Leal como de los planteamientos de Ianni, podemos extraer, como bien hemos indicado en el apartado anterior, que en las obras del realismo mágico hay presentes dos planos: lo natural y lo sobrenatural, tal y como los nombran Villanueva y Viña Liste (1991). Estos también están

presentes en la literatura fantástica, si bien en el realismo mágico, como apuntábamos más arriba, estos planos se mezclan y se presentan al lector de la misma manera, es decir, lo sobrenatural no confunde al lector como dice Chanady (1985). Sobre esta tesis de que lo fantástico no perturba a los lectores, Ubidia (1997, p.102) comenta que estos «aceptan como cierto todo lo que ese discurso cuenta. Los milagros y las desmesuras, las creencias mágicas y del más allá. Porque hay un pueblo que cree en ello».

Nos encontramos, entonces, con una literatura formada por una amalgama de realidad, cotidianidad y fantasía en perfecta armonía, donde esa fantasía no se presenta al lector como algo extraño o perturbador, sino como una parte natural de la realidad a través de la normalización de lo insólito por parte de los personajes. Los autores del realismo mágico están convencidos de que la realidad es más misteriosa y compleja de lo que a simple vista parece y presentan un mundo «armonioso y coherente, pues aquí lo racional y lo irracional configuran el conjunto de la realidad, en una síntesis o superación de contrarios» (Villanueva y Viña Liste, 1991, p.40). Esto coincide con la idea de Leal acerca de que el realismo mágico constituye una actitud frente a la realidad establecida y que sus escritores ahondan en lo más profundo de ella para ver lo que no se aprecia a simple vista. Esa tesis de Villanueva y Viña Liste (1991) sobre la síntesis de lo racional y lo irracional ya la había desarrollado Leal (en Lucila Mena, 1975) cuando afirma que lo irreal es una parte de lo real. A esto, Abate (1997) añade que en la narración magicorrealista no se alteran los elementos cotidianos y la realidad no queda desvirtuada. Por otro lado, la idea de profundización en la realidad por parte de los escritores del realismo mágico también fue contemplada por Lucila Mena (1975) cuando comentó que dicho movimiento supone cierta penetración en la realidad que proporciona a los escritores una cosmovisión más profunda, compleja y poética; lo que apoya la idea de Ianni (1987) de que una parte fundamental de la creación narrativa de los escritores magicorrealistas proviene de su realidad social y cultural. Contraria a todo lo que hemos venido diciendo, es la tesis que propone Imbert (1976) de que el realismo mágico es una categoría estética, y que los escritores que lo practican se escapan de la realidad para generar una ilusión de irrealidad, y presentan acciones, que por muy explicables que parezcan, perturban al lector. Según las palabras de Imbert, los dos planos (real e irreal, o natural y sobrenatural) presentes en la literatura magicorrealista no se presentan mezclados en un todo armonioso, pues de lo contrario, las situaciones extrañas presentadas no perturbarían al lector.

Estas concepciones del realismo mágico que tienen únicamente en cuenta esa mezcla de realidad y fantasía, no obstante, solo constituyen, según González Boixo (2017), una de las tres concepciones que el realismo mágico ha tenido a lo largo de su evolución. Vemos así la complejidad del término, que ha resultado ser difuso y ambiguo a lo largo de toda su historia. En los últimos años se ha intentado, en el campo de la teoría de la literatura, llegar a un consenso sobre unas características básicas que propiciarían una definición más estable del término. Sin embargo, González Boixo (2017) advierte del peligro de definir el realismo mágico en base únicamente a sus rasgos definitorios, ya que esto supone concebir el concepto de «realismo mágico» como una técnica narrativa más disponible para cualquier escritor, alejándolo así de su consideración como tendencia literaria en la historia de la literatura hispanoamericana. Lejos de aceptar esta concepción, el estudioso afirma que:

> [...] el realismo mágico fue una tendencia de la literatura hispanoamericana, casi siempre ligada a la narrativa, con unos orígenes bastante definidos (inicios de los años treinta del siglo XX) fundamentados en cuestiones ideológicas, que alcanza su plenitud en *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez (González Boixo, 2017, p.118).

González Boixo (2017) admite una definición de realismo mágico que tenga en cuenta su historia y evolución a lo largo de los años, ya que indica la imposibilidad de comprenderlo sin el componente histórico que lo acompaña. En este sentido el estudioso distingue tres concepciones del término, que se han venido desarrollando desde que Pietri adjudicara por primera vez el término realismo mágico al nuevo panorama de la literatura hispanoamericana en 1948: en primer lugar, nos encontramos con una concepción generalista, caracterizada por la confusión de esta tendencia literaria con la literatura de corte fantástico por parte de algunos estudiosos (Maturo, 1978; Planells, 1980); en segundo lugar, aparece una concepción de tipo ontológico, «que sería expresión del pensamiento mítico de las culturas indígenas (lo que Carpentier denomina "lo real maravilloso)» (González Boixo, 2017, p.119), así como una expresión del pensamiento ideológico. La última concepción del realismo mágico identificada por este estudioso es de tipo técnica y tiene que ver con la fórmula narrativa «que se inscribe dentro de la literatura de "lo insólito" y que no necesita justificarse en valores ideológicos» (González Boixo, 2017, p.119).

A nuestro juicio, las aportaciones de González Boixo resultan de lo más relevantes a la hora de sumergirse en la compleja tarea de definir el realismo mágico como movimiento literario, ya que no se centra únicamente en su parte técnica o estética, reduciéndolo

simplemente a la simbiosis armónica de lo real y lo maravilloso, lo natural y lo sobrenatural, en oposición a lo que ocurre en la literatura fantástica, ya que de este modo se «sitúa al concepto de "realismo mágico" en el campo abstracto e intemporal de las técnicas narrativas, como si fuese un recurso más de las literaturas de "lo insólito" (la literatura no realista)» (González Boixo, 2017, p.117-118). Por tanto, teniendo en cuenta todo lo expuesto, en nuestra tesis vamos a entender el realismo mágico como un movimiento literario surgido en Latinoamérica a mediados de la década de los años treinta del siglo XX, cuyo máximo desarrollo se sitúa a partir de los años cuarenta, y que constituye la reacción por parte de una serie de escritores frente a las formas literarias canónicas de corte realista y naturalista que habían imperado en la zona. Supone un nuevo tipo de literatura, opuesta totalmente a la visión objetiva del realismo, pues en ella la realidad y el misterio forman un todo armónico. Los escritores del realismo mágico no se quedan en la superficialidad de la realidad, sino que ahondan en lo más profundo para ver qué hay de misterioso en ella, por lo que no crean mundos de ficción imaginarios, y esto es lo que distingue fundamentalmente al realismo mágico de la literatura fantástica. Si tomamos en consideración las palabras de González Boixo (2017) circunscribiremos el realismo mágico dentro de las corrientes literarias de lo insólito.

Retomando el propósito de nuestra tesis, que no es sino el análisis fraseológico de la obra magicorrealista de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera,* resulta imprescindible conocer los rasgos generales que comparten las obras del realismo mágico. Antes de abordar esta tarea, que se perfila igual de compleja que ofrecer una definición del movimiento, es necesario señalar que dibujar una visión de conjunto sobre la novelística hispanoamericana del siglo XX presenta una dificultad inherente, consecuencia de la variedad y riqueza de su producción, y de las diferencias culturales dentro de América Latina. Los estudiosos que han intentado extraer una serie de principios generales de las particularidades de las obras magicorrealistas no han sido pocos. A continuación, vamos a presentar las aportaciones de algunos estudiosos a la caracterización del realismo mágico.

Octavio Ianni (1987) indica que el realismo mágico supone una forma de superar el realismo social y crítico, así como un estilo nuevo y diferente en el panorama de la literatura hispanoamericana. Este mismo autor le asigna una serie de aspectos propios al realismo mágico: primero, implica una visión crítica de la cultura, la sociedad y la historia; segundo, rompe con las nociones de tiempo y espacio dominantes, es más, en las obras magicorrealistas «se combinan varios tiempos en la misma duración, muchas voces en un mismo monólogo. Se

mezclan varias épocas y personajes en un solo momento» (Ianni, 1987, p.75); y, tercero, la desmesura, un elemento muy presente en las obras del realismo mágico.

Por su parte, Ubidia (1997) ofrece cinco ideas clave sobre el realismo mágico, de las que nos interesa especialmente aquella que opone este movimiento a la literatura de corte fantástico. A partir de esta oposición, este autor menciona dos rasgos relevantes que caracterizan este movimiento literario, al mismo tiempo que lo diferencian de la literatura fantástica: en primer lugar, Ubidia (1997) afirma que en las obras magicorrealistas triunfa una visión vitalista del mundo, contrario a lo que sucede en las obras fantásticas; y, en segundo lugar, comenta que no se genera duda en el lector respecto a lo natural y lo sobrenatural, pues se sitúan en un mismo plano, son lo mismo, idea que coincide con la de Villanueva y Viña-Liste (1991). A esto añade que en las obras del realismo mágico el narrador y los personajes son conscientes del mundo al mismo nivel, en otras palabras, «asumen sin distingos una misma verdad mágica» (Ubidia, 1997, p.106), lo que implica una cierta complicidad del lector con lo mágico, pues, como indican Llarena González (1993), Berrenechea (en Llarena, 1996, p.24) y Flores (en Abate, 1997) entre otros, lo irreal y lo cotidiano conviven en armonía. Siguiendo este mismo planteamiento, Asensio (2017) afirma que los escritores magicorrealistas combinan el realismo y la fantasía de tal modo que quedan al mismo nivel, uno no supera al otro, forman un todo armónico. Esta misma autora considera que los autores del realismo mágico recurren a las técnicas realistas para hacer referencia al mundo real «though not sufficiently as to perform the realistic functions of mimesis and reference» (Asensio, 2017, p.11)[3]. En otras palabras, en las obras magicorrealistas se representa la realidad mediante técnicas realistas, pero no de una manera fiel, como sería propio del realismo, sino que esa imagen exacta queda en cierto modo desvirtuada por la presencia de sucesos mágicos. Esta desfiguración de la realidad se debe, según Asensio (2017), a la ironía presente en las obras del realismo mágico, es más, «Magic realist authors ironically play with literary devices to challenge hegemonically established conventions» (Asensio, 2017, p.12)[4]. Así pues, de acuerdo con esta estudiosa, el tono irónico es una característica de los textos magicorrealistas.

Por otro lado, y retomando la idea fantasía y realidad como un todo armónico en las obras del realismo mágico, la estudiosa Irlemar Chiampi (1983) contempla una serie de rasgos

[3] Pero no hasta el punto de cumplir con las funciones realistas de la mímesis y la referencia. Traducción propia.
[4] Los autores magicorealistas juegan con las figuras literarias en un intento de desafiar las convenciones establecidas hegemónicamente. Traducción propia

esenciales del realismo maravilloso hispanoamericano, que podemos apreciar en las obras del realismo mágico: primeramente, la autora considera el *efecto de encantamiento* que el texto produce sobre el lector como un elemento esencial en las obras del realismo maravilloso. En este sentido y en contraposición con la literatura fantástica, «que provoca un efecto de extrañamiento de raíces socioculturales -nuestro miedo a lo sobrenatural-, el realismo mágico genera un efecto de encantamiento» (García Valero, 2012, p.3). Esto supone una aceptación de lo maravilloso, lo sobrenatural, y lo fantástico como parte de la realidad misma. En palabras de García Valero (2012), este efecto es posible gracias a otro efecto pragmático esencial en las obras del realismo mágico denominado *causalidad difusa*. Este rasgo o elemento constitutivo diferencia a las obras magicorrealistas de aquellas propias de la literatura realista y la literatura fantástica. En las obras realistas existe una causalidad explícita, o lo que es lo mismo, existe una relación directa de causa y efecto; y en las obras fantásticas la causalidad es cuestionada, de manera que, como bien indica García Valero (2012), los hechos fantásticos no se pueden explicar racionalmente. Sin embargo, en las obras del realismo mágico se presenta una causalidad difusa, lo que implica que «la relación entre causa y efecto es discontinua, pero sólida dentro de la verosimilitud novelesca» (García Valero, 2012, p.3). Esta causalidad difusa produce un encantamiento en el lector, ya que percibe una inmediatez entre el plano real e irreal, de manera que los personajes aceptan con normalidad aquello que resultaría insólito. En cambio, ocurre todo lo contrario en la literatura fantástica, pues abunda el extrañamiento y la incomprensión ante los sucesos sobrenaturales. Asimismo, en los textos magicorrealistas el narrador es completamente visible, dejando al descubierto sus elementos de ficcionalización y «mostrando que la versión de la realidad en la novela mágico-realista es sólo una versión más, sin afán de instaurarse como paradigma dominante de la realidad» (García Valero, 2012, p.4), lo cual no sucede en la literatura realista y es otro elemento de contraposición entre ambas corrientes. Así pues, los autores del realismo mágico no conciben una realidad realista (en el sentido literario del adjetivo) con el mero fin de mostrar la realidad desde una perspectiva objetivista, ni tampoco pretenden crear un mundo de ficción basado en hechos insólitos que desconciertan a los personajes y provocan extrañeza en el lector, sino que parten de una realidad concreta que reelaboran y a la que incorporan elementos míticos y hechos insólitos. Dichos aspectos no desconciertan a los personajes, sino que forman parte de su cotidianidad, de manera que la sensación de extrañeza en el lector se convierte en un efecto de encantamiento, como bien hemos indicado anteriormente.

Estos elementos esenciales de las obras del realismo mágico señalados en el párrafo anterior toman como perspectiva primordial la del lector; en cambio, estudiosos como Padura Fuentes (en Hurtado Heras, 1997) le restan importancia en la aceptación de los hechos insólitos y consideran al autor-narrador y a los personajes como los artífices de dicha asimilación. Desde este enfoque, Padura Fuentes (en Hurtado Heras, 1997) establece dos condiciones básicas para la consideración magicorrealista de una obra: por un lado, alude a la normalización de lo sobrenatural y lo mágico por parte de los personajes, o lo que es lo mismo, la aceptación de los hechos fantásticos, o maravillosos, como parte de su cotidianidad. Esta idea se aleja del enfoque de otros estudiosos (Villanueva y Viña Liste, 1991; Chanady, 1985) que adoptan la perspectiva del lector. La segunda condición a la que alude Padura Fuentes (en Hurtado Heras, 1997) es la perspectiva culturizada del autor a través de la que enfatiza la singularidad de los hechos insólitos. Como vemos la importancia que Padura Fuentes da al papel del autor y de los personajes es capital. Evidentemente, dicha importancia es tal, pero no se puede obviar el papel esencial del lector en la interpretación de la realidad inserta en las obras magicorrealistas. Sí coincide Padura Fuentes con la mayoría de estudiosos al afirmar que el realismo mágico depende de una realidad mágica y no obedece tanto a una intencionalidad imaginativa de crear nuevos mundos fantásticos. En otras palabras, el autor magicorrealista parte de una realidad, en la que penetra para ver qué hay de misterioso en ella (mitos, supersticiones, tradiciones populares, leyendas, etc.) y a partir de ella crea la realidad mágica de su obra. Esta consideración coincide con el planteamiento de Ianni (1987) de que la realidad social y cultural es un componente fundamental de la creación narrativa de los escritores del realismo mágico. En esta misma línea se sitúan las palabras de Ubidia (1997), quien comenta que las creencias y las tradiciones orales constituyen parte de la materia prima del realismo mágico. A este respecto, Ubidia (1997, p.102) añade que «El realismo mágico es una amalgama de dos discursos: el oral y el escrito. Y de dos culturas: la popular y a "culta"». Esto es, los mitos, leyendas, supersticiones, etc., de donde provienen los hechos fantásticos de los textos magicorrealistas, tienen su origen en la tradición oral y popular, así como en textos escritos como obras literarias de otros escritores. Asimismo, Baudagna (2018, p.1) va un paso más allá en la tesis sobre las creencias y las tradiciones orales como nutriente fundamental de los textos magicorrealistas al comentar que la renovación narrativa que supuso el realismo mágico «vino precisamente de la mano de la incorporación del mito y de los recursos narrativos que conlleva».

Por tanto, la mezcla armónica entre realidad y fantasía constituye una característica fundamental de las obras del realismo mágico, tal y como hemos venido comentando. En cuanto a la forma de expresar la realidad mágica descrita en las obras del realismo mágico, Bautista (1991) comenta que se lleva a cabo mediante sueños y figuras retóricas como la hipérbole, la ironía, la elipsis, la silepsis, etc. Asimismo, se recurre a mecanismos como el humor, el mito, lo metafísico. Esta misma autora alude a una serie de elementos que son una constante en las obras de este movimiento literario, a saber: descripción exacta y realista mediante un estilo sencillo, preciso y claro; yuxtaposición de temas, hechos y situaciones, que refleja una realidad relativa; uso de técnicas surrealistas como la creación de atmósferas oníricas e imprecisas; fusión de contrarios como magia y religión, o pobreza y riqueza; empleo de mitos, de los que el autor se sirve para crear el mundo independiente de la novela; distorsión del tiempo cronológico y el espacio objetivo; normalización de los insólito (los escritores magicorrealistas otorgan la misma importancia a todos los datos y hechos); y, por último, esta autora identifica una preocupación del autor por los problemas sociales de Latinoamérica.

Para finalizar con esta parte teórica de nuestra tesis, dedicada a la comprensión del realismo mágico como movimiento literario propio de Hispanoamérica, recogeremos las aportaciones más importantes, a modo de recapitulación. Volvemos a aludir a la complejidad inherente a la tarea de caracterizar y definir el realismo mágico, debido a la gran producción crítica en torno al concepto, que muchas veces resulta contradictoria, y debido también a lo enorme y variado de su producción. Aun así, vamos a intentar ofrecer una visión general de este movimiento literario recogiendo las aportaciones más importantes que hemos señalado a lo largo de este capítulo. Así pues, el realismo mágico es un movimiento literario surgido en Hispanoamérica en torno a la década de los treinta del siglo XX, que ha sido conocido fundamentalmente por representar una renovación y expansión universal de las letras hispanoamericanas. Este proceso de renovación y expansión se generó debido a una serie de cambios en la temática y en la forma de narrar: la incorporación de mitos, tradiciones populares, supersticiones, etc.; y supuso una ruptura con la literatura anterior de corte realista y naturalista, al presentar una realidad donde los planos natural y sobrenatural se entremezclan formando un todo armónico, conseguido gracias a la aceptación natural de los hechos insólitos por parte de los personajes, lo que a su vez provoca un efecto de encantamiento en el lector. Este efecto de encantamiento es uno de los elementos fundamentales de las obras magicorrealistas, que, de acuerdo con lo expuesto anteriormente, las distingue de las obras de corte fantástico. Los

hechos insólitos ocurren en un espacio concreto, América Latina, que dependiendo de la obra y el autor se concretará más. Finalmente diremos, que la consecuencia directa de esta nueva literatura es su expansión universal a partir de los años sesenta con la publicación de la obra de García Márquez *Cien años de soledad*. Esta expansión es tal, que el realismo mágico se ha llegado a cultivar en la literatura china y japonesa[5]

2.2.3 El *boom* de la novela hispanoamericana

Como bien hemos indicado en el párrafo introductorio de este capítulo de teoría, Gabriel García Márquez está estrechamente ligado a dos momentos que vivieron las letras hispanoamericanas en el siglo XX: por un lado, con el realismo mágico, momento de renovación en el que hemos profundizado anteriormente; y por otro, con el *boom* de la novela hispanoamericana, momento al que vamos a dedicar las siguientes líneas.

El término *boom*, en un contexto literario, hace referencia a un momento de expansión internacional de la narrativa hispanoamericana como consecuencia, entre otros factores, de la renovación de las letras originada con el llamado realismo mágico a mediados de la década de los treinta. Constituyó un fenómeno «de reconocimiento internacional de la calidad conseguida, ya decididamente liberados sus autores de lo que Cortázar llamaba "la pertinaz noción realista de la novela"» (Villanueva y Viña Liste, 1991, p.22). Ofrecer una definición del *boom* no resulta una tarea sencilla, pues «su existencia se ha registrado en millares de revistas y diarios» (Rama, 2005, p.165). El término tiene sus orígenes en el marketing moderno norteamericano, donde se utiliza para designar un incremento exponencial de las ventas de un determinado producto. De acuerdo con esta definición, el término *boom* parece reflejar con total fidelidad el fenómeno que vivió la narrativa hispanoamericana a mediados en la década de los sesenta, pues a partir de esta década el género narrativo rompe las fronteras hispanoamericanas y se expande a todo el mundo. A fin de ajustar la definición del *boom* resulta interesante recoger la opinión de los escritores que formaron parte directamente del fenómeno, ya que nos permitirá entender el *boom* desde su perspectiva al mismo tiempo que contemplamos cómo afectó a los propios protagonistas:

[5] Véanse los estudios de García Valero (2012) y de Fan Ye (2015)

> De hecho, estaremos presenciando la reacción de los protagonistas voluntarios o no, a un fenómeno sociológico enteramente nuevo en el continente, al menos en esos precisos términos, como es la demanda masiva de obras literarias (Rama, 2005, p.166).

Según Vargas Llosa (1974) nadie sabe exactamente lo que es el *boom*, ni siquiera él mismo, quien estuvo implicado de lleno. Él lo define como un conjunto de escritores que adquirieron más o menos al mismo tiempo una cierta fama entre el público y la crítica. Coincide con Villanueva y Viña Liste (1991) con la concepción del *boom* no como un fenómeno de cambio, sino que se refiere a él más bien como un accidente histórico. Advierte Vargas Llosa (1974) que no se trata de un movimiento literario en sí, ya que esté se produjo antes. En este sentido, según Vargas Llosa se establece una distinción fundamental para la definición del *boom*: el distanciamiento de este con el realismo mágico, con ese momento de renovación en la narrativa hispanoamericana. También hace alusión este autor a las diferencias existentes en las obras de los distintos autores que formaron parte del *boom* como elemento que aprovecharon los editores para dar difusión a la literatura hispanoamericana. En general, tal y como afirma Ángel Rama (2005), la definición que ofrece Vargas Llosa se centra en la creación individual dejando en un segundo plano el ámbito social y económico propio de cualquier proceso de difusión literaria masiva.

En contraposición con la visión individualista de Vargas Llosa, Julio Cortázar (en Ram, 2005) remarca la expansión del público lector latinoamericano y su búsqueda de una identidad a través de las obras de los narradores, destacando, en cierto modo, los tintes políticos implícitos al *boom*: «eso que tan mal se ha dado en llamar el *boom* de la literatura latinoamericana, me parece un formidable apoyo a la causa presente y futura del socialismo, es decir, a la marcha del socialismo y a su triunfo» (Julio Cortázar en Rama, 2005, p.169). Además de los tintes políticos con los que cubre al *boom*, una de las aportaciones a la definición del término que hace Cortázar es la de otorgar un papel protagonista a los lectores, pues «el *boom* [...] no lo hicieron los editores, sino los lectores y, ¿quiénes son los lectores, sino el pueblo de América Latina?» (Julio Cortázar en Rama, 2005, p.169). Con esto Cortázar se refiere a una expansión en el público lector, que antes estaba casi restringido a la élite cultural de la sociedad, y con el *boom* se abre hacia un público más general. De esta forma obras como *Cien años de soledad*, de la que en los años treinta del siglo XX habría sido difícil que se llegaran a vender dos mil ejemplares, de repente llegan a difundirse en tiradas de más de diez mil ejemplares y otorgan más popularidad a su autor. Las ideas de Cortázar sobre el *boom* son una respuesta

clara a los argumentos de que tal fenómeno fue un producto de las empresas editoriales, remarcando la evidente aparición de un nuevo público lector y su búsqueda de identidad.

Una tercera visión es la aportada por José Donoso en su libro de 1972 *Historia personal del boom,* donde se ciñe exclusivamente a la perspectiva literaria: «la percepción de Donoso es estrictamente literaria y ni siquiera tiene en cuenta el rasgo más definitorio del *boom* que fue el consumismo masivo de narraciones latinoamericanas» (Rama, 2005, p.172). Esta perspectiva puramente literaria, desde la que Donoso define el *boom*, similar a una apreciación estética de esa nueva literatura hispanoamericana, que para aquellos años ya no era tan nueva. Bajo esta premisa, Donoso (en Rama, 2005) no concibe el *boom* de la novela hispanoamericana como un fenómeno social de masas, en el que intervienen editores, escritores y lectores, sino que únicamente atiende a las obras literarias en sí, a su parte «estética». A pesar de ello, sí ofrece una aportación interesante a la definición del fenómeno, según Rama (2005), y es el establecimiento de una línea divisoria de los autores que formaron parte de él. Por un lado, habla de «lo nuevo pleno», dentro de lo que menciona a Vargas Llosa y Fuentes; y, por otro, alude a «lo anterior», donde incluye a Cortázar y Onetti entre otros, y que él mismo califica como «espacio desierto».

> Durante un período muy pequeño de tiempo aparecieron tanto las brillantes primeras novelas de autores que maduraron muy o relativamente temprano -Vargas Llosa y Carlos Fuentes- y casi al mismo tiempo las novelas cenitales de prestigiosos autores de más edad -Ernesto Sábato, Onetti, Cortázar, produciendo así una conjunción espectacular (Ángel Rama, 2005, p.171).

Ángel Rama (2005) habla de dos enfoques en la tesis de Donoso sobre el *boom* que se superponen y desencuentran: por un lado, es una estética ejercida por diferentes autores personal a cada uno; por otro, es un movimiento generacional donde confluyen diferentes estéticas a menudo opuestas. A este último enfoque se atiene Donoso cuando describe, siempre desde un enfoque puramente literario, los rasgos del nombrado fenómeno. En general, podemos determinar que el ensayo de Donoso sobre el *boom* poco aporta al estudio del mismo como un fenómeno sociológico, pues como hemos venido diciendo su enfoque es únicamente literario. Es interesante, sin embargo, su afirmación, en palabras de Rama (2005), de que el *boom* no es producto de los escritores, sino de quienes él denomina «innominados enemigos», esto es, críticos y editores.

Tomando como referencia las aportaciones de Vargas Llosa, Cortázar y Donoso, podemos concluir que el *boom* constituye un fenómeno sociológico de expansión del que formaron una serie de escritores y que tuvo su inicio a mediados de la década de los sesenta. Esta expansión se presentó en una doble vertiente: por una parte, a nivel internacional se produjo una difusión sin precedentes de las letras hispanoamericanas; por otra, en el plano nacional, se produjo una ampliación del público lector, tal y como apuntó Cortázar, lo que conllevó que obras que en sus tiradas iniciales no sobrepasaron los quinientos ejemplares, se difundieran en esta época en tiradas de más de mil ejemplares. En ningún caso, a nuestro juicio, se puede catalogar el *boom* como una tendencia literaria, todo lo contrario, se trata de un fenómeno comercial y editorial, debido a la comercialización y difusión que vivieron las obras hispanoamericanas, así como sociológico, pues se apreció una notable expansión y evolución del público lector. De tal manera que no debemos olvidar que el *boom* es un fenómeno consecuencia de procesos y acciones.

Múltiples son los factores que contribuyeron a la aparición del *boom*: los mecanismos de explotación mercantil, de promoción editorial desde Buenos Aires, Barcelona, Caracas, México y La Habana, unidos a una política literaria basada en la promoción ejercida mediante premios, revistas y periódicos de renombre y a la proliferación de traducciones. Sin embargo, estos mecanismos no habrían surtido efecto alguno «de no haberse asentado en valores intrínsecos y en una conciencia de unidad sociocultural hispanoamericana» (Villanueva y Viña Liste, 1991, p.22). Volvemos a lo que afirmábamos al inicio del apartado: el *boom* de la novela hispanoamericana se generó a raíz de las transformaciones surgidas a partir del realismo mágico, es decir, las innovaciones formales, la preocupación estética de los autores y la madurez estética provocaron un efecto de atracción en el público general y la crítica. Así pues, se trata, tal y como indican Villanueva y Viña Liste (1991), de la culminación de un proceso renovador de años iniciado ya con los cronistas de Indias, y continuado por Cortázar, Borges, Fuentes, Asturias, Carpentier y García Márquez, por citar solo algunos nombres.

Una vez definido el *boom* como concepto y conocidos los factores que propiciaron su aparición, resulta imprescindible determinar los nombres que formaron parte del conocido fenómeno. No se trata de una tarea sencilla, de hecho, Vargas Llosa (en Rama, 2005, p.167) apunta que cada uno tiene su propia lista aludiendo así indirectamente al principio selectivo por el que se rige el término *boom*. Ángel Rama (2005) habla de que en la selección de aquellos autores que forman parte del fenómeno se establecen al menos tres articulaciones que, a su vez,

se basan en criterios heterogéneos. Así alude a una primera articulación por la cual se establece una división por géneros literarios. Si algo hay claro, respecto a la selección de los miembros del *boom*, es que no se ha incluido ningún autor fuera del género de la narrativa:

> En América se han vendido, tanto o más que novelas, las obras poéticas de Pablo Neruda o *Los conceptos elementales del materialismo histórico* de Marta Harnecker o los ensayos de Octavio Paz, pero ninguno de esos autores es incorporado al *boom* por un distingo genérico que rechaza todo lo que no sea narrativa (Rama, 2005, p.183).

Siguiendo con Rama (2005), este autor establece una segunda articulación en el proceso selectivo que se basa en un criterio puramente cuantitativo, según el cual se incorporaría únicamente al *boom* aquellos narradores que hubieran conseguido una enorme difusión no solo en el continente americano, sino especialmente a nivel internacional, lo que conlleva a «discriminar entre "los más vendidos" y "los menos vendidos", al margen de la posible calidad estética que pudiera existir» (Rama, 2005, p.184). Sin embargo, las ventas de ejemplares no pueden equipararse con los valores estéticos, de ahí que surja una tercera articulación de tipo cualitativo, según la cual la selección de los autores del *boom* se basa en determinados valores estéticos intrínsecos a la narración. Por tanto, a diferencia de las dos primeras articulaciones basadas en mecanismos objetivos, esta última tiene como pilar básico un criterio estético caracterizado por la subjetividad, lo cual «explica la pluralidad de listas confeccionadas, que correspondería a equivalentes, percepciones artísticas» (Rama, 2005, p.185).

Centrándonos ya en la selección de autores pertenecientes al *boom* de la novela hispanoamericana propiamente dicha, Carlos Fuentes (en Rama, 2005) ofrece cinco nombres de autores representativos de este momento de la narrativa hispanoamericana, pero sin emplear la designación de *boom*: Mario Vargas Llosa, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, y el español Juan Goytisolo. Por su parte Donoso establece una jerarquía de cuatro nombres: «Si se acepta lo de las categorías, cuatro hombres componen para el público, el gratín del famoso *boom* [...] y como capos de mafia eran y siguen siendo los más exageradamente alabados y los más exageradamente criticados» (Donoso en Ángel Rama, 2005). Estos nombres son Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa. Esta lista aportada por Donoso coincide, en gran medida, con la de Carlos Barral, el editor del *boom* en España, quien además de los nombres señalados por Donoso, incluye al propio Donoso como miembro de este fenómeno.

Como hemos ido exponiendo, los criterios que se siguen en la selección de autores del *boom* son un tanto subjetivos y de libre elección, de ahí que cada estudioso, crítico o autor confeccione su propia lista. No obstante, nosotros recogemos la conclusión que propone Rama (2005), que define al *boom* como el club más exclusivista que hayan conocido las letras hispanoamericanas y que está compuesto por cinco nombres: «De ellos, cuatro son, como en las Academias, "en propiedad"» (Rama, 2005, p.187): Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez. Respecto al quinto nombre, Rama propone una lista de varios autores entre los que elegir uno: Carpentier, Donoso, Lezama Lima etc.

2.3 La novela de García Márquez: desde *La hojarasca* hasta *El amor en los tiempos del cólera*

En los apartados anteriores hemos abordado el realismo mágico y el *boom* de la literatura hispanoamericana como dos momentos literarios que rodean la producción narrativa de García Márquez. A continuación, nos vamos a centrar en la narrativa del autor, es decir, las características generales que han ido marcando su producción literaria desde su primera novela, *La hojarasca*, hasta la novela objeto de estudio de la presente tesis, *El amor en los tiempos del cólera*. Para esta tarea hemos tomado como referencia la obra *Cien años de soledad* como culminación de una etapa narrativa de la autor marcada por el realismo mágico y las ansias de ruptura con todo lo anterior, y como antesala de un nuevo periodo narrativo caracterizado, como veremos más adelante, por la profundización en diferentes géneros de la narrativa. Dentro de la primera etapa narrativa del autor se enmarcan las novelas *La hojarasca, El coronel no tiene quien le escriba, La mala hora* y *Cien años de soledad*; y dentro del segundo entran *El otoño del patriarca, Crónica de una muerte anunciada, El amor en los tiempos del cólera, El general en su laberinto, Del amor y otros demonios* y *Memorias de mis putas tristes.* Dado que la obra que nos interesa en esta tesis es *El amor…* consideramos oportuno no adentrarnos en las novelas que preceden a esta.

Como ya hemos anunciado, la primera etapa narrativa de García Márquez abarca toda su producción inicial, desde la publicación de su primera novela, *La hojarasca,* en 1955, hasta *Cien años de soledad* (1967), obra culmen que le llevo a ganar el Premio Nobel de Literatura en 1982. Para llevar a cabo la descripción de la primera etapa narrativa de García Márquez nos vamos a basar en el trabajo de Rama (1987), ya que en él establece una división clara de su narrativa distribuida en tres períodos comprendidos desde sus inicios en la literatura en la

década de los 40, hasta la publicación de *Cien años de soledad* en 1967. Rama (1987) basa su trabajo sobre García Márquez en la identificación de una serie de fases en la obra narrativa del autor, que van desde el año 1947 hasta 1967, abarcando así sus etapas de formación, iniciación y consolidación. Esto le permite a este estudioso apreciar el desarrollo de la narrativa de García Márquez y las diferentes características que han marcado su obra.

El primer período identificado por Rama (1987) viene a abarcar desde finales de los años 40 hasta mediados de los 50, en concreto hasta 1955 año de publicación[6] de *La hojarasca*, obra con la que culmina este período, denominado fundacional. Este período está marcado por la pertenencia al grupo de Barranquilla y por la influencia de escritores de la tradición inglesa y norteamericana como son Faulkner, Joyce, Hemingway o Woolf.

> Quiero destacar mucho esta apertura hacia la novela vanguardista europea que se produce en el grupo de Barranquilla, porque esta apertura significa cuando se produce, o sea en los años cuarenta y cincuenta, exactamente la opción contraria a la que es reclamada por los titulares de una presunta literatura nacional y popular (Rama, 1987, p.21).

De las palabras de Rama se desprende la intención de García Márquez de alejarse o abandonar los cánones literarios tradicionales y relacionarse con otras tradiciones literarias para «instituir una nueva tradición que enriquezca y amplíe la mirada sobre lo propio, sobre lo próximo» (Marín Colorado, 2012, p.113). La lectura de los autores norteamericanos e ingleses le permitió a nuestro autor perfilar su posición ante la lengua y culturas del país, y marcar una nueva forma de entender y hacer literatura, así como, una nueva manera de reflejar en la escritura la propia tradición lingüística de la Costa del Caribe. Tal y como afirma Rama (1987) esta primera fase de la narrativa de García Márquez se caracteriza principalmente por una concepción subjetiva, lírica y metafísica de la literatura. Se trata de un período fundamental para el autor, en el que elige la opción de ser escritor y se inicia en la literatura. García Márquez aprovecha la posición vanguardista aportada por las tradiciones inglesa y norteamericana y los escritores leídos para proponer desde la propia lectura de la realidad «una obra literaria que empiece a vincular la ambivalencia de sentido en la textualidad novelesca» (Marín Colorado, 2012, p.114). Lo que García Márquez hace en sus obras durante este período no es narrar

[6] El propio Rama (1987) afirma que las fechas de los períodos que identifica no corresponden exactamente a los momentos de la publicación de la obra.

directamente la realidad, sino introducir, como indica Marín Colorado (2012), un lenguaje más elaborado que permita entender la multiplicidad y relatividad de la realidad. Este primer período se corresponde no solo con la intención de García Márquez de crear un proyecto literario, sino que «es también el período de una formación en el cual un escritor debe realizar, simultáneamente, una primera obra y desarrollar las condiciones de su narrativa» (Rama, 1987, p.171). Es, por tanto, una etapa en la que García Márquez asienta unas primeras bases de lo que va a ser su narrativa, que irá cambiando con el paso de los años y los diferentes acontecimientos que vive el escritor. Hemos indicado anteriormente que en esta época García Márquez lee a los autores vanguardistas de la tradición inglesa y norteamericana y que estos influyen en la concepción de literatura del escritor, lo que implica el abandono de las tendencias imperantes en la literatura hispanoamericana en favor de los modelos literarios de la llamada narrativa de vanguardia. La adopción de estos modelos vanguardistas está presente en toda la producción literaria de este primer período del autor, pero se materializa con más evidencia en su obra *La hojarasca,* obra culmen de esta etapa de formación.

El segundo período en la narrativa de García Márquez identificado por Rama abarca hasta, más o menos, la publicación de la novela *El coronel no tiene quien le escriba* (1961). Según él esta segunda etapa abarcaría, además de la citada, la novela corta *La mala hora* (1962) y varios cuentos recogidos en el volumen *Los funerales de la mamá grande* (1962). Está caracterizada principalmente por la fuerte influencia que ejerce el oficio de periodista de García Márquez en su escritura literaria. Se produce una profunda transformación en la escritura literaria del autor respecto al período anterior, cuyo elemento fundamental es «el largo y asiduo trato con el periodismo que el escritor realiza en estos años de su vida costeña» (Rama, 1987, p.188). El contacto con el periodismo también supuso un contacto con el mercado literario que le llevó a considerar las demandas de este, lo que determinaría algunos de los valores de su escritura narrativa en estos años. Si en el período anterior hemos hablado de la influencia de los escritores de la vanguardia inglesa y norteamericana, en esta segunda etapa la influencia viene por parte de otro sector de escritores radicalmente opuestos a los anteriores, ya que recurren a la objetividad y elaboran una literatura fuertemente vinculada al modernismo. Dada esta influencia la narrativa de García Márquez en este período está caracterizada por la presencia de objetividad en la escritura y por el uso de un lenguaje enunciativo cuya función es informar:

> Quizá el rasgo que define el estilo en este caso es el de proceder a observar la realidad desmontando todas las acciones en partes menores que la integran para darle a cada una de ellas un valor equivalente en el campo de la atención (Rama, 1987, p.202).

Estas palabras de Rama dejan ver que la narrativa de García Márquez en esta época está fuertemente influenciada, como veníamos comentando, por la objetividad de la escritura periodística. La subjetividad y la experimentación lingüística, propias del primer período narrativo, dan paso aquí a una posición más próxima a la realidad del momento focalizada en lo cotidiano. Marín Colorado (2012) resalta como un rasgo interesante de este cambio de perspectiva en la escritura de García Márquez ese acercamiento a la cotidianeidad de la realidad que le permite enunciar la forma en que la violencia se ha naturalizado en la sociedad colombiana. En este punto empezamos a observar uno de los rasgos propios del realismo mágico: presentar como naturales hechos que pueden resultar insólitos para el público, mediante la aceptación de los mismos de manera natural por parte de los personajes. La materialización de esta transformación en la forma de narrar se verá reflejada en la novela *El coronel no tiene quien le escriba*. Con esta novela García Márquez deja clara su posición en el sistema literario del momento:

> Señala que lo importante para él no es contar la violencia, sino tratar de comprender cuáles son las raíces de la violencia, de ´donde surge y cómo se ha podido llevar a cabo. Su preocupación entonces se ubica en el campo del conocimiento, no meramente en el campo factual de impacto sobre el lector; y ampliando más el alcance de la literatura considera que esta debe funcionar como una verdadera pista que va desarrollando el conocimiento de una realidad. De allí que su proposición sea distinta de la proposición de los demás escritores. En sus obras sobre el tema de la violencia prácticamente no se cuenta nunca una violencia directa (Rama, 1987, p.60).

Si tomamos el ejemplo concreto de la novela *El coronel no tiene quien le escriba*, Rama (1987) alude a una pieza capital en la escritura realista de García Márquez, y es que el autor expone una acción insignificante como una acción central y la trata al mismo nivel que la situación central de la obra. Estas acciones o situaciones insignificantes se convierten en el período de escritura realista de García Márquez en actos simbólicos. Arnau (1971) comenta que, tanto en *La mala hora* como en la novela antes mencionada, García Márquez recurre a la técnica del reportaje, mediante la que se nos cuenta una serie de hechos que están sucediendo en ese momento y a los que asistimos de manera conjunta con el autor. Ambas novelas revelan una intención de visibilizar los hechos mediante descripciones detalladas de los lugares donde transcurre la acción y los movimientos de los personajes. Arnau (1971) añade que el autor es

un testigo de lo que va ocurriendo, por lo que sus intervenciones son mínimas, dejando hablar a sus personajes. Como bien hemos indicado anteriormente, este afán descriptivista y el uso de un lenguaje eminentemente objetivo son consecuencia del oficio de periodista de García Márquez, de hecho, el autor ha manifestado en diversas ocasiones que el oficio de reportero es el mejor para contar los sucesos inmediatos. En este sentido, Arnau (1971, p.52) añade que «Estas dos novelas [*El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*] son quizás, aparte de muchas otras, la historia de un momento preciso, fuertemente condicionado por una realidad política, de la cual sabemos siempre por boca de los personajes, nunca por boca del autor». Ese momento al que alude Arnau es la violencia colombiana, que se materializó en la literatura nacional en un fenómeno conocido como novela de la violencia colombiana. Esta autora coincide con Rama (1987), quien comenta que al igual que durante décadas Colombia estuvo presidida por la violencia, también esta es el tema central de la producción literaria de García Márquez comprendida entre *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*, si bien es cierto este tópico también se deja entrever en novelas posteriores. Por tanto, las obras mencionadas se enmarcan en el fenómeno literario de la novela de la violencia.

Al respecto de la novela de la violencia el propio García Márquez (en Rama, 1987) opinó que esta novela simplemente cuenta las muertes y horrores del fenómeno de la violencia colombiana, pero que estos, aunque reales, no solo no son suficientes para crear literatura, sino que tampoco sirven para lo realmente importante que es la comprensión de la violencia en sí. Por tanto, para el autor, como bien indica Rama (1987), lo importante no es contar la violencia, sino tratar de comprender sus orígenes, de dónde surge y cómo se ha podido llegar a tal situación. Su interés, pues, recae en el conocimiento de la violencia y no tanto en los hechos.

Teniendo en cuenta esto, podemos afirmar que el planteamiento de García Márquez a cerca de la violencia como tópico literario es contrario a gran parte de los escritores de la novela de la violencia, ya que «En sus obras sobre el tema de la violencia prácticamente no se cuenta nunca una violencia directa» (Rama, 1987, p.200), y casi nunca aparecen en sus obras situaciones de violencia en sí, sino más bien momentos de estabilidad y paz que ocurren entre un momento de violencia y otro. Con la representación de estos momentos de paz entre violencias, lo que García Márquez quiere mostrar es la vida de quienes sufren la violencia. Limia Fernández (2006) comenta que *La hojarasca*, *El coronel no tiene quien le escriba*, *La mala hora* y *Cien años de soledad* giran en torno al fenómeno de la violencia en Colombia, y que, en ellas, juega un papel de bastante importancia. Esta afirmación parece coincidir con las

palabras de Rama (1987), quien comenta que en *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora* García Márquez recoge dos tramos diferenciados del proceso de violencia en Colombia: la primera obra representa la resistencia de un coronel anciano que vive, junto a su mujer, en un estado de abandono y pobreza impuesto por el régimen; mientras que en la segunda, se representa una aparente desaparición del fenómeno de la violencia, pero que aún persiste, de manera secreta, en una zona de corrupción moral. En este sentido resultan interesantes las palabras de Collazos (en Limia Fernández, 2006) sobre *El coronel no tiene quien le escriba*: este estudioso comenta que esta es la primera obra que desvela el funcionamiento de la violencia en Colombia. Tomemos como ejemplo *La mala hora* para visualizar el planteamiento de García Márquez sobre el tratamiento de la violencia: esta obra se inicia con la muerte de un personaje, pero en un estado de no violencia, pues en ella «No hay torturas, no hay masacres, no hay muertos, no hay situaciones del tipo de las que recogieron tan ardientemente los demás novelistas colombianos» (Rama, 1987, p.200). La violencia aquí se presenta como un trasfondo a la historia narrada; queda representada en las obras de García Márquez mediante atmósferas tensas y sobrecargadas, y contextos opresivos, como bien comenta Limia Fernández (2006), alejándose así de los testimonios individuales. Por último, diremos que García Márquez no deja de lado la violencia en sus obras, sino todo lo contrario, se ha integrado en la vida de los personajes como un aspecto natural de la realidad en la que viven, y está presente en ella como un pesar: «Creo que no hay novelista que haya visto tan aguda, tan verazmente, la relación íntima que existe entre la estructura político-social de un determinado país y el comportamiento de sus personajes» (Rama, 1987, p.65).

El tercer y último período en la narrativa de García Márquez identificado por Rama (1987) coincide con la publicación de *Cien años de soledad* y se centra fundamentalmente en dicha obra. Esta etapa narrativa se caracteriza por una escritura en la que el autor combina los elementos de la tradición oral caribeña con elementos arcaicos de la cultura hispanoamericana. De hecho, si nos fijamos en la obra *Cien años de soledad*, en ella la tradición oral y popular, la hipérbole y el humor se entremezclan para formar una propuesta estética «que, a la par de una síntesis temporal, presenta una síntesis de los elementos más cercanos al lector, anclados en la base misma de la cultura» (Marín Colorado, 2012, p.118). Rama (1987) no solo alude a que *Cien años de soledad* constituye un proyecto nacional, sino que también es la culminación de un procesamiento literario que comienza con la obra de Miguel Ángel Asturias. Añade además que «significa algo así como cuarenta años de búsqueda y elaboración de lo maravilloso a

imagen de lo maravilloso popular, hasta encontrar la fórmula categórica y decidida» (Rama, 1987, p.238). Con estas afirmaciones se entiende que *Cien años de soledad* constituye la culminación de un proceso de renovación de la literatura de Hispanoamérica (realismo mágico) iniciado con Borges, Carpentier y Asturias, y seguido por Cortázar, Vargas Llosa y García Márquez entre otros:

> El sistema consiste en partir de una situación que pertenece a una literatura que podríamos llamar de descripción realista, pero que progresivamente, en la medida en que es encarecida a través de la hipérbole y llevada por deformación y extensión, a una situación que linda con los bordes de la comicidad, se descarga toda posibilidad de connotación moral (Rama, en Marín Colorado, 2012, p.117)

Sobre esta etapa primera narrativa de García Márquez, Arnau (1971) comenta que todas las obras iniciales del autor están conectadas, pues «Hay en todos los libros de G. M. unas constantes que demuestran claramente cuáles son los problemas que más le obsesionan» (Arnau, 1971, p.6). Estos elementos comunes a todas las obras de esta primera etapa de la narrativa de nuestro autor son: primero, la fuerte presencia de la compañía bananera, reflejo del gran poder de la United Fruit en todo Latinoamérica y de los conflictos que provocó en muchos territorios; segundo, las frecuentes guerras civiles; tercero, la violencia y todas sus consecuencias; y, cuarto, la presencia en todas sus obras de figuras militares, como coroneles y tenientes, resultado de la gran influencia que tuvo durante su infancia su abuelo, el coronel Nicolás Márquez, que ya hemos mencionado en el apartado *2.1 Apuntes bibliográficos sobre Gabriel García Márquez*. Estos elementos comunes muestran que la literatura de García Márquez está fuertemente arraigada a un país concreto, Colombia, donde confluyen todas sus obras. De estas constantes, la violencia recibe un tratamiento muy especial en las novelas *El coronel no tiene quien le escriba*, pero, sobre todo, en *La mala hora*. En ambas obras, englobadas dentro del fenómeno de la novela de la violencia colombiana, la violencia se presentará como telón de fondo a la vez que constituye el tema fundamental. Además de estos elementos comunes, Arnau (1971) apunta al pueblo de Macondo, que alcanza su culminación en *Cien años de soledad*, como una pieza clave repetida en todas las obras de esta etapa narrativa de García Márquez. En este sentido, esta misma autora comenta que *La hojarasca* cuenta la historia de Macondo desde su fundación hasta su destrucción, no obstante, no forma parte de la historia principal, sino que es un esbozo que aparece como telón de fondo a la narración. Realmente se puede afirmar que esta novela es un ensayo de Macondo, que adquirirá

su verdadera dimensión en *Cien años de soledad*, donde constituye el eje central de la materia narrativa. De hecho, el propio García Márquez (en Arnau. 1971) ha comentado en diversas ocasiones que el verdadero antecedente de *Cien años…* es *La hojarasca*, novela que comenzó a escribir cuando comprendió que su capacidad de escritor no estaba del todo desarrollada para emprender la creación de la mencionada novela. Con la idea planteada por Arnau, coincide Vargas Llosa (2007), pues considera que la realidad ficticia de dicha novela es la culminación de un proceso que comenzó con *La hojarasca* y el relato *Isabel viendo llover en Macondo*: «esta novela integra en una síntesis superior a las ficciones anteriores, construye un mundo de una riqueza extraordinaria, agota este mundo y se agota con él» (Vargas Llosa, 2007, p.9). No ocurre lo mismo con *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*; estas novelas no suceden en Macondo, sino que están centradas en una realidad muy concreta de Colombia, ni siquiera se dan nombres de lugar, por lo que podría ser cualquier pueblo colombiano. Sobre estas obras Arnau (1971) comenta que hasta se aprecia la intención de separarlas de Macondo, de contraponer las realidades objetivas y concretas de estas novelas con el mundo mítico de Macondo. No obstante, este mundo sigue estando presente en ellas, ya que, aunque sea «como mera referencia de otro mundo, Macondo está incluido en estas narraciones, y es que G. M. no puede desprenderse de este universo, le sigue por todas partes y en todas sus obras» (Arnau, 1971, p.21).

De acuerdo con la idea de Arnau (1971), existen dos constantes generales en las obras iniciales de García Márquez: por un lado, la realidad latinoamericana, representada la compañía bananera, la violencia y las guerras civiles; y, por otro, el mundo mítico de Macondo y todas las referencias a él que hay en todas las obras de García Márquez antes de *Cien años de soledad*, novela en la que este mundo surgirá más maduro, y que nos va dibujando poco a poco en sus obras anteriores. De todo esto se desprende que «La novela, para G. M., no es una estructura cerrada sino abierta, susceptible de ampliaciones y esclarecimientos. Sus novelas forman un todo homogéneo. Cada obra es el elemento de un sistema» (Arnau, 1971, p.9).

Con *Cien años de soledad* García Márquez culmina su primera etapa narrativa, marcada profundamente por el realismo mágico, y se abre a una nueva etapa en la que profundizará en diferentes géneros novelescos. Alemany Bay (2009) indica que, tras la época dorada de la narrativa hispanoamericana, que concluyó en la década de los sesenta coincidiendo con la publicación de la citada novela de García Márquez, se dejarán de lado en novelas y relatos las estructuras artificiosas, totalizantes, y que caracterizaron a la narrativa del *boom*, en favor de

formas más simples. En este nuevo período de la narrativa hispanoamericana lo mágico y lo mítico irá dando paso, poco a poco, a la realidad, pues «Los referentes reales comenzarán a inmiscuirse en la intimidad y en el individualismo apartándose del compromiso; asimismo, la narrativa se alejará de la presencia reiterativa de mundos míticos y del realismo mágico» (Alemany Bay, 2009, p.15). En esta nueva realidad literaria, que se va imponiendo, García Márquez y los demás participantes del conocido *boom* abandonarán la creación de megarrelatos y adoptarán una perspectiva más directa en la creación de ficción. En el caso de García Márquez, Alemany Bay (2009) asevera que este cambio se ve fundamentalmente a partir de *Crónica de una muerte anunciada*, obra que, en palabras de Gutiérrez Girardot (en Alemany Bay, 2009), inaugura un nuevo ciclo en la narrativa del escritor: el de la invención y las memorias. Así las cosas, el fin de Macondo supone el abandono del realismo mágico por parte de García Márquez; a partir de aquí explorará y profundizará en diferentes géneros. Álvaro Salvador y José Carlos Rovira (en Alemany, 2009) coinciden en que a partir de *Cien años de soledad* García Márquez inaugura lo que se ha venido denominando «ciclo de los géneros», no obstante, difieren en qué obra inaugura este ciclo: para el primero es *Crónica de una muerte anunciada* la obra que abre este nuevo ciclo; mientras que para el segundo es *El otoño del patriarca.* A este respecto, Alemany Bay (2009, p.16) afirma que «su inmersión en diferentes formas narrativas no es aleatoria, sino que estará más marcada por los compases que impondrá la dinámica de la narrativa que por la pulsión ficcional del escritor…». En este marco de cambios en la narrativa de García Márquez, esta autora hace un estudio de las obras posteriores a *Cien años de soledad* en relación con el género en el que se inscriben y cómo el autor trata tal género.

Lo primero que escribe García Márquez después de la citada novela es *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, una colección de relatos en la que aún se perciben algunos rasgos de su etapa narrativa anterior. Sin embargo, no será hasta *El otoño del patriarca* de 1975, la primera novela después de *Cien años de soledad*, cuando se inicie el verdadero cambio de etapa narrativa de García Márquez. En esta novela, el autor se acerca y profundiza en el género de la novela de dictadores, común en el panorama literario hispanoamericano de la década de los setenta, y que comparte ciertos rasgos con la novela histórica. Al igual que en la colección de cuentos antes mencionada, en esta novela notamos todavía cierta presencia de la narrativa anterior el escritor, pues en ella hay una mezcla de

realidad e irrealidad, lo cual es un rasgo propio del realismo mágico hispanoamericano. Con esta idea coincide Alemany Bay al comentar que:

> Aquellos referentes que fueron pilares de su obra macondiana reaparecen en estas páginas: la soledad, el poder y la imposibilidad del amor; asimismo siguen subsistiendo caracteres propios del realismo mágico y ciertos elementos míticos que siguen afianzando la aún presente identidad latinoamericana para indagar en las claves de esa realidad (Alemany Bay, 2009, p.18).

El otoño del patriarca es la última novela de García Márquez en la que aún se aprecia una estructura totalizadora. Carmen Alemany se refiere a esta novela y, en general, a toda la época de los setenta como el paso de la narrativa del mito a «otra que se impondrá de forma definitiva en los ochenta y que se caracterizará por la flexibilidad narrativa y la preponderancia de una literatura más intrascendente» (Alemany Bay, 2009, p.20). No obstante, hay que tener en cuenta que este cambio en la forma de novelar no es exclusivo de nuestro autor, sino que se hará extensible a todos los escritores que formaron parte del *boom*. En palabras de Teodosio Fernández (en Alemany Bay, 2009) «el cambio evidente en el modo de narrar hará mella en la obra de aquellos escritores que en los años sesenta protagonizaron el *boom*».

La novela que sigue es *Crónica de una muerte anunciada* de 1981. Con ella García Márquez se sumergirá de lleno en otro género novelesco, el de la novela policial. Para algunos estudiosos esta obra simboliza la ruptura definitiva con su literatura anterior, de hecho, Álvaro Salvador (en Alemany Bay, 2009) alude a esta novela como el sacrificio de García Márquez de todo su mundo literario anterior, y añade que narra fundamentalmente la muerte de un estilo. Ya desde la década de los setenta se dejan ver novelas de este estilo, pero desde la perspectiva neopolicial; eran novelas centradas en Hispanoamérica, cuyo referente era la novela negra americana. Sin embargo, tal y como indica Alemany Bay (2009), García Márquez recurre a un género policial anacrónico, cuyo referente son los autores clásicos de la novela detectivesca como Doyle o Simenon. Lo que García Márquez hace con el género policial no es únicamente basarse en sus convenciones, sino que crea un nuevo texto en el que se funden distintos géneros, es decir, «no será un mero seguidor sino que creará un texto que desde la intriga pretende fusionarse con otros géneros» (Alemany Bay, 2009, p.21-22). Según esta estudiosa nuestro autor combina el formato de la novela policial con los métodos de investigación periodística, pero lo novedoso de su novela, aparte de la hibridación de géneros que consigue, es que añade el tópico del honor. Logra con esta obra García Márquez una combinación armónica entre el género policial y el periodístico.

El siguiente género que García Márquez trabaja en este ciclo de su narrativa es la novela de folletín, representada por *El amor en los tiempos del cólera* (1985), novela que sucede a *Crónica…* Al igual que en la novela anterior, nuestro autor toma referencias de su formación literaria, pues el amor exagerado existente entre Florentino Ariza y Fermina Daza se combina con los códigos del amor cortés. Alemany Bay (2009) afirma que toma como referencia fundamental la novela de Jorge Isaacs *María* (1867), a la que rendirá homenaje con su novela, pero que a la misma vez parodiará. Con esta afirmación coincide Cervera Salinas (2014, p.91) cuando comenta que el ámbito sentimental de la novela «al mismo tiempo está pasado por el tamiz de la parodia artística del modelo literario con el que trabaja»**.** Jorge Salvador (en Alemany Bay, 2009) comenta que esta parodia surge al incumplirse el requisito básico de la juventud para el amor exagerado, y que los protagonistas del relato viven felizmente su contrariada historia de amor. Se podría decir que, en general, el tono hiperbólico de la obra, recordemos que Florentino tiene que esperar cincuenta y tres años hasta poder conseguir definitivamente el amor de Fermina, constituye la parodia no solo de la novela tomada como referencia, sino de todo el género de la novela de folletín. Según afirma Alemany Bay (2009) el hecho de que Florentino Ariza calme la ausencia de su amada, Fermina Daza, con centenares de relaciones amorosas es inconcebible en las novelas folletinescas. Esta novela tendrá una gran influencia en la narrativa romántica hispanoamericana desde la perspectiva de la mujer. En esta línea, Alemany Bay (2009) afirma que:

> Si el realismo mágico gabrielmarquiano fue un estímulo, y no pocas veces un modelo para algunas narradoras del continente, las historias de amor acaecidas en esta novela tendrán su repercusión en obras que actualizan los códigos de la narrativa romántica desde la perspectiva femenina (p.24).

Esta segunda etapa en la narrativa de García Márquez está caracterizada por el abandono total de Macondo, espacio presente en toda la producción inicial del autor, desde novelas hasta cuentos. El abandono de Macondo no solo supone un cambio en la materia narrativa, sino también en la forma de novelar, pues ya no está presente su afán totalizador tan característico de *Cien años de soledad*. En esta nueva etapa se propone pues, el descubrimiento y profundización en distintos géneros novelescos, desde la novela de dictadores hasta la novela folletinesca, pasando por la novela policial con toques de crónica. Sin embargo, como bien hemos indicado, no seguirá fielmente las convenciones de cada género que aborde, sino que le aportará su propio toque, llegando incluso a hacer una caricatura del género sobre el que

escribe, como ocurre con *El amor en los tiempos del cólera*, donde el autor no respeta algunos de los rasgos propios de las novelas de folletín. Las siguientes palabras de Carmen Alemany Bay son un buen resumen de la narrativa de García Márquez después de *Cien años de soledad*:

> García Márquez, después de *Cien años de soledad,* nos ha ido demostrando que tras Macondo también existía nueva vida en su literatura, pero sobre todo ha verificado su capacidad para abordar los más diversos géneros narrativos e imponer su impronta y originalidad en cada uno de los pasos que ha dado (Alemany Bay, 2009, p.33).

No obstante, que la culminación de *Cien años de soledad* supusiera, en cierto modo, una ruptura con la mayor parte de los elementos del realismo mágico que presidieron las obras anteriores a esta no significa que García Márquez abandonara todo lo que había caracterizado a esa producción anterior en la elaboración de novelas posteriores. Todo lo contrario, si se analiza en profundidad toda la producción literaria del autor, desde *La hojarasca* (1955) hasta *Memoria de mis putas tristes* (2004), es posible rastrear aspectos comunes y tópicos recurrentes a lo largo de no solo de todas sus novelas, sino también de todos sus cuentos. Un aspecto concreto que podríamos destacar es la cierta imprecisión a la hora de encuadrar sus novelas en un lugar concreto. García Márquez no ofrece nombres concretos sobre el lugar donde sucede la narración, exceptuando el pueblo ficticio de Macondo protagonista de *Cien años de soledad*, sino que va dando pinceladas o pistas que ayudan al lector a situar la acción: es decir, mediante las referencias toponímicas y las descripciones de lugares aportadas por el autor, nosotros los lectores podemos intuir una localización más o menos exacta para la narración. Esto mismo ocurre en *El amor en los tiempos del cólera*, pues las referencias geográficas y algunos topónimos, como el rio Magdalena, llevan al lector a pensar en Cartagena de Indias como el lugar escogido por García Márquez para situar la historia de amor de los personajes. El hecho de no proporcionar un nombre real al lugar donde transcurre la acción reviste de cierta importancia en las novelas *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora.* Ambas novelas se inscriben en el fenómeno literario de la novela de la violencia colombiana, que surgió como consecuencia de la cruenta etapa violenta que estaba viviendo el país. El objetivo de García Márquez con estas novelas, tal y como hemos afirmado en la parte de ese apartado dedicada a este fenómeno, no era ofrecer una representación fiel de la realidad violenta del país y sus consecuencias, sino mostrar la experiencia de vivir en una realidad marcada por la violencia. Nuestro autor en estas obras no ofrece un lugar concreto en el que ocurre la acción, sino que en el pueblo en el que transcurre sintetiza cualquier pueblo colombiano. Esto se consigue,

según indica Rama (1987), con la adopción de los rasgos de tipicidad, que en opinión de este estudioso son una de las características más destacables de *El coronel no tiene quien le escriba.* En ambas obras circulan ciertos personajes prototípicos que se corresponden con figuras reales típicas de un lugar y momento histórico determinado, que contribuyen a que el lugar donde sucede la acción sea muchos lugares a la vez.

Volviendo sobre los aspectos comunes en la producción literaria de García Márquez, Cabello Pino (2010) afirma que uno de los temas más recurrentes en la narrativa del autor es indudablemente el amor, «hasta el punto de que ha sido descrito en más de una ocasión como "novelist of love", e incluso él mismo ha llegado a definirse en alguna ocasión como "a nymphomaniac of the heart» (Cabello Pino, 2010, p.17). Efectivamente el amor hace acto de presencia en prácticamente todas las novelas del autor, si bien no siempre como elemento central, pero sí como parte importante de la narración. Así, Cabello Pino (2010, p.17) indica que «A lo largo de su producción literaria el amor ha ido ocupando con los años una importancia y una presencia cada vez mayor», hasta *El amor en los tiempos del cólera* cuando alcance su culminación, ya que en esta novela todo gira en torno a este tópico y este se constituye como el verdadero protagonista de la narración. Cabello Pino (2010, p.18) afirma, en este sentido, que «hasta la llegada de ATC [*El amor en los tiempos del cólera*] ninguna de las novelas de García Márquez podía considerarse propiamente una novela de amor». Ahora, tal y como hemos anticipado, el amor aparece en toda la producción literaria del autor. Algunos ejemplos de la recurrencia del amor los podemos encontrar en las novelas *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) y *Cien años de soledad* (1967). En la primera, García Márquez representa la existencia en una realidad violenta, pero al mismo tiempo ofrece la historia de amor entre dos ancianos, el coronel y su esposa. Esta historia se puede considerar un anticipo de la relación entre Fermina Daza y Florentino Ariza en la senectud narrada en *El amor…* En la segunda, Cabello Pino (2010) indica que la pasión amorosa hace avanzar la historia, junto con la violencia. En esta novela el amor aparece desde el inicio, no en vano, Macondo es fundado por el matrimonio formado por José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán; además, a lo largo de la narración el amor seguirá presente en forma de múltiples relaciones amorosas, algunas de ellas incestuosas. El amor aquí va más allá, ya que las relaciones amorosas entre los personajes de esta obra condicionarán sus acciones posteriores. El amor también aparece en *El otoño del patriarca,* representado por la relación entre el dictador y su esposa Leticia Nazaret; y en *Crónica de una muerte anunciada*, cuya representación es la relación entre Ángela Vicario

y Bayardo San Román. El amor presidirá *El amor…*, como hemos dicho, y también su siguiente novela: *Del amor y otros demonios* (1994). Pese a no haber profundizado, vemos la omnipresencia que adquiere este tema en la producción literaria de García Márquez, hasta el punto de constituir un hilo conductor de la narración en algunas de sus obras como *Cien años…*, *El amor…* y *Del amor...* El propio García Márquez (en Cabello Pino, 2010, p.19) comentó en una entrevista concedida a Marlise Simons que de alguna forma todas sus obras tratan de amor: en *Cien años…* asistimos a una historia de amor tras otra; *Crónica…* presenta un drama amoroso; y en *El amor…* se representa el amor más pasional.

Por otra parte, y en lo referente a cuestiones estilísticas, García Márquez ha comentado que no posee un estilo propio, ya que cada libro pide un estilo diferente. Cabello Pino (2012) destaca en este sentido la ambición del escritor por la perfección estilística. Esta ansia por conseguir un estilo perfecto llevó, por ejemplo, «a García Márquez a realizar hasta nueve versiones de *El coronel no tiene quien le escriba*» (Cabello Pino, 2012, p.101). Esta exigencia estilística tan alta es similar a la de Flaubert, con quien coincide en otros aspectos como el profundo proceso de documentación previo a la escritura de una obra que ambos escritores llevan a cabo. Asimismo, tanto Flaubert como García Márquez son de la opinión de que a cada obra le corresponde un determinado estilo: «Ambos autores consideran que cada nueva obra, cada nueva historia, requiere su forma concreta para ser narrada, su propio estilo…» (Cabello Pino, 2012, p.102). En este sentido, García Márquez (en Cabello Pino, 2012) afirmó que tanto el lenguaje como las técnicas narrativas se ven condicionadas a cada libro y cada tema. De Flaubert también obtendrá García Márquez una gran influencia literaria, en concreto, de su obra *La educación sentimental*, con la cual *El amor…*guarda profundas similitudes, prueba de dicha influencia.

A pesar de las afirmaciones de García Márquez a cerca de no tener un estilo determinado, Beltrán Almería (1997) comenta que cuando se piensa en las obras de García Márquez viene a la mente un estilo, «Un modo peculiar de entrar al mundo guiados por un lenguaje hiperbólico y catastrofista» (Beltrán Almería, 1997, p.31). Parece que la hipérbole y la exageración son señas de identidad de la obra garciamarquiana: en *Cien años…* se nos narra la historia de un pueblo desde su fundación hasta su destrucción por una tormenta de dimensiones bíblicas. A esta historia le acompaña una larga lista de personajes, casi hiperbólica, algunos de ellos muy longevos como Úrsula Iguarán, una de las fundadoras del pueblo. Por su parte, en *El amor…* se nos narra la historia de un amor hiperbólico, que solo ve

su culminación con un fallecimiento después de más de cincuenta años de espera. En este sentido, y en relación con el lenguaje de García Márquez, Beltrán Almería (1997, p.32) afirma que «Siempre hay algo previsible y familiar en cada una de estas obras, un elemento que las incluye a todas sin excepción de género o matices, en un gran relato». Este elemento no tiene que ver con la historia, pues, aunque hay temas recurrentes, estos no se cuentan insertos en las mismas historias, sino que forman parte de narraciones diferentes y en cada una de ellas adquieren un determinado cariz. Beltrán Almería (1997) denomina a este elemento «elocución», es decir, no es lo que se cuenta, sino cómo García Márquez lo cuenta. Pero ¿persigue algún objetivo concreto García Márquez con el empleo de este lenguaje hiperbólico? Para dar respuesta tenemos que considerar primero uno de los rasgos presentes, según Beltrán Almería (1997), en todas las obras del autor, el cual es la parodia. Este componente paródico hace que el sino trágico de los personajes de sus obras no sean percibidos por el lector como una verdadera tragedia, pues las situaciones dramáticas se ven «contrapuestos a un estilo que relativiza y atenúa las desgracias» (Beltrán Almería, 1997, p.33). Para conseguir este efecto en el lector, García Márquez recurre a la hipérbole, ya que «lo hiperbólico ridiculiza y conmueve» (Beltrán Almería, 1997, p.34). Con su particular estilo nuestro autor también consigue poner al mismo nivel de importancia lo grave y lo trivial: «Y este desorden en las jerarquías y esa exageración de lo nimio nos hace concebir los hechos desde un dramatismo sublimador, no agónico» (Beltrán Almería, 1997, p.35). En el universo literario de García Márquez, en definitiva, lo trágico se transmite con un toque de ridiculez (piénsese, por ejemplo, en la muerte del doctor Juvenal Urbino en *El amor…*), mientras que lo nimio, intrascendente adquiere un toque extraordinario (recordemos algunas descripciones extremadamente minuciosas de ciertas acciones que forman parte de la rutina diaria del coronel en *El coronel…*; o en los pasquines de *La mala hora*). Dice Beltrán Almería (1997, p.35) que:

> Tal vez a este rasgo de estilo y no sólo a su limpieza y brillantez — un estilo que al dar el mismo nivel de importancia a lo grave y lo trivial borra cualquier rastro de vulgaridad — se refieran los críticos que dicen, como Adolfo Castañón ha dicho, que "García Márquez, en sus peores momentos, escupe porcelana.

2.4 *El amor en los tiempos del cólera*: caracterización de la novela

Como venimos comentando, la novelística de García Márquez después de *Cien años de soledad* se caracteriza por la inmersión del autor en diferentes géneros novelescos: con *El otoño del patriarca* (1975) explora el género de la novela de dictadores; y en *Crónica de una muerte*

anunciada (1981) aborda la crónica y la novela policíaca. Sin embargo, nuestro autor, como bien hemos indicado, no seguirá fielmente las tendencias de los diferentes géneros que aborde, sino que combinará distintos géneros para crear un texto propio. En el caso de *El amor en los tiempos del cólera* (1985), novela objeto de estudio de la presente tesis y que nos ocupa en este apartado, García Márquez recurrirá para su elaboración a la novela de folletín, tomando a *María* (1867) de Jorge Isaacs, como referencia indiscutible, tal y como comenta Alemany (2009), quien añade que la novela de García Márquez se postula como un homenaje a la de Isaacs. No obstante, esta referencia a las novelas de folletín se convierte en una parodia, como veremos en lo sucesivo.

Publicada en 1985 e inspirada en la relación de los padres de García Márquez**,** como bien indica el propio autor en *Vivir para contarla* (2002), *El amor en los tiempos del cólera* narra la historia de amor entre Florentino Ariza y Fermina Daza, una historia que culmina más de cincuenta años después de que ambos se conocieran. La relación de los dos protagonistas se ve truncada por las diferencias sociales, los azares del destino y las propias diferencias entre ellos. Cuando el padre de Fermina se entera de su relación con el joven Florentino, decide enviarla de viaje por el río Magdalena con unos familiares de su madre fallecida para que así se olvide del joven. Durante su estancia con la familia de su madre, Fermina y Florentino mantienen una relación epistolar, y ambos se van idealizando el uno al otro. Sin embargo, a su regreso Fermina viene convertida en toda una mujer y, cuando se encuentra en persona con Florentino, se da cuenta de que no es el hombre del que había estado enamorada y decide poner fin a su relación. Con el tiempo Fermina contrae matrimonio con el doctor Juvenal Urbino; Florentino al enterarse de la boda de Fermina y darse cuenta de que no puede olvidarse de ella, se propone esperarla hasta que su marido muera. Pasarán cincuenta y tres años, siete meses y once días hasta que los dos amantes vuelvan a encontrarse cara a cara en el funeral del doctor Juvenal Urbino y finalmente puedan retomar su relación.

La narración está organizada en seis núcleos argumentales o secuencias carentes de numeración o título y con una extensión similar, que oscila entre las setenta y las noventa páginas. En estas seis secuencias, en las que se divide el contenido de la obra, «la concepción del tiempo, así como la focalización sobre los personajes sirve de criterio estructural» (Cifo González, 2012, p.3). Respecto al narrador, es eminentemente omnisciente, aunque, como indica Viña Liste (1986), en algunas ocasiones actúa como testigo de los hechos; se trata sobre todo de un narrador heterodiegético, neutro e impersonal, que a veces se puede confundir con

el propio autor implícito. Ofrece una visión próxima de los personajes «progresivamente enriquecida a lo largo de la alternancia de perspectivas y de los frecuentes desplazamientos temporales con fugaces visiones retrospectivas o demoradas analepsis…» (Viña Liste, 1986, p.131). Cifo González (2012) coincide con esta idea cuando comenta que García Márquez ofrece una descripción minuciosa y progresiva de los personajes a lo largo de las seis secuencias en las que se divide la novela, «lo cual dificulta en buena medida el seguimiento de los carácteres de los personajes» (Cifo González, 2012, p.1).

Sobre la estructura del contenido, Cifo González (2012) comenta que se presenta de manera horizontal, pues cada secuencia posterior amplía y complementa a la anterior. No obstante, la novela posee una estructura circular, ya que la sexta y última secuencia narrativa es la continuación de la primera, cerrando así el círculo que constituye el conjunto de la obra. Si recordamos obras anteriores de García Márquez, la circularidad es una característica recurrente en su literatura: *Cien años de soledad*, pese a presentar un tiempo simultáneo, podemos ver representada esa circularidad del tiempo, por ejemplo, en las figuras de los gitanos que visitan Macondo todos los años en el mes de marzo; y en *El coronel no tiene quien le escriba*, la repetición de ciertas acciones y situaciones aporta una sensación de circularidad. Este aspecto del tiempo también está presente en *El amor en los tiempos del cólera* y podemos apreciarlo en su estructura, como hemos comentado en líneas anteriores. Asimismo, uno de los rasgos que más llama la atención de esta novela es la ruptura frecuente con la linealidad del tiempo mediante frecuentes saltos temporales propiciados a través de mecanismos como las analepsis y las prolepsis:

> El rasgo más llamativo de la novela en su aspecto constructivo es la frecuente alteración de la linealidad progresiva temporal de la historia narrada, es decir, las anacronías del discurso respecto de la historia, así como cierta indefinición de la cronología temporal […] (Viña Liste, 1986, p.131).

Siguiendo con la estructuración del contenido de la obra, Cifo González (2012) comenta que las seis secuencias narrativas se pueden agrupar en tres partes. Hemos comentado anteriormente que la focalización sobre los personajes y la concepción temporal son criterios estructurales del contenido de la novela, pues bien estos mismos criterios sirven para agrupar las seis secuencias narrativas en tres partes, atendiendo a los personajes que las protagonizan, pero, sobre todo, al momento temporal en el que se sitúan: la primera parte, que abarca la primera secuencia narrativa, comienza con la muerte de Jeremiah de Saint-Amour, que presenta

ya desde la primera página el tema de la muerte, y finaliza con la aparición de Florentino Ariza en la casa de Fermina Daza tras el fallecimiento de Juvenal Urbino, «con lo que se nos sitúa ante lo que va a ser la historia central de la novela» (Cifo González, 2012, p.3). En esta primera parte hay una narración lineal de los hechos con ausencia de analepsis y pasajes retrospectivos, que sí estarán presentes, en cambio, en las siguientes secuencias narrativas.

La segunda parte se corresponde con las cuatro secuencias centrales de la novela situadas en un plano retrospectivo a la primera, y en las que se narran los siguientes acontecimientos: el amor de juventud de Florentino y Fermina, el viaje del olvido de esta, su estancia en Valledupar con su familia materna, su regreso y ruptura con Florentino, la relación de Fermina y Juvenal Urbino, y la vida de Florentino separado de su amada. Como vemos, las secuencias de esta segunda parte, a diferencia de la anterior, constituyen una mirada retrospectiva, con la que el lector entenderá las últimas líneas de la primera secuencia.

Por último, la tercera parte se corresponde con la sexta y última secuencia narrativa de la novela, la cual vuelve al tiempo de la primera secuencia, en concreto al funeral de Juvenal Urbino, donde se produce la culminación del amor de más de cincuenta años entre Florentino y Fermina y se narra cómo se llega a ese punto. Esta vuelta al «presente», al tiempo de la secuencia inicial, hace posible la estructura circular de la novela, que hemos mencionado más arriba.

Por otro lado, este ir y venir en el tiempo que observamos en el contenido de las secuencias narrativas justifica, en parte, la consideración que Viña Liste (1986) tiene sobre la ruptura con la linealidad temporal como rasgo estructural más llamativo de la novela. Según este mismo estudioso, las páginas iniciales se sitúan en los años treinta del siglo XX, en un día de Pentecostés narrado desde el amanecer hasta la mañana del día siguiente para luego volver cincuenta años atrás en las secuencias posteriores, donde los hechos siguen un progreso lineal, y regresar en la última secuencia al punto donde se había quedado la historia en la primera secuencia. Viña Liste (1986) comenta que la narración de los hechos es principalmente ulterior en pasado con abundantes narraciones anteriores, que anticipan el futuro y «ponen de manifiesto ya la omnisciencia del narrador ya las premoniciones intuitivas de los personajes» (Viña Liste, 1986, p.132), así como, abundantes analepsis.

Respecto al tiempo, Cifo González (2012) indica que la concepción temporal en la novela se convierte en un elemento estructurador, en el que se distinguen dos dimensiones: por

un lado, el tiempo interno de los hechos narrados, que está caracterizado, como hemos comentado, por la ruptura con la linealidad mediante las numerosas retrospecciones presentes en la novela y los saltos al futuro propiciados por el narrador omnisciente; y, por otro lado, el tiempo externo relativo a cuándo tienen lugar los hechos. A lo largo de la novela, hay distintas alusiones temporales que nos permiten intuir en qué momento de la historia se desarrolla la acción, la cual Viña Liste (1986) sitúa a finales del siglo XIX y principios del XX, tal y como hemos señalado más arriba. En la novela, García Márquez hace alusión a diferentes hechos históricos, como la guerra colombiana de los mil días y la aparición del globo, «que anclan la ficción en la realidad» (Cifo González, 2012, p.4). Si a lo largo de la novela no se deja claro en qué momento exacto se desarrolla la acción, lo mismo ocurre con el lugar: el autor va dando pistas al lector que le permiten intuir dónde tienen lugar los hechos narrados, pero no se especifica un lugar concreto. Con las referencias toponímicas que aparecen en la novela, podemos decir que «Sus referentes reales podrían ser tres ciudades de dicha costa [Costa Caribeña]: Cartagena de Indias, Barranquilla y Santa María» (Cifo González, 2012, p.4).

Tras haber abordado el argumento y el plano estructural de la novela, nos centraremos en los actantes de la narración. A lo largo de la novela se nombra a un vasto número de actantes, muchos de los cuales son casi episódicos, como es el caso de algunos miembros de la familia de Florentino Ariza, Fermina Daza y Juvenal Urbino, así como algunas amantes del primero. Cifo González (2012) comenta que, a pesar del papel episódico y efímero de muchos ellos, el narrador los caracteriza de manera minuciosa y progresiva a lo largo de las secuencias narrativas, lo cual ya hemos comentado anteriormente que entorpece el seguimiento del carácter de cada personaje. A pesar del gran número de intervinientes a los que se hace mención, aparecen tres, en torno a los cuales gira la narración, y son los que forman el triángulo amoroso sobre el que se articula la narración: Florentino Ariza, Fermina Daza y el doctor Juvenal Urbino. El protagonismo de estas tres figuras irá variando en las diferentes secuencias: Florentino y Fermina forman la pareja de enamorados central de la novela, y a ellos está dedicada gran parte de las secuencias centrales de la narración; en cierto punto de la historia se cruza Juvenal Urbino, el soltero más codiciado, y el hombre con el que se acaba casando Fermina, pues puede ofrecerle aquello de lo que Florentino carece; tras el fallecimiento de Juvenal Urbino, el protagonismo final recae, una vez más, en la pareja protagonista.

Florentino Ariza se presenta al principio de la novela como un anciano de setenta y seis años, calvo, con bigote romántico, al que le gusta leer y escribir poemas de amor, pues está

totalmente entregado al amor por Fermina Daza. En este comienzo del relato encontramos una referencia al padre de García Márquez, ya que tanto este como Florentino Ariza habían sido telegrafistas en su juventud. La muerte es la que precipita la primera aparición de este protagonista en la novela, ya que se presenta en la casa de Fermina Daza con ocasión del funeral del doctor Juvenal Urbino para reiterar a Fermina su juramento de amor eterno. Este hecho contrasta con el afán de Florentino por luchar contra los estragos del tiempo, que irremediablemente lo habían deteriorado. Lo más característico de Florentino Ariza es la desmesura, pues como afirma Cifo González (2012, p.1) «En Florentino todo es exagerado, desmedido». Esta característica se puede apreciar en su forma de vestir, pero, sobre todo, en su amor de más de cincuenta años por Fermina Daza y «su empeño y su obstinación hasta conseguir hacer realidad su sueño y su deseo de conseguir el amor de Fermina» (Cifo González, 2012, p.1-2). Buena prueba de ello es cuando se entera del embarazo de su amada y jura dedicar su vida a recuperarla. También es exagerado el número de amantes que tiene a lo largo de la novela, casi seiscientas, hasta conseguir el sueño de toda una vida, el amor de Fermina. Otra característica de este personaje es su pasión por la lectura, sobre todo por la poesía y las obras clásicas, lo que le sirvió para escribir sus primeras cartas a su eterna amada, Fermina Daza. Su pasión la literatura de tintes románticos no hace más que alimentar su amor por esta y contribuir a que la idealice todavía más. Dadas las fuertes inclinaciones literarias de este personaje, Álvarez Borland (1991) aprecia en la figura de Florentino Ariza la representación de un escritor: «Florentino is an author figure, his texts are interior fictions, and through them García Márquez explores the development of a writer[7]» (Álvarez Borland, 1991, p.183). La lectura de Florentino de las obras clásicas y poemas de amor le sirven para desarrollar su vocación como escritor; los textos que escribe y su estilo son el origen de un escritor, tal y como indica Álvarez Borland (1991, p.183): «Thus, Florentino's texts trace the genesis of a style and of a writer which begins by copying his models until he finally finds a style that he can call his own»[8].

Fermina Daza es otro de los vértices del triángulo amoroso sobre el que se articula la novela y representa a la mujer objeto de amor. Al contrario que Florentino, Fermina es una joven con una buena posición económica desde el comienzo de la novela, con ojos almendrados

[7] Florentino representa la figura de un autor y sus textos son ficciones internas a través de las que García Márquez explora el desarrollo de un escritor (Traducción propia).

[8] Así, los textos de Florentino representan el nacimiento de un estilo y de un escritor, que comienza emulando modelos hasta que finalmente encuentra un estilo que puede calificar de propio (Traducción propia).

y pelo rubio largo. Enamorada en su adolescencia de Florentino, acaba casándose con el doctor Juvenal Urbino, al que se aferra de tal manera que se acostumbra a vivir con él y ya no puede imaginar una vida sin su compañía: «eran como un ser dividido, y se sentían incómodos por la frecuencia con que se adivinaban el pensamiento sin proponérselo» (García Márquez, 2011 [1985], p.321). Fermina es, además, como comprobaremos más adelante, objeto de dos tipos de amor: por un lado, el amor pasional que vive con Florentino; y, por otro, el amor convencional de marido y mujer o amor tedio (Cifo González, 2012), que mantiene con Juvenal Urbino y que está desprovisto de emociones y sentimientos líricos. Una cualidad muy interesante de Fermina Daza es su olfato, que como indica Cifo González (2012, p.2) «le servía para seguir cualquier rastro de una persona e incluso para orientarse en su vida social». El interés radica en que el tópico de los olores y el olfato, que en el caso de esta novela aparece representado por un personaje, es un tópico recurrente en la producción literaria de García Márquez: por ejemplo, en *La hojarasca* (1955) encontramos todo tipo de adjetivos relativos a la podredumbre, algunos de los cuales describen el olor que produce. Un ejemplo del buen olfato del personaje es cuando descubre la infidelidad de su marido con la señorita Bárbara Lynch por el olor que esta había dejado en una de las camisas de Juvenal Urbino. Por otro lado, con el transcurso de la trama, observamos como el carácter de Fermina va cambiando de una niña inocente a una mujer con los pies en la tierra, dueña de sí misma. Un ejemplo de este cambio se aprecia cuando Florentino se presenta en el funeral de Juvenal Urbino para recuperar el amor de Fermina y esta lo despide airadamente, diciéndole que no volviera más. El punto exacto donde se produce este cambio es al final de la segunda secuencia narrativa cuando se encuentra frente a frente con el amor de su vida, Florentino Ariza, tras volver del viaje del olvido y todas sus ilusiones de niña inocente se rompen en mil pedazos. Cuando este intenta hablar con Fermina, ella lo rechaza y le dice que no lo intente siquiera, que es imposible. En este momento asistimos a ese cambio de carácter al que aludíamos antes.

El último de los protagonistas de la novela es el doctor Juvenal Urbino, casado con Fermina Daza tras la ruptura de esta con Florentino Ariza. Se trata de un hombre de buena familia, médico formado en Francia, con una buena posición económica, al igual que Fermina Daza, y con un carácter humilde y muy metódico no solo con su trabajo como médico, sino también en su vida diaria. Un ejemplo de este último rasgo es la rutina que sigue a diario en su senectud, y que siguió hasta el día anterior a su muerte: «Tenía una jornada tan metódica, que su esposa sabía dónde mandarle un recado si surgía algo urgente durante el recorrido de la

tarde» (García Márquez, 2011 [1985], p.21). Como bien indica Cifo González (2012) en la novela solo se narran tres actos cometidos por Juvenal Urbino que no encajan con la imagen que el autor proyecta de él: el primero fue abandonar su casa familiar para trasladarse a una casa en los barrios ricos; el segundo fue su matrimonio con Fermina Daza, una chica sin posición social, y cuyo padre se dedicaba a negocios un tanto turbios; y el tercero fue la relación extramarital que mantuvo con la señorita Bárbara Lynch. En cuanto a su relación con Fermina Daza, es fruto de un error como bien se indica en la novela: «Le gustaba decir que aquel amor había sido el fruto de una equivocación clínica» (García Márquez, 2011 [1985], p.155). A lo largo de la narración no se deja claro si en algún momento esta relación estuvo basada en el amor verdadero, pues se representa más bien un matrimonio conveniente para los dos, sobre todo en la vejez. Hay varios episodios que reflejan esta relación de dependencia, como cuando Fermina tiene que vestir a Juvenal porque él se ve incapaz debido a los achaques de la edad. Por tanto, entre ellos nace un amor de costumbre, que comentaremos más adelante.

Además de los tres personajes principales, que constituyen el triángulo amoroso sobre el que se sustenta la narración, encontramos en la novela un numeroso listado de figuras de carácter secundario, algunas de las cuales son: Tránsito Ariza y don Pío Quinto Loayza, padres de Florentino Ariza; Lorenzo Daza y Fermina Sánchez, padres de Fermina Daza; Escolástica, la tía de Fermina; León XII Loayza, el tío paterno de Florentino, y quien le introduce en el mundo de la navegación que formará una parte esencial en el desarrollo del personaje; Jeremiah de Saint-Amour, refugiado de guerra y mejor amigo del doctor Juvenal Urbino, que aunque se trata de un personaje muy fugaz, inaugura y representa uno de los temas centrales, la muerte; Lotario Thugut, telegrafista y jefe de Florentino cuando este trabaja en el telégrafo, que se convierte en una figura importante en la vida de Florentino, y con quien comparte confidencias. De entre todas las amantes de Florentino podemos nombrar a Ausencia Santander, América Vicuña, Sara Noriega, Olimpia Zuleta y la viuda de Nazaret. Mención especial merece Leona Cassiani, que, aunque, no llegó a ser una de las amantes de Florentino, él mismo afirma que fue la mujer de su vida, aunque nunca se plantea abandonar su empresa de conseguir el amor de Fermina por ella. También resulta interesante la figura de Bárbara Lynch, la amante de Juvenal Urbino, quien representa uno de los tres únicos actos que se salían de su vida rutinaria y metódica.

Retomando las palabras de Alemany (2009), para la elaboración de *El amor en los tiempos del cólera*, García Márquez tomó como referencia la novela de folletín, por lo que uno

de los temas fundamentales en la novela es el amor, que aparece explícitamente en el propio título de la obra. No obstante, «García Márquez relata el amor sin la idealización de un Jorge Isaacs» (Palencia-Roth, 1987, p.10), rompiendo así con una de las convenciones del género del folletín. Esta ruptura y otros aspectos obedecen a una parodia del género que García Márquez quiso ofrecer al lector con esta novela.

Sobre la centralidad del amor en esta novela, Viña Liste (1986, p.134) comenta que «El viejo tópico consagrado en tres palabras cobra aquí vida una vez más: *Amor omnia vincit*». Asimismo, Palencia-Roth (1987) considera que, en esta novela, el protagonista es el amor en todas sus formas y «Esta intención casi taxonómica de clasificar la pluralidad del amor, de utilizarla para "armar la novela", se observa especialmente en los pronunciamientos aforísticos, en los discursos, o en los adjetivos que lo describen» (Palencia-Roth, 1987, p.10). A este respecto, Alemany (2009) afirma que García Márquez envuelve a los personajes principales con otros secundarios para dar cuenta de las posibilidades del amor: «A partir de la relación casi imposible de Florentino Ariza y Fermina Daza el escritor va desgranando otras historias de amor posibles» (Alemany, 2009, p.24). Algunas de estas historias de amor secundarias son, entre otras, la relación contrariada de los padres de Fermina Daza, Lorenzo Daza y Fermina Sánchez; y la relación prohibida y clandestina entre Jeremiah de Saint-Amour y una mujer innominada de los barrios pobres. Otro hecho que reafirma la centralidad del amor es que la narración se articula en torno a un triángulo amoroso (el formado por Florentino Ariza, Fermina Daza y el doctor Juvenal Urbino), al igual que muchas otras historias, pero se diferencia de ellas en que este triángulo no es evidente para todos los personajes, ya que «Durante la mayor parte del libro el triángulo es solo imaginado; es decir, no existe para los tres personajes, o siquiera para dos de ellos, a la vez» (Palencia-Roth, 1987, p.10). Solo Florentino Ariza será plenamente consciente y tendrá siempre presente esta historia de amor de tres vértices, pues como bien se aprecia en la narración, Juvenal Urbino apenas conocía de la existencia de Florentino, y Fermina parece olvidarse completamente de él tras romper su relación. Así pues, este triángulo amoroso, evidente para unos e ignorado por otros, «controla la totalidad de la novela; está presente durante todo el tiempo de la narración» (Palencia-Roth, 1987, p.10), por lo que el tema del amor está completamente integrado en ella, desde el título hasta la última de sus páginas.

Palencia-Roth (1987) comenta que a lo largo de la novela se advierten diferentes tipos de amor, que dan cuenta de la pluralidad de este. En este sentido, Cifo González (2012)

identifica cinco tipos de amor presentes en las relaciones entre los personajes protagonistas: el amor platónico o del alma, el amor como sentimiento y como meta, el amor sin amor o amor del cuerpo, el amor convencional de marido y mujer o amor tedio, y el amor sosegado de la vejez. A continuación, pasamos a describir cada uno de ellos.

En primer lugar, el amor platónico o amor del alma es el que se profesan Florentino Ariza y Fermina Daza en su adolescencia. Se trata de un amor con cierto misterio, pues surge de la curiosidad que siente Fermina por la figura de Florentino, un muchacho sombrío, silencioso y algo extraño. Es también un amor de una gran intensidad, sobre todo en la figura de Florentino, tal y como muestra, el origen de ese amor: «esa mirada casual fue el origen de un cataclismo de amor que medio siglo después aún no había terminado» (García Márquez, 2011 [1985], p.86). Esta intensidad en Florentino también queda patente en su modo de actuar tras ver por primera vez a Fermina Daza: «Desde las siete de la mañana se sentaba solo en el escaño menos visible del parquecito, fingiendo leer un libro de versos a la sombra de los almendros, hasta que veía pasar a la doncella imposible…» (García Márquez, 2011 [1985], p.88). Cifo González (2012) señala una serie de actitudes de Florentino que desvelan su amor platónico por Fermina: idealización de la amada y sentimiento de inferioridad al conocer que Fermina se iba a casar con Juvenal Urbino; su amada está constantemente presente en su mente; y convencimiento de que algún día recuperará a su amada. Es más, jura fidelidad eterna a Fermina hasta que por fin estén juntos, y nunca ceja en el intento de recuperarla.

En segundo lugar, el amor como meta está representado por la consecución final del amor de Fermina, y ese sentimiento se ve reflejado, también, en la lealtad que demuestra Florentino hacia su amada y hacia sus propios sentimientos, pues, pese a compartir cama con un sinfín de amantes, jamás olvida su amor por Fermina ni llega a tener ningún tipo de sentimiento amoroso hacia sus amantes. No obstante, por lo que se cuenta en la novela, podemos intuir que siente algo hacia Leona Cassiani, con la que nunca llega a mantener relaciones sexuales, pero de la que afirma ser la mujer de su vida: «A pesar de esa obsesión por la amada, sabemos que siente algo bastante profundo por una mujer, Leona Cassiani» (Cifo González, 2012, p.3). Así pues, cuando finalmente consigue estar con Fermina, alcanza la meta de toda una vida: «La consecución final del amor por parte de Florentino representa la recompensa a tantos años de espera y de fidelidad, pues él hubiera preferido morirse antes que fallar a Fermina» (Cifo González, 2012, p.3).

En tercer lugar, el amor sin amor o amor del cuerpo, también denominado amor de cintura para abajo por el propio narrador en la novela, está representado por los amores de cama de Florentino, es decir, por las relaciones sexuales de este con sus amantes, con las que intenta mitigar el sufrimiento que le provoca no poder estar con Fermina. Se trata de un amor puramente sexual, entendido como un remedio frente al desamor y un sustituto del amor ideal de Fermina: «el amor ilusorio de Fermina Daza podía ser sustituido por una pasión terrenal» (García Márquez, 2011 [1985], p.208). Si bien este tipo de amor es contrario a su concepto de fidelidad, «sus escarceos amorosos con más de seiscientas mujeres no impiden que siga queriendo a Fermina, el amor de su vida» (Cifo González, 2012, p.4), ni hacen que ceje en su empeño de recuperarla.

En cuarto lugar, el amor tedio es el profesado entre Juvenal Urbino y Fermina Daza. La relación entre estos dos personajes se podría decir que está basada en la fascinación de Juvenal Urbino por los encantos y el carácter altivo de Fermina, lo que le lleva a proponerle matrimonio sin estar enamorado, y ella acepta porque estaba sola y «por miedo a perder la oportunidad que se le presentaba» (Cifo González, 2012, p.5). Así, el matrimonio de estos dos personajes, carente de sentimientos profundos y falto de emociones, representa este tipo de amor, un amor de costumbre, pues estaban acostumbrados el uno al otro: «Recuerda siempre que lo más importante de un buen matrimonio no es la felicidad sino la estabilidad» (García Márquez, 2011 [1985], p.427).

Por último, el amor sosegado de la vejez es el profesado por Florentino y Fermina en la última secuencia narrativa de la novela, después de que esta se quedara viuda. Se inicia a los pocos días del funeral de su marido, cuando Florentino visita a Fermina en su casa para hablar tranquilamente. De esta forma, inician una nueva relación, «a través de las visitas que él hace a casa de Fermina todos los martes a las cinco, aunque se sigan hablando de usted» (Cifo González, 2012, p.5). Palencia-Roth (1987) comenta que el amor de vejez es el amor principal en esta novela. Se trata de una concepción totalmente distinta a las que hemos visto anteriormente, ya que no se trata de un amor de pasión desaforada e intensidad, como el amor de juventud; pero tampoco está desprovisto de emociones profundas, como ocurre en el amor tedio. Así, «Este amor maduro, aunque tenga sus locuras particulares, sus nostalgias propias, sus pasiones distintivas, es un amor con los ojos abiertos a “las mataduras de la vida”» (Palencia-Roth, 1987, p.14). La plenitud de este amor se alcanza cuando la pareja se embarca en un crucero eterno, donde ya no se sentían como novios recientes: «Era como si se hubieran

saltado el arduo calvario de la vida conyugal, y hubieran ido sin más vueltas al grano del amor» (Cifo González, 2012, p.6).

Alemany (2009) señala, además, otras expresiones del sentimiento amoroso en la novela: los amores clandestinos de Jeremiah y su acompañante mulata; la relación pederasta entre Florentino y América Vicuña; la amistad entre Florentino y Leona Cassiani; y la relación adúltera de Juvenal y Barbara Lynch.

Estrechamente ligado con el tema del amor aparece en la novela la muerte; *El amor en los tiempos del cólera* se considera una novela de amor, pero también una novela de muerte. Cifo González (2012) advierte la capitalidad de esta en la novela aludiendo a la división argumental de la narración marcada por el fallecimiento de Juvenal Urbino y la viudedad de Fermina Daza. En este sentido, resulta interesante destacar que la obra se abre con el suicidio de Jeremiah de Saint-Amour y se cierra, apenas unas páginas antes del final con otro suicidio, el de América Vicuña, la última de las amantes de Florentino Ariza. Esta vinculación entre amor y muerte va más allá, ya que la historia de amor principal entre Florentino Ariza y Fermina Daza solo llega a culminar tras la muerte del marido de esta, el doctor Juvenal Urbino: «En tal sentido, resulta que la muerte absurda y accidental del doctor Urbino, al final del primer capítulo, se convierte en una aliada del amor, pues permite la asistencia al funeral de Florentino y la posterior relación entre este y la viuda Fermina» (Cifo González, 2012, p.1). La vinculación con el amor de esta muerte accidental es doble, ya que, por un lado, permite que el amor de más de cincuenta años de Florentino por Fermina culmine; y, por otro, en su lecho de muerte Juvenal Urbino declara su amor a Fermina Daza: «Sólo Dios sabe cuánto te quise» (García Márquez, 2011 [1985], p.69). Así, la muerte en esta novela, como indica Cifo González (2012), es de suma importancia, pues la viudez de Fermina constituye un límite argumental, el acontecimiento narrativo que permite cambiar el rumbo de los hechos. A lo largo del desarrollo de la narración, la muerte adquiere diversas manifestaciones: el suicidio, la muerte accidental y el cólera. El suicidio es la manifestación de la muerte que abre y cierra la novela, como hemos indicado anteriormente. Dos son los personajes que se suicidan en la novela por motivos bien distintos: Jeremiah de Saint-Amour decide poner fin a su vida porque no quiere ser viejo y se rinde ante los estragos del tiempo, de hecho, el doctor Urbino denomina la causa de su muerte como *gerontofobia*. La otra muerte por suicidio, con la que parece cerrarse la novela, es la de América Vicuña, quien decide quitarse la vida por el desamor de Florentino Ariza, su amante: «Nunca se imaginó cuánto sufría ella en sus insomnios del internado, en sus fines de semana

sin él, en su vida sin él, porque nunca se imaginó cuánto lo amaba» (García Márquez, 2011, p.450). La muerte por accidente está representada por la figura de Juvenal Urbino, quien muere al caer de un árbol intentando coger al loro doméstico que se había escapado. La trascendencia de este acontecimiento es capital para la novela, pues propicia el reencuentro entre Florentino y Fermina, y la continuación de su relación más de cincuenta años después. Si recordamos que las últimas palabras de Juvenal fueron una profunda declaración de amor a su mujer, comprobamos que la vinculación de la muerte por accidente con el amor es total. Cifo González (2012) apunta que hay un cierto componente misterioso, incluso fantástico, en esta muerte, ya que «Parece que el destino hubiera querido hacer alguna especie de justicia retrospectiva condenando a quien cincuenta años atrás había interferido en los amores de Florentino y Fermina» (Cifo González, 2012, p.9). La última manifestación de la muerte en la novela está representada por el cólera, anticipada en el título y presente a lo largo de toda la narración: numerosas son las muertes por cólera a las que se alude en la novela; el doctor Urbino se da a conocer en la ciudad a causa de una epidemia de cólera morbo que diezma la población; un supuesto contagio de cólera es el que permite que el crucero de Florentino y Fermina se dilate hasta la eternidad. Palencia-Roth (1987) advierte de la presencia del cólera en toda la novela de García Márquez, pero no con un significado negativo, como se podría apreciar en otros escritores; aquí el cólera no solo simboliza la muerte, sino un pasado idealizado. El cólera «Es, también, amor o la causa del amor, la condición de amor e, inclusive (al final), el signo de la protección del amor» (Palencia-Roth, 1987, p.15). Este mismo autor, considerando todas las referencias que hay en la novela acerca del cólera y cómo afecta a personajes y situaciones, indica que se puede identificar con todos los temas y los personajes principales de la obra.

En los párrafos anteriores hemos referido los temas fundamentales de la obra, el amor y la muerte, no obstante, a lo largo de la novela García Márquez aborda otros tópicos, que, pese a no ser los principales de la narración, subyacen a esta y se presentan como telón de fondo. Nos referimos, en primer lugar, a la vejez y el paso del tiempo, que son un tópico recurrente en algunas obras del autor y que en esta novela aparecen vinculados al amor, a la muerte y a la novela en general. Palencia-Roth (1987) señala que las distintas perspectivas sobre la vejez, que García Márquez integra en la novela, conforman el trasfondo de esta. Perspectivas que están presentes en otras novelas, la diferencia es que, en este caso, «García Márquez renunciando a la visión pesimista de *El otoño del patriarca*, escribe de manera compasiva,

beningna[9], enternecedora» (Palencia-Roth, 1987, p.14), pues la vejez de los personajes, tanto principales como secundarios o episódicos, no es trágica. Podríamos decir que García Márquez describe la vejez aquí como una nueva vida, pues «en la vejez no se deja de vivir, no se deja de amar» (Palencia-Roth, 1987, p.14): Recordemos que el amor entre Florentino y Fermina culmina más de cincuenta años después de su origen, cuando ambos ya están en la senectud. La vejez, pues, está presente en la obra como telón de fondo: se ve reflejada en el temor de Jeremiah de Saint-Amour al paso del tiempo, a convertirse en un anciano, lo que le lleva a quitarse la vida; también se observa en las profundas y detalladas descripciones físicas que García Márquez ofrece de los personajes, evidenciando los cambios que provocan el transcurrir del tiempo (la alopecia de Florentino, la falta de memoria de Juvenal Urbino…). Álvarez Borland (1991) comenta que el paso del tiempo es uno de los asuntos más importantes en la novela, que se inicia con la nota de suicidio de Jeremiah de Saint-Amour, en la que queda clara su intención de evitar a toda costa los estragos del paso del tiempo. Álvarez Borland (1991, p.179) resalta la importancia en la novela de esa nota de suicidio afirmando que «Saint-Amour's suicide letter is a crucial text not only because it opens the novel but also because it set forth one of the book's mayor concerns: the passing time and aging»[10]. En este sentido, esta autora comenta que en esta novela «thematic core illustrates not so much a story of love as it does a story about man's vulnerabilities against the passing of time and the effects of aging[11]» (Álvarez Borland, 1991, p.177), lo cual contrasta con la centralidad y la omnipresencia del amor a la que hemos aludido anteriormente. Como ocurre con la muerte, la vejez y el paso del tiempo aparecen vinculados al amor: la historia de amor de Florentino y Fermina se dilata en el tiempo más de cincuenta años y alcanza su culminación en la senectud. De manera que, como afirma Palencia-Roth (1987), ambos tópicos impregnan el trasfondo de la novela: es un tema que está presente al inicio de la novela, cuando Jeremiah de Saint-Amour se suicida por «gerontofobia», y aparece al final de la novela con la culminación de la relación amorosa entre Florentino y Fermina.

[9] Errata del autor de la cita.

[10] La nota de suicidio de Saint-Amour constituye un texto crucial no solo porque inicia la novela, sino también porque presenta uno de los tópicos principales de la novela: el paso del tiempo y la vejez (Traducción propia).

[11] El núcleo temático más que representar una historia de amor, representa la historia de un hombre y sus debilidades frente al paso del tiempo y los efectos de la vejez (Traducción propia).

Otro tópico recurrente en la literatura de García Márquez es la soledad, que en esta novela adquiere otro cariz. Morales-Gudmundsson (1991, p.117) afirma que «En *El amor en los tiempos del cólera*, García Márquez vuelve sobre el tema de la soledad, tratado ya en casi todas las obras suyas, pero esta vez desde la perspectiva que ofrece el tema del amor». Una vez más, nos encontramos con otro tema vinculado al amor, lo cual apoya la centralidad en la novela de este tema. Aquí se trata de una soledad por ausencia de la mujer amada y está representada por la figura de Florentino Ariza, quien pasa más de cincuenta años sin el amor de su vida y, aunque, recurre a la pasión carnal para mitigar los dolores del desamor, ninguna de sus amantes logra siquiera difuminar la ausencia de Fermina.

Tal y como hemos indicado en varias ocasiones, para la redacción de *El amor en los tiempos del cólera* García Márquez tomó como referencia las novelas de folletín. No obstante, al igual que ocurre con el resto de novelas publicadas después de *Cien años de soledad*, nuestro autor no va a ser un fiel seguidor del género que toma como referencia. En el caso concreto de la novela objeto de estudio, Alemany (2009) afirma que se trata de una parodia del género folletinesco. Álvaro Salvador (en Alemany, 2009) indica que esta parodia se hace patente en el momento en que se elimina el requisito básico de la juventud para los amores desmedidos, la cual constituye parte esencial de dicho género. Beltrán Almería (1997) comenta que García Márquez hace una parodia de la novela folletinesca atacándola, pero sin destruirla; tanto es así, que podemos rastrear algunos elementos propios de esta en la novela, como, por ejemplo, el amor hiperbólico de Florentino hacia Fermina. Alemany (2009) indica sobre este amor que se sirve de los códigos del amor cortés y de la sumisión total del caballero a la dama tan propia de las novelas de caballería. Morales-Gudmundsson (1991), por su parte, indica que la parodia en esta novela se basa en la manipulación de las convenciones y tópicos del folletín de amor decimonónico y añade que «Este procedimiento sirve al autor para explorar los misteriosos recovecos del sentimiento amoroso sin incurrir en lo melodramático» (Morales-Gudmundsson, 1991, p.117). Pero, ante todo, la mayor ruptura con el género folletinesco es el amor de vejez entre Florentino y Fermina, quienes logran cumplir en la senectud lo que no pudieron cumplir en la juventud: «He aquí la más directa y profunda negación del mundo folletinesco, que no reconoce otro tiempo vital que el de la juventud» (Beltrán Almería, 1997, p.230). Así pues, en la novela de García Márquez todo amor es posible, lo cual contrasta con aquellos amores imposibles de los folletines. Como bien comenta Álvarez Borland (1997), en esta novela las

convenciones y rasgos de la novela folletinesca están sometidos a una alteración constante hasta el punto de que no son reconocibles.

Se cumple así con lo que afirmábamos en apartados anteriores: después de *Cien años de soledad,* García Márquez se dedicará a explorar nuevos géneros, en este caso, ha profundizado en los folletines y en los tópicos del amor cortés para crear su propio género de novela romántica, en el que las tradicionales convenciones quedan parodiadas. Pese a «basarse» en un género inexplorado por el autor, en *El amor*… se pueden rastrear elementos de su etapa narrativa anterior: siguen presentes la muerte y la soledad; las descripciones detalladas y minuciosas, no solo de espacios, sino también de los personajes, lo que, según lo indicado en el apartado *2.2.2 Caracterización del realismo mágico*, es un rasgo propio de las obras magicorrealistas; la hipérbole no solo está presente, sino que preside la novela gracias a esa historia de amor de más de cincuenta años y esas más de seiscientas amantes, que Florentino Ariza deja por el camino en un intento de sustituir el amor de Fermina Daza; y, por último, los elementos fantásticos también están presentes, reflejados, por ejemplo, en la figura del loro de Fermina y Juvenal que habla francés y latín, e incluso la propia muerte del doctor Juvenal Urbino. En definitiva, se trata de una novela de amor sobre el amor, la muerte, la soledad, el paso del tiempo y la vejez, en la que todo gira en torno al sentimiento amoroso, que impregna toda la narración.

2.5 Hermenéutica, literatura y traducción

Como paso previo a escribir sobre hermenéutica, textos literarios y la relación que existe entre ellos, consideramos conveniente ofrecer una definición de texto. Hartmann (en Corbacho Sánchez, 2006, p.78) concibe el texto como una unidad comunicativa, sobre la que se basan la comunicación e interacción humanda fundamentalmente. En cambio, Petöfi (en Corbacho Sánchez, 2006, p.79) considera que un texto es una sucesión coherente de elementos lingüísticos de tipo oral y escrito. La definición planteada por Bernárdez (en Corbacho Sánchez, 2006, p.80) parece concretar más el concepto de texto al aludir a este como la unidad lingüística comunicativa básica, caracterizada, entre otros rasgos, por su carácter social. Ortega Arjonilla (1994) afirma que todo texto presenta un sentido comunicativo, que implica una actividad; un sentido pragmático, relacionado directamente con la intención comunicativa del hablante y la situación en la que se produce un determinado texto; y, por último, un carácter estructurado, que supone la existencia de una serie de reglas a nivel textual. Chico Rico (1995),

por su parte, adopta la consideración de texto como una manifestación lingüística de un proceso comunicativo llevado a cabo por un productor, dentro de un contexto de producción concreto y bajo unos objetivos preestablecidos, frente a un receptor inserto en un determinado contexto interpretativo. Ambos contextos (productor y receptor) albergan todas las condiciones específicas que influyen directa o indirectamente en ese proceso comunicativo. En otras palabras, para Chico Rico un texto representa un proceso de comunicación vinculado a dos contextos determinados, e influido siempre por una serie de condiciones, como pueden ser socioeconómicas, socioculturales, intelectuales, etc. De acuerdo con estas definiciones, entenderemos por texto una estructura lingüística compleja formada por otras estructuras más sencillas, de cuya unión resulta un todo armónico, y que se encuentra siempre ligado a unos determinados contextos y condiciones derivadas del productor y el receptor del texto.

En este sentido, una obra escrita[12] igualmente forma un todo unitario compuesto por una serie de textos y enunciados interrelacionados, que hay que hilar e interpretar para llegar a ese todo unitario y así comprender el mensaje global que transmite. De la misma manera que un texto, una obra escrita se encuentra insertada en un determinado contexto que influye en el proceso interpretativo realizado por el sujeto receptor, también envuelto por un contexto concreto, para llegar al mensaje de una determinada obra. Sobre esta cuestión de interpretar para llegar al mensaje global de un texto u obra escrita, Albaladejo (1998) afirma que la interpretación constituye una respuesta del ser humano ante los textos. Teniendo en cuenta la tesis de interpretar un texto para llegar al mensaje global transmitido y los propósitos de la presente tesis, resulta imprescindible conocer la disciplina encargada de la interpretación textual, es decir, la hermenéutica. Para definir esta disciplina, primero, vamos a recurrir al DLE (2020), en el que se recogen tres acepciones, de las que nos interesa sobre todo la segunda, pues define esta palabra como «La interpretación de los textos, originalmente los sagrados». En esta línea, Sánchez Meca (2004, p.139) afirma que la hermenéutica constituye en esencia el saber de la interpretación y para ello se basa, principalmente, en la concepción de las ciencias humanas como ciencias de la cultura o de la reinterpretación de las tradiciones y en cómo estas perciben la tradición; o lo que es lo mismo, se basa en cómo comprender las grandes obras filosóficas, literarias y artísticas del pasado. Afirma, en este sentido, que «esta cuestión

[12] Los autores mencionados cuando hablan de obras escritas hacen referencia a obras o textos literarios. Para el propósito de este apartado, nosotros hemos adoptado el mismo uso terminológico.

fundamental es la que ha llevado a la hermenéutica a constituirse básicamente como saber de la interpretación» (Sánchez Meca, 2004, p.139). A este respecto y teniendo en cuenta las ideas de Albaladejo y Sánchez Meza, Gálvez Vidal (2018, p.29) afirma que «Los textos y, particularmente, las obras literarias se encuentran siempre inacabadas, por lo que se hace necesario que el lector lleve a cabo un proceso de interpretación para comprenderlas». Este planteamiento de los textos y las obras literarias como construcciones incompletas lo desarrollaremos más adelante.

En palabras de Cuesta Abad (1991, p.38), en la comprensión de un texto, todo sujeto receptor del mismo «realiza invariablemente un "proyectar" por el que, desde el momento en que aparece el primer asomo de sentido, aventura un sentido del todo». Esto se debe a que el sujeto receptor genera una serie de expectativas previas a la comprensión del texto adaptadas a un sentido concreto, que son producto de sus conocimientos previos y de la tradición y cultura en la que se inserta. Por ello, la aprehensión del contenido se basa en continuar con ese proyecto previo sometiéndolo a constantes revisiones conforme se va profundizando en el sentido del texto. Con esta tesis coincide Rueda (2017, p.2) al afirmar que el proceso de comprensión de un texto supone «anticipar un sentido que se revisará conforme se vaya penetrando en el sentido del texto». Ese sentido anticipado por el sujeto receptor proviene de conocimientos anteriores que «se irán sustituyendo en el mismo transcurrir de la interpretación por otros conceptos que se adecúen mejor» (Rueda, 2017, p.2). Así, «esa proyección o anticipación no es otra que la de la tradición, el contexto y los prejuicios que rodean tanto a la obra, como al autor y al lector» (Gálvez Vidal, 2018, p.30). Por tanto, según Rueda (2017, p.2) la comprensión de un texto es precisamente la reelaboración de un proyecto previo que «tiene que ir siendo constantemente revisado en base a lo que vaya resultando conforme se avanza en la penetración del sentido».

Siguiendo con el proceso interpretativo de un texto, Cuesta Abad (1991) afirma que existe una cierta tendencia, que califica de «natural», por parte del sujeto receptor de imponer sus hábitos lingüísticos y sus conocimientos al texto. A este respecto Gadamer (2012) afirma que la labor de la hermenéutica es precisamente llegar al sentido original del texto mediante el conocimiento de las competencias empleadas en su creación, por lo que para este estudioso una interpretación textual correcta debe superar toda imparcialidad del sujeto receptor y apartar sus pensamientos habituales para dirigir toda su atención al texto mismo. No obstante, teniendo en cuenta la historicidad y tradición que acompaña a todo texto y sus relaciones con elementos fuera del nivel textual, es difícil entender cómo el sujeto receptor va a llegar a esa abstracción

o, incluso, supresión de los hábitos cotidianos de su pensamiento. Es más entendible «un equilibrio entre los efectos precomprensivos y la composición semántica del texto» (Cuesta Abad, 1991, p.38). Este equilibrio implica que la comprensión de un texto o una determinada obra escrita sea de tipo circular, de hecho, Heidegger (en Sánchez Meca, 2004, p.145) afirma que en el proceso de conocer se crea un círculo hermenéutico entre la estructura de la precomprensión, o los efectos precomprensivos mencionados por Cuesta Abad, y la explicitación que se lleva a cabo durante la comprensión. Este concepto de la circularidad hermenéutica lo desarrollaremos en el siguiente apartado, aplicado al texto literario.

Para Cuesta Abad, por tanto, en la interpretación textual están presentes dos tipos de conocimientos: por un lado, todo aquello que el sujeto receptor conoce, y que actúa con un efecto precomprensivo; y, por otro, el contenido semántico. En este sentido, Albaladejo (1998) afirma que toda interpretación podría considerarse, en cierto modo, una reconstrucción por parte del sujeto receptor, dado que este tiene que componer unas estructuras textuales y referenciales anteriormente construidas por el autor, dentro de las que queda incluido el contenido semántico del texto mencionado por Cuesta Abad. Sin embargo, prosigue Albaladejo (1998), solo la interpretación con función reproductiva da como resultado un texto diferente al original con el que mantiene una relación de equivalencia. Así, podemos hablar de una reconstrucción propiamente dicha, pues se genera un nuevo producto lingüístico sobre la comprensión de un texto original. En consonancia con esta idea de interpretar para producir un texto diferente al original, Albaladejo (1998) comenta dos tipos de interpretaciones: la interpretación intransitiva, en la que el resultado de la actividad interpretativa permanece en el receptor, pues la culminación es en sí la comprensión del texto a interpretar; y la interpretación transitiva que, en contraposición con la primera, posee una función reproductiva. Esto último significa que la actividad interpretativa no concluye con la comprensión del texto por parte del sujeto receptor, sino que el resultado es la producción de un texto diferente que guarda una relación con el original. En cambio, Betti (en Ortega Arjonilla, 1994, p.98) propone tres tipos fundamentales de interpretación de textos y obras escritas de acuerdo con las funciones que realicen:

1. Interpretación intransitiva. Aquella en la que «el entender se constituye en un fin en sí mismo» (Ortega Arjonilla, 1994, p.98). Esto es, el fin que persigue este tipo de interpretación es simplemente la comprensión del texto u obra escrita en su conjunto,

no persigue nada más allá. Aquí el resultado de la interpretación permanece en el receptor.

2. Interpretación transitiva reproductiva o representativa. Tal y como indica Ortega Arjonilla (1994), este tipo de interpretación es transductiva y su objetivo es hacer entender, pues el resultado de este tipo de interpretación es otro producto lingüístico. La situación que se produce en la interpretación transitiva es la siguiente: el receptor que recibe un texto original; después, lleva a cabo el proceso de interpretación y, según su comprensión, produce otra obra o texto, con la que guarda una estrecha relación, que en algunos casos será de equivalencia. Se trata de una interpretación de tipo reproductiva, ya que, como bien explica Albaladejo (1998), el resultado de la misma se transfiere como un producto lingüístico distinto (una traducción, por ejemplo) a otros receptores a los que el intérprete del texto inicial se dirige como productor textual. Es, finalmente, una interpretación para hacer llegar el texto u obra escrita a otros receptores insertos en un contexto comunicativo distinto a los receptores originales.

3. Interpretación normativa o dogmática. Este tipo de interpretación, al igual que la anterior, consiste en hacer entender, pero en este caso, «tiene repercusiones en la regulación del obrar» (Ortega Arjonilla, 1994, p.99). Como ejemplo de este tipo de interpretación podemos nombrar la hermenéutica jurídica o la teológica.

Finalmente, en el proceso de interpretación Ortega Arjonilla (1994) señala tres pasos sucesivos e interconectados: primero, extracción y comprensión del significado textual (semántica); segundo, extracción y comprensión del significado intertextual (sintáctica); y tercero, comprensión del sentido contextual (pragmática). El reconocimiento de estos pasos da lugar a una teoría general de la interpretación, según la cual la actividad interpretativa consiste en llegar al sentido de un determinado texto u obra escrita a partir del conocimiento de su significado inmediato o contenido semántico; y la «significación intermedia, o sintáctica», a través de la que, como sujetos receptores, podemos descodificar y recodificar el texto, tal y como indica Ortega Arjonilla (1994).

2.5.1 La hermenéutica del texto literario

Por la naturaleza del tema sobre el que versa la presente tesis, se nos plantea ahora la necesidad de conocer la relación entre hermenéutica y literatura. Según Gadamer (en Franco,

2004), la relación de la actividad hermenéutica con la literatura se remite fundamentalmente a la esencia del concepto de lectura. Según Gadamer (en Franco, 2004), el concepto de lectura se desdobla en un dos sentidos: por un lado, un sentido literario, según el cual la lectura es un proceso en el que se establece una relación auténtica con el texto leído; por otro, en el sentido hermenéutico la lectura constituye, en cambio, un diálogo comprensivo. De estos dos sentidos del concepto de lectura, se desprenden a su vez dos funciones del mismo: en la literatura la lectura es la interiorización del texto, mientras que para la hermenéutica es la «ejecución de una relación día-lógica en la que se hace y sigue un sentido» (Franco, 2004). En estas dos funciones que cumple la lectura, tanto en el sentido literario (interiorización) como en el sentido hermenéutico (diálogo), está presente siempre una comprensión, pues como dice Franco (2004) se «se sigue la dirección que sigue todo lo planteado en el texto», superando así lo que dice desde un sentido semántico. Sin embargo, «comprensión en literatura no es una lectura en la que se sigue un uso de palabras para explicar o narrar algo, sino una lectura en la que se "va haciendo" lo que ha de ser comprendido» (Franco, 2004).

Por otro lado, toda obra escrita forma un todo unitario compuesto por una serie de textos, frases, oraciones y enunciados interrelacionados, y que se han de hilar e interpretar para llegar a ese todo unitario y comprender el mensaje global que el autor quiere transmitir, ese que subyace a la historia narrada. A este respecto, Sánchez Meca (2004) sostiene que toda obra escrita, al igual que todo texto, requiere de cierta comprensión por parte del sujeto receptor, ya que no consiste simplemente en una serie de enunciados comprensibles por separado. Una obra literaria no difiere de cualquier otro tipo de texto, por lo que, en este sentido, requiere del mismo tipo de comprensión, ya que se trata de un todo unitario y «la relación entre todo y partes requiere de una comprensión de tipo circular; puesto que el supuesto de la totalidad está implicado en el reconocimiento de las partes y de sus relaciones» (Sánchez Meca, 2004, p.152). Esta idea de Sánchez Meza ya la contempló Ingarden (en Sánchez Meca, 2004) y apartir de ella planteó dos razones por las que cualquier obra escrita se halla incompleta: primero, toda obra está compuesta por una serie de visiones indeterminadas que el sujeto receptor debe hilar a través de la interpretación. Dichas visiones, tal y como indica Sánchez Meca (2004), por muy esquemáticas que se presenten siempre están sujetas a diferentes interpretaciones. En segundo lugar, una obra literaria siempre se encuentra inacabada porque las realidades presentadas tienen que ser formadas, es decir, tales realidades están constituidas por una serie de frases que el sujeto receptor debe unir para crear el todo perseguido por el autor cuando creó la obra. A

este respecto, tal y como hemos indicado más arriba «toda interpretación es siempre reconstructiva, dado que es, precisamente la reconstrucción de esas estructuras textuales y referenciales que construyó en su día el productor del texto lo que permite su comprensión» (Gálvez Vidal, 2018, p.29).

Como hemos comentado anteriormente, Cuesta Abad (1991) afirma que este proceso de reconstrucción, que toda comprensión de una obra literaria implica, requiere del sujeto receptor un «proyectar por el que, desde el momento en que aparece el primer asomo de sentido, aventura un sentido del todo» (Cuesta Abad, 1991, p.38). A este respecto, retomamos las palabras de Sánchez Meca (2004) de que una obra literaria constituye un todo formado por una serie de frases, cuya comprensión ha de ser circular, «puesto que el supuesto de la totalidad está implicado en el reconocimiento de las partes y de sus relaciones» (Sánchez Meca, 2004, p.12). Sobre la circularidad del hecho interpretativo, Mantzavinos (2016) indica que Ast fue el primer filólogo en plantearla y poner el foco sobre ella en 1808. En este sentido, Ast (en Mantzavinos, 2016) afirma que el fundamento del proceso interpretativo es la búsqueda del todo a través de las partes y viceversa. De acuerdo con Gálvez Vidal (2018), la circularidad del hecho interpretativo formará parte de las teorías de diversos filósofos como Schleirmacher o Gadamer. Siguiendo con este concepto, Rueda (2017) reflexiona sobre la circularidad existente entre tradición e interpretación y comenta que «un texto sólo puede interpretarse como parte de un todo, como integrante de una tradición que constituye el presupuesto que condiciona su comprensión» (Rueda, 2017). Teniendo en cuenta esta afirmación, una obra literaria, al igual que cualquier tipo de texto, es siempre la misma, sin embargo, las posibles interpretaciones son múltiples y distintas. La idea de que un texto solo se puede comprender como un todo dentro de una tradición nos remite a la tesis de los efectos precomprensivos de Cuesta Abad (1991), ya que esta precomprensión viene dada por la tradición del sujeto receptor del texto. Podemos concretar esta afirmación recurriendo a las palabras de Rueda (2017) cuando afirma que entender constituye un acto de interpretación circular y que a la comprensión se llega mediante la contraposición de aquello que se necesita comprender (obra literaria) con el conocimiento previo (efectos precomprensivos). No obstante, ese todo que conforma una obra literaria no se puede comprender de una sola vez (Jauss e Iser en Sánchez Meca, 2004).

Durante el proceso de lectura de una determinada obra se producen una serie de intercambios entre las expectativas modificadas por lo que se va contando en la obra y los recuerdos transformados, o lo que es lo mismo, la tradición del sujeto receptor aplicada a la

obra objeto de su comprensión. De acuerdo con esta idea, para obtener el sentido de una determinada obra escrita no es suficiente con una lectura frase por frase del conjunto, ya que «la obra exige ser conformada, es decir que se le dé una forma. Y esta es la función propia de la interpretación» (Sánchez Meca, 2004, p.153). Este mismo autor alude a la pluralidad de interpretaciones y lecturas de una misma obra escrita, pues no constituye un conjunto de frases individuales aisladas, sino un «proceso acumulativo y holístico» (Sánchez Meca, 2014, p.13). Esta tesis de Sánchez Meca sobre la pluralidad de interpretaciones encuentra su explicación en la idea, ya contemplada por Rueda (2007), de que en toda comprensión está siempre presente la tradición del sujeto receptor, pues la pluralidad de tradiciones da lugar a diversas interpretaciones. Asimismo, los conocimientos previos del intérprete forman parte del proceso de comprensión e interpretación, conocimientos que son en cierto modo únicos en cada individuo y dan como resultado una pluralidad de interpretaciones ante un mismo texto u obra escrita.

Finalmente, diremos que la interpretación de toda obra literaria se basa en un diálogo entre los conocimientos previos y la tradición del sujeto receptor, el contenido de la obra y la tradición en la que se inserta. La falta de algunos de estos componentes en este «diálogo» puede provocar que no se llegue al mensaje esencial que el autor quiere transmitir, mensaje que subyace a la historia contada.

2.5.2 Carácter hermenéutico de la traducción: traducción literaria e interpretación textual

La literatura y los textos literarios, por un lado, y la hermenéutica de dichos textos, por otro, constituyen dos pilares teóricos interrelacionados sobre los que se sustenta nuestra tesis, puesto que en ella nos ocupamos del estudio de las unidades fraseológicas en el proceso de creación narrativa. Asimismo, nos vamos a ocupar del estudio del proceso de traslación de estas unidades, insertas en un determinado contexto literario, a otra lengua en la que se ha de reproducir, en la medida de lo posible, el mismo contexto literario. Para determinar ese contexto es necesario recurrir a la interpretación textual o disciplina hermenéutica. En este sentido, nos parece innegable el papel que juega esta disciplina en la traducción de obras literarias, y por ello resulta conveniente abordar la interpretación textual desde el punto de vista del proceso de traducción literaria.

La interpretación textual o hermenéutica constituye una actividad que posibilita la comprensión de los textos y, a su vez, supone una actividad imprescindible en la producción de textos vinculados al texto objeto de interpretación, como, por ejemplo, las traducciones. Interpretar textos para generar otras construcciones lingüísticas constituye una actividad «que se halla inscrita en la creación de muchos de los textos que pueblan el espacio comunicativo» (Albaladejo, 1998, p.31). Este fenómeno de producción a partir de la actividad interpretativa del sujeto receptor lo define Betti (en Albaladejo, 1998) como parte de la función reproductiva de la interpretación, caracterizada por la presencia entre la obra de un autor y un público receptor con intención de entenderla de un intermediario, cuya tarea es la creación de una representación equivalente. La idea fundamental es que este tipo de actividad interpretativa, en el caso del proceso de traducción de un texto original, no concluye con la comprensión del texto o una determinada obra escrita por parte del receptor, que en este caso es el traductor, sino que continúa con la actividad productiva del mismo, «que a su condición de receptor añade la de productor, la de constructor de una expresión lingüística conectada con el texto interpretado o, más exactamente, motivada por éste» (Albaladejo, 1998, p.31).

La traducción literaria es una actividad compleja en la que se debe prestar una especial atención al texto origen y al texto traducido, a la lengua de partida y de llegada. Albaladejo (1998) resalta el interés de un texto traducido, pues es el resultado de un proceso de interpretación del texto u obra escrita en la lengua origen. Esta tesis de Albaladejo, en la que deja claro que la actividad interpretativa es una fase implicada en el proceso de traducción, también la comparte Chico Rico (2001) cuando afirma que el traductor literario realiza inevitablemente una actividad previa a la producción del texto en la lengua de llegada consistente en la recepción e interpretación del texto origen. En el proceso de traducción, pues, el traductor interpreta el texto original en la lengua origen y produce otro en la lengua de llegada que ha de ser equivalente al primero. Se produce, por tanto, durante este proceso un cambio de código lingüístico entre recepción y producción, lo que conlleva una serie de adaptaciones culturales derivadas de las diferencias entre la cultura origen y la meta. Por tanto, la interpretación textual es una actividad presente en la traducción o, incluso, podríamos decir que la traducción misma supone un tipo de interpretación. En este sentido. Gadamer (2012) define claramente la idea de traducción en tanto que interpretación, ya que para él la traducción es un proceso lingüístico que posibilita el diálogo entre dos lenguas, lo que nos remite a su concepción dialógica de la interpretación:

> El traductor tiene que trasladar aquí el sentido que se trata de comprender al contexto en el que vive el otro interlocutor. Pero esto no quiere decir en modo alguno que le esté permitido falsear el sentido al que se refería el otro. Precisamente lo que tiene que mantenerse es el sentido, pero como tiene que comprenderse en un mundo lingüístico nuevo, tiene que hacerse valer en él de una forma nueva. Toda traducción es por eso ya una interpretación que el traductor hace madurar en la palabra que se le ofrece (Gadamer, 2012, p.462).

De esta afirmación de Gadamer se desprende que toda traducción es, o implica, interpretación, pues no solo se produce una transferencia lingüística, sino que hay una traslación de sentido desde una lengua y cultura de partida hacia una lengua y cultura meta. A partir de la concepción de Gadamer de traducción como diálogo entre dos lenguas, Ortega Arjonilla (1994, p.103) afirma que «la traducción es un proceso que consiste en la recepción del texto origen en virtud de la comprensión de lo que se dice en él. Se trata, por tanto, de una interpretación y no de una simple correalización». Esta noción de que la traducción es un tipo de interpretación también la recoge Albaladejo (1998) cuando considera los tres tipos fundamentales de interpretación mediación o interpretación transitiva y cita como ejemplos la crítica literaria, la traducción de obras literarias y la edición de textos literarios. Establece estos tipos atendiendo a dos criterios fundamentales basados en la textualidad, a saber: la existencia de mayor o menor creación por parte del traductor-intérprete; y la distancia existente entre el texto origen y el texto resultado del proceso interpretativo. Por tanto, tenemos que la traducción es la comprensión del sentido de una determinada obra literaria o texto y su traslación hacia una lengua y cultura de destino y, a su vez, esa comprensión constituye en sí un acto interpretativo, ya que se trata de «una opción tomada, un juicio sesgado que realiza el traductor del texto original durante el proceso de traducción» (Ortega Arjonilla, 1994, p.105). Como hemos apuntado en apartados anteriores, para Gadamer (2012) la actividad interpretativa supone un diálogo y, en este sentido, la traducción entendida como interpretación también supone cierta actividad dialógica. Así lo deja ver Ortega Arjonilla (1994) al comentar que la interpretación de un texto es un elemento inevitable en la traducción del mismo y que su presencia entre texto original y traducido supone una cierta mediación entre ambos, que se extiende más allá de lo lingüístico, pues, se trata de mediar entre culturas diferentes. Sobre la esencialidad del papel interpretativo del traductor en el proceso de traducción:

> Igual que en las conversaciones reales, es el asunto común el que une entre sí a las partes, en este caso al texto y al intérprete. Igual que el traductor sólo hace posible, en calidad de intérprete, el acuerdo en una conversación gracias a que participa en la cosa de la que se trata, también

> frente al texto es presupuesto ineludible del intérprete el que participe en su sentido (Gadamer, 2012, p.466).

Con las palabras de Gadamer queda clara la relación existente entre texto e intérprete-traductor, una relación que es, además, dialógica, pues como apunta Ricoeur (en Ortega Arjonilla, 1994) un texto no es una construcción fija, sino que refleja un mundo con el que el intérprete-traductor dialoga. Así, en la reconstrucción de un determinado texto u obra escrita en una lengua meta no solo quedan fijadas las ideas originales, sino también las propias elecciones del intérprete-traductor a nivel lingüístico.

Por tanto, nos encontramos con que la traducción, según expone Gadamer, supone un tipo de interpretación, calificada como transitiva por parte de Albaladejo (1998), ya que de la interpretación realizada por el traductor resulta un texto diferente del original. Este último estudioso considera, asimismo, que la actividad interpretativa constituye una parte inevitable del proceso de traducción, pues:

> [...] el acto comunicativo de traducción está formado a su vez por dos actos comunicativos: el acto de recepción e interpretación del texto que es objeto de traducción, es decir, el texto origen o texto de partida, y el acto de producción del texto que es resultado de la traducción, es decir, el texto traducción o texto de llegada (Albaladejo, 2007, p.62).

En la afirmación de Albaladejo, observamos como el autor menciona dos actos comunicativos diferentes: por un lado, el acto de recepción e interpretación del texto origen, un acto que constituye un proceso de comunicación entre el autor original y el traductor-intérprete; y por otro, el acto de producción del texto meta, el cual constituye un acto comunicativo entre el traductor-autor, en este caso, y los receptores-intérpretes del nuevo texto. La concepción de Chico Rico (2001) del traductor literario como sujeto que lleva a cabo un complejo proceso comunicativo de reconstrucción, que parte de una actividad receptora e interpretativa, sustenta, una vez más, la idea de la actividad interpretativa como parte, no solo fundamental, sino inevitable en el proceso de traducción. Este enfoque comunicativo de la traducción ya se plantea desde el ámbito de la traductología por Durieux (1988), según el cual el proceso de traducción no consiste únicamente en descifrar un determinado conjunto de signos lingüísticos en una lengua origen y transformarlo en otro conjunto en la lengua de destino, sino que constituye un verdadero acto comunicativo.

De acuerdo con este enfoque, el traductor es un intermediario entre el autor del texto original y los receptores de la traducción, que desconocen o no dominan la lengua del texto u obra original, y es a la vez también creador de un nuevo texto. Hurtador Albir (2018 [2001]) coincide con Durieux al caracterizar la traducción como un acto de comunicación. Al rasgo de acto comunicativo, Hurtado Albir (2018) añade que se trata también de un proceso de interpretación que culmina con la reformulación de un determinado texto con los medios de otra lengua, siempre englobado por un contexto social y con una finalidad determinada. En esta línea de la traducción como producto comunicativo desarrollado en un contexto social, resultan relevantes las palabras de Domínguez Pena (2000) cuando afirma que más que palabras, se traducen textos producidos en una determinada situación, con una intención concreta y con un trasfondo cultural y social muy concreto también: «aún hay quien se resiste a creer que traducir es algo más que una cuestión de palabras y que, en realidad, se trta de textos en situaciones diversas, con un trasfondo cultural muy determinado» (Domínguez Pena, 2000, p.277). La inevitabilidad de la actividad interpretativa en el proceso de traducción queda justificada con la concepción de la actividad traductológica como un tipo en sí misma de actividad interpretativa. La traducción del texto literario requiere así de la interpretación del texto inicial por parte del intérprete-traductor, a partir de la cual producirá un texto literario equivalente al original, en la medida que sea posible, en la lengua de llegada. Sobre esta relación e implicación de interpretación-traducción que estamos describiendo Albaladejo (1998, p.43) comenta acertadamente que «la interpretación está plenamente implicada en la traducción y la traducción es una prueba decisiva para la interpretación».

En ese proceso de interpretación, Albaladejo (2007) señala tres competencias fundamentales que debe poseer el intérprete-traductor cuando traduce una obra literaria: una doble competencia lingüística, en la lengua de origen y en la lengua de llegada; una competencia literaria, que será determinante para la interpretación del texto origen y de producción del texto traducido; y competencia técnica, que abarcaría conocimientos teóricos prácticos de la lengua general y la literaria. La actividad interpretativa realizada por el traductor literario está orientada a la identificación de una serie de aspectos textuales e intertextuales del texto origen adoptados por el autor original, agrupados dentro del concepto de estrategia poiética. De acuerdo con Albaladejo y Frei (en Albaladejo, 2007), dentro de la misma entrarían las estrategias referencial, sintáctica y pragmática que el autor original adoptó para la creación de su obra. En este sentido, algunos elementos concretos que entrarían dentro de la estrategia

poiética incluirían la adopción de un determinado modelo de mundo para la estructura referencial, la presentación de la información temática, la imagen que el propio autor tiene del receptor de su obra, etc. Por su parte, Chico Rico (2001) alude a la realización de tres de procesos en la identificación de la estrategia poiética del autor original que concretan los aspectos englobados dentro de la misma:

1. Proceso semiótico-sintáctico mediante el que el intérprete-traductor averigua la estructura profunda de la obra original.

2. Proceso semántico-extensional mediante el que el intérprete-traductor llega al modelo de mundo sobre el que el autor construyó la estructura referencial de la obra. Albaladejo (en Chico Rico, 2001), afirma que gracias a este proceso el traductor literario obtiene el elemento estructurador del marco referencial o código semántico-extensional empleado en el proceso de creación de la obra original.

3. Proceso de obtención del referente que queda representado en la obra original. Se trata, también, de un proceso semántico extensional.

Estos procesos suponen, según Albaladejo (en Chico Rico, 2001), la explicitación de los procedimientos que llevó a cabo el autor en la producción de la obra original. Gracias a ellos, el traductor literario identifica la estrategia poiética, es decir, los mecanismos de los que el autor se sirvió en la creación del texto original y su intención creativa. A este respecto, el propio Chico Rico (2001) añade que el dominio de los procesos de traducción literaria por parte del traductor no supone únicamente el conocimiento de la obra original, sino que es necesario tener en cuenta, también, las relaciones que mantiene con todos los componentes que la hacen posible. Así, distingue los siguientes elementos: el contexto comunicativo general en el que se produjo la obra; la intención comunicativa y artística del autor original en relación con el género literario; la tradición literaria a la que pertenecen el autor y la obra; la relación establecida por el autor original con los receptores originales; la tradición traductológica, es decir, las diferentes traducciones que existen de la obra original; y la cultura en la que se sitúa la obra. La identificación por parte del traductor literario de la estrategia poiética y de las relaciones de la obra con los componentes intervinientes en su creación constituye una actividad interpretativa completa de la obra origen, y conocer y tener en consideración dicha estrategia a la hora de producir un texto en lengua meta «hará posible la traducción en las

mejores condiciones y con los más adecuados resultados en aras de la producción o re-escritura del texto origen en una lengua distinta de la lengua de partida» (Albaladejo, 2007, p.65).

Así pues, podemos afirmar que la relación entre traducción literaria y hermenéutica resulta evidente, pues «Traducir literatura es, en parte, comprender las razones de la producción del texto literario y todos los aspectos de ésta, todo ello en función del texto que el traductor ha de construir en la lengua de llegada [...]» (Albaladejo, 2007, p.65). Esto es, comprender las razones de creación de la obra literaria y tenerlas en cuenta para la producción del texto meta, a lo que el traductor solo puede llegar a través de la actividad hermenéutica. Esta relación se aplica a todo tipo de traducción, pues, en general, traducir supone asumir el texto origen y su proceso de creación mediante la actividad interpretativa, y producir un texto en la lengua meta que se corresponda con aquel.

2.6 En torno a la traducción literaria

En los apartados anteriores hemos tratado de reflejar la estrecha relación que guarda la hermenéutica o interpretación textual con las obras o textos literarios y la traducción literaria. Ahora nos ocuparemos de la traducción literaria en sí, ya que constituye uno de los pilares principales sobre los que se articula esta tesis, pues nuestro objeto de estudio son las unidades fraseológicas dentro de un contexto literario concreto, la novela de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera*.

Como hemos comentado anteriormente, las obras literarias, por constituir un todo formado por enunciados y textos interrelacionados, requieren de una actividad interpretativa o hermenéutica por parte del receptor de la obra. En este sentido, es evidente la estrecha relación existente entre la disciplina hermenéutica y la traducción literaria. En el apartado anterior hemos defendido esa relación entre ambas disciplinas, pues bien, a continuación, nos vamos a ocupar de la traducción literaria y sus particularidades para justificar aún más la estrecha vinculación que mantiene con la hermenéutica o interpretación textual.

Pegenaute (2016) comenta que cuando hablamos de traducción literaria estamos haciendo una clasificación tipológica de la actividad traductora. En este sentido, afirma que a *grosso modo* se pueden distinguir dos tipos fundamentales de textos: los pragmáticos y los literarios. Los primeros son textos principalmente de tipo informativo, en los que predomina la función referencial; en los textos literarios, en cambio, se otorga una importancia mayor a la

forma lingüística y a la función estética, pues se establece una relación con el contenido. En el contexto de la traducción literaria, el problema fundamental radica en la distinción entre los textos literarios y los no literarios, lo cual no resulta una tarea sencilla, dadas las implicaciones socioculturales de la literatura. Pegenaute (2016) nombra una serie de rasgos que a lo largo de los años se han presentado como intrínsecos de las obras literarias: primero, los textos literarios son producto de la imaginación del lector, incluso aquellos que representan de alguna forma la realidad; segundo, los textos literarios llaman la atención del lector sobre el lenguaje que se utiliza en ellos, a lo que Jackobson (en Pegenaute, 2016) llamó función poética, lo que supone la utilización de un lenguaje que no resulta familiar en un contexto determinado. Tercero, en contraposición con los textos literarios, los no literarios poseen, en principio, una función pragmática más intensa, ya que se escriben y se leen con un propósito mucho más determinado que un texto literario; por último, Pegenaute (2016) alude a la pluralidad de interpretaciones de las obras literarias como rasgo distintivo frente a los textos no literarios, idea que ya hemos defendido en los apartados anteriores. Lotman (en Garrido Domínguez, 2004), por su parte, distingue tres rasgos formales que determinan un texto literario, a saber: *expresividad*, *delimitación* y *estructuración.* A su vez, Delisle (en Verdegal Cerezo, 1996) contempla la existencia de una serie de parámetros que definen a un texto literario: predominio de la función expresiva del lenguaje; poder de evocación, es decir, no todo el contenido del mensaje está presentado explícitamente en el texto; importancia de la forma, lo que supone que el lenguaje es, sobre todo, un fin; plurivocidad, pues los textos literarios están abiertos a diferentes interpretaciones; e intemporalidad.

Resulta interesante la idea planteada por Jackobson (en Pegenaute, 2016) sobre la función poética del texto literario y la idea planteada por los formalistas rusos del siglo XX sobre el lenguaje en los textos literarios en relación con la traducción de estos, pues este uso concreto del lenguaje dificulta el desempeño de la labor traductora. En esta línea, Zaro (2001, 1998) comenta que con frecuencia se considera el lenguaje empleado en las obras literarias como una «desviación o desautomatización del lenguaje habitual». Sin embargo, hay estudiosos que rechazan considerar el lenguaje literario como diferente a los demás. Así, Ellis (en Zaro, 2001) afirma que un texto se convierte en literario cuando una sociedad y cultura concretas lo califican como tal, por lo que la existencia de un lenguaje literario no sería posible. Por su parte, Brumfit y Carter (en Zaro, 2001) comentan que no es posible encontrar rasgos lingüísticos especiales exclusivos de las obras literarias, de manera que niegan la posibilidad

del lenguaje literario. Al contrario de lo autores mencionados, Albaladejo (2013) arguye que el lenguaje literario es una clase del «arte de lenguaje»; que se trata de una construcción cultural creada a partir del lenguaje natural, entendiendo por este el lenguaje habitual mencionado por Ellis. Lotman (en Albaladejo, 2013) entiende el lenguaje natural como un sistema de modelización primario, pues tiene como objeto el mundo, y junto a él sitúa el lenguaje artístico como un sistema de modelización secundario, dado que tiene como objeto el propio lenguaje natural. En este sentido el propio Lotman admite que la literatura se expresa en un lenguaje diferente, superpuesto a la lengua natural. Por tanto, el lenguaje literario se corresponde con un sistema de modelización secundario, ya que este «se construye sobre el lenguaje natural, sobre las lenguas naturales, extrae de ellas determinados rasgos que incorpora a su sistema artístico, lo cual hace de él un sistema de modelización secundario» (Albaladejo, 2013, p.8). Esta modelización secundaria que supone el lenguaje literario afecta a todos los niveles lingüísticos del lenguaje natural y a la obra literaria en su conjunto. Así, el lenguaje natural se presenta como un requisito para la existencia del literario, pues es el objeto modificado en la creación de este último, el cual mantiene con el primerio una relación de dependencia. Resulta interesante mencionar también la consideración que hace Hurtado Albir (1999) sobre el lenguaje empleado en las obras literarias. Según esta teórica de la traducción, el lenguaje literario se define «como todo lenguaje marcado por una serie de recursos literarios, es decir, con recursos cuyo objetivo es complacerse en el uso estético de la lengua y en transmitir emociones al lector» (Borillo, Verdegal y Hurtado Albir, 1999, p.167). García Yebra (1983), por su parte, comenta que el lenguaje literario está profundamente marcado por aspectos individuales de quien escribe, como la forma de expresarse; y vinculado, esencialmente, a la lengua materna del autor, a la moda de su época. En contraposición con la lengua científica, el lenguaje literario comprende todos los aspectos del lenguaje general o natural y hace uso de todos los recursos de un sistema lingüístico.

Centrándonos ya en la traducción literaria propiamente dicha, para Eurrutia Cavero (1996, p.446) esta «se ejercer fundamentalmente sobre textos, entendiendo por tales, un conjunto de signos que el traductor debe analizar y desmontar». En otras palabras, el traductor literario debe realizar una labor interpretativa, tal como hemos expuesto en el apartado *2.6 Carácter hermenéutico de la traducción: traducción literaria e interpretación textual*, de manera que sea capaz de comprender su significado adecuadamente para, posteriormente, formar otro conjunto de signos de funcionamiento equivalente al conjunto original en la lengua

meta. Sin embargo, una creación literaria es más que un conjunto de signos lingüísticos, de acuerdo con lo expuesto en el apartado anterior, y, por tanto, la traducción literaria no se puede restringir únicamente a la esfera lingüística, pues en ella intervienen factores extralingüísticos y subjetivos. En este sentido, Arreguí Barragán (2005, p.9) indica que «El arte y la literatura son hechos de civilización de origen étnico e histórico, por lo que no pueden ser vistos como un grupo de palabras basados en algo fijo y absoluto». A esto añade, que, en consecuencia, no es posible trasladar a la lengua meta todos los matices y significaciones de una obra. Con esta afirmación coincide Steenmeijer (2016) cuando comenta que un traductor no puede abarcar toda la capacidad semántica del texto. Sí puede, sigue este académico, obtener un conocimiento más profundo y exhaustivo del texto, aunque de forma incompleta por dos motivos fundamentales: primero, porque no es posible abarcar la pluralidad de interpretaciones a las que está sujeto un texto literario; y, segundo, porque en el hipotético caso de que esto fuera posible, «no quedarían agotados los *posibles* significados del texto» (Steenmeijer, 2016, p.287). Esta pluralidad de interpretaciones está ligada a la idea planteada por García Yebra (1983) sobre la plurisignificación del lenguaje literario, propiedad según la cual las palabras empleadas se mueven en diversas dimensiones semánticas de carácter diacrónico, dada la historia y evolución de estas, y sincrónico, dadas las relaciones que establecen con otros elementos del contexto del escritor.

Siguiendo con la pluralidad de interpretaciones de una obra literaria, Steenmeijer (2016) añade que cuando se traduce un texto literario, solo se expresa una de sus posibles significaciones, lo cual es una prueba de la movilidad de este tipo de textos. De acuerdo con estas palabras, la interpretación de una obra literaria se entiende como un acto individual y cada lector-traductor obtendrá su propia interpretación, de ahí que una traducción solo exprese unas de las posibles significaciones de la obra. De las afirmaciones de Steenmeijer se desprende que el problema de la equivalencia entre dos textos de lenguas diferentes no solo afecta a la traducción, sino también a la lectura y es, además, un elemento inherente a toda obra literaria, original y traducida, ya que cada individuo realiza su interpretación, que se asienta sobre un mismo contenido semántico, pero que diferirá de la de otro individuo inserto en un contexto y situación diferentes. En este sentido, una obra literaria traducida no va a ser una fiel representación de la original, sino más bien una recreación, pues original y traducción, tal y como indica Steenmeijer (2016), presentan dos diferencias fundamentales: por un lado, los estilos de la lengua origen y la lengua meta son distintos; y, por otro, los estilos del traductor y

del escritor no coinciden. Derrida (en Arregui Barragán, 2005) coincide con esta opinión argumentando que el texto origen está inmerso en un proceso contínuo de cambio, por lo que una traducción no puede constituir una representación exacta. Esa transformación constante mencionada por Derrida es producto, en parte, de la pluralidad de interpretaciones y de la evolución de sociedades y culturas. Así pues, la labor del traductor literario abarca más que el conocimiento excelente de las lenguas intervinientes, ya que debe conocer el estilo del escritor y a la vez «escuchar su propia voz y, de este modo, descubrir y (re)conocer su propio estilo y desarrollar y afinarlo dentro de lo posible» (Steenmeijer, 2016, p.288). Con esta idea coincide Esther Benítez (en Verdegal Cerezo, 1996) al comentar que el traductor literario se pone en el lugar del autor al que traduce para intentar adivinar su pensamiento cuando no esté lo suficientemente explicitado. Por tanto, el traductor literario es intérprete y autor, ya que escribe como lo hace otro autor, pero también como él mismo. En este sentido, la labor del traductor literario será crear un texto que produzca en el lector meta el mismo efecto que produce el texto a traducir en el lector original, lo que solo se puede conseguir, como indican Álvarez Calleja (1997) y Eurrutia Cavero (1996), mediante la aplicación de las normas de traducción que propicien la aceptación del nuevo texto en el polisistema literario de la cultura de destino. Sin embargo, Planelles Iváñez (1996) afirma que en muchas ocasiones no es posible conseguir el mismo efecto que la obra original, pues entran en juego numeroso factores extralingüísticos como las diferencias entre los receptores originales y los meta, por lo que se intenta buscar la equivalencia de sentido, que lleva consigo la equivalencia de efecto en el receptor, según Larose (en Planelles Iváñez, 1996). En esta misma línea Verdegal Cerezo (1996) comenta que en la traducción de obras literarias la fidelidad no supone una equivalencia entre palabras y que el texto de llegada deba funcionar en su cultura de la misma forma que el texto original funciona en la cultura origen.

Por otro lado, Barbara Folkart y Philip Stratford (en Álvarez Calleja, 1997) consideran que la traducción es un proceso creativo, idea estrechamente relacionada con la tesis de Steenmeijer (2016) sobre el traductor como escritor. También coincide con la idea de la traducción como proceso creativo P. Flynn (en Pegenaute, 2016) al contemplar la posibilidad de estudiar la relación entre traducción y creación desde la perspectiva del traductor como autor o el autor como traductor. En esta misma línea, Pegenaute (2016, p.10) añade que «es indudable que la labor de los traductores literarios presenta un grado tan alto de exigencia que legitimaría entender que la consecución de su trabajo es tan creativa como la propia realización de una

obra literaria». Así, «el traductor lee un texto y recrea su lectura en otra lengua para un futuro lector de otra cultura» (Álvarez Calleja, 1997, p.8). Por lo tanto, el traductor renueva la interpretación del texto origen, ya que crea un nuevo texto con una nueva situación. Eco (en Arregui Barragán, 2005) coincide con esta idea al comentar que el nuevo texto producto de la traducción se reinserta en un nuevo contexto, ya que el traductor produce un texto adecuado al contexto meta siguiendo ciertas convenciones culturales y estrategias discursivas. De este modo, una traducción no puede contener el significado completo de la obra literaria original, en parte por la pluralidad de interpretaciones existentes de un mismo texto mencionada por Sánchez Meca (2004), sino que con ella se propone conservar la imagen, aunque se pierda parte de los sistemas míticos, ritmos y rimas y, a veces, el contenido connotativo de las palabras, tal y como indica Díaz-Diocaretz (en Arregui Barragán, 2005). Por tanto, una traducción no puede ser una imagen, una reproducción fiel de la obra original: primero, porque no puede abarcar la totalidad de los significados contenidos en ella, como ya hemos comentado; y segundo, tal y como indica Derrida (en Arregui Barragán, 2005), porque el propio texto original cambia constantemente. Valero Garcés (en Arregui Barragán, 2005) también considera que una traducción no puede albergar el significado total de una obra literaria y afirma que la propuesta del traductor es conservar la imagen, a pesar de las pérdidas que se producen durante el proceso de traducción.

Volviendo a la idea de traducción literaria como proceso creativo, Javier Marías (en Steenmeijer, 2016) comenta que traducir y escribir no son actividades esencialmente diferentes, en tanto que la traducción, como hemos mencionado, no es una imagen exacta del original en la lengua meta. Para este estudioso el proceso de traducción es un acto de creación basado en una experiencia concreta. En este sentido, «Todo traductor literario sabe por experiencia que traducir no significa simplemente reproducir, sino "escribir"» (Verdegal Cerezo, 1996, p.213). Esta escritura productiva, como la denomina Verdegal Cerezo, basada en el texto de partida tiene como objetivo «hacer que los textos con dificultades lleguen a ser comprensibles, pero sin olvidar los factores creativos y estéticos de la obra literaria» (Verdegal Cerezo, 1996, p.213).

Atendiendo a aspectos sobre la práctica de la traducción literaria, el proceso de traducción de las obras literarias no difiere demasiado del proceso para otro tipo de textos, como pueden ser científico-técnicos o jurídicos, dado que en todo proceso de traducción se llevan a cabo tres tipos de cambios, según indica Gil de Carrasco (1997): cambios obligatorios

que implican fundamentalmente la sustitución de los signos lingüísticos del sistema origen con los del sistema meta, y que constituyen la base de la traducción; cambios involuntarios que normalmente se corresponden con los denominados «errores de traducción»; y cambios deliberados que constituyen las decisiones tomadas por el traductor por diversas razones dependiendo del tipo de texto al que se enfrente. En relación con la traducción de obras literarias este autor explica que se precisa, además de los antes mencionados, de otros cambios que obedecen a las diferencias entre las tradiciones literarias origen y meta, al estilo del autor, a las convenciones literarias y lingüísticas propias de cada género literario.

Eurrutia Cavero (1996) distingue tres etapas en todo proceso de traducción, que van desde la comprensión del texto origen y la redacción del texto meta hasta la valoración del resultado final y las estrategias de traducción seguidas. En este sentido, el primer paso que se debe seguir en la traducción de obras literarias es comprender el contenido comunicativo, para lo que, además de ser necesario el dominio de la lengua origen, también se requiere situar el texto en su contexto. Es decir, es necesario realizar un análisis hermenéutico y «este análisis, nos ofrecerá una visión global, nos permitirá establecer las correspondencias, relaciones y aportará mayor precisión» (Eurrutia Cavero, 1996, p.454). Sobre la necesidad de un análisis hermenéutico, resulta interesante la tesis de Nord (en Verdegal Cerezo, 1996) de que el traductor literario no puede basarse solo en su intuición para ofrecer soluciones satisfactorias, sino que debe recurrir a un análisis del texto y a la documentación. El traductor debe captar el mensaje de la obra de modo global, selectivo y normativo. Según Eurrutia Cavero (1996) esta interpretación establece diversas relaciones entre elementos léxico-sintácticos, y entre el contenido comunicativo y la realidad extralingüística. Sin embargo, como bien comenta Herrero Quirós (1999), la traducción de textos literarios[13] implica no solo la transcodificación del mensaje, que en muchos casos resulta ambiguo, sino también del factor estético del texto, derivado de determinados aspectos como la estructura, las imágenes, las metáforas y la sonoridad. No obstante, estilo y contenido forman un conjunto que difícilmente se puede separar, «y (por lo menos en el caso de la traducción literaria) la traducción del primero no puede considerarse como un elemento opcional» (Herrero Quirós, 1999, p.1). Es más, el estilo también implica significado, por lo que perder el primero conlleva perder parte del segundo,

[13] Herrero Quirós se refiere a los textos literarios como expresivos, y entiende por estos aquellos donde la función estética juega un papel fundamental.

como bien comenta Westerweel D'Haen (en Herrero Quirós, 1999). Con esta opinión coincide Newmark (en Herrero Quirós, 1999) cuando afirma que la sintaxis, el orden de las palabras, el ritmo y la sonoridad poseen propiedades semánticas.

En este sentido, y teniendo en cuenta la naturaleza artística de los textos literario, la traducción literaria presenta problemas que no están presentes en la traducción de otras tipologías textuales. Sobre los problemas surgidos durante la traducción de obras literarias, García Yebra (1983) comenta que presentarlos resultaría una tarea complicada, dada su amplia variedad, no obstante, distingue fundamentalmente tres tipos. En primer lugar, alude a la posibilidad o imposibilidad de la traducción literaria: la posibilidad de la traducción literaria supone la de la traducción en general, pues la primera es una «especie» del género traducción. En segundo lugar, destaca la dificultad de comprensión de una obra literaria. Como hemos venido explicando, el paso previo que un traductor debe dar antes de comenzar a traducir una obra literaria es la comprensión del mensaje que se pretende transmitir. Ahora bien, esto no resulta una tarea sencilla, pues «la calidad especial del lenguaje literario dificulta la comprensión de las obras que lo utilizan» (García Yebra, 1986, p.127). Como bien comenta Albaladejo (2013), el lenguaje literario es un arte del lenguaje, es decir, se sirve del lenguaje habitual y lo modifica, de manera que podríamos afirmar que constituye una desautomatización del primero. A este problema también contribuye el hecho de que la función predominante en un texto literario es la poética, función caracterizada por el hecho de que el lenguaje literario crea su propia realidad, independiente de la realidad empírica, es decir, «establece su eficacia comunicativa, sin necesidad de una relación inmediata, directa, con el mundo externo» (García Yebra, 1983, p127). La ausencia de relaciones directas con el mundo empírico hace que todo lo expresado mediante el lenguaje literario posea un carácter predominantemente subjetivo, dificultando así la comprensión de la obra por parte del lector y del lector-traductor. En este sentido, comenta muy acertadamente Dámaso Alonso (en García Yebra, 1983) que una obra literaria constituye un universo cerrado, cuyo sistema no puede ser descifrado ni explicado mediante una metodología científica, sino que depende de la intuición. Por tanto, el todo unitario constituido por una obra literaria, su plurivocidad, su eminente subjetividad, la connotación y plurisignificación de su lenguaje, suponen obstáculos que dificultan la comprensión de la obra, hasta tal punto «que ningún lector puede captar en su totalidad, en todos sus matices, en todas sus vibraciones, el mensaje de una obra literaria» (García Yebra, 1983, p.129). En tercer lugar, García Yebra menciona la capacidad expresiva del traductor

como uno de los problemas a los que se enfrenta en el proceso de traducción de un texto literario.

La comprensión es, como hemos observado, un factor decisivo en la traducción literaria, el otro es la capacidad expresiva del traductor en su propia lengua. Igual que la comprensión total de un mensaje no es posible, la transmisión de lo que se ha comprendido va por el mismo camino. A este respecto, García Yebra (1983) comenta que la expresión del contenido de una obra no depende únicamente de factores intelectuales, como sí ocurre con la comprensión, sino que influyen en gran medida factores sensitivos y volitivos. Debido a los problemas aquí contemplados, la traducción literaria se presenta como una actividad imperfecta, limitada y con un éxito relativo, «pero siempre también valiosa, si alcanza altura bastante para llegar al reino del arte» (García Yebra, 1983, p.132).

2.7 La fraseología como disciplina y su objeto de estudio

Puesto que la presente tesis se basa fundamentalmente en el estudio de la fraseología en un contexto literario concreto, en nuestro caso la obra de Gabriel García Márquez *El amor en los tiempos del cólera*, y su traducción al inglés, resulta imprescindible tener una base teórica sobre este campo de conocimiento. Primero es conveniente aclarar a qué hace referencia el término *fraseología*: el DLE (2020) define la palabra fraseología, por un lado, como «Conjunto de frases hechas, locuciones figuradas, metáforas y comparaciones fijadas, modismos y refranes, existentes en una lenga, en el uso individual o en el de algún grupo»; y, por otro, «Parte de la lingüística que estudia las frases, los refranes, los modismos, los proverbios y otras unidades de sintaxis total o parcialmente fija».

De acuerdo con la primera acepción, por *fraseología* se entiende el conjunto de expresiones parcial o totalmente fijas propias de una determinada lengua o comunidad de habla; en cambio, si consideramos la segunda definición, entenderemos por fraseología la disciplina lingüística encargada del estudio de tales expresiones. Así, tenemos, pues, que el concepto de *fraseología* hace referencia a la disciplina y al objeto de estudio de dicha disciplina: por un lado, es el conjunto de expresiones con cierto grado de fijación propias de una lengua concreta; y, por otro, es la disciplina lingüística que se encarga de su estudio. No obstante, las definiciones recogidas en el DEL son un tanto incompletas y muy poco clarificadoras. Más precisa y científica resulta la definición aportada por Secto *et al* (2004), incluida en el

Diccionario fraseológico documentado del español actual, quienes tienen la siguiente concepción del término fraseología:

> El término fraseología [...] recubre todas las combinaciones de palabras que, en su práctica del idioma, no son formadas libremente por los hablantes, sino que se le dan ya *prefabricadas* como «paquetes» que tienen en la lengua un valor propio establecido por el uso tradicional [...] (Seco *et al.*, 2004, p.XIII).

Seco, Andrés y Ramos emplean la contraposición entre combinaciones libres y combinaciones fijas de palabras para su definición del término fraseología: «no son formadas libremente por el hablante, sino que se le dan ya prefabricadas». Esta contraposición resulta un elemento clave en los estudios de fraseología, pues de manera general establece los límites del objeto de estudio de la fraseología: todas aquellas combinaciones de palabras creadas libremente por el hablante quedarían fuera de los límites de esta disciplina. No obstante, no resulta tan sencillo establecer qué combinaciones de palabras son unidades fraseológicas y cuáles no, ya que la delimitación del objeto de estudio de la fraseología es uno de los temas de discusión más frecuentes entre expertos en la materia.

Siguiendo con la fraseología como disciplina y dejando a un lado la delimitación de su objeto de estudio, una definición más clarificadora del término fraseología es la aportada por Corpas Pastor (1996, p.179): «[…] subdisciplina de la lexicología que estudia aquellas combinaciones estables de unidades léxicas formadas por más de dos palabras gráficas y cuyo límite superior se sitúa en el nivel de la oración compuesta».

La fraseología como disciplina surge, según indica Penadés (2012), a finales de la segunda década del siglo XX, con la concepción de la fraseología por parte del lingüista Polivanov como una ciencia lingüística encargada de los significados de las expresiones fijas; no obstante, no alcanzará su desarrollo hasta la década de los cuarenta con los trabajos de Vinogradov, lingüista soviético que estableció los conceptos fundamentales de esta disciplina y su ámbito de estudio. Sin embargo, el origen de la fraseología como disciplina no está libre de debate, pues algunos estudiosos (Ruíz Gurillo, 1997; González Rey, 2011) consideran que Bally ya había acuñado el término *fraseología* en 1905.

En su primera definición de fraseología, Corpas Pastor (1996) alude a ella como una subdisciplina de la lexicología, para más tarde cambiar su consideración y concebir la fraseología como una disciplina propia e independiente (Corpas Pastor, 2003). Por su parte,

Penadés (2015) alude a la pertenencia de esta al ámbito de la lingüística como una disciplina independiente, pues se ocupa de un objeto de estudio con unos rasgos concretos que lo diferencian de otros. Ahora bien, esto no es óbice para que la fraseología y su objeto de estudio puedan establecer relaciones con otras disciplinas, prosigue esta académica. Para Ruiz Gurillo (1997) la fraseología constituye una disciplina independiente e interdisciplinar relacionada con la morfología, la sintaxis, la lexicología, la semántica, la pragmática, la sociolingüística, etc. No obstante, si bien los fraseólogos tienden a situar la fraseología en el mismo estatus que el resto de disciplinas lingüísticas, los estudiosos de estas siguen considerándola como una subdisciplina, comenta Penadés (2012). Sí queda claro que en todas las lenguas hay presencia de unas combinaciones de palabras parcial o totalmente fijas e idiomáticas, lo que justifica la existencia de una disciplina que se encargue de su estudio: la fraseología. En este sentido, el surgimiento de cada vez más trabajos sobre este ámbito, la celebración de congresos y reuniones científicas que giran en torno a esta disciplina, en opinión de Penadés (2012, p.5), «son indicios claros que permiten reconocerle el carácter de disciplina independiente».

Si la fraseología como disciplina no está libre de debate, tampoco lo está la denominación de su objeto de estudio. Es más, la elección de un término general, pero a la vez también concreto, que englobe las combinaciones de palabras estudiadas por la fraseología ha suscitado grandes debates a lo largo de la historia de la disciplina. Corpas Pastor (1996), en su *Manual de fraseología español*, hace un recorrido por la historia de ese término general y recoge algunas denominaciones del objeto de estudio de la fraseología en España y otros países. Así, en el ámbito español nos encontramos, por ejemplo, con los términos *expresión pluriverbal*, aportado por Casares (1992); expresión fija, ofrecido por Zuluaga (1980); y *unidad fraseológica* o *fraseologismo*, términos considerados por académicos como Zuluaga (1980), Carneado Moré y Martínez López (en Corpas Pastor, 1996), entre otros.

Como podemos observar, las discrepancias en la denominación del objeto de estudio de la fraseología en el ámbito español a lo largo de los años son más que evidentes. No es distinto lo que ocurre en los estudios de fraseología de otros países, tal como lo recoge Corpas Pastor (1996):

- *Fixed expression* (Alexander, 1978, 1979, 1984, 1989); *phrase figée* (Gross, 1988).
- *Phraseologische Einheit* (Kühn, 1984, 1985); *Phraseologismus* (Schaeder, 1979; Babkin, 1981…); *phraseologische Ausdruckverbindung* (Boguslawski, 1979);

phraseologische Wortverbindung (Burger, 1983); *Phraseolexeme* (Braasch, 1988; B. Wotjak, 1989); *Phraseme* (Braasch, 1988).

Así pues, la divergencia existente en cuanto a la elección de un término general que abarque todas aquellas combinaciones de palabras con cierto grado de fijación en una lengua es más que patente en los estudios de fraseología, lo cual provoca una cierta inestabilidad. Zuluaga (1980, p.15) afirma que la fijación es «el rasgo característico y definitorio de dichas unidades, [que] determina su estatus peculiar en la lengua (y en la descripción lingüística)». Corpas Pastor (1996, p.18) afirma de la fijación que «se presenta en diverso grado en los distintos tipos, ya que solo en algunos casos excepcionales estas expresiones son totalmente fijas». En este sentido, Corpas Pastor (1996, p.18) considera que, en lugar de utilizar el término *expresión fija*, las denominaciones *unidad pluriverbal lexicalizada y habitualizada,* y *unidad pluriverbal* resultan más acertados, pues «ambas son suficientemente genéricas para abarcar los distintos tipos de unidades, y, al mismo tiempo, suficientemente concretas para indicar el carácter unitario, que muestran dichas combinaciones». Actualmente, como bien señala Penadés (2012), las denominaciones preferidas en España para las combinaciones de palabras estudiadas por la fraseología son *unidades fraseológicas* y *fraseologismos*, por lo que, para los propósitos de la presente tesis doctoral hemos optado por emplear la denominación de unidad fraseológica (UF), al igual que hace Gálvez Vidal (2018, p.96).

2.7.1 Características de las unidades fraseológicas

En este apartado presentaremos las principales características de las unidades fraseológicas, aunque, primero, es conveniente ofrecer una definición del concepto de unidad fraseológica. A este respecto, resulta útil contraponerlas con las combinaciones libres de palabras: así, aunque todas las lenguas poseen una serie de reglas a la hora de combinar palabras, los hablantes poseen cierta libertad para formar sintagmas, oraciones y textos. Sin embargo, frente a estas posibilidades de combinación, todas las lenguas tienen una serie de combinaciones de palabras «en cuya utilización el hablante carece de libertad para alterar o modificar la sucesión de los elementos en una oración y para variar los propios elementos que constituyen la combinación» (Penadés, 2012, p.2). Estas combinaciones de palabras cuya utilización por parte del hablante está, de una forma u otra, restringida, son lo que venimos denominando unidades fraseológicas o UF. Para una definición más concreta, recurrimos a las palabras de Corpas Pastor (1996, p.20):

> Las *unidades fraseológicas* (UFS) —objeto de estudio de la fraseología— son unidades léxicas formadas por más de dos palabras gráficas en su límite inferior, cuyo límite superior se sitúa en el nivel de la oración compuesta. Dichas unidades se caracterizan por su alta frecuencia de uso, y de coaparición de sus elementos integrantes; por su institucionalización en términos de fijación y especialización semántica; por su idiomaticidad y variación potenciales; así como por el grado en el cual se dan estos aspectos en los distintos tipos.

Sobre esta definición Penadés (2012) comenta que con ella Corpas Pastor ofrece dos características imprescindibles para poder hablar de UF, a saber: debe tratarse de una combinación de al menos dos palabras y ha de ser parcial o totalmente fija en cuanto a forma y significado. Respecto a esto, Romero Ganuza (2006) alude a tres criterios que permiten determinar las UF, como son, la estabilidad semántica y sintáctica, la lexicalización y la reproducibilidad. Además de estos criterios, Corpas Pastor (1996) menciona como características la alta frecuencia de uso de estas unidades y de coaparición de sus constituyentes, así como el grado en el que se presentan todos estos rasgos en cada unidad. A continuación, ahondaremos en cada una de las características de las unidades fraseológicas a fin de poder delimitar mejor el concepto de unidad fraseológica.

Fijación

Zuluaga (1975, p.230) alude a este rasgo como «la propiedad que tienen ciertas expresiones de ser reproducidas en el hablar como combinaciones previamente hechas». A este respecto es necesario recordar que este estudioso se refiere a ellas como *expresiones fijas* o *unidades de texto repetido*, ya que «no son producidas en cada acto de habla, sino reproducidas, repetidas en bloque. El hablante las aprende y utiliza sin alterarlas ni descomponerlas en sus elementos constituyentes» (Zuluaga, 1975, p.226). Efectivamente los hablantes aprenden las UF y las utilizan con una determinada estructura, que no alteran ni descomponen en los elementos que las constituyen, otorgándoles así el comportamiento de un lexema, pese a estar constituidas por varios. Esta concepción de fijación coincide con el concepto de estabilidad del que habla Romero Ganuza (2006, p.906): «Constituye una característica formal que identifica a las unidades fraseológicas a partir de las limitaciones que presentan las combinaciones léxicas o léxico-semánticas de sus componentes, de acuerdo a posibles anomalías en su estructura morfosintáctica y transformacional». Por su parte, Corpas Pastor (1996) hace hincapié en tres aspectos de la fijación de las UF: primero, se trata de una propiedad arbitraria; segundo,

proviene del uso repetido de estas en el discurso; y, tercero, no es una propiedad homogénea para todos los hablantes.

Teniendo en cuenta la consideración de Zuluaga (1975) de las UF como unidades del discurso repetido, resulta conveniente abordar la frecuencia, como rasgo propio de estas unidades y como aspecto determinante en la fijación de estas combinaciones en la lengua, ya que, como bien indican Pawley y Syder (en Corpas Pastor, 1996), cuanto más se usa una determinada combinación de palabras, más probabilidades tiene de convertirse en una expresión fija en la lengua, almacenada en la memoria de los hablantes nativos. Pues bien, Corpas Pastor (1996) alude a dos tipos de frecuencia: por un lado, la *frecuencia de coaparición* de los elementos que componen tales combinaciones, y que hace referencia a la frecuencia con la que esos elementos aparecen combinados**:** «Por analogía, entendemos la "frecuencia de coaparición" la que presentan aquellas UFS cuyos elementos constituyentes aparecen combinados con una frecuencia de aparición conjunta a la que cabría esperar según la frecuencia de aparición individual de cada palabra en la lengua» (Corpas Pastor, 1996, p.20-21). Lyons (en Corpas Pastor, 1996, p.21) señala que cuando una determinada combinación libre de palabras se emplea en una situación comunicativa concreta, su uso en el discurso como una combinación prefabricada queda disponible para cualquier hablante. En cuanto a la frecuencia de uso, se refiere a las veces que se utiliza en el discurso una combinación concreta con una determinada estructura. En este sentido, resulta interesante la afirmación de Corpas Pastor (1996, p.21): «[…] la repetición de una UF —es decir, su uso frecuente— puede desembocar en su convencionalización o institucionalización».

Volviendo sobre la fijación fraseológica, Thun (en Corpas Pastor, 1996) indica que existen dos grandes tipos: la fijación externa y la fijación interna. La primera tiene que ver con el uso de las UF en determinadas situaciones sociales, con el papel del hablante en la comunicación, y con su función en la formación de un texto; la segunda, en cambio, se refiere a la fijación de ciertas características formales y del contenido. Atendiendo a esta última, Zuluaga (1975, p.227) advierte cuatro tipos de fijación formal en las UF del español:

- «Inalterabilidad del orden de los componentes»: supone que las UF no admiten modificaciones en alguno o todos sus elementos constituyentes. Este tipo de alteraciones, además de dificultar la comprensión de la UF por parte del

receptor, podría conllevar que esa combinación de palabras dejara de actuar como una UF, por ejemplo: *a troche y moche* no *a moche y troche*.

- «Invariabilidad de alguna de las categorías gramaticales» de los constituyentes de la expresión: implica una inadmisión de modificaciones morfológicas (tiempo verbal, género, persona…), por ejemplo: *a tragos* y no *a trago*.
- «Inmodificabilidad del inventario de sus componentes»:supone la imposibilidad de suprimir, añadir o transformar alguno o todos los elementos constituyentes de la UF, por ejemplo: *meter la pata* y no *meter el brazo*.
- «Insustituibilidad de los componentes» que integran una UF: supone la imposibilidad de cambiar un elemento de la unidad por otro, por ejemplo: *lo bueno, si breve, dos veces bueno* y no *lo bueno, si corto, dos veces bueno*. En palabras de Zuluaga (1975) este puede considerarse como el tipo fundamental de fijación, pues una expresión solamente es fija si determinados elementos se combinan para constituirla.

No obstante, las unidades fraseológicas pueden no estar fijadas en todos los niveles considerados por Zuluaga, pues, como él mismos indica, la fijación no es una propiedad absoluta, sino gradual, ya que en una UF «puede presentarse alguna variación formal y semántica [...] sin que esta pierda en absoluto su carácter de fija (e idiomática)» (Zuluaga, 1975, p.237). Penadés (2012) coincide con esta afirmación al comentar que la fijación es una propiedad relativa, pues existen en la lengua UF que admiten ciertos cambios o modificaciones formales. Por lo tanto, podemos entender la fijación como una propiedad gradual.

Idiomaticidad

Según el DLE (2020), el término idiomático hace referencia, por un lado, a todo aquello relativo al idioma y a los rasgos peculiares de una lengua; y, por otro, a un rasgo semántico propio de ciertas combinaciones fijas de palabras cuyo sentido global no es la suma del sentido de sus componentes. Tomando esta última apreciación del término idiomático, la idiomaticidad constituye una característica semántica, presente en algunas expresiones fijas, que implica que el significado de las mismas no se deduce de la suma de los significados de sus elementos constitutivos, sino que se le asigna uno de forma arbitraria. Corpas Pastor (1996, p.26) alude a ella como la especialización o lexicalización semántica en su más alto grado y la define como «la propiedad semántica que presentan ciertas unidades fraseológicas, por la cual el significado

global de dicha unidad no es deducible del significado aislado de cada uno de sus elementos.». Zuluaga (1980) afirma que, aunque las expresiones idiomáticas están compuestas por una serie de signos, no constituyen un conjunto de signos, ya que los componentes de estas funcionan como elementos formales de un único signo lingüístico. Es decir, los elementos constituyentes de una UF pierden sus propiedades semánticas dentro de ella para formar parte del sentido global de la unidad. Romero Ganuza (2006) se refiere a esta propiedad como una diferencia existente entre los significados de los componentes de las UF y el significado global de la unidad. Fleischer (en Romero Ganuza, 2006) también considera esta desigualdad al comentar que entre los significados individuales de cada uno de los constituyentes de una UF y el significado global de la unidad existe una relación de desigualdad, ya que esta ha sufrido un cambio semántico o etimológico. Tal y como ocurría con la fijación, la idiomaticidad también ha tenido el estatus de rasgo fundamental que toda unidad fraseológica debe poseer para tener tal consideración; de hecho, aquellas unidades semánticamente más opacas han constituido el prototipo por excelencia de UF. En este sentido, para Castillo Carballo (1998) la fijación y la idiomaticidad son dos requisitos indispensables que debe cumplir una combinación de palabras para tener la consideración de UF. Pese a esta consideración de rasgo fundamental, Fleischer (en Romero Ganuza, 2006) no entiende la idiomaticidad como un rasgo imprescindible para hablar de UF. Con esta afirmación coincide Corpas Pastor (1996, p.27) al afirmar que la idiomaticidad «es una característica potencial, no esencial, de este tipo de unidades». De acuerdo con esto, esta propiedad no constituye un requisito que deben cumplir las combinaciones fijas de palabras para adquirir la condición de UF y, por tanto, no está presente en todas. Este rasgo, como ocurre con la fijación, no se da igual en todas las UF, y no es absoluto, sino que se presenta en grados.

Por otro lado, Penadés (2012) aduce una serie de situaciones que pueden propiciar a la idiomaticidad de una UF: inclusión de elementos que no son palabras de la lengua; estructura de los elementos que constituyen la unidad; carácter extraño de la referencia a la realidad que designa la UF; carencia de significado léxico; existencia de elementos metalingüísticos que entorpecen o impiden la interpretación literal de la unidad, favoreciendo su carácter idiomático. Como ocurre con la fijación formal, existe una cierta gradación en la idiomaticidad, «de modo que unas unidades pueden estar más fijas que otras en cuanto a su significado» (Penadés, 2012, p.9). Así pues, se puede distinguir entre unidades fraseológicas idiomáticas, semiidiomáticas y no idiomáticas.

Estrechamente relacionados con la idiomaticidad están los conceptos de motivación y transparencia. Así, Saracho Arnaiz (2015, p.97) señala que «se han apuntado dos características del significado idiomático de las UF: la motivación/arbitrariedad y la transparencia/opacidad». Saussure (en Pamies, 2014) alude a la motivación como una relación entre el significante y el significado; no obstante, Pamies (2014) considera que en relación con las UF no se habla de una relación significado-significante, sino entre significado literal y figurado. Así pues, la motivación fraseológica hace referencia a la existencia de una relación entre los significados literal y figurado de una determinada unidad. Penadés y Díaz Hormigo (en Pamies, 2014) indican que la percepción de la relación motivada entre significante y significado tiene que ser causal, por lo que «Se deduce entonces que ésta es un hecho perceptivo y que varía dependiendo de los conocimientos metalingüísticos de los hablantes» (Pamies, 2014, p.34). No se conoce la motivación de todas las UF, si bien, según indica Saracho Arnaiz (2015), todas han estado motivadas en algún momento, aunque, esta motivación puede haber quedado diluida o no ser percibida por los hablantes, por lo que, debido a este proceso, una UF se vuelve arbitraria. En esta línea, Saracho Arnaiz (2015) añade que, a consecuencia de la transición de algunas UF de motivadas a arbitrarias, la motivación y la transparencia se pueden entender como propiedades graduales. Se establece también una relación entre idiomaticidad y transparencia en las UF: cuanto más fuerte sea la primera, menos relación existe entre el significado de los componentes y el significado de la unidad, por lo que esta se vuelve más opaca.

2.7.2 Sobre clasificaciones de unidades fraseológicas: una visión general

Se observa falta de acuerdo entre los distintos estudiosos en torno a cuáles son las unidades léxicas que comprende esta disciplina y cuál es el término general que las abarca todas. Sin embargo, estos no son los únicos focos de discusión, pues no existe un mayor consenso cuando se trata de clasificar estos fenómenos de la lengua. Los rasgos que diferencian las UF de otras combinaciones de palabras constituyen los criterios sobre los que se basan las clasificaciones de estas unidades de la lengua. A continuación, vamos a presentar algunas de las clasificaciones de UF más relevantes.

Casares

En primer lugar, comentaremos la clasificación presentada por Casares (1992 [1950]), que se ha empleado como base en la elaboración de otras taxonomías. El esquema que propuso

Casares se fundamenta en la división entre locuciones y fórmulas pluriverbales, englobando en estas últimas refranes y frases proverbiales. Casares (1992, p.172) entiende por locución una «combinación estable de dos o más términos, que funciona como un elemento oracional y cuyo sentido unitario consabido no se justifica, sin más, como una suma del significado normal de los componentes». Dentro de las locuciones, Casares distingue dos tipos: por un lado, aquellas constituidas por uno o más elementos significantes, a las que llama locuciones significantes; y, por otro, están aquellas locuciones formadas por elementos carentes de contenido semántico y que normalmente funcionan como enlaces dentro del discurso, a las que denomina conexivas. Entre las locuciones significantes hace una distinción dependiendo de la categoría de palabra a la que equivalen, de manera que distingue entre: nominales, adjetivales, adverbiales, verbales e interjectivas. Lo mismo ocurre con las conexivas, diferenciando, en este caso, entre locuciones conjuntivas y prepositivas.

El segundo gran grupo de la clasificación propuesta por Casares son las llamadas fórmulas pluriverbales, dentro de las que diferencia dos subgrupos: las frases proverbiales y los refranes. Sobre las primeras, Casares (1992, p.185) comenta que entre el campo de las locuciones y el de los refranes «queda una zona amplia, de límites borrosos, poblada de esas fórmulas pluriverbales que los diccionarios, con criterio indeciso, llaman indistintamente "expresiones", "giros", "frases hechas", "frases proverbiales" o simplemente "frases"». En este sentido, este estudioso incluye en el subgrupo de las frases proverbiales aquellas expresiones fijas que no encajan en el grupo de las locuciones ni en el subgrupo de los refranes. Respecto a este último, Casares (1992) lo define como una unidad que constituye por sí misma una oración completa e independiente, que, de manera explícita o metafórica, expresa un pensamiento de carácter sentencioso, en el que al menos se relacionan dos elementos.

Como vemos, la clasificación de Casares se basa fundamentalmente en la distinción entre unidades que forman una oración completa por sí mismas (fórmulas pluriverbales) y aquellas unidades que no, y que, por tanto, necesitan ser combinadas con otros elementos oracionales para constituir una oración completa (locuciones). García Page (2008) critica los límites difusos que existen entre locución, frase proverbial y refrán; así como la heterogeneidad que existe en la categoría de las locuciones adverbiales, incluyendo ahí expresiones que bien podrían ser consideradas frases proverbiales.

Coseriu

En segundo lugar, la clasificación propuesta por Coseriu en 1964 se fundamenta en la distinción que este autor hace entre discurso repetido y discurso libre. Para Coseriu (en Corpas Pastor, 1996) el discurso repetido está constituido por todo aquello fijado tradicionalmente en la lengua como «expresión», «giro», «modismo» o «locución», y cuyos elementos constitutivos no se pueden combinar o sustituir de acuerdo con las reglas del discurso libre. Coseriu (en Corpas Pastor, 1996) divide las unidades léxicas del discurso repetido en tres tipos atendiendo al nivel estructural en el que se combinen, lo que le permite hacer la siguiente clasificación:

- Textemas o unidades equivalentes a oraciones completas. En este grupo Coseriu (en Corpas Pastor, 1996) incluye refranes, wellerismos, proverbios, frases proverbiales, dialogismos, locuciones proverbiales, e incluso, llega a considerar fragmentos literarios y poemas como elementos de este grupo de UF.
- Sintagmas estereotipados o unidades equivalentes a sintagmas que pueden ser combinadas en la oración y pueden ser sustituidas por sintagmas.
- Perífrasis léxicas. Este grupo lo componen unidades equivalentes a palabras, que se pueden combinar en la oración y pueden ser intercambiadas por palabras simples.

Corpas Pastor (1996) considera que la propuesta de Coseriu resulta poco rigurosa por una serie de razones: primero, no deja claro cuáles son los criterios de clasificación; segundo, la inclusión en la esfera de los textemas de unidades que, según la académica, quedan fuera del ámbito de estudio de la fraseología, como son los fragmentos literarios y poemas; y tercero, la distinción que hace entre las esferas de los sintagmas estereotipados y las perífrasis léxicas no queda del todo clara; de hecho, el propio Coseriu (en Corpas Pastor, 1996) admite que los sintagmas estereotipados y las unidades equivalentes a palabras se podrían integrar en un mismo grupo. A pesar de sus deficiencias, la aportación de Coseriu ha sido de gran utilidad para los estudios de fraseología en español, ya que «hizo prestar atención a la parte más fija y estable del léxico español» (Corpas Pastor, 1996, p.37).

Zuluaga

En tercer lugar, Zuluaga (1980) recurre a los rasgos de fijación e idiomaticidad gradual para delimitar y clasificar lo que el denomina *unidades fraseológicas* o *expresiones fijas*.Así

pues, Zuluaga propone una doble clasificación de las UF atendiendo, por un lado, a sus rasgos internos, y, por otro, al valor semántico que presentan en el discurso.

A la hora de clasificar las UF según el valor semántico que desempeñan en el discurso, Zuluaga atiende a las funciones sintácticas que cumplen en el discurso y analiza sus posibles combinaciones y el nivel gramatical en el que pueden ser combinadas. De este modo, distingue dos grandes grupos de UF:

- Enunciados fraseológicos. Este grupo de UF lo componen aquellas expresiones fijas que constituyen por sí mismas enunciados completos. Dentro de este grupo, Zuluaga distingue, por un lado, enunciados funcionalmente libres y que constituyen textos: los refranes y los enunciados fraseológicos interjectivos; y, por otro, habla de enunciados fraseológicos contextualmente marcados que no constituyen textos por sí solos, sino que dependen del contexto. A este subgrupo pertenecen, según este autor, los dichos, los clichés y ciertas fórmulas.

- Locuciones. En este grupo engloba todas aquellas expresiones fijas que por sí solas no pueden constituir un enunciado, sino que necesitan combinarse con otros elementos oracionales, como ocurre con las locuciones adverbiales. Al igual que ocurre con el grupo de los enunciados, Zuluaga distingue distintos subgrupos dentro de las locuciones, dependiendo de la función que desempeñen en la oración: instrumentos gramaticales[14](locuciones prepositivas, conjuntivas y elativas); unidades léxicas (locuciones nominales, adnominales, adverbiales y verbales); sintagmas (locuciones verbales).

La propuesta de Zuluaga coincide en gran medida con la propuesta de Casares, si bien presenta algunas divergencias. Zuluaga redistribuye algunos elementos del esquema de Casares, y, en general, la clasificación que hace este autor resulta en una concepción más ancha y menos delimitada de la fraseología, debido a la inclusión de algunos elementos que quedaron fuera en la propuesta de Casares, como son las locuciones elativas.

[14] Los instrumentos gramaticales se corresponden con lo que Casares denomina locuciones conexivas, solo que con una terminología distinta. Su función en la oración es la misma. Aparte de la diferencia terminológica, Zuluaga introduce un nuevo tipo dentro de este grupo: las locuciones elativas, cuya función es intensificar lexemas.

Corpas Pastor

La clasificación propuesta por Corpas Pastor en 1996 propone un esquema más completo e integrador, y toma en consideración una serie de criterios de delimitación, a saber: elemento oracional y oración completa; fijación en el sistema, la norma o en el habla; fragmento de enunciado o enunciado completo; restricción combinatoria limitada o total; y grado de motivación semántica. Corpas Pastor establece dos grupos de UF: en un primer grupo se localizan aquellas unidades que no constituyen un enunciado completo por sí mismas, sino que necesitan ser combinadas con otros elementos oracionales, y equivalen a sintagmas. Corpas Pastor (1996) afirma que este primer grupo es heterogéneo ya que se mezclan unidades de diversa naturaleza, por lo que en él se integran UF que constituyen unidades en el sistema y otras que constituyen sintagmas libres, pero que presentan una cierta fijación determinada por el uso. Así pues, este primer grupo se divide en dos esferas: la esfera de las colocaciones (esfera I, unidades fijadas en la norma) y la de las locuciones (esfera II, unidades fijadas en el sistema). La inclusión de las colocaciones en el esquema fraseológico supone ya una gran diferencia con las clasificaciones de Casares y Zuluaga, en las que este tipo de unidades fraseológicas no se contemplan.

En un segundo grupo Corpas Pastor (1996, p.51) integra todas aquellas UF que «pertenecen exclusivamente al acervo socio-cultural de la comunidad hablante (es decir, son unidades del habla)». Las unidades integradas en esta esfera reciben, por parte de esta autora, la denominación general de *enunciados fraseológicos*: enunciados completos que constituyen actos de habla y que están fijados en el habla.

De forma resumida, el esquema propuesto por Corpas Pastor consta de tres esferas delimitadas por los criterios de enunciado y fijación. En resumen, distingue: dos esferas de unidades que no constituyen enunciados, de las cuales una está formada por unidades fijadas en la norma (colocaciones del tipo *firmemente convencido*) y otra por unidades fijadas en el sistema (locuciones del tipo *a bocajarro*); y otra esfera que abarca unidades que constituyen enunciados completos fijados en el habla, y a las que denomina enunciados fraseológicos.

Solano

Finalmente, prestaremos atención a la taxonomía de Solano (2012) que revisa y completa la realizada por Corpas Pastor (1996), incluyendo aportaciones de otros autores,

como la de Zamora (2014) en relación a los esquemas sintácticos. Teniendo en cuenta los rasgos generales de estas unidades, Solano hace una distinción entre fraseología y paremiología, dentro de la disciplina de la Fraseología. La primera se ocupa de estudiar los sintagmas fraseológicos, los esquemas sintácticos y los enunciados fraseológicos; mientras que la segunda se encarga únicamente de las paremias. Como hemos indicado, para elaborar su clasificación Solano toma como referencia la clasificación propuesta por Corpas Pastor en cuanto a las colocaciones y locuciones. No obstante, Solano (2012) aduce ciertas deficiencias en la tercera esfera del esquema de Corpas Pastor, aquella correspondiente a los enunciados fraseológicos: primero, comenta que bajo la denominación de «fórmulas rutinarias» la autora incluye UF que no encajan del todo dentro de la denominación «rutinarias»; y, segundo, añade que resulta complicado delimitar los tipos de fórmulas psico-sociales considerados por esta autora. Así pues, en el esquema de Solano se incluyen paremias, esquemas sintácticos, sintagmas fraseológicos y enunciados fraseológicos.

En primer lugar, en el grupo de los sintagmas fraseológicos Solano (2012, p.119) incluye «UF que no constituyen ni equivalen a enunciados completos, necesitando combinarse con otros signos lingüísticos para constituir un acto de habla completo». De esta manera, Solano abarca bajo esta denominación todas aquellas UF que no son independientes semánticamente. Teniendo en cuenta esto, los sintagmas fraseológicos se corresponden con las esferas I (colocaciones) y II (locuciones) en el esquema de Corpas Pastor. Efectivamente, las unidades incluidas en este grupo por Solano son las colocaciones y las locuciones. Dentro de estas últimas establece, a su vez, dos subgrupos: por una parte, las locuciones verbales, que poseen una cierta autonomía oracional; y, por otra, aquellas locuciones que requieren de un verbo, entre las que incluye las nominales, adjetivas, adverbiales, conjuntivas y preposicionales. Asimismo, atendiendo a la transparencia u opacidad de su significado léxico, distingue entre locuciones idiomáticas, semiidiomáticas y literales. A continuación, describimos cada una de las UF que Solano integra en el grupo de los sintagmas fraseológicos:

- Colocaciones: se trata de combinaciones de palabras determinadas por su uso y fijadas en la norma. Solano (2012, p.119) las describe como «lexemas solidarios cuya combinación viene determinada por el uso de una lengua o geolecto concreto, por lo que son unidades sintagmáticas fijadas en la norma», a lo que añade que poseen un grado muy bajo de fijación, pues tienen que ver más con restricciones de combinación. El significado de estas UF no presenta la opacidad que podría presentar una paremia,

pues, a diferencia de estas, las colocaciones sí pueden entenderse a partir de la suma de sus significados. A este respecto, Solano (2012, p.120) indica que «La idiomaticidad de las colocaciones se halla en el nivel de la codificación, o producción», añadiendo que el componente idiomático de estas UF se encuentra en el colocativo. Esta autora distingue entre colocaciones verbales (*entablar una amistad, cruzar el charco*…), sustantivas (*soltero empedernido, error garrafal*…) y adjetivas (*gravemente herido, loco de atar…*).

- Locuciones: se trata de sintagmas que, al contrario que las colocaciones, han quedado fijadas en el sistema de la lengua y que, tal y como apunta Solano (2012, p.120), «significan en bloque y suelen funcionar como palabras o sintagmas». Esto último implica que su significado no se puede extraer de la suma de significados de sus componentes. Como señalábamos anteriormente, esta autora distingue dos grupos de locuciones: por un lado, aquellas que poseen unidad oracional, o verbales (*caer en la cuenta, tender la mano, hacerse cargo…*); y, por otro, las que necesitan de un verbo, que pueden ser nominales (*mano dura, tira y afloja, tomadura de pelo*…), adjetivas (*de moda, bien visto, de etiqueta*…), adverbiales (*a muerte, a bocajarro, a ciencia cierta…*), conjuntivas (*a medida que, por mucho que, en vista de que…*), y preposicionales (*a base de, con base a, a instancias de…*). Atendiendo al grado de opacidad con el que se percibe el significado de una locución, es decir, de acuerdo con su grado de idiomaticidad, las locuciones pueden ser literales, semiidiomáticas e idiomáticas.

En segundo lugar, respecto a los enunciados fraseológicos, Solano recurre a la concepción de Zuluaga (1980) sobre estos, entendiéndolos como unidades de comunicación mínimas con sentido propio, que se corresponden, en general, con oraciones simples o compuestas, aunque también pueden constar de un sintagma. En este sentido, «El denominador común de todos los enunciados fraseológicos es que no necesitan integrarse en ninguna oración para su funcionamiento en el discurso, ya que constituyen por sí mismos actos de habla» (Solano, 2012, p.122). Así, la independencia enunciativa se constituye como uno de los rasgos comunes de este tipo de unidades, junto con otra serie de características compartidas por este tipo de unidades identificadas por Solano (2012): poseen esencialmente un significado pragmático-situacional, de manera que cada situación comunicativa actualiza su significado; suelen constituir actos de habla ilocutivos o perlocutivos, por lo que su ámbito de uso habituales

la conversación; facilitan la interacción comunicativa. Por último, Solano distingue cuatro tipos dentro de este grupo: enunciados fraseológicos rutinarios, proverbiales, pragmáticos y discursivos.

- Enunciados fraseológicos rutinarios: se trata de fórmulas que obedecen a las normas sociales de determinados grupos de personas, histórica y geográficamente localizados. Son unidades que «está bien visto utilizarlas en determinados ámbitos y momentos de la comunicación interpersonal, por lo que ejercen una importante función social» (Solano, 2012, p.122). Algunos ejemplos son: *por favor, buen provecho, sin otro particular*…
- Enunciados fraseológicos pragmáticos: se trata de UF que conservan su significado semántico, que se caracterizan principalmente por «su alto grado de expresividad y la estrecha relación de su significado con el contexto situacional, en el cual —y sólo en el cual— desvelan todas sus implicaturas y matices» (Solano, 2012, p.123). Algunos ejemplos son: ¡*lo que faltaba!, ¿qué le vamos a hacer?*
- Enunciados fraseológicos discursivos: se trata de UF, cuya función normalmente es la de marcadores discursivos. Solano (2012, p.124) alude a ellos como «secuencias cuya utilidad fundamental es auxiliar al hablante a la hora de ordenar y realzar su materia discursiva». En este sentido, adquieren diferentes funciones dentro de una situación comunicativa: tomar o ceder el turno (*por cierto…,* etc.), ganar tiempo (*déjame que piense…*, etc.), modular el discurso (*al fin y al cabo…*, *en conclusión…*, etc.), apelar a atención del interlocutor (*no sé si me explico…*, *¿a que sí?*, etc.) y confirmar que se ha entendido lo que se ha dicho o manifestarse sobre ello (*¿qué me estás contando?, ¡no me digas!*, etc.).
- Enunciados fraseológicos proverbiales: son unidades cuya procedencia puede ser una paremia, pero a diferencia de estas, su valor no es referencial y no tienen autonomía textual, por lo que dependen «de un contexto lingüístico o extralingüístico, al que suele remitir algún elemento pronominal o deíctico» (Solano, 2012, p.124). Sin embargo, son semántica y gramaticalmente independientes. Algunos ejemplos son: *A buenas horas, mangas verdes*; *eso es harina de otro costal*...

En tercer lugar, en cuanto a los esquemas sintácticos, Solano (2012) afirma que son UF pertenecientes tanto al discurso repetido como al discurso libre, ya que entre sus constituyentes encontramos una parte fija lexicalizada y una parte variable que la complementa y no puede

ser inventariada. Del mismo modo, Zamora (2014, p.221) afirma que «Constituyen esquemas-réplicas que poseen un armazón sintáctico fijo con casillas vacías que son cubiertascon constituyentes libres, generalmente ecoicos». Asimismo, Solano (2012, p.125) alude a los esquemas sintácticos como «UF que pertenecen a la vez al discurso repetido y a la técnica discursiva libre y que se encuentran, por esa doble naturaleza, en la periferia de la Fraseología». Como ejemplos de esquemas sintácticos podemos señalar las siguientes construcciones: *qué…ni que…*, *más por…que por…*, *no tanto para…como para…*, etc.

Por último, respecto a las paremias Solano (2012) comenta que la disciplina encargada de su estudio es la paremiología, por lo que no ofrece una clasificación de las mismas. Por lo general, suelen tener la consideración de subtipo de enunciado fraseológico, no obstante, Solano (2012) considera que poseen unas características propias que los alejan del concepto de enunciado fraseológico, por lo que se les ha asignado una parcela propia dentro de la Fraseología, esto es, la paremiología. Esta consideración ya había sido postulada por Casares (1992 [1950]). A modo de resumen presentamos a continuación una tabla donde se recopila la clasificación propuesta por Solano (2012):

Propuesta de clasificación de unidades fraseológicas de Solano (2012)	
UF que no constituyen enunciados por sí solas	UF que sí constituyen enunciados por sí solas
Colocaciones	Enunciados fraseológicos
Locuciones	Paremias
Esquemas sintácticos	

Tabla 1. Propuesta de clasificación de UF de Solano. Fuente: Elaboración propia

Finalmente, consideramos la clasificación propuesta por Solano (2012) como una de las más completas y acertadas que hemos comentado a lo largo de este apartado, por lo que para los propósitos de la presente tesis tomaremos como referencia tal clasificación.

2.7.3 Paremiología y paremias

Tal y como hemos indicado en el apartado anterior, Solano (2012) no desarrolla las paremias en su clasificación de UF, pues considera que su estudio corresponde a una parcela

propia dentro de la Fraseología, la Paremiología. Así, siguiendo los planteamientos de Casares (1992 [1950]), Solano separa las paremias del resto de UF. Con este planteamiento coincide Penadés (2012, p.10) al comentar que «Las paremias son una clase de unidades fraseológicas que tienen tal entidad que es objeto de estudio para una disciplina específica: la Paremiología». Sin embargo, J. Sevilla advierte, en este sentido, una cierta divergencia por parte de los especialistas, ya que para algunos investigadores todas las UF se enmarcan dentro de la fraseología, mientras que para otros «su naturaleza presenta las suficientes diferencias para que sean estudiadas por dos disciplinas lingüísticas, que pueden presentar ciertos paralelismos, pero que son distintas entre sí: la fraseología y la paremiología» (J. Sevilla 2012, p.3). En esta misma línea, como hemos señalado más arriba, Solano indica que los fraseólogos suelen considerar las paremias como un subgrupo dentro de los enunciados fraseológicos; no obstante, coincide con el deslinde que hace J. Sevilla y considera que las paremias no pueden quedar incluidas en el grupo de los enunciados fraseológicos, ya que «sus peculiaridades hacen que se alejen conceptualmente de aquellos, y por esa razón se han labrado una parcela propia dentro de la Fraseología, esto es, la Paremiología» (Solano, 2012, p.125). Así pues, resulta conveniente explicar qué se entiende por paremiología y por paremias, su objeto de estudio, así como, conocer las características de estas unidades lingüísticas.

El DLE (2020) define el término paremiología únicamente como «tratado de refranes», pero esta definición no se ajusta a lo que implica dicho término ya que se trata de una subdisciplina de la Fraseología. De igual manera, esta subdisciplina no se encarga únicamente del estudio de los refranes, sino de otras combinaciones lingüísticas como los enunciados fraseológicos o las locuciones proverbiales, entre otras.

Archer Taylor (en J. Sevilla, 2012) reclama la legitimidad de la paremiología como disciplina científica, por lo que, en palabras de J. Sevilla (2012), su obra se suele considerar el origen de la paremiología moderna. No obstante, sus obras no tuvieron demasiado impacto en España, donde las teorías de Julio Casares son las que marcan el inicio de la paremiología moderna española, junto con la fraseología. Casares (1992 [1950], p.198) considera que el refrán es una paremia, definiéndola como «una fórmula expresiva, que encierra determinado contenido ideológico […]».

Además de la obra de Casares, en la paremiología moderna española destaca la tesis doctoral de Louis Combet, que es considerada como una base esencial para la paremiología

española, pues «ofrece un concienzudo estudio del refrán y de los términos afines, al tiempo que proporciona un método de trabajo para abordar su análisis con rigor científico desde tres puntos de vista: lingüístico, histórico y psicológico» (J. Sevilla, 2012, p.6). Es con el inicio del siglo XXI cuando el panorama de la fraseología y la paremiología, tanto nacional como internacional, se ve ampliamente enriquecido, pues ambas disciplinas se ven consolidadas en numerosos países debido a la aparición de numerosas y variadas actividades relacionadas con ambas disciplinas, como congresos, reuniones científicas, tesis doctorales, publicaciones, etc. Asimismo, J. Sevilla (2012) comenta que progresivamente aumenta el número de paremiólogos y de fraseólogos que consideran la existencia de las paremias, por lo que «Todo ello favorece la dignificación de las paremias como objeto de estudio científico» (J. Sevilla, 2012, p.12). Esta misma autora afirma que actualmente la paremiología goza del estatus de disciplina científica consolidada, lo que no quita que esté libre de problemas y discusiones científicas, y alude a la carencia de univocidad terminológica como uno de los problemas de la paremiología actualmente, comentando que con frecuencia cada grupo de investigación dedicado a las paremias emplea su propia terminología, lo que contribuye a la confusión terminológica: «La profusión de términos referentes a los distintos tipos de paremias resulta abrumadora, desconcertante y desorientadora» (J. Sevilla y Crida Álvarez, 2015, p.68). Para dar solución a este problema terminológico J. Sevilla y Crida (2015) consideran el término *paremia* como un archilexema o hiperónimo de los enunciados breves y sentenciosos.

Una vez abordada la paremiología como disciplina encargada del estudio de las paremias, resulta necesario acercarnos al concepto de «paremia». En un primer acercamiento nos encontramos con que una paremia es una unidad fraseológica fijada en el habla, que constituye un enunciado completo en sí misma, es decir, al contrario de otras UF, como pueden ser las locuciones y los esquemas sintácticos, una paremia no necesita combinarse con otro elemento para constituir un acto de habla. Corpas Pastor (1996) denomina a las paremias enunciados fraseológicos y los define como UF que constituyen enunciados completos por sí mismas, que constituyen actos de habla y presentan fijación interna y externa. Zuluaga (1980) alude a ellas como unidades que funcionan como secuencias autónomas de habla, que constituyen unidades de comunicación mínimas. En palabras de J. Sevilla (1993, p.15) una paremia es «un enunciado breve, sentencioso, consabido, de forma fija y con características lingüísticas propias». Más tarde, ambos académicos amplían su definición de paremia: «Una paremia es una unidad fraseológica (UF) constituida por un enunciado breve y sentencioso,

que corresponde a una oración simple o compuesta, que se ha fijado en el habla y que forma parte del acervo socio-cultural de una comunidad hablante» (Sevilla y Crida, 2013, p.106). Así pues, se trata de unidades independientes, propias de una comunidad de habla, que de alguna forma son didácticas, es decir, transmiten una enseñanza; y que funcionan como oraciones simples o compuestas.

Definido el concepto de paremia, nos ocupamos ahora de exponer los rasgos que caracterizan a estas unidades fraseológicas. En primer lugar, teniendo en cuenta que las paremias se consideran UF, estas unidades cumplen los rasgos fundamentales de las UF, mencionados anteriormente, a saber: polilexicalidad, fijación e idiomaticidad. A partir de aquí, Corpas Pastor (1996) les atribuye una serie de rasgos adicionales:

- Poseen un mayor grado de generalidad que las locuciones, pues estas últimas se refieren a situaciones más específicas; mientras que las paremias encierran un valor de verdad general.
- Poseen autonomía textual y sintáctica, lo que supone que no necesitan ser combinadas con otros elementos por constituir enunciados completos. Además, no admiten modificaciones.
- Se presentan como fenómenos culturales. Con esta afirmación coinciden Sevilla y Crida (2013) cuando indican que las paremias son parte del acervo sociocultural de una determinada comunidad de habla.

Partiendo de la características generales de las UF y las identificadas por Corpas Pastor, Sevilla y Crida (2013) afirman que las paremias se caracterizan por su frecuencia de uso gradual; elevada fijación interna elevada en el orden, las categorías gramaticales y el inventario de sus componentes, lo que no permite la sustitución, supresión o transformación de los elementos constituyentes; fijación externa analítica; contenido sentencioso; idiomaticidad potencial, lo cual implica que no todas las paremias poseen un sentido metafórico; existencia potencial de variantes (diafásicas, diatópicas o diacrónicas) en sus componentes léxicos; y pragmaticidad potencial, que implica que el hablante, dependiendo de la situación comunicativa, puede adjudicar a una determinada paremia un significado situacional. Al igual que ocurre con otras unidades fraseológicas, la idiomaticidad es un rasgo que se presenta de forma gradual, lo que permite distinguir entre paremias idiomáticas, semiidiomáticas y no idiomáticas. Algo parecido ocurre con la fijación formal, pues igualmente se trata de un rasgo

potencial, no absoluto, ya que muchas paremias pueden haber sufrido modificaciones formales en su diacronía y sincronía: «Paremias como los refranes y las frases proverbiales usadas en el español desde la Edad Media y que han llegado hasta nuestros días por tradición oral, han ido cambiando su forma, por lo general debido a la supresión de elementos léxicos» (Sevilla y Crida, 2013, p.108). Finalmente, respecto al mensaje sentencioso hay que señalar que también se da de forma gradual dependiendo fundamentalmente del tipo de paremia.

2.7.3.1 Clasificación de paremias

En los apartados anteriores hemos dejado claro qué son las paremias y qué rasgos las definen como unidades fraseológicas con el fin de delimitarlas. Pues bien, a continuación, nos vamos a centrar en la clasificación de las mismas. No existe, actualmente, una clasificación paremiológica unánimemente aceptada, en gran parte, por la maraña conceptual que existe en el ámbito de la paremiología. Pese a esto, para los propósitos de nuestra tesis nos vamos a ceñir a la clasificación propuesta por Sevilla y Crida (2013) por tratarse de un esquema conciso, sencillo y global. La clasificación de estos autores se basa en la consideración de *paremia* como un archilexema que engloba todos los enunciados breves y sentenciosos, y en criterios de origen, pragmáticos, morfológicos y semánticos. Así, la clasificación propuesta por Sevilla y Crida (2013) se divide en dos grandes grupos atendiendo al origen y al uso, a saber: paremias de origen conocido y uso preferentemente culto y paremias de origen desconocido de uso preferentemente popular.

Dentro del primer grupo Sevilla y Crida (2013) incluyen enunciados sentenciosos normalmente procedentes de un texto o de un hecho conocidos. Las unidades incluidas en este grupo se corresponden en parte con lo que Corpas Pastor (1996, p.143) denomina citas, definidas por la autora como «enunciados extraídos de textos escritos o fragmentos hablados puestos en boca de un personaje, real o ficticio». Dentro de este grupo Sevilla y Crida (2013) distinguen las siguientes unidades:

- Proverbios: se trata de enunciados sentenciosos de origen conocido caracterizados por su origen culto, su antigüedad, por presentar grados de idiomaticidad y variación potencial, así como por su uso preferentemente culto. Atendiendo a su procedencia distinguen entre proverbios bíblicos, grecolatinos y de otras procedencias. Algunos de proverbios son: *De todo hay en la viña del señor*, *haz bien y no mires a quién* o *muchos son los llamados y pocos los escogidos.*

- Aforismos: se trata de enunciados sentenciosos de origen conocido que, de acuerdo con la definición de Sevilla y Crida (2013), se diferencian de los proverbios por los siguientes aspectos: el alto grado de fijación interna, la escasa variación y la posibilidad alta de conocer al autor, pues muchos de ellos se atribuyen a personajes famosos de la historia, ficticios y reales. Dentro de los aforismos, Sevilla y Crida (2013) advierten varios subtipos atendiendo a su contenido semántico: aforismos éticos, políticos y de origen científico o profesional. Como ejemplos de este tipo de paremia podemos mencionar expresiones tales como: *El hombre es un lobo para hombre, en la guerra y el amor todo vale* y *querer es poder*.

Respecto a las paremias de origen anónimo, Sevilla y Crida (2013, p.110) las definen como enunciados sentenciosos con las características generales de las paremias, pero cuyo origen, a diferencia de las paremias identificadas anteriormente, es desconocido y su uso es, generalmente, popular. En este grupo incorporan las siguientes unidades:

- Refranes: paremias de uso popular y origen desconocido con una estructura, por lo general, bimembre, que habitualmente presenta elementos mnemotécnicos y jocosos, así como un valor de verdad universal. Dentro de los refranes, Sevilla y Crida (2013) distinguen, a su vez, dos subgrupos: refranes de alcance general y de alcance reducido. Algunos ejemplos de refranes son: *A mal tiempo buena cara; a buen entendedor, pocas palabras bastan*; y *a falta de pan, buenas son tortas*.
- Frases proverbiales: en su mayoría son paremias de origen anónimo y uso popular, que presentan normalmente una estructura unimembre. Encierran un valor de verdad universal como los refranes, pero, a diferencia de estos, no contienen elementos mnemotécnicos, aunque sí de tipo jocoso. Respecto al anonimato de las frases proverbiales, Sevilla y Crida (2013) comentan que en ocasiones puede ser desconocido para la mayor parte de hablantes, pero conocido para los expertos. Como ejemplo de frases proverbiales podemos mencionar expresiones como: *A nadie le amarga un dulce, al final todo se sabe* y *cada martes tiene su domingo*.
- Locuciones proverbiales: se trata de paremias de origen desconocido y uso popular que presentan una estructura oracional con un núcleo verbal conjugable, como bien indica (Corpas Pastor, 1996) . El hecho de que posean un núcleo verbal conjugable supone, en cierto modo, un elemento de variación, lo cual contradice un rasgo esencial de las paremias que es la fijación formal. No obstante, Sevilla y Crida (2013) las consideran

paremias debido a su carácter sentencioso, el cual no poseen el resto de UF, que no sean paremias. Al igual que las anteriores tienen valor de verdad universal y pueden presentar elementos jocosos. Algunos ejemplos de locuciones proverbiales son: *Desnudar un santo para vestir otro*, *ser la gota que colma el vaso* y *tomar las de Villadiego.*

- Dialogismos: se trata de paremias de origen desconocido y uso preferentemente popular que poseen dos o tres miembros en una estructura dialogada. A diferencia de las anteriores, no poseen valor de verdad universal, en cambio, la presencia de elementos jocosos es muy común. Sevilla y Crida (2013) consideran tres tipos: bimembres, trimembres y basados en pregunta y respuesta sin voz narrativa. Algunos ejemplos de dialogismos son: *Dijo la graja al cuervo: "Quítate allá, negra"; éramos pocos, y parió la abuela; habló el buey y dijo mu*.

Finalmente, a modo de resumen presentamos una tabla con el esquema de clasificación de paremias propuesto por Sevilla y Crida (2013):

Propuesta de clasificación de paremias de Sevilla y Crida (2013)	
Origen desconocido y uso popular (preferentemente)	Origen conocido y uso culto (preferentemente)
Refrán	Proverbio
Frase proverbial	Aforismo
Locución proverbial	
Dialogismo	

Tabla 2. Propuesta de clasificación de paremias de Sevilla y Crida. Fuente: Elaboración propia

2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios

Hemos dedicado los apartados anteriores a ofrecer una definición del concepto UF y una descripción de sus características, así como una clasificación estas unidades de la lengua. Pues bien, dado que nuestra tesis se basa en un análisis de la fraseología presente en la novela

de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera*, resulta necesario conocer las funciones que desempeñan estas unidades de la lengua en un contexto literario. Manero y Prieto (2011), en un estudio sobre la fraseología presente en la novela de Delibes *Las ratas*, determinaron que el autor hizo uso de la fraseología como elemento lingüístico con el propósito de caracterizar a los personajes y al narrador. En este sentido, podemos afirmar que las UF cumplen una determinada función dentro del discurso, en este caso, dentro del discurso literario. A este respecto, Bobăilă (2014) afirma que a consecuencia de las relaciones de las UF con la cultura a la que pertenecen, y a la susceptibilidad de ser modificadas en los textos literarios por parte del autor debido a diferentes propósitos, estas «pueden contribuir de varias maneras a la articulación del sentido de un texto literario» (Bobăilă, 2014, p.94). Esta idea ya había sido recogida en un trabajo anterior de Zuluaga (1997), quien no solo afirma que las UF cumplen una función dentro de su contexto, sino que elabora una clasificación de las mismas. Así, divide las funciones textuales de las UF en dos grandes grupos: por un lado, las funciones inherentes a estas unidades, que vienen dadas por sus características intrínsecas; y, por otro, las funciones no inherentes, que no están determinadas por los rasgos de estas combinaciones de palabras, sino que dependen del hablante y del contexto en el que funcionan.

Dentro de las funciones inherentes de las UF, este autor considera la existencia de una función textual básica y común a todas estas unidades. Indica que «Esta función textual básica puede llamarse función fraseológica y consiste en facilitar y simplificar al máximo tanto la formulación del mensaje por parte del autor como la recepción por parte del lector u oyente» (Zuluaga, 1997, p.631). De acuerdo con esta idea, todas las UF, independientemente del tipo de unidad y del contexto de funcionamiento, cumplirían la función de garantizar la comunicabilidad y la comprensión al mínimo esfuerzo del mensaje, pues al tratarse de expresiones prefabricadas con un significado semántico asignado, el hablante no tiene que emplear tiempo en seleccionar y analizar los elementos de la expresión, lo que sí ocurre con las combinaciones libres de palabras. En relación con los textos literarios, Zuluaga (1997, p.632) comenta que, por ejemplo, «con el empleo de EF [Enunciados fraseológicos] los autores no sólo economizan el esfuerzo de un discurso novedoso, tal vez complejo, sino que, además, aseguran la comprensión y, eventualmente, la aceptación por parte de sus lectores». Efectivamente, algunas UF condensan un determinado mensaje que les ha sido asignado, lo cual repercute positivamente en la economía del lenguaje. Piénsese, por ejemplo, en las paremias: estas UF se caracterizan por constituir un enunciado completo en estructuras

unimembres, bimembres o estructuras dialogadas. La segunda función textual inherente de las UF identificada por Zuluaga es la de connotación o evocación, que supone que «Estas, al ser empleadas fuera de su medio propio, lo evocan» (Zuluaga, 1997, p.633). Tal y como indica Bobăilă (2014), esta función es característica, principalmente, de aquellas UF que presentan marcas diatópicas, diastráticas y diafásicas. Por tanto, implica que cuando determinadas UF son empleadas fuera de su región, nivel sociocultural o comunidad de habla, son capaces de evocar estos aspectos en el contexto donde funcionan. Zuluaga (1997) advierte que tales marcas no restringen el uso de la unidad, sino que aportan una información adicional sobre su medio de uso, que puede servir a diferentes propósitos en textos literarios. Así, la introducción de una UF característica del lenguaje coloquial en un texto del mismo tono, lo dota de más autenticidad; o con la inclusión de unidades con elementos toponímicos se remite al receptor a la región evocada. La tercera función dentro de este primer grupo considerada por Zuluaga es la icónica, aunque esta solo es inherente a las UF basadas en imágenes. Esta función implica la transmisión del contenido semántico-pragmático de la unidad mediante una imagen visual, «lo que matiza y refina el sentido de la unidad fraseológica, mediante el efecto producido sobre el receptor por la interacción del código verbal con la representación plástica de los componentes» (Bobăilă, 2014, p.95). La cuarta y última función inherente identificada por este autor es la lúdico-poética, que no se presenta en todas las UF, sino solo en aquellas que contienen alteraciones fonoestilísticas. Sobre esta función Zuluaga (1997, p.635) indica que «Al ser empleada una UF conformada con dichos procedimientos confiere al discurso —incluso aunque el asunto sea melancólico— su nota de gracia y humor».

Respecto a las funciones textuales no inherentes de las UF identificadas por Zuluaga (1997), no dependen de las características intrínsecas de estas unidades, como sí lo hacen las inherentes, pues se corresponden con efectos de sentido producidos en contexto. Este estudioso establece dos grandes grupos: por un lado, las funciones resultado de procedimientos formales de integración de UF en el texto; y, por otro, las funciones resultado de las relaciones que se establecen entre texto y UF. En cuanto a las primeras, se trata de funciones que producen efectos de sentido derivados de determinados procedimientos formales de integración de UF en un texto, entre los que este académico menciona: comentarios metalingüísticos, acumulaciones de UF, alusiones, cita interrumpida, alteraciones y procedimientos tipográficos. De todos los nombrados, el académico llama especialmente la atención sobre la alteración de UF, pues se da con cierta frecuencia en los textos literarios y obedece a diferentes intenciones,

como propósitos estéticos o de adición de información. La alteración, en realidad, engloba un conjunto de procedimientos formales, como supresiones y adiciones de elementos, «cuya función es la desautomatización de la UF» (Zuluaga, 1997, p.636).

Con miras a comprender esta función mencionada por Zuluaga, resulta necesario tener claro el concepto de desautomatización y algunos aspectos relacionados con el mismo. En primer lugar, conviene distinguir este fenómeno de otros que se le asemejan, a saber, desviaciones y variantes: por un lado, Mena (2003) indica que las desviaciones constituyen formas incorrectas no estandarizadas de una UF que no se encuentran en el inventario fraseológico de una determinada lengua y pueden ser fruto del nerviosismo del hablante y la inmediatez del discurso; mientras que las variantes «son unidades institucionalizadas e inventariadas» (Mena, 2003, p.3) propias de una zona geográfica concreta (diatópica) o de otro momento temporal (diacrónica). Por su parte, las UF desautomatizadas son formas no estandarizadas, al igual que las desviaciones, pero, al contrario de estas, constituyen alteraciones intencionadas por parte del emisor y obedecen a diferentes propósitos del mismo. En esta línea, Mena (2003, p.4) entiende por desautomatización «un proceso que se desencadena en algunas Ufs cuando se les ha aplicado de forma intencionada cualquier procedimiento de manipulación o modificación creativa», siendo estas modificaciones cambios circunstanciales realizados por el emisor en una determinada UF y con un propósito. Timofeeva (2009) también considera el carácter intencional de las alteraciones en UF desautomatizadas al aludir a la desautomatización fraseológica como manipulaciones de la forma y de las características de significación de una unidad, que pueden responder a diversas intenciones (persuasivas, lúdicas, aclaratorias, llamadas de atención, etc.). De estas alteraciones intencionadas resulta una construcción nueva que, probablemente, produzca un efecto (semántico, estilístico o pragmático) en el receptor. Así pues, la desautomatización como proceso y las UF desautomatizadas resultantes se originan en la intención del emisor que altera la unidad con un propósito comunicativo concreto (Mena, 2003; Timofeeva, 2009). Esta idea de la intencionalidad de las alteraciones en las UF está estrechamente relacionada con la afirmación de Zuluaga (1997) de que la desautomatización cumple en los textos literarios la función de producir determinados efectos de sentido como ambigüedades, intertextualidad, reflexión metalingüística, refuerzo de la percepción y de la atención, humor etc. Es más, podríamos afirmar que en textos literarios estas variaciones en las UF pueden tener ciertas

connotaciones relacionadas, por ejemplo, con el nivel cultural de un determinado personaje, o pueden responder a necesidades estéticas del autor.

Siguiendo con el concepto de desautomatización, Timofeeva (2009) considera diferentes tipos de desautomatizaciones. Por una parte, alude a una primera gran división centrada en el modo en el que se actualiza el significado de la UF y que resulta en los siguientes tipos: desautomatización con actualización del significado y con actualización del carácter fraseológico. La primera implica una actualización total o parcial de contenido semántico de la unidad, «pues pierde su carácter convencionalizado» (Timofeeva, 2009, p.7); y la segunda no supone una actualización del significado, sino «el hecho de ser fraseológico el significado original» (Timofeeva, 2009, p.7). Con base a esta primera gran distinción, la autora comenta la existencia de otros tres tipos, atendiendo al tipo de modificación sufrida por la UF: primero, la desautomatización formal que hace referencia a manipulaciones sintácticas o léxicas que suponen «cambios, adiciones o supresiones en la estructura formal, externa del fraseologismo» (Timofeeva, 2009, p.256); segundo, la desautomatización semántica que tiene que ver «con la composición léxica del fraseologismo, esto es, se basa en el potencial semántico de los componentes de la UF» (Timofeeva, 2009, p.10). De acuerdo con esta autora, la desautomatización formal genera cambios semánticos, pero la desautomatización semántica no siempre implica un cambio en la forma, por lo que se establece una relación entre el primer tipo y el segundo, pero no al contrario. Finalmente, Timofeeva (2009) identifica la desautomatización discursiva que implica un uso inapropiado de una UF en cuanto al discurso, esto es, «la carga estilística de la UF utilizada no corresponde a la matización estilística del texto general» (Timofeeva, 2009, pp.10-11).

Por último, volviendo a las funciones no inherentes a las UF, Zuluaga (1997) identifica la existencia de funciones que resultan de las relaciones de las UF con su contexto de funcionamiento, dentro de las que distingue dos grupos: primero, las funciones de composición o estructuración del discurso, que tienen que ver con titulación, subtitulación y concatenación de secuencias narrativas, resúmenes y menciones anticipatorias; y, segundo, las funciones semántico-estilísticas que, en palabras de este mismo autor, obedecen a diferentes propósitos como comentarios, argumentaciones, explicaciones, descripciones, caracterización de personajes, humor, sátira, etc.

Con todo lo anterior, podemos concluir que las UF no solo son transmisoras de significado semántico, sino que pueden desempeñar diferentes funciones dentro del discurso. En textos literarios el uso de determinadas UF, tanto en su forma canónica como desautomatizadas, puede obedecer a diferentes intenciones del autor, como pueden ser propósitos estéticos o de adición de información.

2.9 Sobre la traducción de unidades fraseológicas

Puesto que nuestra tesis se basa en un análisis de la fraseología contenida en la obra de García Márquez, *El amor en los tiempos del cólera*, y en analizar cómo esas unidades lingüísticas se han trasladado al inglés, resulta necesario abordar la traducción fraseológica desde el punto de vista teórico, a fin de conocer en qué consiste dicho proceso y las estrategias que se emplean en la traducción de estas expresiones, muchas veces muy arraigadas a la cultura de su lengua origen.

La traducción de unidades fraseológicas constituye una importante preocupación en la teoría y práctica traductológica, especialmente, por la complejidad que supone dicho proceso dadas las características intrínsecas de tales unidades de la lengua. En este sentido Cobeta Melchor (en Richart Marset, 2008) comenta que, si ya de por sí la traducción constituye un fenómeno complejo, esta complejidad se ve incrementada cuando el traductor se enfrenta a las UF, debido a las peculiaridades de las mismas. Richart Marset (2008) apunta que la razón por la que el proceso de traducción se torna más complejo cuando hay UF presentes es bastante clara: traducir una combinación de palabras de sintaxis libre no reviste mayor dificultad que el conocimiento adecuado de la lengua, pues su significado se desprende de la suma de sus componentes; no ocurre lo mismo con las combinaciones de palabras de sintaxis más o menos restringida o UF, pues «la traducción de un frasema supone un cambio importante de nivel y de competencia tanto para el traductor como para el aprendiz o profesor de una lengua extranjera» (Richart Marset, 2008, p.1).

Dadas las complicaciones que reviste el proceso de traducción de las UF, se ha llegado a considerar la imposibilidad de traducir estas unidades de la lengua, o de algunas de ellas, por el componente histórico y sociocultural de estas unidades, tal y como indica Timofeeva (2012). A este respecto, Corpas Pastor (2003, p.275) indica que «Tradicionalmente la fraseología se ha considerado como lo más idiosincrásico de una comunidad dada y, por tanto, de difícil o imposible traducción a otras comunidades lingüístico-culturales». Sin embargo, esta

intraducibilidad no es tal, pues, si bien la búsqueda de correspondencias para estas unidades en otras lenguas se presenta como un reto para el traductor, una gran parte de estas unidades encuentran unidades equivalentes funcionales en otras lenguas. Por tanto, no se habla tanto de intraducibilidad, sino de dificultad, consecuencia de las características propias de estas unidades, que en ocasiones suponen un obstáculo para su correcta interpretación, ya que «Cada *unidad fraseológica* (UF) encierra una serie de planos de significación muy complejos e interrelacionados, que se actualizan de forma diversa en los distintos contextos de uso» (Corpas Pastor, 2003, p.213).

En esta línea, Richart Marset (2007, p.2) alude a la gran complejidad pragmática de estas unidades, ya que no solo se trata de identificarlas, conocer su significado y encontrar el equivalente en la lengua de destino, «sino también de saber aplicarlas en el contexto adecuado, manejando bien las presuposiciones y las implicaturas». Como podemos observar, esa intraducibilidad de la que se hablaba no es tal, sino que se alude más bien a un proceso complejo, en el que entran en juego numerosos aspectos, como explicaremos más adelante; y esta complejidad constituye un rasgo propio de las UF (Santamaría Pérez en Corpas Pastor, 2003), pues, existen expresiones que no se pueden traducir a otras lenguas porque se originaron a partir de un hecho histórico o situación concreta de una determinada comunidad lingüística. Siguiendo en esta línea**,** Corpas Pastor (2001) comenta que las UF constituyen una dificultad en sí misma en cualquier fase del proceso de traducción. En este sentido, Quiroga (en Timofeeva, 2012) alude a dos tipos de problemas a los que se enfrenta cualquier traductor cuando trata con UF: por un lado, los relacionados con la naturaleza de estas unidades y sus rasgos propios; y, por otro, los relativos al proceso de traducción. Dentro del primer grupo diferencia cuatro situaciones: unidades que contienen referencias a hechos, circunstancias o personajes concretos exclusivos del marco histórico-cultural de la lengua de partida; unidades que encuentran una correspondencia válida en otra lengua; unidades cuya base metafórica coincide en la lengua origen y la lengua meta; y los falsos amigos fraseológicos, es decir, UF que encuentran en la lengua meta una correspondencia formal con otra unidad, pero cuyo contenido semántico no coincide. Sobre los problemas surgidos en la traducción de UF, Corpas Pastor (2003) afirma que dependen, en gran medida, de las diferencias entre los universos fraseológicos de las lenguas.

Respecto a los problemas relacionados con el proceso de traducción de las UF, Timofeeva (2012) comenta que pueden aparecer en cualquiera de sus fases. En esta línea,

Corpas Pastor (2003) identifica tres etapas en en dicho proceso, a saber: identificación de las UF, interpretación y búsqueda de correspondencias o equivalentes en la lengua de destino. La primera fase consiste en el reconocimiento como UF de una determinada combinación de palabras del texto origen. Baker (2010) y Corpas Pastor (2003) indican que las irregularidades gramaticales y semánticas pueden servir como indicadores fiables de la idiomaticidad de una determinada combinación de palabras. No obstante, hay UF, como las colocaciones, que tiene un sentido literal deducido de la suma de sus componentes, y que no presentan estas particularidades de manera tan evidente, lo que puede repercutir negativamente en su identificación. A este respecto, Timofeeva (2012) comenta que hay casos en los que una UF idiomática posee un homófono literal, es decir, que presenta una doble lectura, como combinación libre de palabras y como UF. Arguye que hay ocasiones en las que la diferencia entre estos dos niveles es muy difusa en el discurso, por lo que en estos casos no se trata de identificar la UF como tal, sino de determinar la actitud del hablante, ya que esto «suele obedecer a diversas intenciones comunicativas del hablante que pretende causar con tal procedimiento un determinado efecto discursivo (v.g. la ironía)» (Timofeeva, 2012, p.409). Por otro lado, cuando no se produce la identificación, Corpas Pastor (2001) indica que se traduce el cotexto en el que se inserta la UF sin tomar en consideración las aportaciones de dicha unidad.

A la identificación de la UF, si se produce, le sigue la interpretación de dicha unidad en su contexto de funcionamiento. Aquí el traductor debe determinar la aportación comunicativa de la UF en el texto origen «sopesando la actualización semántica, discursiva, y funcional que supone el empleo de dicha UF, y que puede variar grandemente con respecto a su uso en otros contextos o niveles» (Corpas Pastor, 2003, p.215). Esta idea de determinar la aportación comunicativa de las UF está estrechamente relacionada con lo comentado anteriormente sobre las funciones de estas unidades en textos literarios, es decir, esa contribución comunicativa se puede corresponder con las funciones de las UF en textos literarios identificadas por Zuluaga (1997). Asimismo, la identificación de estas se llevaría a cabo durante esta fase de interpretación. Por otro lado, para que se produzca una identificación correcta y una interpretación adecuada al cotexto de la UF en cuestión es fundamental una competencia lingüística consolidada de la lengua origen, así como una buena competencia fraseológica. Cuando la UF en cuestión no se interpreta correctamente en relación con su cotexto por falta de alguna de las competencias mencionadas, se podría producir una pérdida o una alteración

en el proceso de traducción. Al fallar la identificación y la interpretación de estas unidades «la mediación intercultural e interlingüística del traductor se hace inviable, ya que difícilmente se puede trasladar al TM la contribución de una UFO que no se ha reconocido o, si se ha reconocido, no se ha interpretado correctamente» (Corpas Pastor, 2001, p.67). Por tanto, la identificación y la interpretación de las UF originales, así como el establecimiento de equivalentes en la lengua meta no son fases aisladas de un proceso, sino que «Las tres fases están estrechamente relacionadas, y los problemas en una de ellas arrastran dificultades en las otras» (Timofeeva, 2012, p.407).

Tras haber identificado e interpretado de manera correcta la UF en cuestión, el traductor debe ahora encontrar una correspondencia en la lengua meta, primero en el nivel léxico y seguidamente en el nivel textual y discursivo. En otras palabras, el traductor primero debe buscar en el inventario fraseológico de la lengua meta una UF que se corresponda formal y semánticamente con la unidad original (nivel léxico), para después determinar si esa unidad tiene el mismo efecto en el texto meta, que la UF original en el texto origen, teniendo en cuenta sus aportaciones pragmáticas (nivel textual o discursivo). La búsqueda de equivalencias en el plano léxico consiste en intentar establecer correspondencias generales, «Esto es, se trata de buscar en el "baúl" fraseológico aquellas unidades que presenten un grado más alto de equivalencia con respecto a la UFO» (Corpas Pastor, 2001, p.68). Así pues, se establecen tres grados de equivalencia, que van desde la correspondencia total, o equivalencia plena, a la ausencia de correspondencia, o equivalencia nula, pasando por distintos grados de equivalencia parcial: «Las relaciones de equivalencia que se establecen entre las unidades fraseológicas de dos lenguas reflejan la existencia de un *continuum* que va desde la identidad total o equivalencia plena hasta la ausencia de equivalencia» (Corpas Pastor, 2003, p.281).

En primer lugar, los casos de equivalencia plena ocurren cuando a una UF de una determinada lengua le corresponde otra en una lengua distinta. Con esta unidad de la otra lengua la UF original presenta, tal y como indica Corpas Pastor (2003), el mismo significado denotativo y connotativo, la misma base metafórica, la misma distribución y frecuencia de uso, las mismas implicaturas convencionales, la misma carga pragmática y restricciones diastráticas, diafásicas y diatópicas similares. Asimismo, añade que la equivalencia plena entre dos UF de dos lenguas diferentes se produce cuando ambas unidades se pueden traducir mutuamente mediante la técnica de *sustitución*, es decir, cuando la UF del texto original se sustituye por otra UF en la lengua meta con la que comparte no solo el contenido semántico,

sino también todos los aspectos mencionados anteriormente. Timofeeva (2012) comenta que la equivalencia plena se da especialmente en expresiones procedentes de disciplinas científicas o técnicas, como fórmulas químicas, aunque es cierto que también se puede dar entre UF que tienen un origen común o son el resultado de procesos de préstamo del léxico extranjero. A este respecto, Corpas Pastor (2003) comenta que se trata de unidades literales, dentro de las que se incluyen las locuciones terminológicas, y que nosotros asimilamos a los compuestos sintagmáticos con un significado literal que se corresponde con conceptos internacionales de ámbitos especializados. Asimismo, se pueden dar casos de equivalencia plena en locuciones que comparten un origen común en ambas lenguas o forman parte de una misma herencia cultural.

En segundo lugar, la equivalencia nula es el caso opuesto al anterior, ya que se trata de unidades fraseológicas de una determinada lengua que no presentan un equivalente de traducción en otras lenguas. En palabras de Corpas Pastor (2003, p.208), «Se trata de casos de realidades lingüísticas en la LO que no se lexicalizan en la LM por razones puramente lingüísticas, o de orden cultural, histórico, etc.» Son, pues, UF que reflejan un aspecto profundamente idiosincrásico de la cultura de la comunidad de habla a la que pertenecen, y que, por tanto, difícilmente van a encontrar una correspondencia en una lengua distinta. Por este motivo, estas UF no permiten su traducción mediante el procedimiento de la *sustitución*, sino que se ha de recurrir a otras técnicas de traducción, como la paráfrasis del contenido semántico de la unidad, con los que se corre el riesgo de perder las connotaciones que aporta.

En tercer lugar, nos encontramos con los variados casos de equivalencia parcial, situados entre los dos extremos que hemos comentado. Este tipo de correspondencia tiene lugar cuando una UF de una lengua encuentra una UF equivalente en otra lengua, pero con la que presenta algunas diferencias. Así, aplicado a las locuciones Corpas Pastor (2003, p.207) indica que «Se da equivalencia parcial cuando una locución de la LO se traduce por una locución en la LM que presenta diferencias de significado denotativo o connotativo, o que pertenece a una variedad diastrática, diafásica o diatópica distinta». Ambas unidades presentan un mismo valor funcional, de manera que, tal y como indica Timofeeva (2012), son comunicativamente equivalentes, aunque deben compensarse con el contexto, pues «De no ser así, pueden darse situaciones de *infratraducciones* o *sobretraducciones*» (Timofeeva, 2012, p.411). El fenómeno de la *infratraducción* tiene lugar cuando no se trasladan al texto meta ciertos aspectos semánticos, pragmáticos o estilísticos; mientras que la *sobretraducción* ocurre cuando la

traducción incluye aspectos adicionales no recogidos en la expresión original. Corpas Pastor (2003) comenta que las diferencias encontradas en los casos de equivalencias parciales tienen que ver, en general, con las distintas imágenes empleadas, y los diferentes significados denotativos y connotativos, aunque también pueden estar ocasionadas por la traducción de una UF por un lexema simple de la lengua meta o por una combinación libre de palabras, perdiendo así aspectos expresivos de la expresión original. En estos casos de equivalencia parcial entre dos unidades fraseológicas, se suele recurrir a la sustitución como procedimiento de traducción: «Las relaciones de equivalencia parcial entre UF posibilitan el empleo de la sustitución como técnica de transferencia para trasladar la unidad del TO al TM» (Corpas Pastor, 2003, p.218).

Corpas Pastor (2003) contempla otros casos de equivalencia cuando dos UF se corresponden formalmente en relación con sus elementos constitutivos, pero presentan diferencias semánticas. Se trata de lo que la autora denomina *falsos amigos fraseológicos*, pues se trata de unidades aparentemente equivalentes desde un punto de vista formal. No obstante, hay quienes, como Timofeeva (2012), consideran que no se trata de un tipo de equivalencia fraseológica, sino más bien de una coincidencia formal.

Una vez establecidas las correspondencias en el nivel léxico, nos trasladamos al plano textual, donde, en palabras Timofeeva (2012), culmina el proceso de establecimiento de equivalencias. Aquí se pueden identificar tres problemas concretos que tienen que ver con las fases anteriores del proceso de traducción de UF: primero, puede ocurrir que el traductor no identifique una determinada combinación de palabras como UF; segundo, se puede dar el caso de que, a pesar de que haya una identificación correcta, el traductor no interprete adecuadamente la UF en relación con el contexto en el que funciona; y tercero, el traductor puede que no sepa ofrecer un equivalente adecuado a la UF objeto de traducción, pese a haberla identificado e interpretado correctamente. Estas dificultades muestran que en esta fase del proceso de traducción se combinan todas las fases anteriores, «o, mejor dicho, las deficiencias que en ella se manifiestan son arrastradas directamente de las fases anteriores» (Timofeeva, 2012, p.413). Respecto a la búsqueda de equivalencias en el plano textual, Torrent-Lenzen (en Mellado Blanco, 2015) comenta que no es pertinente hablar de grados de equivalencia (total, parcial y nula), pues, según afirma, para que un texto esté correctamente traducido, la equivalencia debe ser plena. Así, Mellado Blanco (2015, p.156) afirma que el concepto de «equivalencia nula» carece de significado en este plano, si consideramos que «en general,

siempre puede encontrarse una paráfrasis o un calco que reproduzca el sentido y la intención comunicativa del fraseologismo de la L1 en la L2».

Por otra parte, aunque el traductor haya identificado e interpretado correctamente la UF en su contexto, y haya proporcionado un equivalente en el plano léxico, este equivalente no siempre resulta ser adecuado al contexto meta. En esta línea, Timofeeva (2012, p.404) va más allá al afirmar que «incluso los aparentes equivalentes totales con frecuencia no resultan tales, una vez analizadas sus circunstancias de uso, aspectos connotativos, sociolingüísticos, culturales, etc.». Tomando en consideración esta idea, resulta necesario adoptar un enfoque de la traducción fraseológica que tenga en cuenta las funciones que desempeñan estas unidades lingüísticas en sus respectivas lenguas y en los textos en los que se emplean. Esta perspectiva es la que adopta la actual traductología fraseológica funcional, cuyo objetivo sería proporcionar una traducción de la UF original atendiendo a todos los aspectos que hemos señalado más arriba, es decir, que se adapte al texto meta, como bien indica Timofeeva (2012). En otras palabras, se propone ofrecer una traducción a una UF en un texto origen que cumpla la misma función en el texto meta. Con esta idea coincide Mellado Blanco (2015) al afirmar que tanto la equivalencia lexicográfica, como la textual, son sobre todo de tipo funcional-comunicativo. Esta misma estudiosa considera que un equivalente funcional constituye una coincidencia comunicativa, pues no se trata simplemente de describir pares de UF sin contexto, sino que se toman en consideración las diferentes situaciones de uso. Según indica Timofeeva (2012) para establecer una equivalencia fraseológica funcional es necesario tener en cuenta una serie de parámetros semánticos, morfosintácticos y pragmáticos. A este respecto, coincidiendo con los parámetros identificados anteriormente, Mellado Blanco (2015, p.157) añade que «La complejidad formal y semántica de los fraseologismos hace que los parámetros que rigen su equivalencia sean también complejos».

2.9.1 Estrategias de traducción de unidades fraseológicas

Una vez descrito el proceso de traducción de las unidades fraseológicas y comentadas las relaciones de equivalencia que se pueden establecer entre una UF original y una traducida, resulta necesario conocer las estrategias a las que se suele recurrir para traducir estas unidades, pues una de las partes de nuestra tesis consiste en analizar cómo se ha trasladado la fraseología presente en *El amor en los tiempos del cólera* al inglés en relación con las funciones que desempeñan. Para ello es imprescindible conocer dichas estrategias.

Tras el establecimiento de correspondencias en el plano léxico, el traductor debe evaluar tal correspondencia en relación con los dos textos con los que está trabajando (original y traducción), es decir, debe establecer correspondencias en el plano textual, como hemos indicado anteriormente. En este sentido, Sevilla Muñoz (en Gundersen, 2006) aplicado a las paremias afirma que su traducción consiste en encontrar en la lengua meta la paremia con más semejanzas a nivel formal y, sobre todo, a nivel semántico-pragmático respecto a a la paremia de partida. Esta afirmación resulta muy interesante y es aplicable a la traducción de otros tipos de UF; el traductor debe buscar coincidencias formales, pero especialmente debe buscar una UF, una combinación de palabras o, a veces, un lexema en la lengua meta, cuyas propiedades semánticas y pragmáticas coincidan con las de la unidad original. Corpas Pastor (2001, p.68) afirma que «se produce un vaivén interpretativo durante el cual el traductor se ve obligado a tomar una serie de decisiones», es decir, en este proceso de interpretaciones el traductor debe seleccionar la estrategia de traducción más adecuada al texto origen y meta, teniendo en cuenta también el encargo. A continuación, profundizaremos en las diferentes estrategias empleadas en la traducción de unidades fraseológicas dependiendo de la relación de equivalencia que exista con las unidades de la lengua meta.

En primer lugar, la estrategia de traducción de unidas fraseológicas más habitual es la *equivalencia*, que, en palabras de Corpas Pastor (2001), consiste en la sustitución de la UF original por otra UF supuestamente equivalente en la lengua meta. Para que esta sustitución sea efectiva, la UF de la lengua origen y la de la lengua meta deben compartir un grado de equivalencia, ya sea plena o parcial: «Así, las UF que son totalmente equivalentes en el plano léxico se prestan a la simple sustitución…» (Corpas Pastor, 2003, p.284). Sin embargo, la aplicación de esta estrategia conlleva un cierto grado de adaptación, ya que en muchas ocasiones las UF no son totalmente equivalentes, sino que comparten el contenido semántico, pero difieren en la base metafórica, debido, en parte, a la diferencia de culturas. El uso de la estrategia de la *equivalencia* no siempre implica que una UF original sea sustituida en la lengua meta por otra UF, pues a veces la unidad original se ve reemplazada en la lengua meta por una palabra o por una combinación de palabras. Corpas Pastor (2001) utiliza la denominación de *equivalencia no fraseológica* para estos casos en los que, según la autora, se produce una neutralización de los significantes propiamente fraseológicos y de las implicaturas de dichas unidades. Corpas Pastor (2003, p.293) indica que «Generalmente son casos de equivalencia parcial, con pérdida efectiva de parte de la carga semántica, connotativa y pragmático-

discursiva que despliega la UF en el TO». Sin embargo, pese a ser unas de las estrategias de traducción fraseológica más empleadas, como bien indica esta misma autora, la estrategia de la *equivalencia* no siempre garantiza una solución satisfactoria por mucho que ambas unidades sean completamente equivalentes, pues en el nivel textual, donde trabaja el traductor fundamentalmente, entran en juego una serie de factores determinantes: «Piénsese, por ejemplo, en las complejas relaciones discursivas que mantienen las UF con otras unidades de su cotexto inmediato; o las frecuentes manipulaciones y modificaciones que hacen inviable la sustitución por sus equivalentes léxicos sin que se produzcan graves pérdidas comunicativas» (Corpas Pastor, 2003, p.284). No solo los factores externos al traductor pueden invalidar la *equivalencia* como estrategia de traducción, ya que su competencia traductora juega un papel esencial, de manera que una competencia insuficiente puede llevar a la infratraducción o sobretraducción de aspectos semántico-pragmáticos. Esta estrategia de traducción está ligada a los grados de equivalencia que se establecen entre UF de dos lenguas distintas, de manera que «cuanto menor sea el grado de equivalencia entre las UFS implicadas, menos garantías ofrece la simple sustitución del binomio fraseológico» (Corpas Pastor, 2003, p.285).

En segundo lugar, nos encontramos con el caso contrario a la *equivalencia* que es la *omisión* de una determinada UF del texto origen en el texto meta, bien porque el traductor considere que la aportación de la unidad original no reviste suficiente importancia y su eliminación no causa mayor problema en el texto meta; bien porque presenta problemas de descodificicación o transcodificación que el traductor no puede resolver. Igualmente puede ocurrir que el traductor no haya identificado la UF en el texto original, por lo que estaríamos ante una supresión involuntaria de la unidad. Los casos en los que la contribución de la UF es mínima o redundante la infratraducción resultante de su omisión no supone gravedad alguna, «Sin embargo, este procedimiento indirecto puede ocasionar pérdidas semánticas de relativa importancia» (Corpas Pastor, 2001, p.70).

En tercer lugar, encontramos una estrategia estrechamente ligada a la *omisión*, la llamada *compensación*, es decir, «la inserción de unidades fraseológicas en el TM aun cuando no aparezcan en el TO» (Corpas Pastor, 2001, p.70). Baker (2010, p.78) caracteriza este procedimiento de la siguiente manera: «Briefly, this means that one may either omit or play down a feature such as idiomaticity at the point where it occurs in the source text and introduce

it elsewhere in the target text»[15]. En otras palabras, con esta estrategia de traducción se intenta compensar una pérdida de contenido fraseológico del texto origen con la inserción de una UF que no está presente en el original en otro punto del texto meta.

Equivalencia y *omisión* representan los dos extremos de la traducción fraseológica: con el primero se sustituye la UF original por otra unidad, palabra o combinación de palabras equivalente en la lengua meta; con el segundo se elimina completamente la unidad del texto meta debido a diversos motivos. Entre estos dos extremos encontramos una serie de estrategias para la traducción de unidades fraseológicas que no encuentran equivalente en la lengua meta o UF que han sido modificadas por el autor del texto obedeciendo a diversos propósitos. Corpas Pastor (2003) menciona la *transposición,* la *modulación*, el *préstamo* y el *calco* como estrategias aplicables en estas situaciones. La primera de estas estrategias supone un cambio de categoría gramatical. Corpas Pastor (2003) comenta que la *equivalencia no fraseológica* por una unidad léxica se puede considerar *transposición* cuando está última implica un cambio de categoría gramatical como, por ejemplo, cuando una locución verbal, que expresa una determinada sensación, se traduce por un adjetivo que da cuenta de esa sensación. La *modulación* supone un cambio de perspectiva a la hora de traducir una UF determinada, que en la mayoría de las ocasiones implica un cierto grado de paráfrasis, como bien indica Corpas Pastor (2003). Esta misma autora comenta que es frecuente emplear esta estrategia para la traducción de UF modificadas en el contexto por el autor del texto original. Respecto al *préstamo*, Corpas Pastor (2003) afirma que es un procedimiento de traducción aplicado en muy contadas ocasiones a la traducción de UF, que consiste en la transferencia integral de un significante y un significado extranjero a la lengua meta. Finalmente, el *calco* se presenta como la segunda estrategia de traducción de UF más empleada, de acuerdo con las palabras de Corpas Pastor (2003). Supone la reproducción del esquema semántico-conceptual de la unidad fraseológica original en el texto meta; «generalmente se trata de una estrategia que permite mantener una imagen evocadora de la cultura original, dotar de "visibilidad" al traductor y, derivado de lo anterior, extranjerizar el texto traducido» (Corpas Pastor, 2001, p.71).

[15] En resumidas cuentas, esto significa que se puede omitir o dar menos importancia en el texto meta a una característica como la idiomaticidad de un punto concreto del texto origen, e introducirla en otro punto del texto meta. Traducción propia.

Por otro lado, M. Sevilla (2009) alude a la *traducción del sentido* y a la *traducción literal* como dos procedimientos de traducción de locuciones, pero que también son aplicables a otro tipo de UF, como las paremias. El primer procedimiento se aplica cuando la UF objeto de traducción no encuentra ningún equivalente en la lengua de destino. Se trata como hemos indicado más arriba de unidades que representan realidades y situaciones muy particulares de la lengua original que no se han conceptualizado en la lengua meta y, por ello, no se han lexicalizado. Este procedimiento consiste en la construcción de una expresión equivalente mediante una paráfrasis del contenido semántico, pragmático y discursivo de la unidad origen. Respecto a la *traducción literal* de UF, M. Sevilla (2009) comenta que no se trata de un proceso muy apropiado para la traducción de locuciones, ya que su acentuado carácter idiomático provocaría sinsentidos en el texto meta. No obstante, indica que «La única unidad fraseológica en la que tendría razón de ser una traducción literal es la colocación, pues su sentido es la suma de los significados de sus componentes» (M. Sevilla, 2009, p.205).

A modo de resumen de este apartado sobre las estrategias de traducción de UF, presentamos a continuación una tabla que sintetiza las estrategias empleadas en la traducción de estas unidades, en la que se incluyen el autor o autores que la proponen, así como una breve explicación:

Estrategia	Autor o autores que proponen la estrategia	Definición
Equivalencia	Corpas Pastor (2001)	Sustitución de la UFO por otra supuestamente equivalente en la lengua de destino
Omisión	Corpas Pastor (2001)	Eliminación de la UF original en el texto meta debido a diversos motivos
Compensación	Baker (1992); Corpas Pastor (2010)	Inserción de UF en el TM no presentes en el TO para compensar la pérdida de contenido fraseológico en otro punto del TM

Transposición	Corpas Pastor (2003)	Cambio de categoría gramatical al traducir la UF original a la lengua de destino
Modulación	Corpas Pastor (2003)	Cambio de perspectiva al traducir la UF original a la lengua de destino, que suele suponer una cierta explicitación
Préstamo	Corpas Pastor (2003)	Incorporación integral de la UF original
Calco	Corpas Pastor (2003)	Reproducción del esquema semántico-conceptual de la UF original en la lengua de destino
Traducción del sentido	M. Sevilla (2009)	Construcción de una expresión equivalente mediante una paráfrasis del contenido semántico, pragmático y discursivo de la UF original
Traducción literal	M. Sevilla (2009)	Traducción palabra por palabra de la UF original

Tabla3. Estrategias de traducción de UF. Fuente: Elaboración propia

Para finalizar, volvemos sobre la idea de que la traducción de UF es un proceso que reviste una gran complejidad por las características intrínsecas de dichas unidades de la lengua. Mona Baker (2010, p.65) comenta sobre el proceso de traducción de UF que: «The main problems that idiomatic and fixed expressions pose in translation relate to two main areas: the ability to recognize and interpret an idiom correctly; and the difficulties involved in rendering the various aspects of meaning that an idiom or a fixed expression conveys into the target

language»[16]. Las estrategias que hemos presentado en este apartado tienen como objetivo solventar los problemas de traducción de UF en ese segundo nivel considerado por Baker, es decir, con ellas se pretende trasladar a la lengua meta los diferentes aspectos semánticos, pragmáticos y discursivos que una determinada UF aporta a un texto. Este proceso como hemos comentado no resulta nada sencillo, y los errores y problemas que puedan aparecer en una de las fases repercuten negativamente en las siguientes. Por todo ello, la traducción fraseológica constituye un campo de investigación muy interesante para la traductología, así como un verdadero reto para la práctica de la traducción.

[16] Los principales problemas de la traducción de expresiones fijas e idiomáticas son relativos a dos aspectos esencialmente: por un lado, a la capacidad de reconocer e interpretar una UF correctamente; y, por otro, a los problemas que presenta la reproducción en la lengua meta de determinados aspectos semánticos de las UF. Traducción propia.

3

Hipótesis y objetivos

La presente tesis se basa en el análisis de la fraseología presente en la novela de Gabriel García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* y su traducción al inglés *Love in the time of cholera*, de manera que se trata de un estudio de unidades fraseológicas en un contexto literario. Como hemos comentado anteriormente, el proceso de traducción de estas unidades de la lengua reviste, en numerosas ocasiones, una gran dificultad dadas sus características intrínsecas, especialmente en los textos literarios, donde el autor original puede introducir variaciones y desautomatizaciones de dichas unidades que dificulten la interpretación del significado y las implicaciones de estas en el contexto en el que se insertan. Si la identificación y, sobre todo, la interpretación de las UF son procesos complicados, su traducción lo es aún más, pues se trata de unidades que se originan en el seno de una determinada cultura, por lo que poseen fuertes implicaciones culturales, de manera que encontrar una expresión equivalente en la lengua meta se convierte en un gran desafío para los traductores.

Con base en lo expuesto anteriormente, para la realización de la presente tesis partimos de las siguientes hipótesis:

- En las novelas las UF juegan un papel importante en la creación narrativa, en términos de aportación de información sobre los personajes (nivel cultural, carácter situacional…) y la ambientación (localización geográfica y aspectos culturales) de la obra en una determinada cultura.
- Las UF pueden desempeñar una serie de funciones, por lo que pueden caracterizar el texto, donde se insertan, más allá de la aportación de contenido semántico.
- A partir del análisis hermenéutico de la obra y de las UF contenidas en ella, en relación con el contexto en el que se insertan, es posible determinar el alcance de su función o funciones en una novela.

- La traducción de las UF influye notablemente en la calidad de un texto meta, por lo que pueden ser consideradas como un factor o elemento clave en la valoración de la calidad de un texto literario traducido.

A partir de estas hipótesis, hemos establecido cuatro objetivos, uno central y tres específicos, que marcarán el desarrollo de nuestra investigación y nos permitirán validar o invalidar las hipótesis expuestas.

Determinar la influencia de la traducción de UF de una novela en la calidad del texto meta.

El objetivo general de la presente investigación consiste en determinar si, efectivamente, la influencia de la traducción de las UF de una novela concreta en el texto meta es tal, que esta pueda adquirir la consideración de factor o elemento clave en la valoración de su calidad. De este se desprenden tres objetivos secundarios estrechamente relacionados con el mismo sin los que no podríamos alcanzar ese propósito central, y que pasamos a exponer a continuación.

Determinar la función o funciones que cumplen las UF en una novela.

Primero, resulta imprescindible conocer qué función o funciones desempeñan las UF en un contexto concreto, en nuestro caso, la novela de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera*, de manera que podamos determinar el impacto de estas unidades de la lengua en el texto original, para así saber qué influencia ejerce la traducción de estas unidades en la calidad del texto meta. Tal y como decíamos anteriormente, las UF poseen un fuerte componente cultural y pragmático, lo cual dificulta su traslado a una lengua meta, pues no se trata simplemente de unidades con un significado semántico, sino que albergan ciertas implicaturas, que pueden afectar notablemente al mensaje, la ambientación y los personajes de una novela. Por tanto, para el propósito central de nuestra tesis resulta imprescindible determinar la función de las UF en contexto para poder conocer las implicaciones de su traducción en la calidad de un texto traducido.

Determinar si el empleo de UF es un elemento que forma parte del proceso de creación narrativa.

Para el propósito central de nuestra tesis resulta imprescindible determinar si el uso de UF contribuye en el proceso de creación narrativa a partir de las funciones que desempeñan en el texto. Se trata de discernir si, efectivamente, las UF juegan un papel como tal en la creación

del ambiente que rodea a la historia narrada en una novela teniendo en cuanta las funciones que desempeñan en el texto; si aportan datos y matices a los personajes (información sobre su bagaje cultural, matización del carácter en determinadas situaciones, evolución, etc.); si ayudan a perfilar la ambientación de la obra, por ejemplo, con el uso de variantes diatópicas o sincrónicas de las UF, que permitan al lector enmarcar la novela en una cultura o momento concreto; y si participan en la composición temática de la misma.

Valorar el grado de equivalencia en el proceso de traducción de las UF presentes en una novela.

Una vez conocemos las funciones que desempeñan las UF dentro del contexto de una novela y hemos determinado su influencia en el proceso de creación narrativa, precisamos analizar el proceso de traducción seguido por la traductora para valorar el grado de equivalencia entre la unidad original y expresión, palabra o combinación de palabras meta en relación con su contexto de uso. Esto nos permitirá determinar si existen pérdidas de significado semántico y de implicaturas, así como conocer cómo se ha incorporado el componente cultural tan característico de estas expresiones al texto meta. Teniendo en cuenta las posibles funciones desempeñadas por las UF en un contexto concreto y mediante el análisis del proceso de traducción de las mismas, podremos determinar la influencia de la traducción de estas unidades de la lengua en la calidad del texto meta.

4

Metodología

En nuestra tesis llevamos a cabo un estudio de la fraseología contenida en la novela de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* y su traducción al inglés *Love in the time of cholera*, realizada por Edith Grossman, con el objetivo general de determinar si la traducción de las UF puede considerarse un factor determinante en la valoración de la calidad de un texto meta.

Como hemos comentado en apartados anteriores, el proceso de traducción de UF reviste una complejidad mayor que la traducción de combinaciones libres de palabras dadas las características intrínsecas de las primeras (fijación e idiomaticidad) y su fuerte componente pragmático-cultural. Este proceso se torna aún más complejo cuando las UF se insertan en textos literarios, pues son más susceptibles de ser utilizadas para conseguir uno o varios propósitos comunicativos por parte del autor como, por ejemplo, la recreación de un efecto estilístico o la caracterización de un personaje. Asimismo, pueden ser modificadas o desautomatizadas obedeciendo a dichos propósitos comunicativos. Partiendo de estas ideas, en la presente tesis nos proponemos determinar el impacto de la traducción de UF en la calidad de un texto literario traducido, en nuestro caso la mencionada novela de García Márquez, teniendo en cuenta las funciones desempeñadas por estas unidades en el texto original, de aquellas consideradas en el apartado del marco teórico *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en textos literarios,* y las estrategias de traducción aplicadas por la traductora, considerando las que hemos identificado en el apartado del marco teórico *2.9 Sobre la traducción de unidades fraseológicas.*

Respecto a las consideraciones para la elección del texto objeto de estudio, en primer lugar, hemos optado por un texto literario, en concreto una novela, ya que, tal y como hemos

comentado anteriormente, las UF son susceptibles de ser utilizadas por el autor como elementos lingüísticos que contribuyen a la consecución de uno o varios propósitos comunicativos. Por ello, su función va más allá de la transmisión de un contenido semántico, lo que implica una dificultad añadida en la interpretación del texto original y en su reexpresión en la lengua meta. En concreto, hemos seleccionado la novela de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* y su traducción al inglés *Love in the time of cholera* por dos motivos principalmente: primero, por el estilo del autor, que, tal y como hemos descrito en los apartados del marco teórico *2.3 La narrativa de García Márquez: desde La hojarasca hasta El amor en los tiempos del cólera* y *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, tiende a la hipérbole, a la descripción detallada de diferentes aspectos como el ambiente y la cultura de la narración, y a la caracterización de los personajes a través de situaciones y acciones de la vida cotidiana de los mismos; segundo, las numerosas UF presentes en la obra que pueden contribuir a la recreación de todos estos aspectos. Por ejemplo, aunque la acción de la novela transcurre en un lugar innominado, García Márquez ofrece datos al lector dentro de la propia novela que lo ayudan a situarla en una cultura determinada, incluso en un punto geográfico concreto, como la utilización de varios recursos lingüísticos, incluyendo la fraseología propia de una región.

Para llevar a cabo los análisis necesarios conducentes a la consecución de los objetivos planteados elaboraremos un corpus estructurado en cuatro partes, cada una de ellas con información concreta relacionada con los datos que pretendemos obtener del texto original y de su traducción.

En primer lugar, recopilaremos la fraseología contenida en la novela original, incluyendo la siguiente información: UF, tipo de UF, contexto, quién utiliza la UF (los distintos personajes o el narrador), momento temporal, función, definición y fuente de la definición, e información adicional. En esta investigación nos centraremos en la fraseología idiomática, por lo que los tipos de unidades contempladas para este estudio, y por ello incluidas en esta primera parte del corpus, serán locuciones, enunciados fraseológicos, esquemas sintácticos y paremias (excluiremos, por tanto, las colocaciones). A la hora de identificarlas nos serviremos de nuestra competencia fraseológica, fuentes lexicográficas y fraseográficas (*DLE*, *Diccionario fraseológico documentado del español actual*, *Diccionario de Americanismos de la ASALE* y *Refranero multilingüe del Instituto Cervantes*) y búsquedas de frecuencia de uso en internet para aquellos casos en los que hemos considerado como UF una determinada expresión que no estaba recogida en ninguna de las fuentes consultadas.

Para la elaboración de esta primera parte del corpus seguiremos los siguientes pasos:

- lectura en profundidad de la novela para detectar UF;
- inclusión de las UF detectadas en el corpus tras su verificación en las fuentes lexicográficas, fraseográficas y fuentes de otro tipo, y comprobación de unidades en duda;
- y revisión de la novela para determinar la función desempeñada por cada UF.

En segundo lugar, compilaremos la fraseología incluida en la novela traducida con la siguiente información: UF original, tipo de UF, traducción de la UF original en la novela traducida y contexto, estrategia de traducción e información adicional. En la elaboración de esta segunda parte del corpus seguiremos los siguientes pasos:

- lectura profunda de la novela traducida para detectar UF;
- lectura comparativa de la novela original y traducida para localizar los fragmentos equivalentes a aquellos donde están insertadas las UF originales;
- e inclusión de esos fragmentos equivalentes en el corpus.

En tercer lugar, confeccionaremos un repositorio de casos localizados en la novela traducida en los que se ha aplicado la técnica traductológica de la *compensación*. Para identificar los casos de compensación realizaremos una lectura comparativa de la novela traducida con la original en la que prestaremos atención a los siguientes aspectos:

- aparición de UF en la traducción que no están presentes en la novela original;
- presencia de UF originales que no se han traducido;
- y si los casos de UF en la traducción que no aparecen en la novela original están próximos a UF originales que no se han traducido.

Los casos resultantes de este proceso se incluirán en este repositorio, que constará de los siguientes datos: UF en inglés, contexto del fragmento traducido, definición y fuente de la definición, contexto original sin UF, y unidad original no traducida y contexto.

En cuarto y último lugar, confeccionaremos un repositorio de UF introducidas por la traductora que no responden a ese patrón de compensación. En esta parte incluiremos la siguiente información: UF en inglés, tipo de UF, contexto, significado con fuente, función, fragmento original correspondiente e información adicional.

A partir de los datos del corpus, llevaremos a cabo un análisis hermenéutico de la novela original, basado en la literatura escrita sobre ella, para conocer la obra en profundidad (personajes, narrador y ambientación), con el fin de determinar la función que las UF desempeñan en la novela, tomando como referencia las funciones identificadas por Zuluaga, que se han descrito en el apartado *2.8Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios* del marco teórico: función fraseológica, de connotación o evocación, icónica, lúdico-poética, de composición y estructuración de la materia narrativa, semántico-estilística, y de desautomatización. Una vez hecho esto, realizaremos seis análisis a distintos niveles sobre la información incluida en el corpus de la novela original y de la novela traducida, que pasamos a exponer a continuación:

1. Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en *El amor en los tiempos del cólera*

A fin de conocer con precisión qué función o funciones, de las indicadas anteriormente en el marco teórico, cumplen las diferentes UF encontradas en la novela original, realizaremos un análisis hermenéutico de cada unidad en relación con su cotexto y la novela en su conjunto. Este análisis consiste en una interpretación del significado e implicaturas de las UF teniendo en cuenta la situación comunicativa, la información obtenida del análisis hermenéutico de la novela (estilo del autor, datos sobre los personajes, ambientación, etc.) y los diferentes datos que aportan las fuentes lexicográficas y fraseográficas consultadas (marcas diastráticas, diafásicas, diacrónicas y diatópicas, entre otros). El procedimiento a seguir para este análisis será el siguiente:

- establecimiento de las características de cada UF en el nivel léxico;
- lectura profunda del pasaje donde se inserta la UF, y, si fuera necesario, también de los pasajes anterior y posterior;
- contraste de los datos obtenidos en esa lectura con la información sobre la novela y los datos proporcionados por las fuentes lexicográficas consultadas;
- asignación de la o las funciones a cada UF con base a los datos obtenidos y a la explicación ofrecida en el marco teórico de cada función;
- y contribución de la UF al propósito comunicativo de la novela.

2. Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en *Love in the time of cholera*

De la misma manera que se ha procedido con las UF del texto original, llevaremos a cabo un análisis hermenéutico de la fraseología presente en el texto traducido para determinar qué función o funciones cumplen las unidades de la lengua meta en relación no solo con su cotexto, sino también con el conjunto de la novela traducida; y si se corresponden con aquellas desempeñadas por las unidades originales. Al igual que el primer análisis, este consiste en la interpretación del contenido semántico e implicaturas de las UF del texto traducido tomando en consideración la situación comunicativa, la información obtenida del análisis hermenéutico de la novela y los datos que aportan las fuentes lexicográficas y fraseográficas consultadas (diccionarios monolingües *Merriam-Webster*, *Oxford Dictionary*, *Oxford Dictionary of English Idioms*, *Oxford Dictionary of Proverbs* y *Farlex Dictionary of Idioms*). La información ofrecida por estas fuentes (marcas diastráticas, diafásicas, diacrónicas y diatópicas, entre otras) será esencial para determinar si las UF traducidas desempeñan en el texto meta la misma función o funciones que las unidades originales en el texto origen, y si poseen las mismas implicaturas. El procedimiento a seguir será el siguiente:

- establecimiento de las características de cada UF en el nivel léxico;
- lectura profunda del pasaje de la novela traducida donde se inserta la UF;
- contraste de la información obtenida en la lectura con los datos ofrecidos por las fuentes lexicográficas;
- contraste con el análisis hermenéutico de la fraseología original para determinar si las UF traducidas cumplen la o las mismas funciones que las originales;
- y contribución de la UF al propósito comunicativo de la novela.

3. Análisis cuantitativo de las UF localizadas en *El amor en los tiempos del cólera* y *Love in the time of cholera*

Tras establecer los tipos de UF contenidos en la novela original (esquemas sintácticos, locuciones, enunciados fraseológicos y paremias) y las funciones que cumplen, desarrollaremos un análisis cuantitativo para determinar la densidad y la composición fraseológica de la novela original. Del mismo modo, realizaremos una cuantificación de las UF localizadas en la traducción con el objetivo de determinar la densidad y la composición fraseológica de la novela traducida. Así, podremos comparar los datos obtenidos de ambos textos en el apartado de discusión.

4. Análisis cuantitativo de las funciones de las UF localizadas en *El amor en los tiempos del cólera* y *Love in the time of cholera*

Tras llevar a cabo el análisis hermenéutico de las UF localizadas en la novela original y su traducción, mediante el que hemos identificado las funciones desempeñadas por cada unidad localizada en ambos textos, en este estudio cuantificaremos el grado de ocurrencia de cada función en la fraseología de la novela original y su traducción. Con este análisis cuantitativo se obtendrán datos sobre la presencia de las funciones de las UF en las dos versiones de la novela (presencia de todas las funciones en conjunto e individualmente); y se realizará una comparativa con los datos obtenidos de la ocurrencia de las funciones en ambos textos. Con este análisis obtendremos información sobre las intenciones comunicativas del autor, así como sobre la actuación de la traductora en relación con la fraseología, más concretamente en qué medida ha mantenido las funciones desempeñadas por las UF originales.

5. Análisis cualitativo del proceso de traducción de las UF

Con los datos obtenidos en los estudios cualitativos de las UF originales y traducidas, procederemos a analizar el proceso de traducción seguido para valorar qué estrategias, de las consideradas en el apartado del marco teórico *2.9 Estrategias de traducción de unidades fraseológicas* (equivalencia, omisión, modulación, transposición, traducción del sentido, calco, préstamo y traducción literal) se han empleado en la traducción de cada unidad. Este análisis consiste en:

- de acuerdo con la descripción de las estrategias ofrecida en el marco teórico, determinar cuál de ellas se ha empleado en la traducción de cada UF;
- teniendo en cuenta los datos aportados por el análisis hermenéutico de la fraseología de la novela original y la traducida, valorar en qué medida la estrategia de traducción empleada en cada caso ha respetado el contenido semántico y la o las funciones desempeñadas por la UF original en relación con su cotexto y la novela en su conjunto.

6. Análisis cuantitativo de las estrategias de traducción

Tras haber determinado las estrategias de traducción aplicadas por la traductora para cada UF y habiendo valorado cuáles respetan más las funciones desempeñadas, llevaremos a cabo un análisis cuantitativo de las estrategias de traducción de las UF. Con este análisis obtendremos una visión general sobre las estrategias más empleadas, así como datos sobre

cuáles son las más utilizadas para cada tipo de UF. Esta información quedará recogida en una serie de gráficos y tablas, que nos proporcionarán una perspectiva general de la actuación de la traductora en relación con la traducción de UF.

Finalmente, tras estos seis análisis, en el apartado *6 Discusión de hipótesis y objetivos*, contrastaremos de forma conjunta los datos obtenidos en los cinco análisis realizados previamente para comprobar si las hipótesis planteadas al principio de nuestra investigación se cumplen y si se han alcanzado los objetivos enunciados. De esta manera, podremos determinar si la traducción de estas unidades de la lengua se puede considerar como un factor a la hora de evaluar la calidad de un texto traducido.

5

Análisis

5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en *El amor en los tiempos del cólera*

Tras haber extraído e incorporado en un corpus las UF contenidas en la novela objeto de estudio y haber realizado un análisis hermenéutico de la misma, pasamos ahora a realiza un análisis hermenéutico de la fraseología presente en la obra atendiendo a las funciones que desempeñan en los textos literarios, siguiendo el procedimiento indicado anteriormente en el apartado *4 Metodología*. Dichas funciones son las distinguidas por Zuluaga (1997), quien las agrupa en dos grandes grupos: por un lado, funciones inherentes a las UF; y, por otro, funciones no inherentes. En nuestro análisis seguiremos la misma organización que el citado autor: comenzaremos con las funciones inherentes (fraseológica, de connotación, icónica y lúdico-poética) y terminaremos con las funciones no inherentes, dentro de las que distingue funciones determinadas por diferentes procesos de integración de UF (función de desautomatización) y funciones determinadas por las relaciones texto-UF (función semántico-estilística y función de composición y estructuración de la materia narrativa).

Funciones inherentes a las unidades fraseológicas

Como bien hemos indicado anteriormente en el apartado del marco teórico *2.8 Las funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios*, las funciones inherentes a las UF son aquellas que vienen determinadas por las características intrínsecas de las mismas, y son las siguientes: función fraseológica, de connotación, icónica y lúdico-poética. A continuación, pasamos a comentar cada una de estas funciones con fragmentos relevantes de la novela original, que iremos analizando.

1- Función fraseológica

Tal y como hemos explicado en el apartado teórico *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios*, la función fraseológica es básica e inherente a todas estas unidades y consiste en simplificar la transmisión del mensaje que el autor de un texto quiere transmitir, en nuestro caso el autor de la novela, García Márquez; así como la recepción de este

por parte del lector. En este sentido, las UF garantizan la comunicabilidad entre autor y lector, y la comprensión del mensaje al ser estructuras prefabricadas con un aspecto formal más o menos fijo en lo referente a la sintaxis y al inventario léxico, que lo hacen reconocible por parte del lector. Veamos el siguiente ejemplo:

> Si lo necesitaban estaría desde las doce en la casa de campo del doctor Lácides Olivella, su discípulo amado, que aquel día celebraba con un almuerzo *de gala* las bodas de plata profesionales (García Márquez, 2011 [1985], p.18)[17].

En este primer fragmento, aparece la locución adjetiva *de gala*, «Dicho de un día: Que requiere, por celebrarse un aniversario o suceso notable, vestimenta de gala en la milicia, la corte o la familia» (DLE, 2020), con la que García Márquez describe un acontecimiento notable, el almuerzo celebrado en honor al doctor Lácides Olivella, exalumno del doctor Juvenal Urbino. De acuerdo con esta definición, se produce una cierta adaptación semántica de la definición al uso que se hace de esta UF en el fragmento, ya que no se está describiendo un día completo, sino un evento social que tiene lugar en un momento concreto del día. Teniendo en cuenta su contenido semántico, la locución adjetiva *de gala* describe por sí sola un evento elegante, las bodas de plata del doctor Lácides Olivella, en el que los asistentes van a vestir ropas adecuadas, de más lujo que aquellas utilizadas para diario; es más, esta expresión está recogida con otra definición relacionada con la vestimenta, «Dicho de un uniforme o de un traje: Del mayor lujo, en contraposición al que se usa para diario» (DLE, 2020). Así pues, esta unidad contribuye a crear una representación de la celebración del almuerzo en honor a las bodas de plata del doctor Lácides Olivella, caracterizado por la elegancia de las vestimentas de los invitados, quienes probablemente sean figuras importantes de la vida social y política de la ciudad, y por el cuidado y esmero puesto en su preparación. No obstante, no será hasta más adelante donde el autor describa en detalle el acontecimiento, tal y como muestran los siguientes fragmentos:

> Aminta Dechamps, esposa del doctor Lácides Olivella, y sus siete hijas a cuál más diligente, lo habían previsto todo para que el almuerzo de las bodas de plata fuera el acontecimiento social del año (p.55).

> […] armaron bajo los laureles un rectángulo con mesitas para ciento veintidós cubiertos, con manteles de lino para todos y ramos de rosas del día en la mesa de honor (p.55).

[17] Todos los ejemplos se han extraído de la novela de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* de 1985, edición de 2011.

> […] logró hasta donde fue posible preservar los lugares de la mesa de honor, con el doctor Juvenal Urbino en el centro y el Arzobispo Obdulio y el Rey a su derecha (p.58).

Como podemos apreciar, con la locución adjetiva *de gala* el autor nos adelanta el tipo de celebración, que será descrita posteriormente, sin recurrir a una estructura sintáctica más compleja, pues su contenido semántico es suficiente. Toda la información ofrecida en los fragmentos anteriores se puede extraer de la locución *de gala*, aunque en un sentido más general. Asimismo, ese contenido semántico se transmite con una unidad formada por tan solo dos palabras, lo cual posibilita la construcción de una estructura sintáctica sencilla, que facilita y agiliza la transmisión-recepción del mensaje del autor, el cual es el propósito de la función fraseológica de las UF.

Por otro lado, si ahondamos en la relación de la locución adjetiva *de gala* con la novela en general, nos daremos cuenta de que no solo describe un acontecimiento puntual, sino que también contribuye a la descripción de uno de los protagonistas de la novela, Juvenal Urbino. Esta UF da cuenta de que el doctor Urbino es una persona elegante, así como, una figura de extremada relevancia en la vida social y cultural de la ciudad, pues, por ejemplo, en el almuerzo de gala, se codea con importantes autoridades políticas y religiosas. Esta UF no está directamente relacionada con el personaje, pero forma parte de un contexto caracterizado por la elegancia y la importancia social, en el que Juvenal Urbino está posicionado, y en el que juega un papel relevante, pues recordemos que en la novela se narra cómo fue el impulsor de numerosas acciones sociales, culturales y relacionadas con la mejora del estado de la ciudad. Teniendo en cuenta esta idea, la locución *de gala* ofrece de manera indirecta información sobre Juvenal Urbino, en este caso sobre su posición en la vida social de la ciudad, como podemos apreciar en el siguiente fragmento: «Raras veces no tenía después de la clase un compromiso relacionado con sus iniciativas cívicas, o con sus milicias católicas, o con sus invenciones artísticas y sociales» (p.20). Esta aportación resulta de gran interés si consideramos que García Márquez describe a sus personajes progresivamente mediante acciones y escenas de la vida de los mismos, tal y como hemos indicado en el apartado del marco teórico *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*. Así pues, estructuralmente la unidad *de gala* es simple, pero semánticamente aporta bastante información en relación con su cotexto y con la novela en general, como hemos podido observar. Veamos otro ejemplo:

> Se aferraba a sus últimos hilos de sueño para no enfrentarse al fatalismo de una nueva mañana de presagios siniestros, mientras él se despertaba con la inocencia de un recién nacido […] Lo

> oía rezongar solo por inquietarla, mientras buscaba *a tientas* las pantuflas que debían de estar junto a la cama (p.46).

En este fragmento nos encontramos con la misma situación que en el fragmento anterior, tenemos la locución adverbial *a tientas*, compuesta tan solo por dos palabras, que expresa el contenido semántico de «Valerse del tacto para reconocer las cosas en la oscuridad, o por falta de vista» (DLE, 2020). Como vemos con tan solo este sintagma formado por dos palabras el autor describe una situación y una acción concretas: en ningún fragmento de la página se menciona que la estancia donde transcurre esta acción concreta esté oscura, ni se comenta que sea de noche. Sin embargo, la UF *a tientas*, por sí sola, indica que la estancia está oscura o, al menos, hay poca luz en ella, sin tener que recurrir a una sintaxis más compleja. Por otro lado, el significado recogido por el DLE (2020), «Valerse del tacto para reconocer las cosas en la oscuridad, o por falta de vista», abre la puerta a una nueva interpretación, pues también se contempla la falta de visión. En este sentido, esta UF puede describir la dificultad de Juvenal Urbino de encontrar sus pantuflas a causa de la falta de visión, consecuencia de su avanzada edad y no de la ausencia de luz por ocurrir la escena casi de amanecida. Así pues, en cualquiera de las dos interpretaciones (la falta de visibilidad por la ausencia de luz o como consecuencia de la avanzada edad), la función de la locución *a tientas* es clara: describir una dificultad concreta mediante una estructura sintáctica sencilla con una fuerte carga semántica, lo que supone una ventaja comunicativa en la transmisión y recepción del mensaje del autor. Sigamos con otro ejemplo:

> «Ella lo oía *a sabiendas* de que ninguno de aquellos ruidos era indispensable, y que él los hacía a propósito fingiendo lo contrario, así como ella estaba despierta fingiendo no estarlo (46).

En este fragmento García Márquez recurre a la locución adverbial *a sabiendas*, cuyo significado es «De un modo cierto, o a ciencia segura» (DLE, 2020), para matizar la acción que está describiendo sin tener que recurrir a una combinación libre de palabras, como podrían ser las indicadas en la definición ofrecida por el DLE. En relación con la novela en general, la locución *a sabiendas* no solo describe y matiza una acción concreta dentro de la narración, sino que contribuye a que el lector conozca un poco más la relación matrimonial entre Juvenal Urbino y Fermina Daza en esta primera secuencia narrativa. Como hemos comentado en el apartado del marco teórico *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, el amor que representa este matrimonio es el amor tedio nacido de la costumbre, es decir, Fermina y Juvenal están acostumbrados el uno al otro y se conocen como a uno mismo. Un buen ejemplo de esta situación es el conocimiento perfecto que tiene Fermina Daza de la rutina

metódica de Juvenal Urbino, tanto es así que sabe con toda seguridad donde mandarle un recado a cualquier hora del día. En este sentido, podemos considerar que la UF *a sabiendas* expresa el conocimiento derivado de la costumbre que tiene Fermina Daza de los despertares de su marido, como bien muestra el siguiente fragmento: «Fermina Daza había soportado de mal corazón, durante años, los amaneceres jubilosos del marido» (p.46). Como podemos apreciar, la UF *a sabiendas*, al igual que las comentadas anteriormente, transmite un significado concreto y, además, un contenido que va más allá de lo semántico, como es la descripción de la relación matrimonial de estos dos personajes, en una estructura simple, lo cual simplifica la sintaxis, facilitando así tanto la transmisión como la recepción del mensaje del autor.

En los siguientes fragmentos de la novela también podemos observar ejemplos de UF con función fraseológica:

> El refugiado antillano Jeremiah de Saint-Amour, inválido de guerra, fotógrafo de niños y su adversario de ajedrez más compasivo, se había puesto *a salvo* de los tormentos de la memoria con un sahumerio de cianuro de oro (p.11).
>
> Le *tendió la mano*, y ella se la tomó entre las suyas, menos para saludarlo que para ayudarlo a entrar (p.26).
>
> […] desde los borrachitos de caridad hasta los señoritos vestidos *de etiqueta* que se fugaban de las fiestas de gala del Club Social… (p.97).
>
> […] con un hacinamiento de hamacas colgadas a distintos niveles, y arhuacos de la sierra durmiendo *en cuclillas*… (127).
>
> Algunos volvían por sus cosas perdidas, pero la mayoría se quedaban allí, y Lotario Thugut las guardaba *bajo llave* (p.118).

Como podemos apreciar en estos fragmentos, el autor vuelve a describir una serie de situaciones y acciones mediante UF sin necesidad de recurrir a construcciones con una sintaxis más compleja para expresar la totalidad del mensaje, lo que contribuye en la simplificación de su transmisión y recepción, pues se trata de construcciones lingüísticas prefabricadas con un contenido semántico concreto y complejo conocido por los receptores. Así, en el primer fragmento, aparece la locución adverbial *a salvo*, cuyo significado es «Fuera de peligro» (DLE, 2020), y con la que García Márquez se refiere a la consecuencia final del temor al paso del tiempo de Jeremiah de Saint-Amour, la muerte; en el segundo fragmento, García Márquez emplea la locución verbal *tender la mano*, «Ofrecerle la mano a alguien para estrecharla o para apoyarla» (DLE, 2020), con la que no solo describe una acción concreta, sino que también alude a la avanzada edad de Juvenal Urbino; en el tercer fragmento, la locución adverbial *de*

etiqueta, cuyo contenido semántico es «Dicho de un atuendo: requerido para actos solemnes» (DLE, 2020), contribuye a recrear la imagen de los señoritos ricos del club social a los que se refiere el autor; en el cuarto fragmento, nos encontramos con la locución adverbial *en cuclillas*, «Con el cuerpo doblado de suerte que las nalgas se acerquen al suelo o descansen en los cañares» (DLE, 2020), que hace referencia a una posición concreta y que contribuye a incrementar la imagen de hacinamiento descrita por García Márquez en esa escena; y, en el quinto fragmento, la locución adverbial *bajo llave*, empleada «Para dar a entender que algo está cerrado o guardado con llave» (DLE, 2020), incrementa el cuidado que se pone a la acción de guardar algo. Así pues, podemos apreciar que en todos los fragmentos anteriores extraídos de la novela aparecen unidades que expresan un contenido semántico complejo en una estructura sencilla, que simplifica la transmisión y recepción del mensaje del autor.

2- Función de connotación

La función de connotación es propia de las UF con algún tipo de elemento diatópico, diafásico o diastrático en su estructura, tal y como hemos indicado en el apartado *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios* del marco teórico, y supone que una determinada unidad, cuando es empleada fuera de su medio propio, lo evoca dentro del contexto de funcionamiento. Este medio propio puede ser desde una región geográfica concreta hasta un determinado registro lingüístico. A continuación, presentamos una serie de fragmentos extraídos de la novela original en los que se puede apreciar la función de connotación de las UF:

> El doctor Urbino agarró al loro por el cuello con un suspiro de triunfo: *ça y est*. Pero lo soltó de inmediato, porque la escalera se resbaló bajo sus pies y é se quedó un instante suspendido en el aire, y entonces alcanzó a dase cuenta de que había muerto sin comunión… (p.68).

En este primer fragmento nos encontramos con una expresión francesa que, al estar insertada en un texto escrito íntegramente en español, remite al lector inevitablemente a la cultura y lengua francesa. En este caso, la UF no posee ninguna marca diasistemática, sino que se trata de una expresión perteneciente a otra lengua y cultura, que las evoca en el receptor al estar insertada en una lengua y cultura diferentes. Por otra parte, además de evocar la lengua y cultura francesas, esta expresión es una evocación de un aspecto perteneciente exclusivamente a la novela, como es la formación como médico del doctor Juvenal Urbino en París, y que García Márquez comenta más adelante en el plano retrospectivo de la novela. Así pues, esta expresión no solo connota un aspecto extratextual como es la lengua y cultura francesas, sino que al mismo tiempo es una evocación interna del pasado de Juvenal Urbino en Francia, que

paradójicamente el autor desvela más adelante en la novela. En este sentido, resulta conveniente recordar que, como hemos indicado en los apartados *2.3 La narrativa de García Márquez*: *desde La hojarasca hasta El amor en los tiempos del cólera* y *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, son frecuentes en esta novela las evocaciones del pasado y las analepsis, de manera que podríamos considerar el uso de esta UF como una evocación del pasado, así como una descripción del propio personaje. En el siguiente fragmento, que aparece más adelante en la tercera secuencia narrativa, podemos observar cómo García Márquez describe el pasado de Juvenal Urbino en París, así como el cambio en su forma de ser tras su regreso de la ciudad europea:

> Regresaba [el doctor Juvenal Urbino] de una larga estancia en París, donde hizo estudios superiores de medicina y cirugía, y desde que pisó tierra firme dio muestras de que no había perdido un minuto de su tiempo. Volvió más atildado que cuando se fue, más dueño de su índole, y ninguno de sus compañeros de generación parecía tan severo y sabio como él en su ciencia, pero tampoco había ninguno que bailara mejor la música de moda ni improvisara mejor en el piano (p.155).

En el fragmento anterior García Márquez desvela la relación entre el personaje y París, que habíamos intuido en el fragmento anterior de la primera secuencia narrativa gracias a la expresión francesa *ça y est*, pues al introducirse fuera de su medio propio, en este caso, la lengua francesa, lo evoca. Asimismo, esta evocación de su medio propio participa en la construcción de un personaje principal de la novela, el doctor Urbino, ya que revela en la primera secuencia narrativa una cierta vinculación entre el personaje y Francia, que el lector no descubrirá hasta más adelante, como hemos podido apreciar en el pasaje anterior, perteneciente a la tercera secuencia narrativa. Veamos otro fragmento:

> «[…] lo primero que le preguntaron en el puerto fue cómo le habían parecido las maravillas de Europa, y ella resolvió muchos meses de dicha con cuatro palabras de su jerga del Caribe: —*Más es la bulla*.» (p.236).

En este fragmento nos encontramos con la locución proverbial *ser más la bulla* que, de acuerdo con el Diccionario de Americanismos de la ASALE (2010), proviene de la expresión *ser más la bulla que la cabuya.* Sin embargo, este diccionario no ofrece más información sobre dicha expresión, ni siquiera el tipo. Hemos considerado que se trata de una locución proverbial porque encaja con las características de estas, enunciadas en el apartado del marco teórico *2.7.3 Paremiología y paremias*. No obstante, Augusto Malaret (1943) recoge la expresión *ser más la bulla que las mazorcas*, a la que le adjudica el significado de «Es más el ruido que las nueces» (Malaret, 1943, p.351) y la marca diatópica *Colombia*. Dado que nuestro autor es

colombiano y la novela está ambientada en el Caribe colombiano, consideramos que dicha locución proverbial es un acortamiento de *ser más la bulla que las mazorcas* y no *ser más la bulla que la cabuya.* Asimismo, teniendo en cuenta esos datos sobre el autor y la obra, la función de esta UF parece clara: contribuir a anclar geográficamente la narración en una zona concreta al evocar su medio propio, Colombia. Asimismo, el propio autor dentro de la narración le añade una marca geográfica adicional al referirse a ella como «cuatro palabras de su [de Fermina Daza] jerga caribeña» (p.236). Por tanto, estamos ante una locución proverbial con función de connotación, pues evoca su medio de producción, gracias a sus marcas diatópicas, lo que ayuda a localizar geográficamente la novela. Sigamos con otro ejemplo:

> Sudaba a chorros, y la Viuda de Dos dijo que se quitara el saco, el chaleco, los pantalones, que se quitara todo si quería, *qué carajo*, si al fin y al cabo ellos se conocían mejor desnudos que vestidos (p.409).

El enunciado fraseológico *qué carajo* está recogido en el DLE (2020) como una expresión malsonante (marca diafásica), que «Denota fuerte negación, decisión, contrariedad…»; de manera que su contexto de uso propio es el registro coloquial, contribuyendo de esta manera a describir una conversación entre dos personas entre las que probablemente hay una cierta familiaridad. Precisamente, la Viuda de Dos y Florentino Ariza mantienen una relación de amantes, en la que se entrevé una confianza que va más allá de la que podría haber entre dos amantes casuales, como bien demuestra el siguiente fragmento de la novela:

> «Conversaron sin preocuparse de la hora, porque ambos estaban acostumbrados a compartir sus insomnios de jóvenes, y tenían mucho menos que perder en sus insomnios de jóvenes» (p.409).

Este fragmento desvela que Florentino Ariza y la Viuda de Dos se conocen desde hace tiempo, y que están manteniendo una conversación de amigos en un ambiente distendido. En este sentido, el uso del enunciado fraseológico *qué carajo*, al remitir al lector al registro coloquial, refuerza esa relación de confianza existente entre ambos personajes.

Otros ejemplos de UF con función de connotación los podemos observar en los siguientes fragmentos:

> —¡*Santísimo Sacramento*! —gritó—. ¡Se va a matar! (p.68).

> [...], porque él no había hecho lo que ella esperaba con el alma en un hilo, y era que lo negara todo hasta la muerte, que se indignara por la calumnia, que *se cagara a gritos en esta sociedad* de mala madre... (p.358).

> Entonces ella, que tan buenos estribos tenía, los perdió con un grito histórico: —¡*A la mierda* el señor arzobispo! (p.49).
>
> Para cerrar el acto, cómo no, cantó el aria de Adiós a la vida, de Tosca. La cantó *a capella*… (p.384).
>
> Una mañana, buscando un número en el directorio de teléfonos, se encontró por casualidad con el de ella. Llamó. El timbre sonó muchas veces, y por fin reconoció la voz, seria y afónica: *¿A ver?* (p.423).

En estos fragmentos podemos apreciar de nuevo como ciertas UF con determinadas marcas diasistemáticas remiten a su medio propio de utilización: en el primer fragmento, nos encontramos con el enunciado fraseológico pragmático idiomático *¡Santísimo sacramento!*, una expresión de sorpresa con un contenido religioso, contribuye con el desarrollo del componente religioso de la cultura de la novela; en el segundo fragmento, con la locución verbal *cagarse en algo o alguien*, empleada «Para expresar desprecio o rechazo hacia una cosa o persona» (DLE, 2020), posee las marcas de registro *coloquial* y *malsonante*, lo que nos remite a un contexto coloquial, en este caso a una discusión matrimonial, y fortalece la tensión de la escena; en el tercer fragmento, el enunciado fraseológico malsonante *a la mierda*, «a paseo» (DLE, 2020), contribuye a reflejar la rabia que siente el personaje y a recrear una situación de tensión; en el cuarto fragmento, la locución adverbial *a capella* es propia del ámbito de la música y, además, de origen italiano, por lo que remite tanto a dicho país como a la música; y, en el quinto fragmento, nos encontramos con el enunciado fraseológico rutinario *¿a ver?*, empleado en Colombia para responder al teléfono según el Diccionario de Americanismos de la ASALE (2010), que remite al lector a dicho país y ayuda a anclar geográficamente la novela.

Con el análisis de los fragmentos anteriores hemos podido comprobar cómo las UF con determinadas marcas diasistemáticas contribuyen a crear ciertos efectos en la novela: hemos apreciado que García Márquez emplea una expresión francesa, que indudablemente hace pensar al lector en el país europeo, para la construcción de una parte del personaje de Juvenal Urbino, como es su pasado de estudiante en París. También hemos podido comprobar cómo determinadas UF con marcas diafásicas contribuyen a delimitar una situación comunicativa concreta, como es el caso del enunciado fraseológico malsonante *qué carajo*, que dota de familiaridad y cercanía a la relación de amantes casuales de Florentino Ariza y la Viuda de Dos. Asimismo, hemos comprobado que las UF con marcas diatópicas contribuyen a enmarcar la novela en una zona geográfica concreta, el Caribe colombiano. Por tanto, en los textos literarios las UF tienen la capacidad de evocar su medio propio de producción, lo cual produce

determinados efectos textuales o contribuye de algún modo en la creación de ciertos aspectos de la novela.

3- Función icónica

La función icónica implica que una determinada UF se sirve de una imagen visual para la transmisión de su contenido semántico-pragmático, por lo que solo es inherente a aquellas unidades que contienen algún tipo de imagen o base metafórica. Veamos el siguiente ejemplo:

> Se hizo preparar una limonada con un chorro de brandy, se la tomó en la cama con dos tabletas de fenaspirina y sudó *a mares* envuelto en una manta de lana hasta que recobró el buen clima del cuerpo (p.78).

La locución adverbial *a mares* se sirve de la imagen «mar» para indicar una gran abundancia en algo, especialmente referido a líquidos (DLE, 2020). En este fragmento García Márquez emplea esta UF para describir la abundancia exagerada con la que sudaba Florentino Ariza, a consecuencia del chaparrón que le cayó en el funeral de Juvenal Urbino. La imagen proyectada en el lector por esta UF se une a otros sintagmas y palabras, insertados en la misma página del fragmento seleccionado, con los que el autor crea una atmósfera húmeda y lluviosa, como muestran los siguientes pasajes:

> También llevaba el paraguas, pues estaba seguro de que iba a llover antes de las doce… (p.78).

> […] de modo que el entierro previsto como un acontecimiento histórico terminó en desbandada por el aguacero arrasador (p.78).

> Quedó ensopado hasta la ropa interior… (p.78).

En estos fragmentos se observa que la locución adverbial *a mares*, debido a la imagen en la que se basa para transmitir su contenido semántico, contribuye a la creación de una escena con un ambiente húmedo y lluvioso, propio del Caribe, junto con otros sintagmas y palabras insertados en la página donde se describe dicha escena, y con los que se establece una relación visual. Asimismo, podríamos considerar que esta unidad forma parte de la descripción progresiva del personaje de Florentino Ariza ofrecida por el autor, pues, como hemos señalado en el apartado teórico *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, lo exagerado es una característica fundamental del personaje y esta manera tan abundante de sudar concuerda con ese rasgo. En Florentino Ariza todo es exagerado desde aspectos generales, como su amor de más de cincuenta años por Fermina Daza, hasta hechos puntuales como el que acabamos de mencionar. Veamos otro ejemplo:

> […] el loro se negó a *decir ni este pico es mío* durante dos horas de desesperación… (p.37).

En este fragmento nos encontramos con la locución proverbial *no decir este pico es mío*, que se trata de una desautomatización de la también locución proverbial *no decir esta boca es mía*, cuyo contenido semántico es «No decir una palabra, no abrir la boca» (Seco *et al.*, 2009). García Márquez emplea esta UF para indicar que el loro, al que Juvenal Urbino había instruido, se negó en rotundo a hablar durante la visita del presidente de la República, don Marco Fidel Suárez, y su gabinete de ministros. Toda la situación presenta un toque cómico: un loro parlante que no abre el pico para articular palabra en su día de mayor esplendor delante del presidente de la República; el doctor Urbino ridiculizado ante tal personalidad por el mismo loro, al que suplica y amenaza para que hable; y, además, las advertencias de Fermina Daza sobre lo disparatado de la idea aportan más comicidad. Esta situación cómica se ve fomentada por el uso de la locución proverbial desautomatizada *no decir este pico es mío*, cuya base metafórica, «pico», establece una relación visual con el sujeto, «loro». Este juego visual atenúa una posible situación tensa propiciada por el agravio del loro, pero que se ve convertida en cómica por determinados elementos, como la propia UF. Sigamos con otro ejemplo:

> [...] una mujer todavía joven que se había impuesto en la vida con su elegancia y su ímpetu, y que ahora se marchitaba *a fuego lento* en el aura de alcanfor de sus crespones de viuda (p.157).

García Márquez describe en este pasaje la decadencia lenta e inexorable que supuso la viudez para la madre de Juvenal Urbino mediante la locución adverbial *a fuego lento***,** «Lenta y silenciosamente» (DLE, 2020). Además de presentar un determinado contenido semántico, esta UF, en relación con su cotexto, contribuye a crear una atmósfera asfixiante, pues el calor del referente «fuego» se relaciona con el siguiente fragmento de la misma página: «Poco después, ahogándose de calor junto a ella en el coche cerrado, no pudo soportar más la inclemencia de la realidad que se metía a borbotones por la ventanilla» (p.157). Esta relación de imágenes referidas al fuego y al calor no se queda ahí, pues en la misma página encontramos otro fragmento relacionado con la UF que estamos comentando, y que intensifica este ambiente: «El mar parecía de ceniza […], y era imposible encontrar la fragancia ardiente de los jazmines detrás de los sahumerios de muerte de los albañales abiertos» (p.157). Asimismo, en esta escena el autor emplea palabras que, indudablemente, guardan una relación con la locución adverbial idiomática metafórica *a fuego lento*, y que ayudan a crear esa atmósfera sofocante: *ceniza, ardiente* y *sahumerio*[18]. Las tres evocan imágenes relacionadas directamente

[18] Sahumerio: Humo que produce una materia aromática que se echa al fuego para sahumar (DLE, 2020).

con el fuego, y con ellas el autor evoca una sensación de calor sofocante. En este sentido, vemos clara la función icónica y el papel que juega la UF *a fuego lento* en relación con su cotexto: no solo matiza la viudez de la madre de Juvenal Urbino indicando lentitud, sino que también juega un papel claro en la construcción del ambiente sofocante que rodea toda la escena

Otros ejemplos de UF con función icónica los podemos apreciar en los siguientes fragmentos:

> Pero las viejas familias arruinadas por la independencia tuvieron que someterse a las realidades de los nuevos tiempos, y el colegió *abrió sus puertas* a todas las aspirantes que pudieran pagarlo… (p.87).
>
> Algunos volvían por sus cosas perdidas, pero la mayoría se quedaban allí, y Lotario Thugut las guardaba *bajo llave*... (p.118).
>
> Se le ocurrió que tal vez era un hombre distinto de su apariencia digna, que tal vez *se le iba la lengua* en las visitas y hacía alarde de conquistas imaginarias, como tantos otros de su clase (p.182).
>
> Al contrario del principio, cuando hubiera querido encontrarse con el enemigo invisible para convencerlo de sus errores, ahora solo quería *hacerlo picadillo* con las tijeras de podar (183).
>
> Tuvo que *morderse la lengua* para no contarle que él había sido participante asiduo de aquel concurso anual… (p.274).

Estos fragmentos vuelven a mostrar cómo las UF con función icónica se sirven de una determinada imagen de orden visual no solo para transmitir un contenido semántico concreto, sino también para crear determinados efectos, como humor o composición de un determinado tipo de atmósfera. Así, en el primer fragmento, la locución verbal *abrir la puerta a alguien* se sirve de la imagen visual «puerta» y la acción «abrir» para «Dar motivo, ocasión o facilidad para algo» (DLE, 2020); en el segundo fragmento, la locución adverbial *bajo llave*, «Para dar a entender que algo está cerrado o guardado con llave» (DLE, 2020), emplea la imagen «llave» para indicar que las pertenencias de los clientes se guardaban a buen recaudo; en el tercer fragmento, la locución verbal *írsele la lengua a alguien* se sirve de la imagen «lengua» para transmitir el contenido semántico de «Hablar más de la cuenta, escapársele a alguien las palabras que no quería decir» (DLE, 2020); en el cuarto fragmento, la locución verbal *hacer picadillo a alguien* emplea la imagen «picadillo» para describir la ira de Florentino Ariza contra Juvenal Urbino y su intención de «Destruirlo o dejarlo en muy mala situación desde un punto de vista físico, anímico o social» (DLE, 2020) por haberse interpuesto entre él y Fermina Daza; y, en el quinto fragmento, nos encontramos con la locución verbal *morderse la lengua*, que

nuevamente se sirve de la imagen «lengua» para transmitir un contenido semántico relacionado con el habla, en este caso el de «Contenerse al hablar» (DLE, 2020).

Con este análisis hemos podido comprobar cómo las UF, cuando cuentan con alguna imagen de orden visual en su estructura, se sirven de esta no solo para transmitir un determinado contenido semántico, sino también para otros propósitos comunicativos como crear una determinada atmósfera, describir personajes o conseguir determinados efectos como el humor o la atenuación de una situación tensa.

4- Función lúdico-poética

La función lúdico-poética solo la cumplen aquellas UF que incluyen algún componente fonoestilístico como pueden ser aliteraciones, rimas asonantes y consonantes, paralelismos, o repeticiones, que, sumados a diferentes aspectos, tales como el contenido semántico de una determinada UF y su relación con el cotexto y la novela en general, aportan un toque de gracia o humor. Veamos el siguiente ejemplo:

> Al final tuvo que admitir como cierta la versión del hospital de desahuciados, sin más consuelo que un refrán conocido como: *Mujer enferma, mujer eterna* (p.336).

La escena donde se inserta el refrán *mujer enferma, mujer eterna*, predomina el dramatismo, ya que Florentino Ariza busca desesperadamente información sobre el paradero y el estado de salud de Fermina Daza creyendo que podría haber muerto a causa de alguna enfermedad. Se trata, pues, de una escena marcada por el dramatismo de la desesperación de Florentino Ariza, pero que se ve atenuado por el contenido semántico del refrán, que sirve de contraste con todo lo que se está narrando en la página del fragmento y las inmediatamente anteriores, y a la configuración fonoestilística del mismo (rima asonante EA-EA y aliteración de la R), que aporta un toque de gracia a la escena y, en cierto modo, llaman la atención del lector. El dramatismo de esta escena no solo viene dado por la angustia de Florentino Ariza al no tener información sobre su amada, sino que a esto se suman referencias a la muerte, como bien muestran los siguientes pasajes:

> En medio de tantas averiguaciones encontró otras noticias que no conocía, o que no andaba buscando, y entre ellas la de la muerte de Lorenzo Daza (p.335).

> Fue así como se enteró de que Lorenzo Daza había muerto, y se alegró de todo corazón, aun a sabiendas de que el precio de aquella alegría podía ser el seguir viviendo sin la verdad (p.336).

> En sus días de desaliento, se conformaba con la idea de que la noticia de la muerte de Fermina Daza, en caso de que ocurriera, le llegaría de todos modos sin buscarla (p.336).

Estos fragmentos con referencias a la muerte de Lorenzo Daza, padre de Fermina, y que presentan la desesperación de Florentino Ariza al no encontrar información sobre Fermina, contrastan con el contenido semántico del refrán, que, de acuerdo con Sevilla Muñoz y Ruiza-Ayúcar (2009), indica lo siguiente: «Es de común opinión que la mujer con dolencias crónicas sobrevive al hombre». Así, se nos presenta un contraste entre la desesperación y la muerte, y la vida y la esperanza que denota el refrán. De igual manera, podemos mencionar otras palabras y sintagmas que también contrastan con el mensaje de vida que transmite el refrán *mujer enferma, mujer eterna*, como, por ejemplo: *enfermedades*, *hospital de desahuciados, desaliento*, etc. Este contraste, sumado al toque de gracia aportado por la configuración fonoestilística del refrán, atenúa el dramatismo de la escena, pese a que el refrán en sí no parece aliviar mucho a Florentino Ariza. Veamos otro ejemplo:

> Para ella era el final. Estaba segura de que su honra andaba *de boca en boca* desde antes de que el marido terminara de cumplir la penitencia… (p.359).

En este segundo fragmento, la locución adverbial de *boca en boca* cumple la misma función lúdico-poética que el refrán anterior, sirve como elemento de contraste en una situación de tensión en la que Fermina Daza se ha enterado de que su marido, Juvenal Urbino, le ha sido infiel. Aquí, al igual que en el ejemplo anterior, la UF aporta un toque de gracia mediante la rima consonante (componente fonoestilístico), que otorga sonoridad y parece mitigar la tensión de la situación por un momento, ya que seguidamente vuelve a ser tensa, como bien demuestra este otro fragmento:

> Y lo peor de todo, carajo: con una negra. Él corrigió: "Mulata". Pero entonces toda precisión salía sobrando: ella había terminado (p.359).

Sin embargo, al igual que ocurre en el fragmento anterior, la sonoridad de la UF no es el único componente que atenúa la tensión de la escena y aporta un toque sutil de humor, sino que forma parte de un mecanismo para moderar la tensión de la situación. En este sentido, resulta interesante destacar que la locución adverbial *de boca en boca*, cuyo contenido semántico indica la propagación de un rumor o noticia a otras personas (DLE, 2020), afecta a la palabra «honra»: si tenemos en cuenta que, como bien hemos indicado en el apartado del marco teórico *2.3 La narrativa de García Márquez: desde La hojarasca hasta El amor en los tiempos del cólera*, esta obra es una parodia de las novelas de folletines que toma elementos del amor cortés, como la honra, llama la atención que la UF *de boca en boca* no solo afecte al contexto dramático narrado en esa página, sino también a la palabra «honra». A este respecto, podríamos considerar que esta locución es una contribución al efecto paródico que pretende

crear García Márquez, pese a que el principal objeto de la parodia no sea la honra, sino el personaje de Florentino Ariza y su amor desmedido. Esta parodia de la honra junto con la configuración fonoestilística de la locución, que proporciona un toque de gracia, producen una atenuación de la tensión de la escena. Siguiendo con la parodia, aún más llamativo resulta el siguiente fragmento, en el que también se localiza una UF con función lúdico-poética:

> Entre tantas rarezas venidas de todas partes, Florentino Ariza estaba de todos modos entre los más raros, pero no tanto como para llamar la atención. Lo más duro que oyó fue que alguien le gritara en la calle: *Al pobre y al feo todo se les va en deseo* (p.373).

En este fragmento presiden, en mayor grado que en los fragmentos anteriores, el tono humorístico y la parodia. En este caso, García Márquez, a través del refrán *al pobre y al feo todo se le va en deseo*, acentúa la parodia del personaje de Florentino Ariza, quien, de acuerdo con el tópico del amor cortes y las convenciones de las novelas de folletines, debería estar representado como un galán. Sin embargo, en numerosas ocasiones vemos que esto no es así, y un buen ejemplo de ello es el refrán presente en este fragmento, que condensa una descripción del personaje en tono humorístico: Florentino Ariza se presenta como un personaje sombrío, que pasa desapercibido, y cuyo rasgo definitorio es lo exagerado, que podemos apreciar en su obstinación por conseguir a su amada. El tesón de Florentino por recobrar el amor de Fermina queda patente en ese refrán que indica el empeño por obtener algo, pero sin resultado. Nuevamente vemos la parodia del galán de las novelas de folletín: Florentino por más que persiste no termina de conseguir a su amada hasta las últimas páginas de la novela, por lo que todos los intentos anteriores no surten efecto alguno. Además, si consideramos el significado literal de los componentes léxicos de la UF, a Florentino Ariza se le está describiendo como una persona que no destaca ni por su apariencia física ni por su situación económica, lo que dota de más comicidad a la parodia que representa. A lo largo de la narración, el autor nos ofrece información sobre el personaje de Florentino que nos permite describirlo de tal manera. No obstante, a partir de la mitad de la segunda secuencia narrativa esta situación va cambiando y en la última secuencia narrativa ya es un personaje que destaca y goza de una buena posición económica, lo cual contrasta con el significado literal de los componentes léxicos del refrán, pues en el momento en que aparece dicho refrán el personaje de Florentino ya ha experimentado ese cambio. Por otra parte, al igual que los ejemplos anteriores, este refrán consta de rima asonante de las palabras *feo* y *deseo* otorgándole aún más comicidad derivada de la sonoridad producida por la configuración fonoestilística mencionada, lo que contribuye al toque de humor proporcionado por la UF. Por último, también denota comicidad la situación

en la que se inserta el refrán: un desconocido se lo grita por la calle, lo cual podría dar a entender que la figura de Florentino Ariza no despierta el respeto de los demás, pese a ostentar un cargo importante en la Compañía Fluvial del Caribe, lo que, a su vez, intensifica la parodia.

Los ejemplos anteriores muestran como las marcas fonoestilísticas de determinadas UF se combinan con otros factores (contenido semántico, relación con el cotexto, relación con la novela, etc.) para dotar de humor o atenuar la tensión de una escena, cumpliendo así con la función fonoestilística. Asimismo, hemos comprobado que García Márquez otorga comicidad a ciertas situaciones empleando UF que funcionan como elemento de contraste con su cotexto: es el caso del refrán *mujer eterna, mujer enferma*, que se ve incrementado por el toque de gracia aportado por la configuración fonoestilística (rima asonante) de dicha unidad. Igualmente, aparecen UF que parodian ciertos elementos de la novela: la locución adverbial *de boca en boca* y el refrán *al pobre y al feo todo se les va en deseo*, entre otros. Así pues, en los ejemplos encontrados de UF con función lúdico-poética, la comicidad y la atenuación del dramatismo no solo vienen dadas por las marcas fonoestilísticas que presentan, sino también por actuar como elementos de contraste o contribuir en la creación de la parodia que García Márquez persigue de ciertos elementos propios de las novelas de folletín y del tópico del amor cortés.

Funciones no inherentes a las unidades fraseológicas

Tal y como explicábamos en el apartado del marco teórico *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios*, las funciones no inherentes a las UF son aquellas que no dependen de las características intrínsecas de estas, sino que son el resultado de procesos de integración de UF y de las relaciones entre texto y unidad, por lo que constituyen efectos de sentido resultantes de la inserción de estas en un contexto concreto. Así, se distinguen dos grupos: por un lado, un conjunto de funciones derivadas de procesos de inserción de UF, dentro del que se incluye la función de desautomatización; y, por otro, un grupo de funciones derivadas de las relaciones entre UF y texto, en el que se incluyen las funciones semántico-estilística, y de composición y estructuración de la materia narrativa. A continuación, analizaremos una serie de fragmentos de la novela en los que aparecen UF desempeñando las funciones mencionadas.

1- Función semántico-estilística

La función semántico-estilística resulta de las relaciones de la UF con su cotexto, y consiste en la inclusión de comentarios, explicaciones, argumentaciones, caracterización de personajes, descripciones, humor, sátira, etc. Veamos el siguiente ejemplo:

> Pero ésta [tortuga de tierra] no se tenía como un ser vivo, sino más bien como un amuleto mineral para la buena suerte, del que nunca se sabía *a ciencia cierta* por dónde andaba (p.38).

En este primer fragmento nos encontramos con la locución adverbial *a ciencia cierta*, cuyo significado es «con toda seguridad» (DLE, 2020), que cumple con la función semántico-estilística de proporcionar un toque de humor y sátira. Ese tono cómico y satírico viene dado por el contraste entre la palabra «ciencia» de la UF y los sintagmas nominales «amuleto mineral» y «buena suerte». Resulta irónico y, en cierto modo, cómico no saber *a ciencia cierta* dónde se encuentra un amuleto de la buena suerte, por lo que se nos presenta aquí una contraposición entre la objetividad de la ciencia y la subjetividad de la buena fortuna y el azar. Por otra parte, podemos ir un paso más allá en la interpretación textual del fragmento y considerar que en él se refleja el carácter dual de Juvenal Urbino: por un lado, se nos presenta como un hombre de ciencia dedicado en cuerpo y alma a la medicina, como podemos apreciar en los siguientes pasajes:

> Se levantaba con los primeros gallos, y a esa hora empezaba a tomar sus medicinas secretas: bromuro de potasio para levantarse el ánimo, salicilatos para los dolores de los huesos en tiempo de lluvia, gotas de cornezuelo para los vahídos, belladona para el bueno humor (p.19).

> El doctor Juvenal Urbino se dio a conocer en el país por haber conjurado a tiempo, con métodos novedosos y drásticos, la última epidemia de cólera morbo que padeció la provincia (p.69).

> Con el prestigio inmediato y una buena contribución del patrimonio familiar fundó la Sociedad Médica, la primera y la única en las provincias del Caribe durante muchos años, y fue su presidente vitalicio (p.69).

> Pero después de la muerte de su padre aprendió todo cuando se podía aprender sobre las diversas formas del cólera, casi como una penitencia para apaciguar su memoria, y fue alumno del epidemiólogo más destacado de su tiempo y creador de los cordones sanitarios, el profesor Adrien Proust, padre del grande novelista (p.168).

Por otro, es, a la vez, un hombre de fe, religioso, e incluso a lo largo de la narración podemos intuir que se trata de una persona supersticiosa, como muestran los siguientes fragmentos:

> Nacidos y criados [Juvenal Urbino y Fermina Daza] bajo la superstición Caribe de abrir puertas y ventanas para convocar una fresca que no existía en la realidad… (p.27).

> El doctor Urbino se resistía a admitir que odiaba a los animales, y lo disimulaba con toda clase de fábulas científicas y pretextos filosóficos que convencían a muchos, pero no a su esposa (p.38).

> Decía que […] los micos contagiaban la fiebre de la lujuria, y que los gallos estaban malditos porque se habían prestado para que a Cristo lo negaran tres veces (p.38).

Podríamos decir que la mezcla y, a veces, contraste entre ciencia, religión y supersticiones son una constante a lo largo de la narración. Podemos apreciar de nuevo ese contraste entre ciencia y superstición en el siguiente episodio, donde se narra la lucha de Florentino Ariza contra la calvicie:

> Resistió durante años. No hubo glóstoras ni tricóferos[19] que no probara, ni creencia que no creyera, ni sacrificio que no soportara para defender de la devastación voraz cada pulgada de su cabeza. Se aprendió de memoria el Almanaque Bristol para la agricultura, porque le oyó decir a alguien que el crecimiento del cabello tenía una relación directa con los ciclos de las cosechas. Abandonó a su peluquero de toda la vida, que era calvo de solemnidad, y lo cambió por un foráneo que solo cortaba el pelo cuando la luna entraba en cuarto creciente […] Recurrió por último a cuantas yerbas de indios pregonaban en el mercado público, y a cuantos específicos mágicos y pócimas orientales se vendían en el Portal de los Escribanos, pero cuando vino a darse cuenta de la estafa, ya tenía una tonsura de santo (p.374-375).

En el fragmento anterior apreciamos que Florentino Ariza recurre a cualquier remedio en su intento para evitar tanto químico, como las lociones para el cabello, creencias populares (asociar el crecimiento del cabello con los ciclos de la luna), representando así el contraste o la mezcla entre ciencia y superstición. Sigamos con otro fragmento para ejemplificar la función semántico-estilística:

> En realidad no había transcurrido una semana, como él decía para agravarle la culpa, pero sí tres días imperdonables, y la furia de sentirse sorprendida en falta acabó de sacarla de quicio. Como siempre, se defendió atacando. Pues yo me he bañado todos los días —gritó *fuera de sí*— y siempre ha habido jabón (p.48).

En este fragmento, la locución adverbial *fuera de sí*, «Estar alterado por la furia» (DLE, 2020), contribuye a intensificar la tensión de la escena: se trata de una discusión entre el matrimonio, porque a Fermina Daza se le había olvidado reponer el jabón del baño y, cuando Juvenal Urbino fue a bañarse, no había. Juvenal la acusa de no haber repuesto el jabón durante una semana, lo que crea un conflicto y propicia una situación de tensión, acrecentada por el estallido de furia de Fermina Daza. En los siguientes fragmentos observamos la tensión de la escena narrada:

[19] Las glóstoras y los tricóferos son tipos de lociones para la calvicie.

> Entonces ella acabó de despertar, recordó, y se revolvió de rabia contra el mundo, porque en efecto había olvidado reponer el jabón. Había notado la falta tres días antes, cuando ya estaba debajo de la regadera y pensó reponerlo después, pero después lo olvidó hasta el día siguiente (p.48).

> Cada vez que trataron de resolver la discordia en los tres meses siguientes, lo único que lograron fue atizarla (p.48).

Esta tensión se ve incrementada por la explosión de la furia de Fermina Daza reflejada por la locución adverbial *fuera de sí*, ya que con esta se indica un estado de alteración producido por la furia. No obstante, esta UF no solo funciona como un intensificador de la tensión de esta escena concreta, sino que también ofrece al lector información sobre el carácter de Fermina Daza en esta primera secuencia narrativa. En páginas anteriores el autor ha descrito el personaje de Fermina Daza como una mujer juiciosa y paciente**:**

> En toda la casa se notaba el juicio y el recelo de una mujer con los pies bien plantados en la tierra (p.34)

> Fermina Daza había soportado de mal corazón, durante años, los amaneceres jubilosos del marido (p.46)

No obstante, en la escena del jabón que estamos comentando se nos presenta una mujer con carácter, que en un momento de tensión se ha dejado llevar por su furia interna. Así pues, esta locución adverbial da cuenta de la dualidad del carácter de Fermina Daza, que queda representado en los siguientes fragmentos:

> No había nadie más elegante que ella para dormir, con un escorzo de danza y una mano sobre la frente, pero tampoco había nadie más feroz cuando le perturbaban la sensualidad de creerse dormida cuando ya no lo estaba (p.46).

> Él llegó a proponer que se sometieran juntos a una confesión abierta, con el señor arzobispo si era preciso, para que fuera Dios quien decidiera como árbitro final si había o no había jabón en la jabonera del baño. Entonces ella, que tan buenos estribos tenía, los perdió con un grito histórico: —¡A la mierda el arzobispo! (p.49).

> Fermina Daza la escuchó sin decir palabra, sin parpadear siquiera, pero cuando terminó de escuchar era otra: había vuelto a la vida. —Lo único que me duele es no tener fuerzas para darte la cueriza que te mereces, por atrevida y mal pensada —le dijo—. Pero ahora mismo te vas de esta casa, y te juro que por los restos de mi madre que no la volverás a pisar mientras yo esté viva (p.460).

En estos fragmentos podemos apreciar la dualidad del carácter de Fermina Daza. En concreto, en el segundo fragmento este rasgo de la personalidad del personaje queda

condensado en la UF *perder los estribos* («Impacientarse alguien en exceso» [DLE, 2020]), que aparece desautomatizada para representar, precisamente, esa dualidad: es una mujer con paciencia («que tan buenos estribos tenía»), que la pierde («los perdió» [los estribos]) ante una situación tensa. Resulta curioso también que pierda la paciencia con un *grito histórico*, pues se trata de una desautomatización de la colocación *grito histérico* que intensifica la explosión de rabia del personaje. Así pues, las UF *fuera de sí*, *perder los estribos* y *grito histórico*, estas dos últimas desautomatizadas en el texto origen, no solo describen la reacción de Fermina Daza ante una situación concreta, sino que, en relación con la novela en su conjunto, también participan en la construcción del carácter del personaje. Sigamos con otro fragmento para ejemplificar la función semántico-estilística:

> Era la época en que pasaba [Florentino Ariza] sus horas libres en el Portal de los Escribanos ayudando a los enamorados implumes a escribir sus esquelas perfumadas, para descargar el corazón de tantas palabras de amor que se le quedaban sin usar en los informes de aduana. Pero al cabo de seis meses, *por muchas vueltas que le daba*, no había logrado torcerle el cuello a su cisne empedernido (p.241).

En este fragmento nos volvemos a encontrar con una UF que refleja un rasgo propio del carácter de un personaje de la novela, en este caso de Florentino Ariza. Este personaje se caracteriza, principalmente, por su carácter hiperbólico, ya que todo en él es exagerado, de acuerdo con García Márquez: lo es su amor por Fermina Daza, a la que idealiza casi sin apenas conocer; y lo es también su tesón por conseguir de nuevo el amor de Fermina cuando esta decide terminar su relación con él. En este sentido, la locución verbal *darle vueltas a algo*, cuyo significado es «discurrir repetidamente sobre algo» (DLE, 2020), es un reflejo de la obstinación de Florentino Ariza, un rasgo esencial del personaje. Tal y como hemos indicado en el apartado del marco teórico *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, García Márquez describe a los personajes progresivamente mediante acciones y situaciones de su vida cotidiana; de esta manera, el lector va siendo consciente del carácter obstinado de Florentino Ariza a través de escenas como la presentada en el fragmento anterior, en la que queda representado mediante la locución verbal *darle vueltas a algo*. En este caso concreto no se trata de su obstinación por alcanzar el amor de Fermina, sino que está empeñado en escribir correctamente una carta comercial adecuada, sin rastro de la pasión con la que escribía sus cartas de amor a Fermina Daza, ni con la que escribe para los enamorados en el Portal de los Escribanos. Así pues, la locución verbal *darle vueltas a algo* contribuye a reflejar el carácter obstinado de Florentino Ariza, incluso podríamos decir que lo acrecienta, pues aparece combinada con el adjetivo indefinido intensificador *mucho*. En los siguientes

fragmentos podemos ver representada la tenacidad de Florentino por escribir correctamente una carta comercial:

> […] Florentino Ariza escribía cualquier cosa con tanta pasión, que hasta los documentos oficiales parecían de amor. Los manifiestos de embarque le salían rimados por mucho que se esforzara en evitarlo, y las cartas comerciales tenían un aliento lírico que le restaba autoridad (p.240).
>
> —Si no eres capaz de escribir una carta comercial te vas a recoger la basura al muelle —le dijo. Florentino Ariza aceptó el desafío. Hizo un esfuerzo supremo por aprender la simpleza terrestre de la prosa mercantil… (p.240).

Esta dificultad de escribir cartas comerciales, que comentamos, proviene de su amor por Fermina Daza y su pasión por la literatura de tipo romántica, que consumía al por mayor, tal y como indica el autor en la novela: «Lotario Thugut, antiguo maestro de música del tío León XII, fue el que le aconsejó a éste que nombrara al sobrino en un empleo de escribir, porque era un consumidor de literatura al por mayor, aunque no tanto de la buena como de la peor» (p.240). En los siguientes fragmentos podemos ver representada la pasión de Florentino Ariza por lo romántico:

> Era esa la época en que pasaba sus horas libres en el Portal de los Escribanos, ayudando a los enamorados implumes a escribir sus esquelas perfumadas, para descargar el corazón de tantas palaras de amor que se le quedaban sin usar en los informes de aduanas (p.241).
>
> Así que cuando el tío León XII lo reprendió por segunda vez, él se dio por vencido, pero con una cierta altanería. —Lo único que me interesa es el amor —dijo (p.241).

Por tanto, en relación con su cotexto y la novela en general, la locución verbal *darle vueltas a algo* no solo es un indicio del carácter obstinado del personaje, sino también de su pasión y romanticismo exagerados y de su vocación por la escritura literaria, ya que la contraposición entre esa obstinación y la rendición final del personaje ante la imposibilidad de poder escribir una carta comercial correcta refuerza el carácter romántico del personaje.

Podemos observar más ejemplos de UF con función semántico-estilística en los siguientes fragmentos:

> Cuando terminó el examen, el médico guardó la espátula en el maletín atiborrado de instrumentos y frascos de medicinas, y lo cerró con un golpe seco. —Estás *como una rosa* recién nacida —dijo él (p.173).
>
> […] y en la proa una sala de estar abierta sobre el río con barandelas de madera bordada y pilares de hierro, donde colgaban de noche sus hamacas los pasajeros *del montón* (p.202).

> Todos los viernes después de la escuela se sentaba frente a las oficinas de la Compañía Fluvial del Caribe, repasando el libo de animales tantas veces repasado que se caía *a pedazos* (p.244).
>
> Cierta noche entró en el Mesón de don Sancho, un restaurante *de alto vuelo*, y ocupó el rincón más apartado… (p.327).
>
> Repitió la versión corriente de que nunca se le había conocido mujer, *habiendo sido tan buen partido*… (p.431).

En estos fragmentos también podemos apreciar el empleo de diferentes UF por parte de García Márquez para realizar descripciones tanto de personajes como de situaciones y lugares, cumpliendo así estas unidades una función semántico-estilística. Así, en el primer fragmento, nos encontramos con la locución adjetiva *como una rosa*, «Con una buena salud evidenciada por su aspecto físico» (DLE, 2020), con la que García Márquez no solo ofrece una descripción de Fermina Daza, sino que también muestra a un doctor Juvenal Urbino adulador que quedó encandilado por Fermina Daza en su primer encuentro; en el segundo fragmento, el autor emplea la locución adjetiva *del montón*, «Vulgar en su persona o condición social» (DLE, 2020), para referirse a aquellos pasajeros que por su condición social no pueden permitirse un camarote en el barco; en el tercer fragmento, la locución adverbial *a pedazos*, «A trozos, en porciones» (DLE, 2020), describe el mal estado de un libro, al mismo tiempo que es un ejemplo de la pasión por la lectura de Florentino Ariza, pues el libro de láminas de animales está muy gastado por haberlo leído tantas veces; en el cuarto fragmento, la locución adjetiva *de alto vuelo*, empleada para indicar que algo es «De gran categoría o importancia» (DLE, 2020), describe un restaurante elegante al que acude Florentino Ariza, al mismo tiempo que refleja, en relación con la secuencia narrativa, la buena posición económica de la que goza dicho personaje; y, en el quinto fragmento, la locución verbal *ser alguien un buen partido*, gracias a su contenido semántico, «Ser persona casadera que goza de buena posición» (DLE, 2020), es un reflejo de la evolución social de Florentino Ariza, que en su primer encuentro con Fermina Daza no goza de una buena posición social ni económica, pero conforme avanza la narración se convierte en un hombre de éxito y un alto cargo de la Compañía Fluvial del Caribe, gracias a su afán de llegar a ser alguien importante para recuperar el amor de Fermina.

De acuerdo con lo observado en el análisis de los fragmentos seleccionados, las UF pueden cumplir una importante función semántico-estilística descriptiva, que puede no solo afectar al fragmento y a la escena en la que se insertan, sino también a toda la novela: en el caso de *fuera de sí*, esta locución adverbial introduce un cambio importante en el carácter de Fermina Daza, en relación con la información que el autor ofrece hasta ese momento. En

cambio, la locución verbal *dar vueltas a algo* refuerza una serie de aspectos sobre el carácter de Florentino Ariza ya conocidos por el lector, pues el autor los ha ido narrando en secuencias anteriores. Resulta interesante recordar que García Márquez no ofrece descripciones directas sobre los personajes, sino que estos se dan a conocer progresivamente a lo largo de toda la narración mediante escenas y fragmentos como los analizados, en los que determinadas UF o incluso palabras forman parte de la caracterización de los personajes, de manera que cumplen una función semántico-estilística.

2- Función de composición y estructuración de la materia narrativa

La función de composición y estructuración desempeñada por las UF en los textos literarios no depende de los rasgos intrínsecos de estas, sino de su relación con el texto; y tiene que ver con la composición y organización de la materia narrativa. Así, dentro de esta función se engloban la titulación, subtitulación y concatenación de secuencias narrativas, resúmenes y menciones anticipatorias.

En cuanto a la composición y estructuración de la materia narrativa, a lo largo de la novela podemos observar el uso de determinados campos semánticos, a los que el autor recurre para dar consistencia a los temas tratados o para ayudar en la creación de la cultura de la novela. En esta línea, en la novela hay presentes UF que forman parte de estos campos, ya sea por su contenido semántico, por sus referentes, o por ambos aspectos. Es el caso del campo semántico relacionado con el amor: a lo largo de la narración observamos un entramado de referencias relacionadas con el amor y los sentimientos que participan en la composición del tópico amoroso, tema central de la novela, tal y como se indica en el apartado del marco teórico *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*. Dentro de este conjunto de referencias también aparecen UF relacionadas con el amor y los sentimientos, por lo que igualmente participan en la composición del tópico amoroso. Veamos los siguientes fragmentos:

> […], pero nunca se lo habían preguntado *con la mano en el corazón*, porque preferían desde siempre ignorar la respuesta (p.45).
>
> Fermina Daza había soportado *de mal corazón*, durante años, los amaneceres jubilosos de su marido (p.46).
>
> […], al cabo de tantos años habían depuesto sus prejuicios tribales [la familia de Fermina Sánchez] y lo [a Lorenzo Daza] admitieron *a corazón abierto* como uno de los suyos (p.130).

> Le mostró la magnolia de peluche que tenía en la mano, y *le abrió el corazón*. —Yo me quité la mía —dijo. Estaba a punto de llorar por la derrota… (p.280).

En todos los fragmentos seleccionados aparecen UF que no solo están relacionadas con el amor y las emociones, sino que también emplean el referente «corazón» para transmitir su contenido semántico, figura que podemos considerar un símbolo del amor y de los sentimientos. Por tanto, todas estas UF componen parte del campo semántico de la novela relacionado con el amor y las emociones, que juegan un papel fundamental en la novela, pues constituye el tema principal de esta, como bien hemos indicado en el apartado del marco teórico *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*. Resulta interesante detenernos en la locución adverbial no documentada *de mal corazón*, ya que podría tratarse de una desautomatización de la también locución adverbial *de mala gana*, «Con resistencia y fastidio» (DLE, 2020), de un uso personal del autor o, incluso, de un americanismo o uso local. Esta expresión no solo forma parte de todo el campo de relaciones y referencias al amor y las emociones a través del referente «corazón», sino que con ella nuestro autor consigue retratar, en cierto modo, la relación matrimonial de Fermina Daza y Juvenal Urbino: a lo largo de la narración, el autor deja entrever que se trata de un matrimonio carente de sentimientos amorosos y sustentado en la costumbre, es decir, Fermina está acostumbrada a la presencia y carácter de Juvenal Urbino, y viceversa. En el siguiente fragmento, podemos apreciar el tipo de relación entre ambos personajes: «Ni él ni ella podían decir si esa servidumbre recíproca se fundaba en el amor o en la comodidad» (p.45). En este sentido, podemos considerar que la locución adverbial no documentada *de mal corazón* da cuenta de esta relación carente de pasión y romanticismo, pues Fermina soporta los amaneceres del marido por costumbre y con cierto fastidio, no por amor ni otro tipo de sentimiento. Resulta curioso también que se describa de manera indirecta el matrimonio de Fermina y Juvenal carente de sentimientos amorosos, como decíamos, con una UF basada en la imagen «corazón».

Por su parte, la locución adverbial *a corazón abierto*, «Dando rienda suelta a los sentimientos» (Seco *et al.*, 2009), describe cómo reciben los familiares de Fermina Sánchez, madre de Fermina Daza, a Lorenzo Daza, quienes nunca aprobaron la relación entre ambos. Al igual que el ejemplo anterior, esta UF forma parte de las referencias al amor y los sentimientos, gracias a su contenido semántico relacionado con las emociones y el referente «corazón», y aporta más cohesión al tema del amor haciendo que este impregne toda la novela. Resulta interesante también que los familiares de Fermina Sánchez, quienes se oponían a su matrimonio con Lorenzo Daza por ser un hombre sin oficio conocido, con el paso del tiempo acaben

aceptándolo y recibiéndolo *a corazón abierto*, ya que podríamos considerar este hecho como símbolo del triunfo del amor, en este caso del amor familiar, lo cual influye en la centralidad del sentimiento amoroso en la novela. Asimismo, como comentábamos en el apartado del marco teórico *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela,* García Márquez recurre en esta novela al tópico amatorio *amor omnia vincit,* por lo que la locución adverbial *a corazón abierto*, en relación con la novela en su conjunto, es una representación de este tópico, que resalta la fuerza del amor.

Por otro lado, también encontramos UF que, por la relación con su cotexto o por afectar a determinadas palabras y sintagmas, forman igualmente parte de este entramado de referencias hacia el amor y las emociones que venimos describiendo, como podemos observar en los siguientes pasajes:

> Hildebranda confesó: cuando el doctor Juvenal Urbino se vendó los ojos y ella vio el resplandor de sus dientes perfectos entre sus labios rosados, había sentido un deseo irresistible de *comérselo a besos* (p.199).

> Estaba gorda y decrépita, y cargada de hijos indómitos que no eran del hombre que seguía amando sin esperanzas, sino de un militar en uso de buen retiro con el que se casó por despecho y que la amo *con locura* (p.363).

Ninguna de las UF incluidas en estos dos últimos fragmentos incluye la imagen «corazón» ni su contenido semántico está exclusivamente relacionado con el amor y las emociones, pero, aun así, lo evocan por su relación con el cotexto: por un lado, en el primer fragmento la locución verbal *comerse a alguien a besos*, «Besarlo con repetición y vehemencia» (DLE, 2020), refleja una pasión irrefrenable inspirada por otra persona, lo que indiscutiblemente guarda una estrecha relación con el amor y las emociones, sobre todo con el amor pasional, uno de los tipos de amor presentes en la novela e indicados en el apartado del marco teórico *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*; por otro, en el segundo fragmento la locución adverbial *con locura,* «Muchísimo, extremadamente» (DLE, 2020) intensifica el sentimiento amoroso dotándolo de una gran pasión.

Por tanto, existe en la novela todo un entramado de relaciones semánticas que ayudan a construir el tema amoroso, además de fortalecerlo, otorgarle cohesión y hacer que impregne toda la narración. Con estas relaciones semánticas basadas en imágenes y evocaciones, García Márquez consigue que el amor esté presente en toda la novela. Dado que el amor es uno de los temas principales de la novela, queda justificada la función de composición desempeñada por estas UF, pues ayudan a componer toda la materia narrativa relacionada con este tema; además**,**

el hecho de que García Márquez consiga con este entramado de relaciones que el amor esté presente en toda la novela sustenta la esencialidad del tópico amoroso en la narración.

No debemos olvidar que, tal y como hemos explicado en el apartado del marco teórico *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, el amor, como tema principal, aparece fuertemente vinculado con la muerte durante toda la narración; es más, la historia de amor entre Fermina y Florentino solo es posible a través de la muerte del marido de esta, Juvenal Urbino. Por tanto, la muerte se presenta como un tema tratado en la narración junto con el amor, así como un elemento estructurador de la materia narrativa: acordémonos de que la novela se inicia con un suicidio, el de Jeremiah de Saint-Amour; las últimas páginas de la novela están marcadas por el suicidio de América Vicuña, amante de Florentino Ariza; y, además, no son pocas las referencias a la muerte desde distintas perspectivas a lo largo de la narración (suicidio, vejez, enfermedad, etc.). En este sentido, al igual que sucedía con el amor, encontramos en la novela un grupo de UF relacionadas directa o indirectamente con la muerte, que junto con otras palabras, sintagmas y referencias contribuyen a la construcción de la muerte como tema y elemento estructurador de la materia narrativa. Veamos los siguientes ejemplos:

> Durante el fin de semana bailaban sin clemencia, se emborrachaban *a muerte* con alcoholes de alambiques caseros, hacían amores libres… (p.31).

> Las sirvientas, ayudadas por otras del vecindario, habían recurrido a toda suerte de engaños para hacerlo bajar, pero él continuaba empecinado en su sitio, gritando *muerto de risa* viva el partido liberal, viva el partido liberal carajo… (p.43).

> —Lo único que le pido es que me reciba una carta —le dijo [Florentino Ariza a Fermina Daza]… Sin apartar la vista del bordado, le contesto: «No puedo recibirla sin el permiso de mi padre». Florentino Ariza se estremeció con el calor de aquella voz, cuyos timbres apagados no iba a olvidar en el resto de su vida. Pero se mantuvo firme, y replicó: «Consígalo». Luego dulcificó la orden con una súplica: "Es un asunto *de vida o muerte*"» (p.94).

En estos fragmentos aparecen UF que se sirven del referente «muerte» para expresar su contenido semántico, que no está necesariamente relacionado con la misma. En el primer fragmento, la locución adverbial *a muerte*, que indica la realización de una acción de manera feroz, implacable o hasta conseguir la muerte (DLE, 2020), viene a reflejar la fuerte intensidad con la que se emborrachan hasta caerse desmayados al suelo, pareciendo así que están muertos. Nos encontramos, pues, ante una UF que se sirve del referente «muerte» para transmitir su contenido semántico formando parte así del conjunto de referencias a la muerte presente en la novela. Por su parte, resulta curioso el caso del segundo fragmento: el esquema sintáctico

muerto de risa indica la intensidad con la que se está riendo el loro, que recordemos es la causa de la muerte de Juvenal Urbino tan solo unas pocas páginas después. Es bastante irónico y, hasta cierto punto premonitorio, que el loro, que causará la muerte a Juvenal Urbino de manera indirecta, ande por la casa *muerto de risa*. Este loro muerto de risa es el heraldo de la muerte del doctor Urbino, aunque el lector no lo descubrirá hasta unas páginas más adelante. No menos interesante resulta el caso de la locución adjetiva *de vida o muerte* («Que lleva al desenlace feliz o infeliz de una situación peligrosa o comprometida» [DLE, 2020]), que hace referencia a la tremenda importancia que tiene para Florentino Ariza que la joven Fermina Daza acepte su carta de amor. Esta UF en este preciso fragmento refleja la vinculación entre el amor y la muerte en la novela, y en la relación entre ambos personajes, pues recordemos que la muerte de Juvenal Urbino es el acontecimiento que permite la culminación del amor entre estos dos personajes. Asimismo, magnifica la fuerza del sentimiento amoroso y la pasión en el personaje de Florentino Ariza, pues en el momento de entregar la carta a Fermina apenas había cruzado unas palabras con ella. Que la importancia del amor de Fermina Daza en Florentino Ariza se refleje mediante una UF con el referente «muerte» (*a vida o muerte*), no hace más que intensificar la vinculación entre el amor y la muerte en la novela.

Como podemos apreciar, de una manera u otra, las UF de los fragmentos seleccionados ayudan a conformar el tema de la muerte en la novela: primero, todas ellas portan la imagen de la muerte; y, segundo, están relacionadas de manera indirecta con la muerte. Los siguientes ejemplos cuentan con UF, que también guardan una estrecha relación con la muerte, pero, a diferencia de los anteriores, no se basan en el referente «muerte»:

> […] Jeremiah de Saint-Amour había suspirado de pronto: "Nunca seré viejo". Ella lo interpretó como un propósito de luchar *sin cuartel* contra los estragos del tiempo… (p.29).

> […], pero él continuaba empecinado en su sitio, gritando muerto de risa viva el partido liberal, viva el partido liberal carajo, un grito temerario que les *había costado la vida* a más de cuatro borrachitos felices (p.43).

> […] así que era apenas natural que cuando vio tropezar a Fermina Daza a la salida del cine, lo hubiera estremecido el relámpago pánico de que la puta muerte iba a ganarle *sin remedio* su encarnizada guerra de amor (p.374).

Las UF presentes en los fragmentos anteriores, pese a no contar con el referente «muerte», guardan relación con ella y la evocan, ya sea por su contenido semántico o por su relación con el cotexto. En el primer pasaje, la locución adverbial *sin cuartel* evoca a la muerte gracias a su contenido semántico, que viene a indicar que una acción se realiza «A muerte,

hasta las últimas consecuencias, sin descanso» (DLE, 2020). A este significado hay que sumar el cotexto en el que se inserta: esta UF describe la lucha de Jeremiah de Saint-Amour contra el paso del tiempo, que desemboca fatalmente en su suicidio narrado en la primera página de la novela. Por tanto, nos encontramos ante una unidad que remite al lector a la muerte gracias a su contenido semántico y su relación con su cotexto. Lo mismo ocurre en el caso de la locución verbal *costar la vida a alguien* que evoca la muerte gracias a su contenido semántico, «Ser causa de su muerte» (DLE, 2020). Al igual que en el ejemplo anterior, el cotexto refuerza la imagen de la muerte proyectada por dicha locución, pues hace referencia a las afirmaciones que hace el loro «muerto de risa», el mismo loro que «le costó la vida» a Juvenal Urbino. Esta UF y el cotexto, que la rodea, forman un entramado de referencias a la muerte, que contribuye a situarla como un tópico de suma importancia en la novela y elemento estructurador de la materia narrativa. Por último, en el tercer fragmento la locución adverbial *sin remedio*, «Inevitablemente» (DLE, 2020), contribuye a reforzar la presencia de la muerte en la novela, ya que, de alguna manera, se refiere a ella como algo inevitable. Resulta curioso que sea la muerte, la que *sin remedio* iba a impedir la culminación del amor de Florentino Ariza con Fermina Daza; una culminación que solo es posible a través de la muerte de Juvenal Urbino. Así pues, la locución adverbial *sin remedio* y su cotexto establece una relación con la muerte que fortalece su presencia en la novela, al mismo tiempo que representa la vinculación entre amor y muerte que hemos comentado anteriormente en el apartado del marco teórico *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela.* Como podemos apreciar, las UF relacionadas con la muerte, ya sea por su contenido semántico, por sus referentes o por su relación con el cotexto, forman un entramado de referencias a la muerte que proporcionan consistencia a este tema a lo largo de la narración, al igual que ocurre con el amor.

En el comentario de los fragmentos anteriores hemos apreciado que las UF forman parte de campos semánticos con los que el autor compone dos temas esenciales en la novela, el amor y la muerte. Pues bien, ocurre lo mismo con la cultura de la novela: a lo largo de la narración advertimos campos semánticos relacionados con aspectos relevantes de la cultura de la novela. Es el caso del ámbito religioso, pues no son pocas las palabras, sintagmas y referencias a la religión en la novela. Al igual que sucedía con los temas del amor y la muerte, encontramos en la narración todo un entramado de referencias a la religión, del que participan las UF, y que ayuda a componer este aspecto esencial de la cultura de la novela. Observemos los siguientes fragmentos:

> El doctor Juvenal Urbino había pensado más de una vez, sin ánimo premonitorio, que aquel no era un lugar propio para morir *en gracia de Dios* (p.12).

> En vísperas de la vejez, el mismo estorbo del cuerpo le inspiró al doctor Urbino la solución final: orinaba sentado, como ella, lo cual dejaba la taza limpia, y a él *en estado de gracia* (p.51).

En estos dos primeros fragmentos las UF *en gracia de Dios* y *estado de gracia* evidencian el carácter religioso del doctor Juvenal Urbino: la primera se trata de una locución adverbial no documentada que forma parte del pensamiento del doctor Urbino del que podemos deducir que para él era de suma importancia que su gran amigo Jeremiah de Saint-Amour muriera en paz con Dios; lo que, a su vez, refleja la importancia de Dios en la vida del personaje. En cuanto al contenido semántico de esta locución adverbial sin documentar, si tomamos la definición que ofrece el DLE (2020) de la palabra gracia, «En la doctrina católica, fervor sobrenatural y gratuito que Dios concede al hombre para ponerlo en el camino de la salvación», podemos asumir que la locución *en gracia de Dios* alude a un estado relacionado con la salvación divina del hombre; es más, Santo Tomás de Aquino (en O'Callaghan, 1987) aludió a este como un estado de aceptación divina. Así pues, no cabe duda de que esta locución adverbial no documentada, gracias a su contenido semántico y las imágenes que la forman (*gracia* y *Dios*), remite al ámbito de la religión y evidencia el carácter religioso del personaje. Por su parte, en el segundo fragmento García Márquez emplea la UF religiosa *estado de gracia*, «Estado de quien está libre de pecado mortal» (Seco *et al.*, 2009), para indicar que Juvenal Urbino queda libre de toda culpa. Si tenemos en cuenta las referencias a la religión en relación con este personaje, no es casualidad que el autor emplee una UF de contenido religioso para describirlo. A lo largo de la narración encontramos otros fragmentos que evidencian el carácter religioso del doctor Urbino, por ejemplo:

> Pero con el tiempo terminó por suponer que su desorden obedecía tal vez a una determinación cifrada de la Divina Providencia (p.12).

> Él llegó a proponer que se sometieran juntos a una confesión abierta, con el señor arzobispo si era preciso, para que fuera Dios quien decidiera como árbitro final si había o no había jabón en la jabonera del baño (p.49).

No obstante, los anteriores no son los únicos fragmentos de la novela en los que encontramos referencias al ámbito religioso. En los siguientes pasajes podemos apreciar también UF relacionadas con la religión o que de alguna forma remiten al lector a ella:

> […] se vistió *de luto cerrado* y se cortó en el patio la primera rosa de la madrugada (p.30).

> Lorenzo Daza no tenía nada que ver con ellos, pero los hizo descolgar y les *dio cristiana sepultura* en acción de gracias… (p.127).

> Sintió cuánto pesaba el tiempo malversado desde que se fue, cuánto costaba estar viva, cuánto amor le iba a hacer falta para amar a su hombre *como Dios mandaba* (p.147).

> —*María Santísima*—gritó la madre—. Algo muy raro debe haber pasado para que te presentes a tu casa en ese estado (p.178).

Son numerosas las referencias a la religión en la novela y las palabras, sintagmas y UF relacionadas con ella (*de cuerpo presente* [p.74], *Dios mío* [p.153], *en cuerpo y alma* [p.158], *que en paz descanse* [p.410], *de milagro* [p.446]) que construyen un campo semántico, un entramado de referencias para ayudar a construir el componente religioso de la narración, lo que forma parte inevitablemente de la cultura creada por García Márquez en la novela. Dicho componente se manifiesta de diversas formas: como parte del carácter de los personajes, por ejemplo, el de Juvenal Urbino y el de Lorenzo Daza; en forma de menciones a aspectos propios de la religión, como misas, redoble de campanas de iglesias, funerales y figuras religiosas, como arzobispos. Es más, en toda la primera secuencia narrativa se repiten con bastante frecuencia la palabra «Pentecostés» y los sintagmas derivados de ella, «misa de Pentecostés», «Día de Pentecostés» y «celebración del Día de Pentecostés», debido principalmente a que los sucesos de la primera secuencia narrativa tienen lugar a lo largo de este día de celebración religiosa.

Otro elemento fundamental de la cultura de la novela es el mundo de la navegación: recordemos que, además de transcurrir la acción principalmente en una ciudad portuaria del Caribe colombiano, Florentino Ariza, uno de los protagonistas de la novela, llega a convertirse en una figura de gran relevancia en el mundo de la navegación fluvial; y son numerosos los episodios, como el viaje del olvido de Florentino Ariza y el viaje final de Florentino y Fermina, que transcurren en barcos a lo largo del río Magdalena. Al igual que ocurría con el ámbito religioso, abundan las referencias a la navegación en la novela, por lo que también encontramos a lo largo de la misma un entramado semántico relacionado con la navegación, del que, igualmente, participan las UF. Veamos los siguientes ejemplos:

> Pero un día se puso a hacer gracias de acróbata en los travesaños de la cocina y se cayó en la olla del sancocho en medio de su propia algarabía naval de *sálvese quien pueda*… (p.42).

> La flota Tierra Firme estaba integrada por no menos de doce bastimentos de distintos tamaños, y zarpó de este puerto viajando *en conserva* con una escuadra francesa… (p.137).

> De lo que no tenía duda era de que la nave insignia había sido de las primeras en *irse a pique*, con la tripulación… (p.137).

> Era un fantasma en una casa ajena que de un día para otro se había vuelto inmensa y solitaria, y en la cual *vagaba a la deriva*… (p.398).

En estos fragmentos aparecen UF relacionadas con el mundo de la navegación, ya sea de manera directa porque son propias de dicho ámbito, o bien de manera indirecta porque lo evocan. Así, las locuciones adverbiales *en conserva*, que hace referencia a un tipo de navegación «en pequeñas flotas» (González Arce, 2019, p.127), e *irse a pique*, «Hundirse en el agua» (DLE, 2020), indudablemente remiten al lector al mundo de la navegación por ser propias de dicho ámbito. Por su parte, la locución adverbial *a la deriva* está empleada en el fragmento con el significado de «Sin dirección o propósito fijo, a merced de las circunstancias». Aunque con este significado la UF *a la deriva* parece no evocar el mundo de la navegación, posee un significado especializado relacionado con este ámbito: «Dicho de navegar: a merced de la corriente o del viento» (DLE, 2020). Si consideramos que el significado general de la UF (sin dirección o propósito fijo) deriva de su significado especializado (dicho de navegar a merced de la corriente o del viento), la locución adverbial *a la deriva* remite indudablemente al mundo de la navegación. Las UF anteriores poseen significados relacionados con el mundo de la navegación que les permiten evocar dicho ámbito; en cambio el enunciado fraseológico *sálvese quien pueda*, usado para «Indicar que cada cual debe actuar pensando en su propia salvación o utilidad» (Seco *et al.*, 2009), no remite al mundo de la navegación mediante su significado, sino porque su origen se remonta a los naufragios de la antigüedad. Asimismo, el hecho de que sea el loro, comprado por Fermina Daza en los veleros de Curazao, quien emplee este enunciado fraseológico, contribuye a que remita al lector a este mundo, pues como bien narra García Márquez «sólo sabía decir blasfemias de marineros» (p.41), lo cual indica la existencia de una relación estrecha entre el loro y la navegación.

Estas UF, junto con otras palabras, sintagmas, e incluso episodios completos de la narración, componen el universo naval, el cual es una parte indiscutible de la cultura de la novela por los motivos indicados más arriba. Podemos apreciar referencias a la navegación en bastantes partes de la novela, como los fragmentos siguientes:

> Fue [Florentino Ariza] su único hijo, habido de una alianza ocasional con el conocido naviero don Pío Quinto Loayza, uno de los tres hermanos que fundaron la Compañía Fluvial del Caribe, y le dieron con ella un nuevo impulso a la navegación a vapor en el río de la Magdalena (p.83).

> Fue por esa época cuando Florentino Ariza decidió contarle en sus cartas que estaba empeñado en rescatar para ella el tesoro del galeón sumergido[20] (p.134).

> Contó que en aquel sitio, a sólo dieciocho metros de profundidad, había tantos veleros antiguos acostados entre los corales, que era imposible calcular siquiera la cantidad… (p.139)

En los fragmentos seleccionados para esta parte del análisis, hemos podido comprobar que las UF puede cumplir, efectivamente, una función de composición de la materia narrativa; lo hemos observado en las UF relacionadas con el amor y la muerte, pues forman parte de un entramado de referencias a ambos conceptos que contribuyen en la composición de dos temas fundamentales en la novela estrechamente relacionados; pero también hemos observado cómo estas unidades pueden ayudar en la construcción de un determinado aspecto de la cultura creada por el autor para la novela, por ejemplo, la religión y el mundo de la navegación, cuya presencia abunda dentro de la misma.

3- **Función de desautomatización**

La función de desautomatización es una función no inherente resultado de la alteración, tanto formal como semántica, de una UF y, por tanto, solo la pueden desempeñar aquellas unidades modificadas, es decir, desautomatizadas. La alteración de UF o desautomatización es un procedimiento de integración de estas unidades bastante común en las obras literarias, y son múltiples los efectos que produce en este tipo de textos, efectos que dependen en gran medida del propósito comunicativo del autor en el momento de emplear una determinada UF desautomatizada. Entre los efectos producidos, podemos mencionar los siguientes: ambigüedades, intertextualidad, refuerzo de atención del lector y humor. A continuación, pasamos a presentar y comentar una serie de fragmentos de la novela con UF desautomatizadas.

> […] Fermina Daza había sido invitada a un baile de sábado unos días después de su llegada, y que el padre no le había permitido asistir con una frase terminante: *"Cada cosa se hará a su debido tiempo"* (p.89).

En este primer fragmento, nos encontramos con el refrán desautomatizado *cada cosa a su tiempo* (Sevilla Muñoz y Ruiza-Ayúcar, 2009) por la inclusión del verbo «hacer» conjugado y el participio «debido». Con esta UF García Márquez dota de oralidad a las palabras de Lorenzo Daza, pues los refranes son más propios del discurso oral que del escrito. Asimismo,

[20] Este fragmento marca el inicio de un episodio basado principalmente en la navegación y en la búsqueda de un tesoro hundido años atrás, por lo que da cuenta de la importancia de este ámbito en la cultura de la novela, pues forma parte del ser de Florentino Ariza.

el hecho de que aparezca desautomatizado acentúa esa oralidad, ya que es una muestra de la inmediatez del discurso oral y de las imprecisiones y errores que puede conllevar. De hecho, este refrán es un extracto de la conversación mantenida entre Lorenzo Daza y Fermina Daza evocada por el narrador en su relato de los hechos. Por otra parte, las desautomatizaciones de UF pueden ser consecuencia no solo de la inmediatez del discurso oral, sino también de un bajo nivel cultural del usuario. En este sentido, el refrán desautomatizado *cada cosa se hará a su debido tiempo* participa en la caracterización del personaje de Lorenzo Daza. En sus apariciones en la novela, este personaje se muestra en la narración como un hombre rudo, de maneras bruscas, e incluso intuimos que no se caracteriza por un alto nivel cultural precisamente. Así, no es de extrañar que el autor ponga en boca de este personaje una UF desautomatizada que dé cuenta del nivel cultural del mismo, que podemos apreciar en los siguientes fragmentos:

> Derrotado, terminó por perder los estribos en el almuerzo del lunes, y mientras se atragantaba de improperios y blasfemias al borde la conmoción… (p.121).

> Florentino Ariza había visto allí muchas veces a Lorenzo Daza jugando y tomando vino de barril con los asturianos del mercado público, mientras se peleaban a gritos por otras guerras crónicas que no eran las nuestras (p.122).

> Lo suponía como un altercado desigual, no sólo porque Fermina Daza lo había prevenido en las cartas sobre el carácter tempestuoso de su padre… (p.122).

> Todo él era un tributo a la ordinariez: la panza innoble, el habla enfática, las patillas de lince, las manos bastas con el anular sofocado por la montura de ópalo (p.122).

> En efecto, la familia de Fermina Sánchez se había opuesto a toda costa a que ella se casara con un inmigrante sin origen, hablador y bruto, que siempre estaba de paso en todas partes, con un negocio de mulas cerraras demasiado simple para ser limpio (p.130).

Veamos otro ejemplo sobre la función de desautomatización de las UF:

> «[…] pero luego se decidió por media esquela sobria y explícita en la que sólo prometió lo esencial: su fidelidad *a toda prueba* y su amor para siempre» (p.94).

En este fragmento nos encontramos con un ejemplo similar al anterior: se trata de una UF desautomatizada por la inclusión de un elemento que no pertenece a su estructura. La locución adverbial *a prueba* se encuentra desautomatizada por la inclusión de la palabra «toda», cuyo propósito es intensificar el contenido semántico de la misma: la unidad *a prueba* «Denota que algo está hecho a toda ley, con perfección» (DLE, 2020) y con la inclusión de la mencionada palabra se acentúa ese significado. Esta locución está referida a la fidelidad que le

promete el joven Florentino Ariza a Fermina Daza, una joven a la que apenas conoce, por lo que el objeto de la inclusión de la palabra «toda» es denotar que se trata de una fidelidad perfecta, que podríamos considerar hasta exagerada si tenemos en cuenta que no les une ningún tipo de relación en ese momento. Por tanto, esta UF desautomatizada contribuye a describir la fuerza del sentimiento amoroso en Florentino Ariza, quien al ver por primera vez a Fermina Daza sintió «un cataclismo de amor que medio siglo después aún no había terminado» (p.86). La locución adverbial desautomatizada *a prueba* no solo forma parte de la representación del amor de Florentino por Fermina Daza, sino que al mismo tiempo es un reflejo del carácter exagerado del mismo. Recordemos que, tal y como hemos indicado en el apartado del marco teórico *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela* la desmesura es una seña de identidad del carácter del personaje de Florentino, y buena muestra de ello es esta fidelidad *a toda prueba* hacia una joven con la que apenas acaba de cruzar unas palabras, pero que lleva observando en las sombras desde hace días. Así pues, que la locución adverbial *a prueba* se encuentre modificada por la inclusión de una palabra que intensifica su contenido semántico contribuye a formar uno de los rasgos más característicos de Florentino Ariza, la desmesura. Como podemos observar, la desautomatización no se limita a describir un aspecto concreto de una escena específica, sino que va más allá al reflejar una característica principal de un personaje, en este caso Florentino Ariza, que se irá desarrollando a lo largo de toda la narración. Veamos otro ejemplo:

> Por último se quitó los calzones de encaje, haciéndolos resbalar por las piernas con un movimiento rápido de nadadora, y se quedó *en carne viva* (p.217).

En este fragmento nos encontramos con la locución adverbial *en carne viva*, «Dicho de una parte del cuerpo animal: Accidentalmente despojada de epidermis» (DLE, 2020), que presenta una desautomatización discursiva, descrita en el apartado *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios* del marco teórico, pues está empleada con el significado de la también locución adverbial *en carnes*, «En cueros o desnudo» (DLE, 2020). Esta UF desautomatizada representa una hipérbole de toda la ropa que se tuvo que quitar Rosalba, primera amante de Florentino Ariza, para quedar completamente desnuda (*en carnes)*, y que podemos apreciar en los siguientes fragmentos:

> […] mientras tanto iba quitándose de encima y arrojando por los aires los crespones de viudez, hasta que le quedó puesto ni el anillo de bodas (p.217).

> Se quitó la blusa de tafetán con bordados de mostacilla, y la arrojó a través del cuarto en la poltrona del rincón, tiró el corpiño por encima del hombro hasta el otro lado de la cama, se quitó

> de un solo tirón la falda de talar con el pollerín de volantes, la faja de raso del liguero y las fúnebres medias de seda, hasta que el cuarto quedó tapizado con las últimas piltrafas de su duelo (p.217).
>
> Florentino Ariza trató de ayudarla a soltar el broche del ajustador, pero ella se le anticipó con una maniobra diestra… (p.217).
>
> Florentino Ariza no había de entender nunca cómo unas ropas de penitente habían podido disimular los ímpetus de aquella potranca cerrera que lo desnudó sofocada por su propia fiebre (p.217).

Como podemos apreciar en estos fragmentos, Rosalba se despojó de tanto artificio que pareció quedar *en carne viva*. Por otra parte, podríamos considerar esta locución adverbial desautomatizada como una metáfora de la confianza que depositó en Florentino Ariza, un desconocido a quien «empezó a hablarle de su dolor inconsolable por el marido muerto tres años antes, y mientras tanto iba quitándose de encima y arrojando por los aires los crespones de la viudez» (p.217), y ante el que se mostró al natural, sin ropa ni ornamentos, como bien muestran los pasajes anteriores. También podríamos interpretar esta locución junto con su cotexto como el reflejo de un momento de ferviente pasión que llevó a Rosalba a despojarse por completo del luto que guardaba a su marido fallecido hacía tres años, y se mostró ante Florentino Ariza *en carne viva*, lo que supuso un cambio trascendental en su vida de viuda. Los siguientes fragmentos son una representación de lo que comentamos:

> […] y que trató de saciar en un solo asalto la abstinencia férrea del duelo, con el aturdimiento y la inocencia de cinco años de fidelidad conyugal (p.218).
>
> Aquella noche se quitó el luto, de un solo golpe, sin pasar por el intermedio ocioso de las blusas de florecitas grises, y su vida se llenó de canciones de amor y trajes provocativos de guacamayas y mariposas pintadas, y empezó a repartir el cuerpo a todo el que quisiera pedírselo (p.218).

Con los ejemplos anteriores, hemos podido comprobar cómo las UF modificadas cumplen una función de desautomatización, que, a su vez, obedece a diversos propósitos: en el primer fragmento, García Márquez emplea una UF modificada con el objetivo de dotar de oralidad a las palabras del personaje y denotar un nivel cultural bajo de este; la segunda UF es un reflejo de uno de los aspectos más característicos de Florentino Ariza, lo exagerado; y la tercera UF constituye una hipérbole, que, tal y como hemos comentado en el apartado del marco teórico *2.3 La narrativa de García Márquez: desde La hojarasca hasta El amor en los tiempos del cólera*, es una seña del estilo del autor.

5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en *Love in the time of cholera*

Una vez analizada la fraseología presente en la novela original atendiendo a las funciones desempeñadas por las UF en los textos literarios identificadas por Zuluaga (1997) e indicadas en el apartado *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios* del marco teórico, ahora nos proponemos realizar un análisis de la fraseología incluida en la novela traducida, abordado desde la misma perspectiva y siguiendo la misma estructura que en el análisis del texto original llevado a cabo en el epígrafe *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*, para poder analizar posteriormente el proceso de traducción de la fraseología de la novela original. Al igual que el estudio del texto original, este análisis está dividido en dos grandes grupos atendiendo al tipo de funciones: por un lado, el grupo de las funciones inherentes a las UF (función fraseológica, de connotación, icónica y lúdico-poética); y, por otro, el grupo de funciones no inherentes (función semántico-estilística, de composición y estructuración de la materia narrativa, y de desautomatización). Los fragmentos objeto de este análisis pertenecen a la novela *Love in the time of cholera*, traducción de la obra de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera,* realizada por Edith Grossman en 1988. Cada fragmento de la novela traducida va seguido de su correspondiente fragmento original a fin de facilitar la comprensión de la interpretación ofrecida.

Funciones inherentes a las unidades fraseológicas

1- Función fraseológica

Tal y como comentamos en el apartado *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios* del marco teórico, una de las funciones inherentes a las UF, por tratarse de unidades lingüísticas prefabricadas con un contenido semántico asignado y conocido por los usuarios de una determinada lengua, es la de garantizar la comunicación mediante la transmisión y recepción sencilla del mensaje que el autor de un texto quiere transmitir. Esto es lo que Zuluaga (1997) denomina función fraseológica. Veamos un ejemplo:

> In any event, it was difficult for him to comprehend that two free adults without a past and living *on the fringes of* a closed society's prejudices had chosen the hazards of illicit love (p.20).
>
> De todos modos le costaba trabajo entender que dos adultos libres y sin pasado, *al margen de* los prejuicios de una sociedad ensimismada, hubieran elegido el azar de los amores prohibidos (p.27).

En este primer fragmento nos encontramos con la locución adverbial *on the fringe(s)*, «On the outer edge of something»[21] (Merriam-Webster, *s.f.*), que contribuye a describir a Jeremiah de Saint-Amour y su amante como dos adultos libres que no se ven afectados por los prejuicios de la sociedad en la que les ha tocado vivir. Por otro lado, Jeremiah de Saint-Amour había decidido llevar la relación con su amante por el sendero de la clandestinidad y los amores prohibidos porque era la forma en la que le gustaba vivir el amor, por lo que podríamos considerar que la expresión *on the fringes* contribuye a reforzar esa decisión, ya que tomó la determinación de vivir un amor clandestino sin necesidad de hacerlo, pues ni a él ni a ella les preocupaba lo que la sociedad pudiera pensar o decir de ellos porque vivían «on the fringes of a closed society's prejudices» (p.20). En el siguiente fragmento podemos apreciar lo que venimos diciendo:

> She explained: "It was his wish." Moreover, a clandestine shared life with a man who was never completely hers, an in which they often knew the sudden explosion of happiness, did not seem to her a condition to be despised. On the contrary: life had shown her that perhaps it was exemplary (p.20).
>
> Ella se lo explicó: «Era su gusto». Además, la clandestinidad compartida con un hombre que nunca fue suyo por completo, y en la que más de una vez conocieron la explosión instantánea de la felicidad, no le pareció una condición indeseable. Al contrario: la vida le había demostrado que tal vez fuera ejemplar (p.27).

Como Podemos apreciar, la locución adverbial *on the fringes*, en relación con su cotexto, contribuye a describir a Jeremiah de Saint-Amour y su amante, así como la relación existente entre ambos mediante una estructura sencilla, lo que facilita la transmisión-recepción del mensaje del autor, que en este caso es acentuar el modo de vivir el amor de Jeremiah de Saint-Amour y el compromiso de su amante de cumplir la voluntad de su amado. Veamos otro ejemplo:

> There was not a single detail of the previous night that she had not known about *ahead of time*, and they spoke of it very often, suffering together the irreparable rush of days that neither of them could stop now (p.21).
>
> No había ningún detalle de la noche anterior que ella no hubiera sabido *de antemano*, y hablaban de eso con frecuencia, padeciendo juntos el torrente irreparable de los días que ya ni él ni ella podía detener (p.29).

[21]En el extremo exterior de algo. Traducción propia.

La locución adverbial *ahead of time* indica que algo se ha hecho con antelación («At an earlier or previous time»[22] [Merriam-Webster, *s.f.*]). Esta expresión no solo indica que la amante de Jeremiah de Saint-Amour conocía todos los detalles de su muerte antes de que se produjera, sino que también se podría considerar como un indicio de la confianza que este tenía en ella, por lo que también es una contribución a la descripción de la relación entre ambos personajes. García Márquez no ofrece apenas información sobre el vínculo de estos personajes, solo que se trata de una relación amorosa llevada en la clandestinidad; no obstante, ciertas acciones y situaciones detallan un poco más dicha relación. En este caso, como comentamos, la locución adverbial *ahead of time* es una prueba de la confianza existente entre ambos, o al menos de la depositada por Jeremiah en su amante: que este confesara su temor a la vejez y sus intenciones suicidas a su amada, es una prueba de confianza; a su vez, que ella supiera de antemano (*ahead of time*) todos los detalles sobre sus intenciones y no alertara a nadie por petición expresa de su amado es una prueba de fidelidad y lealtad hacia él. Así, esta UF no se limita a transmitir un contenido semántico concreto, sino que al mismo tiempo participa en la descripción de la relación amorosa entre Jeremiah de Saint-Amour y su innominada amante. Todo ello queda condensado en una expresión formada por tres palabras, lo que evita recurrir a combinaciones libres con una sintaxis probablemente más compleja que podría afectar a la transmisión-recepción del mensaje del autor. Observemos otro ejemplo:

> After Florentino Ariza saw her for the first time, his mother knew before he told her because he lost his voice and his appetite and spent the entire night *tossing and turning* in his bed (p.64).
>
> Cuando Florentino Ariza la vio por primera vez, su madre lo había descubierto desde mucho antes de que él se lo contara, porque perdió el habla y el apetito y se pasaba las noches *en claro* dando vueltas en la cama (p.95).

La locución verbal *tossing and turning*, «To move about and turn over in bed because one is unable to sleep»[23] (Merriam-Webster, *s.f.*) muestra el efecto que tiene en Florentino Ariza que Fermina Daza acepte su carta de amor: es tal la emoción provocada por la aceptación que este pierde la voz y el apetito, y hasta es incapaz de pegar ojo. Fermina Daza recibe la carta de amor con un gesto de cortesía y educación, pero en ningún momento revela sentimiento alguno hacia Florentino Ariza, más allá de la cordialidad; de hecho, Florentino le ofrece una camelia, que ella rechaza con la frase: «It is a flower of promises"» (p.68). La reacción de Fermina al paso dado por Florentino es, por tanto, aséptica, carente de emociones; en cambio,

[22] Con anticipación. Traducción propia.
[23] Dar vueltas en la cama por incapacidad para conciliar el sueño. Traducción propia.

la aceptación de la carta supone para este un mundo de emociones, una enorme felicidad, que resulta en pasar la noche en vela, lo que refleja claramente la expresión *tossing and turning*. En relación con la novela en general, esta UF y el fragmento en el que se inserta describen una parte esencial del carácter de Florentino Ariza: su carácter exagerado materializado en su amor por Fermina Daza. Un amor que, como se demuestra a lo largo de la narración, es hiperbólico, y que podemos observar desde las últimas páginas de la primera secuencia narrativa. Aquí el carácter desmesurado del sentimiento amoroso del personaje viene dado por el efecto de insomnio provocado por la aceptación de la carta romántica por parte de Fermina Daza, con la que apenas acaba de cruzar unas palabras. La locución verbal *toss and turn* expresa un contenido semántico complejo sin tener que recurrir a combinaciones libres de palabras que podrían resultar en una sintaxis más complicada, lo que repercute positivamente en la transmisión y recepción del mensaje que pretende transmitir García Márquez. Sin embargo, como ocurría con los ejemplos anteriores, esta UF no solo se limita a expresar un contenido semántico concreto, sino que forma parte de la descripción de un elemento esencial de la novela en su conjunto, el sentimiento amoroso y el carácter desmesurado de Florentino Ariza, uno de los protagonistas del triángulo amoroso sobre el que se articula la novela. Esta contribución a describir una parte del carácter de Florentino también es parte de la función fraseológica, pues se ofrece información relevante sobre un personaje condensada en una expresión con una sintaxis fija y un contenido semántico asignado, lo que evita recurrir a una combinación libre de palabras con una sintaxis más compleja para ofrecer una información que, como podemos apreciar, transmite una UF por sí sola.

Otros ejemplos de UF con función fraseológica los podemos encontrar en los siguientes fragmentos:

> She heard him grumble, just to annoy her, while he *felt around for* the slippers that were supposed to be next to the bed (p.32).
>
> Lo oía rezongar solo por inquietarla, mientras buscaba *a tientas* las pantuflas que debían de estar junto a la cama (p.46).
>
> This allowed him to maintain intensive communications with her from her arrival in Valledupar, where she stayed tree months, until the end of the journey in Riohacha, a year and a half later, when Lorenzo Daza *took it for granted* that his daughter had at last forgotten and he decided to return home (p.86).
>
> Esto le permitió mantener con ella una comunicación intensa desde que llegó a Valledupar, donde permaneció tres meses, hasta el término de su viaje en Riohacha, un año y medio después,

> cuando Lorenzo Daza *dio por hecho* que la hija había por fin olvidado, y decidió volver a casa (p.130).
>
> […] although he would have liked to point out to him that guests were at the luncheon not because of what they thought but because of the merits of their lineage, which was something that had always stood *over and above* the hazards of politics and the horrors of the war (p.41).
>
> Aunque le habría gustado señalarle que nadie estaba en aquel almuerzo por lo que pensaba sino por los méritos de su alcurnia, y ésta había estado siempre *por encima* de los azares de la política y los horrores de la guerra (p.59).
>
> This was his world, he said to himself, the sad, oppressive world for him, and he was responsible to it. The first thing he did was *to take possession of* his father's office (p.105).
>
> Aquel era su mundo, se dijo, el mundo triste y opresivo que Dios le había deparado, y a él se debía. Lo primero que hizo fue *tomar posesión* del consultorio de su padre (p.159).
>
> […] from the time she awoke at six in the morning until she turned out the light in the bedroom, Fermina Daza devoted herself to *killing time* (p.125).
>
> […] desde que se levantaba a las seis de la mañana, hasta que apagaba la luz del dormitorio, se consagraba a la *pérdida del tiempo* (p.189).

En estos fragmentos también podemos observar la descripción de acciones o situaciones mediante el uso de UF sin tener que recurrir a combinaciones libres de palabras con una sintaxis más compleja: en el primer fragmento, la locución verbal *feel around for* describe la acción «To grope for something, especially in the dark or similar situation where one's vision is limited»[24] (Farlex Dictionary of Idioms, 2015); en el segundo fragmento la locución verbal *to take for granted*, además de transmitir el contenido semántico de «To asume as true, real, or expected»[25] (Merriam-Webster, *s.f.*),muestra la poca importancia que da Lorenzo Daza a la voluntad y a los deseos de su hija y su desconocimiento de la relación epistolar mantenida por Fermina y Florentino durante el viaje del olvido de esta, pues Lorenzo Daza pensó que Fermina se había olvidado de este tras más de un año alejada de él; en el tercer fragmento, la locución adverbial *over and above*, «More tan something; beyond; in addition to»[26] (Farlex Dictionary of Idioms, 2015), contribuye a perfilar una sociedad en la que la alcurnia tiene una papel protagonista, mientras que las ideas y opiniones quedan en un segundo plano; en el cuarto fragmento, la expresión *to take possession of* indica la acción de asumir el control o la

[24] Buscar algo a tientas, especialmente en la oscuridad o situaciones donde la visión de uno está limitada. Traducción propia.
[25] Asumir como real, verdadero o esperado. Traducción propia.
[26] Más que algo; más allá de; además de. Traducción propia.

responsabilidad de algo (Farlex Dictionary of Idioms, 2015) y forma parte de la aceptación de Juvenal Urbino del futuro que Dios le proveyó; y, en el quinto fragmento, la UF *to kill time*, «To spend time doing something that is not important while you are waiting for something else to happen»[27] (Merriam-Webster, *s.f.*), es una muestra de la tediosa vida de casada de Hildebranda Sánchez, prima de Fermina Daza**.**

Así pues, en los fragmentos comentados hemos apreciado que las UF tienen la capacidad de expresar un contenido semántico complejo mediante una estructura sencilla, al tratarse de combinaciones de palabras prefabricadas con una sintaxis y un inventario léxico más o menos fijos, y con un contenido semántico asignado y conocido por los hablantes, lo que repercute positivamente en la transmisión del mensaje del autor y su recepción por parte del lector. Asimismo, hemos podido comprobar cómo, en relación con el cotexto, el contenido transmitido por las UF va más allá de su significado, por ejemplo: una determinada unidad con un significado concreto participa en la descripción de personajes, lo que elimina la necesidad de emplear combinaciones libres de palabras.

2- Función de connotación

Aquellas UF con algún tipo de marca diasistemática (diafásica, diastrática, diatópica, etc.) tienen la capacidad de evocar su medio propio de reproducción y, por tanto, cumplen una función de connotación en los textos literarios, ayudando a conformar un determinado ambiente, a localizar la novela geográficamente u ofrecer información sobre los personajes. A continuación, analizaremos una serie de fragmentos con UF que presentan este tipo de marcas y que, por ello, desempeñan la función de connotación.

> "*What the hell do you mean*, a spy?" said Florentino Ariza. "I'm nothing but a poor lover" (p.72).
>
> —Qué espía ni *qué carajo* —dijo Florentino Ariza—, yo no soy más que un pobre enamorado (p.108).

En este fragmento, el enunciado fraseológico *what the hell*, «An exclamation used to emphasize surprise, shock, anger, disgust etc. In this phrase "the hell" is used as an intensifier»[28] (Farlex Dictionary of Idioms, 2015), describe la sorpresa de Florentino Ariza al ser descubierto por una patrulla militar que lo acusa de estar mandando mensajes en clave a los barcos que se acercan a la bahía. Esta UF dota de mayor oralidad a las palabras del narrador,

[27] Hacer algo de poca importancia para pasar el tiempo mientras se espera que algo suceda. Traducción propia.
[28] Expresión empleada para enfatizar sorpresa, sobresalto, enfado, etc., en la que «the hell» funciona como intensificador. Traducción propia.

primero, por tratarse de una expresión informal y, segundo, por ser el resultado de la espontaneidad y falta de preparación en el discurso provocados por el sobresalto del personaje. Por otro lado, esta expresión en relación con su cotexto y con la novela en su conjunto también participa en la descripción del personaje de Florentino Ariza, pues es una muestra de la fuerza del sentimiento amoroso en él: Florentino se encuentra absorto tocando una serenata de amor para Fermina Daza, cuando, de repente, se ve sorprendido por una patrulla militar que lo acusa de espionaje a favor de los buques liberales, ante lo que reacciona con la expresión de sorpresa *what the hell* (*qué diablos*) porque se encuentra tan ensimismado en la serenata para su amada que no es consciente de lo que ocurre a su alrededor. Efectivamente, el sentimiento amoroso en Florentino Ariza es tan fuerte que le impide prestar atención al resto del mundo, no hay en su cabeza ni en su corazón espacio para algo que no sea Fermina Daza y su amor por ella. En el siguiente fragmento podemos apreciar la verbalización del hecho en cuestión:

> […], Florentino Ariza was so befuddled that he was unaware of the state of the world, and a military patrol surprised him one dawn as he disturbed the chastity of the dead with his amorous provocations (p.72).
>
> […], Florentino Ariza seguía tan perplejo que no se enteraba del estado del mundo, y una patrulla militar lo sorprendió una madrugada perturbando la castidad de los muertos con sus provocaciones de amor (p.108).

Este fragmento y el que acabamos de comentar anteriormente demuestran la fuerza del sentimiento amoroso en Florentino Ariza, que se ve incrementad por el elemento sorpresivo aportado por el enunciado fraseológico *what the hell*. Sigamos con otro ejemplo:

> Then, despite all her selfcontrol, she lost her temper with a historic cry: "*To hell with* Archbishop!" (p.34).
>
> Entonces ella, que tan buenos estribos tenía, *los perdió* con un grito histórico: ¡*A la mierda* el señor arzobispo! (p.49).

La locución verbal *to hell with*, empleada para indicar con contundencia y enfado que a alguien no le importa algo, viene recogida en el diccionario monolingüe Merriam-Webster con las marcas diafásicas *informal* e *impolite* (informal y malsonante). Esta expresión aumenta el enfado de Fermina Daza y la tensión, en general, de toda la escena en la que se inserta: Juvenal Urbino afirma haber estado bañándose sin jabón durante una semana porque Fermina Daza no lo había repuesto, provocando que esta estalle fuera de sí en una explosión de rabia porque, efectivamente, había olvidado reponer el jabón, pero no había pasado una semana, sino tres días. Este cambio brusco en el carácter de Fermina tiene su máxima expresión con la

locución verbal *to hell with*, cuyas marcas diafásicas fomentan el elevado grado de rabia que siente este personaje. Asimismo, esta expresión, producto de la furia de Fermina Daza en una situación tensa, contribuye a incrementar la informalidad de la escena, una discusión matrimonial, al evocar un contexto informal gracias a las marcas que hemos mencionado. Así pues, esta UF con marcas de registro lingüístico participa en la recreación de esta escena caracterizada por la tensión y el carácter informal, este último determinado por la confianza existente entre los dos participantes, Fermina y Juvenal, que, a su vez, es producto de tantos años de matrimonio. Sigamos con otro ejemplo:

> […], his fever had disappeared and his spirits were elated, because in the marasmus of sedatives he had resolved once and for all that he *did not give a damn* about the brilliant future of the telegraph… (p.142).
>
> […], la fiebre había desaparecido y tenía el ánimo exaltado, porque en el marasmo de sedantes había resuelto de una vez y sin más trámites que *mandaba al carajo* el radiante porvenir del telégrafo… (p.214).

La también locución verbal *not give a damn*, «To not care at all about sb/sth»[29] (*Oxford Dictionary*, 2010), está recogida como una expresión informal. En este fragmento funciona como intensificador de la decisión terminante de Florentino Ariza de abandonar definitivamente su futuro prometedor como telegrafista para intentar recuperar el amor de Fermina Daza. Teniendo en cuenta esta idea, en relación con la novela en su conjunto, podemos considerar esta unidad como una expresión de la intensidad del sentimiento amoroso en Florentino Ariza y de su carácter obstinado, pues cambia un trabajo con grandes proyecciones por recuperar el amor de una joven, con la que había tratado en persona en contadas ocasiones y que al reencontrarse con él decide con contundencia y cierta frialdad romper toda relación entre ellos. Por otro lado, el hecho de que se trate de una expresión informal refleja una cierta falta de preparación en el discurso y remarca el aspecto repentino de la decisión tomada por Florentino: se trata de una decisión no meditada, tomada desde el corazón y debida también a los efectos de los sedantes.

Podemos observar otros ejemplos de UF con marcas diasistemáticas desempeñando la función de connotación en los siguientes fragmentos:

[29] Expresión malsonante para indicar que alguien no le da importancia a algo o alguien. Traducción propia.

But he gave the whole box to the child, thinking that the action would redeem him from all bitterness, and he soothed the father with a pat on the back. “They were for a love that *has gone all to hell*,” he said (p.173).

Pero él le dio la caja completa a la niña pensando que aquel gesto lo redimía de toda amargura, y calmó al papá con una palmadita en el hombro. —Eran para un amor que *se lo llevó el carajo* —le dijo (p.261).

[…] on the day that Uncle Leo XII himself went to see *what the devil* he could think of to make the General Section good for something (p.176).

[…] el día en que el tío León XII en persona fue a ver *qué diablos* se le ocurría para que la sección general sirviera de algo (p.265).

[…] and that her face was so raw from the sun that he would regret having come when he saw her like this, *damn it* (p.241).

[…] y con la cara tan despellejada por el sol, que él iba a arrepentirse de haber venido cuando la viera, *maldita sea* (p.364).

It goes without saying that to close the ceremony he sang the “addio alla vita” from Tosca. He sang it *a capella*… (p.255).

Para cerrar el acto, como no, cantó el aria de *Adios a la vida*, de Tosca. La cantó *a capella*… (p.384).

He was dripping with perspiration and the widow of Two told him to take off his jacket, his vest, his trousers, to take off everything if he liked, *what the hell*: after all, they knew each other better naked than dressed (p.271).

Sudaba a chorros, y La Viuda de Dos le dijo que se quitara el saco, el chaleco, los pantalones, que se quitara todo si quería, *qué carajo*, si al fin y al cabo ellos se conocían mejor desnudos que vestidos (p.409).

En los fragmentos anteriores también aparecen UF que, por presentar algún tipo de marca diasistemática o pertenecer a otra lengua, evocan su medio de producción, por lo que desempeñan la función de connotación dentro del texto. Así, en el primer fragmento nos encontramos con la locución verbal *to hell with*, recogida en el diccionario Merriam-Webster como una expresión informal y malsonante, que describe el pesar con el que Florentino Ariza se refiere a uno de los amoríos con los que intentó paliar el desamor de Fermina Daza, a la vez que las marcas diafásicas de informal y malsonante le otorgan un carácter coloquial e informal; en el segundo fragmento el enunciado fraseológico *what the devil*, empleada en preguntas para denotar enfado o sorpresa, viene registrada en el *Oxford Dictionary* (2010) con la marca diafásica *informal* (informal) y la marca diacrónica *old-fashioned* (en desuso) y describe la

frustración del Tío León XII de no saber qué hacer con la sección general de la Compañía Fluvial del Caribe, al mismo tiempo que contribuye a retratar una situación informal; en el tercer fragmento el enunciado fraseológico *damn it,* recogida en el diccionario Merriam-Webster como una expresión informal y malsonante empleada para mostrar el enfado de alguien, describe el disgusto de Fermina Daza ante los estragos físicos de la vejez; en el cuarto fragmento, la UF *a capella* posee una marca diatópica, al ser originaria de la lengua italiana , y diatécnica, al pertenecer al ámbito de la música , que le permiten evocar dicha lengua y dicho ámbito en el texto; y, en el quinto fragmento, el enunciado fraseológico *what the hell*, recogida en el diccionario Merriam-Webster como una expresión informal empleada para enfatizar diferentes estados como sorpresa, enfado, etc., contribuye a recrear un ambiente caracterizado por la informalidad y la confianza entre Florentino Ariza y su amante, La Viuda de Dos.

Así pues, las UF incluidas en la novela traducida, al igual que las UF de la novela original, con determinadas marcas diasistemáticas (diafásica, diacrónica, diatécnica y diatópica) tienen la capacidad de evocar su medio propio y, al mismo tiempo, pueden participar en la descripción de personajes, relaciones entre personajes y situaciones concretas.

Función icónica

Tal y como indicábamos en el apartado de teoría *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios*, la función icónica es característica de aquellas UF idiomáticas que transmiten su contenido semántico mediante un referente reconocible. Veamos el siguiente ejemplo:

> On rainy afternoons, *his tongue loosened* by the pleasure of having his feathers drenched, he uttered phrases from another time, which he could not have learned in the house… (p.29).
>
> En las tardes de lluvia, cuando *se le desataba la lengua* por la alegría de las plumas ensopadas, decía frases de otros tiempos que no había podido aprender en la casa… (p.41).

La locución verbal *loosen one's tongue,* «To cause someone to speak more freely»[30] (Merriam-Webster, *s.f.*, definición 1), se sirve de la imagen *tongue* (lengua) para indicar que el loro de Juvenal Urbino está hablando de forma descontrolada**.** Esta UF describe perfectamente, gracias a su referente y su contenido semántico, el carácter hablador del loro, que en más de una ocasión fue causa de grandes disturbios en la casa del doctor Urbino y Fermina Daza. Esta UF no solo afecta al loro de Paramaribo, sino que también es un indicador del carácter despierto

[30] Provocar que alguien hable libremente. Traducción propia.

e ingenioso de Fermina Daza, pues después de los desastres provocados en la casa por uno de los perros comprados por ella, Juvenal Urbino establece la siguiente prohibición: «Nothing that does not speak will come into this house»[31] (p.28).Fermina, ágil de mente, aprovecha la oportunidad proporcionada por las palabras del marido y compra en los veleros de Curazao un loro real de Paramaribo, al que se le soltaba la lengua (*loosened his tongue*) diciendo todo tipo de groserías de marineros. Así pues, Juvenal Urbino no tiene más opción que rendirse ante el ingenio de su esposa, quien ha conseguido dar la vuelta a la situación. Por otra parte, en esta escena se forma todo un campo semántico formado por palabras y sintagmas relacionados con el habla, del que indudablemente participa esta expresión, y que, en cierto modo, constituye una justificación de la entrada del loro en la casa y de la clara derrota de Juvenal Urbino ante el ingenio de Fermina Daza: «Dr. Urbino, a good loser, bowed to the ingenuity of his wife…»[32] (p.29). Algunos ejemplos de este campo semántico son: *speak* (hablar), *blasphemies* (blasfemias), *say* (decir), *voice* (voz), *words* (palabras), etc. Como vemos, la expresión *loseen one's tongue* forma una relación semántica con otras palabras insertadas en esta escena y relacionadas con el habla, lo que contribuye a la narración de este episodio de la novela. Veamos otro ejemplo:

> Throughout the house one could detect the good sense and care of a woman whose *feet were planted firmly on the ground* (p.25).
>
> En toda la casa se notaba el juicio y el recelo de una mujer *con los pies bien plantados en la tierra* (p.34).

La locución adjetiva *with one's feet planted on the ground* se sirve de los referentes *feet* (pies) y *ground* (suelo) para aludir a la sensatez y practicidad de una persona (Merriam-Webster, *s.f.*). Esta UF funciona como elemento descriptivo de la personalidad de Fermina Daza, que se presenta como una mujer plenamente consciente de su realidad; no obstante, tan solo actúa como un elemento anticipatorio, pues este carácter de mujer realista no quedará descrito hasta el final de la segunda secuencia narrativa, donde nos daremos cuenta de que este rasgo de la personalidad de Fermina contrasta con lo que García Márquez nos cuenta de este personaje a lo largo de dicha secuencia. Este contrate se materializa en la relación idílica, basada en la fantasía, que mantiene con Florentino Ariza, con el que apenas había interactuado personalmente. Se trata de una relación eminentemente epistolar, debido a que el padre de

[31] «—En esta casa no entrará nada que no hable—dijo» (García Márquez, 2011 [1985], p.41)
[32] «El doctor Urbino, buen perdedor, se inclinó ante el ingenio de su esposa…» (García Márquez, 2011 [1985], p.41).

Fermina, al enterarse de que su hija anda de amoríos con Florentino Ariza, decide llevarla de viaje para que se olvide de este, lo que obliga a los amantes a mantener una relación a distancia por carta. Al final de esta segunda secuencia narrativa, cuando Fermina se vuelve a encontrar frente a frente con Florentino después de su largo viaje del olvido y su relación epistolar, somos testigos de un cambio de carácter de joven ilusionada con su amante idílico a mujer realista que no se deja llevar por fantasías. Este carácter del personaje ya se había anunciado con la expresión *with one's feet on the ground*, aunque no seremos conscientes de ello hasta las últimas páginas de la segunda secuencia narrativa. El siguiente pasaje muestra el momento exacto en el que se produce ese cambio brusco en el carácter de Fermina, que se había ido endureciendo durante su viaje del olvido:

> She turned her head and saw, a hand's breadth from her eyes, those other glacial eyes, that livid face, those lips petrified with fear, just as she had seen them in the crowd at Midnight Mass the first time he was so close to her, but now, instead of the commotion of love, she felt the abyss of disenchantment. In an instant the magnitude of her own mistake was revealed to her […] Florentino Ariza smiled, tried to say something, tried to follow her, but she erased him from her life with a wave of her hand. "No, please," said to him. "Forget it" (pp. 101-102).

> Ella volvió la cabeza y vio a dos palmos de sus ojos los otros ojos glaciales, el rostro lívido, los labios petrificados de miedo, tal como los había visto en el tumulto de la misa del gallo la primera vez que él estuvo tan cerca de ella, pero a diferencia de entonces no sintió la conmoción del amor sino el abismo del desencanto. En un instante se le reveló completa la magnitud de su propio engaño […] Florentino Ariza sonrió, trató de decir algo, trató de seguirla, pero ella lo borró de su vida con un gesto de la mano. —No, por favor —le dijo—. Olvídelo (p.153).

Este pasaje representa el momento exacto en el que Fermina Daza pasa de ser una joven inocente, a una mujer hecha y derecha, consciente de su situación, y con los pies en la tierra (*with her feet planted firmly on the ground*), tal y como la conocemos en la primera secuencia narrativa. Por otro lado, volviendo al fragmento anterior, la expresión *with her feet planted firmly on the ground* se suma a sintagmas como *good sense* y *good care,* con los que establece una relación semántica, para ofrecer una visión de una parte del carácter de Fermina Daza. Así, la expresión idiomática *with her feet planted firmly on the ground* ofrece una visión anticipatoria de una parte del carácter de Fermina Daza, lo que coincide con lo que comentábamos en el apartado *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela* del marco teórico de que García Márquez describe a los personajes en esta novela de manera progresiva mediante escenas de la vida de cada uno. Sigamos con otro ejemplo:

> He detected it [The death] in the cadavers slit open *from head to toe* on the dissecting table, he even recognized it in patients who hid their age with the greatest success… (p.45).
>
> Lo percibía en los cadáveres *abiertos en canal* en la mesa de disección, lo reconocía hasta en los pacientes que mejor disimulaban la edad… (p.66).

En este fragmento encontramos la expresión *from head to toe*, que se sirve de los referentes *head* (cabeza) y *toe* (punta de los dedos de los pies) para indicar de manera enfática que algo afecta al cuerpo entero de algo o alguien (*Macmillan Dictionary*, *s.f.*). En este caso, esta UF forma parte de todo un campo visual relacionado con la muerte: primero, la expresión hace referencia a los cadáveres en la mesa de autopsias, los cuales, sin duda, simbolizan la muerte; segundo, se hace referencia a pacientes de avanzada edad que hacen lo imposible para disimular el deterioro físico («patients who hid their age with the greatest success»[33] [p.46]), y en los que Juvenal Urbino percibe la muerte; tercero, se menciona la respiración de su esposa («the unguarded breathing of his sleeping wife»[34] [p.46]), también de avanzada edad, que podemos considerar una referencia más a la muerte; y, por último, en las líneas anteriores al fragmento seleccionado aparece el sintagma nominal *fatal diseases* (enfermedades mortales) que indudablemente guarda relación con la muerte. Asimismo, también se hace mención a Jeremiah de Saint-Amour, quien recordemos se quitó la vida para no soportar los estragos de la vejez, que desembocan lenta, pero inexorablemente, en la muerte. Todas estas referencias y la analepsis a Jermiah de Saint-Amour, símbolo de muerte y lucha contra el paso del tiempo y la vejez, conforman un conjunto de relaciones visuales y semánticas que evocan la muerte, un elemento esencial de la novela con un papel de extremada relevancia en el desarrollo de la narración, tal y como hemos explicado en el apartado de *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela* del marco teórico. Esta relación de referencias visuales a la muerte se puede apreciar en los siguientes fragmentos:

> With no scientific basis except his own experience, Dr. Juvenal Urbino knew that most fatal diseases had their own specific odor… (p.45).
>
> Por pura experiencia, aunque sin fundamento científico, el doctor Juvenal Urbino sabía que la mayoría de enfermedades mortales tenían un olor especial (p.66).
>
> […] he even recognize it [the odor of death] in patient who hid their age with the greatest success, he smelled it in the perspiration of his own clothing and in the unguarded breathing of his sleeping wife (46).

[33] «[…] pacientes que mejor disimulaban la edad» (García Márquez, 2011 [1985], p.66).
[34] «[…] la respiración inerme de su esposa dormida» (García Márquez, 2011 [1985], p.66)

> […] lo reconocía [el olor de la muerte] hasta en los pacientes que mejor disimulaban la edad, y en el sudor de su propia ropa y en la respiración inerme de su esposa dormida (p.66).
>
> […] perhaps he would have agreed with Jeremiah de Saint-Amour that old age was an indecent state that had to be ended before it was too late (p.46).
>
> […] tal vez hubiera estado de acuerdo con Jeremiah de Saint-Amour en que la vejez era un estado indecente que debía impedirse a tiempo (p.66).
>
> […] it was because of his terror of not finding God in the darkness of death (p.46).
>
> […] era por el terror de no encontrar a Dios en la oscuridad de la muerte (p.66).

Como podemos observar, pese a que la UF *from head to toe* no contiene la imagen «muerte», en relación con su cotexto conforma todo un entramado semántico de referencias a la muerte e imágenes relacionadas con esta (*fatal diseases, patients who hid their age, unguarded breathing, sleeping wife, darkness of death*) que contribuye a representar la presencia de la muerte en la vida de Juvenal Urbino. Asimismo, con escenas como esta y relaciones semánticas de este tipo, se refuerza la muerte como tema estructurador de la materia narrativa en la novela.

Podemos encontrar otros ejemplos de UF con función icónica en los siguientes fragmentos:

> Three days of mourning were proclaimed, flags were flown *at half mast* in public buildings… (p.50).
>
> Se proclamaron tres días de duelo, se puso la bandera *a media asta* en los establecimientos públicos… (p.73).
>
> ” Get out of here,” she said. “And *don’t show your face* again for the years of life that are left to you” (p.55).
>
> “Lárgate —le dijo—. Y no *te dejes ver* más en los años que te quedan de vida” (p.80).
>
> Tránsito Ariza, who had waited for him until six o’clock in the morning with *her heart in her mouth*, searched for him in the most improbable hiding places… (p.66).
>
> Tránsito Ariza, que lo había esperado hasta las seis de la mañana con el alma en un hilo lo buscó en los escondites menos pensados… (p.100).
>
> Lotario Thugut taught him the Morse code and the workings of the telegraph system, and after only a few lessons on the violin Florentino Ariza could play *by ear* like a professional (p.56).

> Lotario Thugut le enseñó el código Morse y el manejo del sistema telegráfico, y bastaron las primeras lecciones de violín para que Florentino Ariza siguiera *tocándolo de oído* como un profesional (p.84).
>
> […] suggested that Florentino Ariza *asked for her hand* when she finished secondary school, during the Christmas vacation (p.75).
>
> […] sugirió que Florentino Ariza *pidiera su mano* cuando ella terminara la escuela secundaria en las vacaciones de Navidad (p.113).

En estos fragmentos también podemos observar UF que transmiten su contenido semántico mediante referentes tomados de la realidad, cumpliendo de esta manera con la función icónica. Así, en el primer fragmento, la locución adverbial *at half mast* se (a media asta), «a flag that is at half mast has been lowered to the middle of a pole, often in order to respect for someone who has died» (*Macmillan Dictionary*, *s.f.*)[35], forma parte de las referencias a la muerte; en el segundo fragmento, la locución verbal *not to show one's face* se sirve del referente *face* (cara) para transmitir el contenido semántico «Not to appear to somewhere; not to go to some place»[36] (Farlex Dictionary of Idioms, *s.f.*); en el tercer fragmento, la locución adjetiva *heart in one's mouth* indica un estado de agitación y nerviosismo ante una determinada situación (Merriam-Webster, *s.f.*) mediante los referentes *heart* (corazón) y *mouth* (boca); en el cuarto fragmento, la locución adverbial *by ear* indica la acción de tocar un instrumento «Without referencing a sheet music or a recording»[37] (Farlex Dictionary of Idioms, *s.f.*) mediante el referente *ear* (oído), a la vez que muestra el don para la música de Florentino Ariza; y en el quinto fragmento, la locución verbal *ask for someone's hand* se sirve del referente *hand* (mano) para transmitir el contenido semántico de «To request permission to marry one, as from their father or family (old-fashioned)»[38].

Al igual que en la novela original, hemos podido comprobar cómo en la novela traducida también aparecen determinadas UF idiomáticas con función icónica al transmitir su contenido semántico mediante referentes tomados de la realidad. Asimismo, hemos comprobado que algunas UF con dicha función no se limitan únicamente a transmitir un significado mediante una determinada imagen o un referente concreto, sino que también establecen relaciones semánticas y visuales con sintagmas y palabras de su cotexto para dar

[35] Cuando una bandera está a medio asta, se ha bajado hasta la mitad de un mástil, normalmente en señal de respeto por un difunto. Traducción propia.
[36] No aparecer o ir a algún lugar. Traducción propia.
[37] Sin tomar como referencia una partitura o grabación. Traducción propia.
[38] Solicitar de su familia a alguien en matrimonio (en desuso). Traducción propia.

consistencia a determinados temas, como es el de la muerte, o describir el carácter de los personajes.

3- Función lúdico-poética

La función lúdico-poética es aquella desempeñada por UF con algún tipo de marca fonoestilística (rima interna, aliteración…) con el fin de aportar toques de comicidad o atenuar el dramatismo de determinadas situaciones. El único ejemplo que hemos localizado en la revisión fraseológica de la novela traducida es la expresión resultante de la traducción del sentido del refrán (no documentado) introducido por García Márquez *al pobre y al feo todo se les va en deseo*, en la que la traductora ha intentado conservar el componente fonoestilístico:

> Among so many oddities originating in so many places, Florentino Ariza was certainly among the oddest, but not to the point of attracting undue attention. The hardest thing he heard was when someone shouted to him on the street: "*When you're ugly and poor, you can only want more*" (p.247).
>
> Entre tantas rarezas venidas de todas partes, Florentino Ariza estaba de todos modos entre los más raros, pero no tanto como para llamar demasiado la atención. Lo más duro que oyó fue que alguien le gritara en la calle: *"Al pobre y al feo todo se les va en deseo"* (p.373).

Esta expresión construida por la traductora da cuenta del sentido del refrán original, que indica el empeño de alguien por conseguir algo sin obtener resultados, conservando los referentes originales «pobre» (*poor*) y «feo» (*ugly*) y, en cierto modo, la rima interna asonante feo-deseo (*poor-more*), dando a esta combinación libre de palabras la apariencia de un refrán, aunque no lo sea en la lengua meta. Igualmente, se ha mantenido el tono humorístico que impregna este fragmento en el texto original, debido a la situación de que alguien le grite por la calle feo y pobre a Florentino Ariza, a lo que se suma el toque cómico proporcionado por la configuración fonoestilística de esta expresión. Asimismo, al igual que la UF original, esta expresión traducida contribuye a la parodia que García Márquez se propone hacer de las novelas de folletín en su obra, pues describe a Florentino Ariza de manera totalmente opuesta a como debería ser el galán protagonista de las novelas de folletín, de acuerdo con las convenciones de dicho género**.** Así pues, Florentino Ariza es un personaje paródico, una caricatura: se trata de un galán que no destaca ni por su apariencia física ni, en un principio, por su posición económica (*ugly* y *poor*); además, por más empeño y obstinación que ponga (*only wants more*) solo es capaz de conseguir a su amada, Fermina Daza, más de cincuenta años después, una vez fallecido el marido de esta, quien se presenta como el único obstáculo para la culminación de su relación idílica. Asimismo, la muerte de Juvenal Urbino, a causa de

una caída fatal de un árbol al intentar atrapar al loro doméstico, además de resultar un tanto cómica, es fruto del azar, lo que contribuye a la parodia de Florentino, pues recobra el amor de Fermina en parte gracias a la fortuna. Por otro lado, el contenido literal de esta expresión supone un contraste con la situación de Florentino Ariza en la secuencia narrativa donde se inserta el fragmento: recordemos que este personaje en el momento de conocer a Fermina Daza no goza de una situación económica boyante y cuando se le presenta la oportunidad de labrarse un futuro brillante como telegrafista, decide abandonar la idea para regresar y poner todo su empeño en recuperar a su amada. Hasta ese momento podríamos decir que el referente *poor* le hace justicia; no obstante, en el momento de la narración cuando aparece la expresión *when you're ugly and poor, you can only want more* Florentino Ariza ya es toda una figura de importancia en la navegación fluvial, gracias a su puesto en la Compañía Fluvial del Caribe, y se entrevé que disfruta de una posición económica acomodada; es más, en cierta ocasión acude a un restaurante de gran elegancia y adquiere un espejo de este restaurante porque había albergado el reflejo de su amada unos instantes. Esta contradicción entre el contenido literal del refrán y la actual posición social de Florentino aporta aún más comicidad a la escena.

Por otro lado, la situación en la que se reproduce la expresión es otro aliciente al tono humorístico de la escena: un desconocido le grita por la calle *when you're ugly and poor, you can only want more*, lo que podríamos considerar un indicio de que Florentino Ariza no es una persona demasiado respetada, lo que, a su vez, contribuye a esa parodia del galán de novelas de folletín que hemos comentado. Al igual que ocurre en el fragmento original, el toque humorístico aportado por la expresión es una suma de diferentes factores: la parodia del galán folletinesco reflejada por esta expresión, y que es una contribución a la parodia de las novelas de folletín en general; la situación cómica en la que se inserta; y, por último, la configuración fonoestilística de la expresión, que proporciona sonoridad, llama la atención del lector e incrementa el tono humorístico de la escena aportando un toque de gracia.

Por tanto, nos encontramos ante el mismo caso que hemos comentado en el análisis hermenéutico de la fraseología de la novela original: una expresión, que no es una UF en la lengua meta, pero a la que la traductora da aspecto de refrán, cuyo sentido figurado, su sentido literal y su relación con el cotexto y la novela en su conjunto crean un efecto humorístico que se ve reforzado e, incluso, intensificado por la configuración fonoestilística (rima interna asonante) de dicha expresión.

Funciones no inherentes a las UF

Las funciones no inherentes a las UF son aquellas que no dependen de sus propiedades intrínsecas, sino que son el resultado de diferentes procesos de integración de las UF y de las relaciones entre unidad y texto. Así pues, estas funciones constituyen efectos de sentido derivados de la inserción de estas unidades en un contexto concreto. Tal y como comentábamos en el apartado *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios* se distinguen dos grupos: funciones derivadas de las relaciones entre UF y texto (semántico-estilística, y de composición y estructuración) y funciones resultantes de procesos de inserción de UF (función de desautomatización). A continuación, pasamos a analizar una serie de fragmentos de la novela traducida, en los que aparecen UF desempeñando las funciones mencionadas.

1- Función semántico-estilística

La función semántico-estilística no depende de las propiedades intrínsecas de las UF, sino que está determinada por las relaciones UF-texto y obedece a propósitos comunicativos como la caracterización de personajes, descripciones, comentarios, humor, sátira, etc. Veamos un ejemplo:

> "Well I've bathed every day", she shouted *beside herself* with rage, "and there's always been soap" (p.33).
>
> —Pues yo me he bañado todos estos días —gritó *fuera de sí* —y siempre ha habido jabón (p.48).

La locución adverbial *beside oneself*, «In an extreme state of some emotion»[39] (Farlex Dictionary of Idioms, 2015), hace referencia a la rabia sentida por Fermina Daza durante una discusión con su marido, el doctor Juvenal Urbino. Esta UF ofrece una imagen de Fermina Daza ciega de rabia por los reproches de su marido de llevar una semana bañándose sin jabón porque ella no lo había repuesto. Al comienzo de la escena se ofrece una imagen calmada de Fermina Daza, pues está medio dormida, pero los reproches de Juvenal Urbino por la falta de jabón y el recuerdo de que efectivamente se había olvidado de reponer el jabón hacen desatar la cólera de Fermina. Esta transición de un estado de serenidad a un estado de furia está representada por la UF *beside herself*, que, a su vez, da cuenta de otra característica del carácter de Fermina: defenderse con ataques, «*As always she defended herself by attacking*»[40] (p.34). Así pues, Fermina se defiende de los reproches de su marido con un ataque lleno de rabia (*beside herself*).

[39] En un estado intenso de cualquier emoción. Traducción propia.
[40] «Como siempre se defendió atacando» (García Márquez, 2011 [1985], p.48).

Por otra parte, más allá de la escena donde se encuentra el fragmento seleccionado, esta UF representa el carácter dual del personaje: Fermina se presenta en esta primera secuencia narrativa como una mujer altiva, sosegada y paciente, pero en determinados puntos de la narración somos testigos de cómo se deja llevar por su rabia interna. Por tanto, nos encontramos con una mujer serena y, a la vez, con un carácter fuerte que aparece en determinados momentos, como cuando se siente atacada. Además, esta UF se suma a otras expresiones y fragmentos para describir esta parte del carácter de Fermina:

> The truth was that a week had not gone by, as he said to make her feel more guilty, but three unpardonable days, and her anger at being found out in a mistake maddened her (p.34).
>
> En realidad no había transcurrido una semana, como él decía para agravarle la culpa, pero sí tres días imperdonables, y la furia de sentirse sorprendida en falta acabó de sacarla de quicio (p.48).
>
> At last he proposed that they both submit to an open confession, with the Archbishop himself if necessary, so that God could decide once and for all whether or not there had been soup dish in the bathroom. Then, despite all her self-control, she lost her temper with a historic cry: "To hell with the Archbishop!" (p.34).
>
> Él llegó a proponer que se sometieran juntos a una confesión abierta, con el señor arzobispo si era preciso, para que fuera Dios quien decidiera como árbitro final si había jabón o no en la jabonera del baño. Entonces ella, que tan buenos estribos tenía, los perdió con un grito histórico: —¡A la mierda el señor arzobispo! (p.49).

Así pues, la palabra *madden* y el enunciado fraseológico *to hell with* contribuyen, junto con la expresión comentada *beside oneself*, a dibujar una imagen rabiosa de Fermina. Esta imagen resulta anticipatoria, pues este carácter de mujer serena con toques de rabia se no se muestra hasta las últimas páginas de la segunda secuencia narrativa. Sigamos con otro ejemplo de UF con función semántico-estilística:

> At his die, in complete mourning, tremulous, hardly moving, but very much *in control of herself*, Fermina Daza received the condolences with no great display of feeling…» (p.51).
>
> A su lado, de luto íntegro, trémula pero muy *dueña de sí*, Fermina Daza recibía las condolencias sin dramatismo… (p.75).

En este fragmento la locución adverbial *in control of something*, «Confident and capable, often when faced with a stressful situation» (Farlex Dictionary of Idioms, *s.f.*)[41], indica

[41] Seguro de uno mismo y capaz, normalmente al enfrentarse a una situación estresante. Traducción propia.

que Fermina Daza está tranquila y controla las emociones provocadas por el repentino fallecimiento de su esposo, el doctor Juvenal Urbino. Aquí podemos apreciar un contraste importante con la escena que describíamos en el análisis del fragmento anterior: en la primera situación se nos ha presentado a Fermina como una mujer enfurecida, que se ha dejado llevar por la rabia hasta tal punto de blasfemar de manera contundente; en cambio, en esta escena podemos apreciar a una Fermina sosegada que, a pesar de lo sucedido con su marido, durante el funeral y delante de los asistentes ha reaccionado de manera aséptica a la muerte de este y no ha mostrado emoción alguna, pues está *very much in control of herself* (muy dueña de sí). A pesar de esa serenidad que representa esta UF, todavía podemos apreciar esa dualidad de carácter mencionada en el comentario del fragmento anterior entre una mujer sosegada, entera, y una mujer que se deja llevar por la ira, como se muestra en el siguiente fragmento:

> But she had to give in to the intransigence of death. Her grief exploded into a blind rage against the world, even against herself, and that is what filled her with the control and the courage to face her solitude alone. From that time on she had no peace, but she was careful about any gesture that might seem to betray her grief (p.51).
>
> Pero tuvo que rendirse ante la intransigencia de la muerte. Su dolor se descompuso en una cólera ciega contra el mundo, y aun contra ella misma, y eso le infundió el dominio y el valor para enfrentarse sola a su soledad. Desde entonces no tuvo una tregua, pero se cuidó de cualquier gesto que pareciera un alarde de su dolor (p.75).

En este fragmento volvemos a apreciar lo mismo que en la escena del fragmento anterior, a Fermina cegada por la ira, esta vez, una ira motivada por la muerte y el dolor provocados por la pérdida repentina de su marido. Se vuelve a presentar esa imagen dual del personaje, pues de puertas para afuera esconde como puede su dolor y no expresa emoción alguna, pero de puertas para dentro se deja llevar por sus emociones internas en una explosión de rabia. Tanto la UF *in control of herself* como la del fragmento anterior, *beside herself*, ofrecen una descripción del carácter de Fermina Daza en dos situaciones concretas y, al mismo tiempo, participan en la descripción general del personaje**.** Veamos otro ejemplo:

> On the other hand, he himself could not escape the notion of old age current in his day, so it was to be expected that when he saw Fermina Daza stumble at the door of the movie theater he would be shaken by a thunderbolt of panic that death, the son of a bitch, would win an irreparable victory in his fierce war of love. Until that time his greatest battle, *fought tooth and nail* and lost without glory, was against baldness (p.247).

> Por otra parte, a él mismo no le era posible escapar a la noción de vejez de su tiempo, así que era apenas natural que cuando vio tropezar a Fermina Daza a la salida del cine, le hubiera estremecido el relámpago pánico de que la puta muerte iba a ganarle sin remedio su encarnizada guerra de amor. Hasta entonces, su gran batalla librada a brazo partido y perdida sin gloria, había sido la de la calvicie (p.374).

La locución verbal *to fight tooth and nail*, «To fight in a very determined way for what you want»[42] (*Oxford Dictionary*, 2010), constituye en este fragmento una prueba del carácter obstinado de Florentino Ariza, cuya máxima expresión es su determinación extrema para conseguir el amor de Fermina Daza cueste lo que cueste. En este caso, no apreciamos la obstinación de Florentino por recuperar a su amada, de la que venimos siendo testigos desde la tercera secuencia narrativa, en la que finalmente toma la determinación de intentar recobrar el amor de Fermina. Aquí lo que observamos es un ejemplo más de la tenacidad de este personaje que intenta evitar la caída del pelo por todos los medios, pero sin resultado alguno, como ya viene siendo habitual en este personaje; recordemos sus intentos infructíferos de mitigar la falta de Fermina Daza mediante los encuentros amorosos con todas sus amantes. En este sentido, podríamos considerar este esfuerzo de Florentino Ariza por evitar la calvicie, narrado en el fragmento y representado por la UF *fight tooth and nail*, como una analogía de su empeño por recuperar el amor de Fermina Daza y de cómo recurrió a la pasión carnal para mitigar la ausencia de la amada. En este fragmento se nos presenta un Florentino decidido a luchar contra la calvicie y para ello se agarra a cualquier remedio, como podemos apreciar en los fragmentos de más abajo. De la misma manera, durante su viaje del olvido este personaje decidió tirar por la borda un brillante futuro en el telégrafo por su obstinación por recuperar el amor de Fermina. Los siguientes fragmentos, extraídos de la misma escena del fragmento comentado, inciden en mostrar la encarnizada lucha del personaje contra la calvicie, al mismo tiempo que reflejan su carácter obstinado y exagerado:

> He struggled for years. There was not a pomade or lotion he did not try, and belief he did not accept, a sacrifice he did not endure, in order to defend every inch of his head against the ravages of that devastation. He memorized the agricultural information in the *Bristol Almanac* because he had heard that there was a direct relationship between the growth of hair and the harvesting cycles (p.247).

> Resistió durante años. No hubo glostoras ni tricóferos que no probara, ni creencia que no creyera, ni sacrificio que no soportara para defender la devastación voraz de cada pulgada de su cabeza. Se aprendió de memoria las instrucciones del Almanaque Bristol para la agricultura,

[42] Luchar con decisión por lo que uno quiere. Traducción propia.

> porque oyó decir a alguien que el crecimiento del cabello tenía una relación directa con los ciclos de las cosechas (p.374).
>
> After six years he had tried one hundred seventy-two of them, in addition to complementary treatments that appeared on the labels of the bottle, and all that he achieved was an itching, foul-smelling eczema… (p.248).
>
> Al cabo de seis años había ensayado ciento setenta y dos [Medicina infalible], además de otros métodos complementarios que aparecían en la etiqueta de los frascos, y lo único que consiguió con uno de ellos fue un eccema del cráneo, urticante y fétida… (p.375).
>
> As a last resort he had recourse to all the herbs that the Indians hawked in the public market and to all the magical specifics and Oriental potions in the Arcade of the Scribes, but by the time he realized that he had been swindled… (p.248).
>
> Recurrió por último a cuantas yerbas de indios pregonaban en el mercado público, y a cuantos específicos mágicos y pócimas orientales se vendían en el Portal de los Escribanos, pero cuando vino a darse cuenta de la estafa ya tenía una tonsura de santo (p.375).

Este carácter obstinado representado en los fragmentos anteriores y en el fragmento comentado con la unidad *to fight tooth and nail* ya lo intuimos desde la primera secuencia narrativa cuando se presenta en casa de Fermina Daza tras el funeral del doctor Urbino para reiterarle a esta la promesa de amor eterno, que le había hecho más de cincuenta años atrás; y cobrará más fuerza en la tercera secuencia narrativa No obstante, no seremos plenamente conscientes de este amor eterno hasta la segunda secuencia narrativa, en la que verá por primera vez a Fermina Daza, se despertará en él un intenso sentimiento amoroso y tomará la determinación de que esta tiene que ser su amada. Una vez más, nos encontramos ante un ejemplo más de una UF que participa en la descripción progresiva de los personajes mediante escenas de su vida, acciones y situaciones concretas que realiza García Márquez.

Otros ejemplos de UF con función semántico-estilística los podemos observar en los siguientes fragmentos:

> Throughout the house one could detect the good sense and care of a woman whose *feet were planted firmly on the ground* (p.25).
>
> En toda la casa se notaba el juicio y el recelo de una mujer *con los pies bien plantados en la tierra* (p.34).
>
> […] Dr. Urbino commended himself *body and soul* to the Divine Providence because he did not have the heart to live another day in his rubble-strewn homeland (p.105).

> […] el doctor Urbino se encomendó *en cuerpo y alma* a la Divina Providencia, porque no se sentía con ánimos para vivir un día más en su patria de escombros (p.158).
>
> He left *without having his arm twisted*, protesting his innocence, and still trying to convince his son-in-law that he had been the victim of a political conspiracy (p.200).
>
> Se fue *sin dar el brazo a torcer*, protestando inocencia, y todavía tratando de convencer al yerno de que había sido víctima de una confabulación política (p.301).
>
> He took one of the office typewriters home, his subordinates joking good-naturedly: *"You can't teach and old dog new tricks*" (p.275).
>
> Se llevó a su casa una de las máquinas de escribir de la oficina entre burlas cordiales de los subalternos: *"loro viejo no aprende a hablar"* (p.416).
>
> One of the most faithful was Lucrecia del Real Obispo, an aristocrat *of the old school* who had always been a good friend and who drew even closer after the death of Juvenal Urbino (p.285).
>
> Una de las más asiduas fue Lucrecia del Real del Obispo, una aristócrata *a la antigua* con quien siempre mantuvo una buena amistad, y que se acercó más a ella después de la muerte de Juvenal Urbino (p.430).

En estos fragmentos anteriores también aparecen UF con función semántico-estilística, obedeciendo a diferentes propósitos comunicativos, como la descripción de personajes. Así, en el primer fragmento, la locución adjetiva *feet on the ground* describe a Fermina Daza como una mujer «Firmly grounded in a realistic, pragmatic mindset regarding one's or other's ideas, ambitions, plans, or goals»[43] (Farlex Dictionary of Idioms, *s.f.*); en el segundo fragmento, la locución adverbial *body and soul*, «With all your energy and enthusiasm»[44] (Merriam-Webster, *s.f.*), describe el carácter religioso del doctor Juvenal Urbino al evidenciar la devoción con la que se entrega a la Divina Providencia; en el tercer fragmento, la locución verbal *twist someone's arm*, «To persuade or to force sb to do sth»[45] (*Oxford Dictionary*, 2010), se encuentra desautomatizada semánticamente para indicar que Lorenzo Daza no desistió en proclamar su inocencia y para mostrar la desesperación sentida por el personaje en esa situación, así como su carácter cerril; en el cuarto fragmento, el refrán *you can't teach an old dog new tricks*, «Used to say that a person who is old or is used to doing things in a certain way cannot learn or does not want to learn a new way»[46] (Merriam-Webster, *s.f.*), no solo alude a

[43] Con una mentalidad realista y pragmática respecto a sus ideas, ambiciones, planes u objetivos, o las de otros. Traducción propia.
[44] Con toda energía y entusiasmo. Traducción propia.
[45] Persuadir o forzar a alguien para que haga algo. Traducción propia.

[46] Expresión empleada para indicar que una persona por su avanzada edad o por estar acostumbrada a hacer las cosas de un determinado modo no puede o no quiere aprender una nueva forma. Traducción propia.

la avanzada edad de Florentino Ariza, sino que también participan en la parodia de las novelas de folletín que García Márquez intenta crear, pues se trata de una mofa que los empleados de Florentino Ariza, el galán protagonista, hacen del mismo; y, en el quinto fragmento, nos encontramos con la locución adjetiva *of the old school* que describe a Lucrecia del Real del Obispo como una persona que se rige por «Values or traditions of an earlier era»[47] (Farlex Dictionary of Idioms, 2015).

Con el análisis de estos fragmentos hemos podido comprobar que las UF pueden desempeñar una función semántico-estilística obedeciendo a diferentes propósitos comunicativos. En el caso de los fragmentos seleccionado, esa intención ha sido fundamentalmente la descripción de diferentes personajes de la novela.

2- Función de composición y estructuración de la materia narrativa

Las UF pueden contribuir a componer y organizar la materia narrativa de una obra literaria, mediante la titulación, subtitulación, concatenación de secuencias narrativas, resúmenes y menciones anticipatorias, de acuerdo con lo indicado en el apartado *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios* del marco teórico. En el análisis hermenéutico de la novela original advertimos del uso por parte del autor de una serie de campos semánticos empleados para reforzar y dar consistencia al amor y a la muerte, temas fundamentales de la novela, así como la religión y la navegación, dos elementos esenciales de la cultura de la obra. En este sentido, observamos que las UF forman parte de estos campos semánticos y participan en la construcción de la materia narrativa y la cultura de la novela, desempeñando así la función de composición y estructuración de la materia narrativa. Pues bien, en la novela traducida también encontramos una serie de grupos de UF que, junto con otros sintagmas, palabras y referencias, conforman una serie de relaciones semánticas que refuerzan y dan consistencia al amor, la muerte, la religión y la navegación. A continuación, analizaremos una serie de fragmentos en los que aparecen UF con función de composición o estructuración de la materia narrativa.

En el apartado *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela* del marco teórico comentábamos que el amor se presenta como el tema central de la novela e impregna toda la obra: la novela narra la historia de amor de más de cincuenta años de Florentino Ariza y Fermina Daza; la narración se articula en torno a un triángulo amoroso, el formado por Florentino Ariza, Fermina Daza y Juvenal Urbino; a lo largo de la narración el

[47] Valores o tradiciones pertenecientes a una época anterior. Traducción propia.

autor aborda diferentes tipos de amor (pasional, tedio y amor de vejez). Al igual que ocurría en la novela original, en la traducción encontramos todo un campo semántico formado por palabras y sintagmas relacionados con el amor y las emociones, que contribuye a dar consistencia al tópico amoroso y a que este sentimiento impregne toda la novela. Igualmente, aparecen en la novela traducida UF relacionadas directa o indirectamente con el amor que, indudablemente, forman parte de ese campo semántico reforzando la presencia de este en la narración. Veamos el siguiente ejemplo:

> Then, *just for love of* the labor, he taught him [the parrot] the Latin accompaniment to the Mass… (p.26).
>
> Después, *por puro vicio* de la virtud, le [al loro] enseñó el acompañamiento de la misa en latín… (p.36).

En el fragmento seleccionado aparece una UF que emplea el referente *love* (amor) para transmitir su contenido semántico, por lo que forman parte de ese campo semántico y conjunto de referencias al amor que hemos comentado anteriormente. En el primer fragmento nos encontramos con la locución adverbial *just for love of* que emplea la imagen *love* para transmitir el contenido semántico de «Purely for one's pleasure or love for someone or something, rather than for money or another such benefit»[48] (Farlex Dictionary of Idioms, 2015). Además de formar parte de las referencias al amor gracias a su contenido semántico y al referente *love*, esta UF es un ejemplo de la pasión y devoción religiosas del doctor Juvenal Urbino: a lo largo de la narración somos testigos del fervor religioso de este personaje, buena prueba de ello es cuando en una discusión con su esposa propone que ambos se sometan a una confesión conjunta con el arzobispo para que sea Dios quien decida quién tiene la razón. Asimismo, podríamos incluso considerar esta expresión como una muestra del cariño que el doctor Urbino le tiene al loro, al que él mismo había amaestrado. Este loro había mantenido sus privilegios en la casa, a pesar de haber deshonrado a Juvenal Urbino delante del presidente de la República: «The fact that the parrot could maintain his privileges after that historic act of defiance was the ultimate proof of his sacred rights»[49] (p.26). Por tanto, en este primer fragmento aparece una UF relacionada con el amor y los sentimientos no solo por el referente *love* y su contenido semántico, sino también por su relación con el cotexto y la novela en general, pues expresa la

[48] Meramente por el placer o pasión por alguien o algo, más que por dinero o cualquier otro beneficio. Traducción propia.
[49] «El hecho de que el loro hubiera mantenido sus privilegios después de ese desplante histórico había sido la prueba final de su fuero sagrado» (García Márquez, 2011 [1985], p.37).

pasión religiosa del doctor Urbino y su cariño por el loro, que, irónicamente, ocasionará más tarde su muerte de manera fortuita. Sigamos con otro ejemplo:

> She no longer thought of him as the impossible sweetheart but as the certain husband to whom she belonged *heart and soul* (p.97).
>
> Ya no pensaba en él como el novio imposible, sino como el esposo cierto a quien se debía *por entero* (p.147).

En este fragmento, la locución adverbial *heart and soul* transmite el contenido semántico de «Completely, entirely»[50] (Farlex Dictionary of Idioms, *s.f.*) mediante los referentes *heart* (corazón) y *soul* (alma), que podríamos considerar símbolos del amor y las emociones. Gracias a estos, la UF *heart and soul* forma parte del campo semántico y de las referencias al amor y los sentimientos de la novela traducida, por lo que ayuda a dar consistencia al tema amoroso en la obra. Asimismo, en relación con su cotexto, esta unidad constituye toda una referencia al amor, pues representa la culminación del amor de Fermina Daza por Florentino Ariza y la consagración de esta a su amado, ya que pasa de considerarlo un amor imposible a pensar en él como su futuro marido. Esta UF es, a su vez, la culminación del proceso de idealización de Florentino Ariza por parte de Fermina Daza: al principio, Florentino no era más que un pasatiempo para Fermina, pero poco a poco fue idealizándolo más y más. Los siguientes fragmentos, junto con el fragmento que estamos comentando, muestran ese proceso de idealización:

> So that the appearance of Florentino Ariza was for them another of the intimate diversions they invented to pass the time (p.60).
>
> Así que la aparición de Florentino Ariza fue para ellas [Fermina Daza y la tía Escolástica] una más de las muchas diversiones íntimas que solían inventarse para entretener sus horas muertas (p.90).
>
> She never knew when the diversion became a preoccupation and her blood frothed with the need to see him, and one night she awoke in terror because she saw him looking at her from the darkness at the foot of her bed (p.61).
>
> Nunca supo en qué momento la diversión se le convirtió en ansiedad, y la sangre se le volvía de espuma por la urgencia de verlo, y una noche despertó despavorida porque lo vio mirándola en la oscuridad a los pies de la cama. Entonces deseó con el alma que se cumplieran los pronósticos

[50] Completamente, totalmente. Traducción propia.

de a tía, y rogaba a Dios en sus oraciones que él tuviera el valor para entregarle la carta, sólo por saber qué decía (p.91).

Observemos otro ejemplo:

Dr. Juvenal Urbino discovered this *with a broken heart* when he entered the house through the gloomy portico… (p.105).

El doctor Juvenal Urbino lo descubrió con el corazón *hecho trizas* desde que entró por el zaguán tenebroso… (p.158).

La locución adverbial *with a broken heart* se basa en el referente *heart* (corazón) para transmitir su contenido semántico. Esta expresión idiomática indica un estado de tristeza debido a un acontecimiento trágico o el fin de una relación amorosa (Farlex Dictionary of Idioms, 2015.), Por su contenido semántico y el referente *heart*, esta UF indudablemente forma parte de las referencias al amor dentro de la novela. Sin embargo, en este caso, esta expresión, en relación con su cotexto, no representa el amor romántico, sino que simboliza el amor de Juvenal Urbino por la ciudad donde nació y creció, lo que podemos apreciar en el siguiente fragmento:

In Paris, strolling arm in arm with a casual sweetheart through the late autumn, it seemed impossible to imagine a purer happiness than those golden afternoons […] and still he had told himself with his hand in his heart that he was not prepared to exchange all that for a single instant of his Caribbean in April (p.103).

En París, paseando del brazo de una novia casual en un otoño tardío, le parecía imposible concebir una dicha más pura que la de aquellas tardes doradas […] y, sin embargo, él se había dicho con la mano en el corazón que no estaba dispuesto a cambiar por todo eso un solo instante de su Caribe en abril (p.156).

En concreto, la expresión *broken heart* indica la devastación que siente Juvenal Urbino al ver en tan mal estado su ciudad natal y la casa donde nació y creció, que también se ve reflejada en el siguiente pasaje:

On the long trip from the port to his house, located in the heart of the District of the Viceroys, he found nothing that seemed worthy of his nostalgia. Defeated, he turned his head away so that his mother would not see, and he began to cry in silence (p.104).

En el largo camino desde el puerto hasta su casa, en el corazón del barrio de los Virreyes, no encontró nada que le pareciera digno de sus nostalgias. Derrotado, volvió la cabeza para que no lo viera su madre, y se soltó a llorar en silencio (p.156).

Las UF localizadas en los fragmentos seleccionados remiten o evocan el sentimiento amoroso (no en todos los casos se trata de amor romántico) por medio de su contenido semántico, su relación con el cotexto y los referentes mediante los que transmiten su significado. Veamos otros ejemplos:

> "Well, I bathed every day," she shouted, beside herself with rage, "and there's always been soap." Although he knew her battle tactics *by heart*, this time he could not abide them (p.34).
>
> —Pues yo me he bañado todos estos días —gritó fuera de sí— y siempre ha habido jabón. Aunque él conocía de sobra sus métodos de Guerra, esa vez no pudo soportarlos (p.48).
>
> She showed him the velvet magnolia in her hand, and she *opened her heart to him*. "That is why I took off mine," she said. She was on the verge of tears because of her defeat. (p.186).
>
> Le mostró la magnolia de peluche que tenía en la mano, y *le abrió el corazón*. —Yo por eso me quité la mía —dijo. Estaba a punto de llorar por la derrota… (p.280).
>
> On one of those Sundays he visited the new cemetery adjacent to the church, where the residents of La Manga were building their sumptuous pantheons, and *his heart skipped a beat* when he discovered the most sumptuous of all in the shade of the great ceiba trees […] Among them [The gravestones], of course, was that of Doña Fermina Daza de Urbino de la Calle, and next to it her husband's with a common epitaph: *Together still in the peace of Lord* (p.220).
>
> Uno de los domingos visitó el nuevo cementerio contiguo, donde los residentes del barrio de La Manga estaban construyendo sus panteones, y *el corazón le dio un salto* cuando encontró a la sombra de las grandes ceibas el más suntuoso de todos […] Entre ellas [Las lápidas], desde luego, la de doña Fermina Daza de Urbino de la Calle, y a continuación la del esposo, con un epitafio común: *Juntos también en la paz del Señor* (p.333).

En estos fragmentos también aparecen UF relacionadas con el amor y que, por tanto, forman parte del campo semántico y de las referencias al sentimiento amoroso en la novela. Sin embargo, a diferencia de los pasajes anteriores, las UF insertadas en estos no evocan el sentimiento amoroso por su contenido semántico, sino mediante las relaciones con su cotexto. Así, en el primer fragmento, la locución adverbial *by heart*, «By rote or from memory»[51] (Merriam-Webster, *s.f.*), contribuye a describir la relación matrimonial entre el doctor Juvenal Urbino y Fermina Daza, pues da cuenta del perfecto conocimiento que tiene el doctor Urbino de su esposa al conocer de memoria (*by heart*) las reacciones de esta ante sus reproches. Este conocimiento es fruto de más de cincuenta años de vida en común, que no estuvieron exentos de pequeñas rencillas, las cuales ayudaron, indudablemente, a Juvenal Urbino a conocer a su

[51] Por repetición o de memoria. Traducción propia.

esposa: «The incident, of course, gave them the opportunity to evoke many other trivial quarrels from many other dim and turbulents dawns»[52]. Por tanto, la UF *by heart* contribuye a describir una parte de la relación matrimonial de Juvenal Urbino y Fermina Daza, el grado de conocimiento de su esposa por parte del doctor Urbino, un conocimiento que proviene de la costumbre y de tantos años de vida marital, por lo que forma parte de las referencias al amor. En este caso, esta UF está directamente relacionada con el amor tedio, uno de los tipos de amor tratados en la novela de acuerdo con lo comentado en el apartado *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela.* Asimismo, el hecho de que su contenido semántico se transmita mediante el referente *heart* (corazón) también refuerza la presencia del sentimiento amoroso en la novela, pues podríamos considerar esta palabra como un símbolo del amor y las emociones.

En el segundo fragmento, la locución verbal *heart skips a beat*, «Used to say that someone is very surprised, excited, or nervous about something»[53] (Merriam-Webster, *s.f.*), es una prueba más del amor de Florentino Ariza por su amada, Fermina Daza, incluso tiempo después de que esta lo rechazara sin miramientos en la segunda secuencia narrativa. La UF *heart skips a beat* indica el nerviosismo, podríamos decir hasta miedo, de Florentino Ariza al ver la lápida con el nombre de Fermina Daza, lo que acrecienta su miedo de que algo terrible le hubiera pasado. Este fragmento forma parte de todo un episodio de incertidumbre de Florentino Ariza al no tener noticias de su amada, del que forman parte rumores de enfermedad y muerte. En los siguientes fragmentos de la novela original podemos apreciar el origen del temor y de Florentino Ariza ante la posible muerte de Fermina:

> […] at eight o'clock sharp on four Sundays of August, he saw Dr. Juvenal Urbino with his children, but Fermina Daza was not with them (p.220).
>
> […] allí encontró al doctor Juvenal Urbino con sus hijos, puntuales a las ocho en los cuatro domingos de agosto, pero Fermina no estuvo con ellos (p.333).
>
> Fort the rest of the year, Fermina Daza did not attend any civic or social ceremonies, not even the Christmas celebrations, in which she and her husband has always been illustrious protagonists (p.220).
>
> En el resto del año, Fermina Daza no asistió a ninguno de los actos cívicos ni sociales, ni siquiera los de Navidad, en los cuales ella y su marido solían ser protagonistas de lujo (p.333).

[52] «El incidente, por supuesto, les dio oportunidad de evocar otros, muchos otros pleitos minúsculos de otros tantos amaneceres turbios» (García Márquez, 2011 [1985], p.48).
[53] Expresión empleada para indicar que alguien está sorprendido, emocionado o nervioso por algo. Traducción propia.

> During the intermission, Florentino Ariza happened on a group that, beyond any doubt, was discussing her [Fermina Daza] without mentioning her name. They said that on midnight the previous June someone had seen her boarding the Cunard ocean line en route to Panama, and that she wore a dark veil to hide the ravages of the shameful disease that was consuming her (pp.220-221).

> En el intermedio, Florentino Ariza sorprendió un grupo en el que sin duda hablaban de ella sin mencionarla. Decían que alguien la vio subir una medianoche del junio anterior en el transatlántico de la Cunard, rumbo a Panamá, y que llevaba un velo oscuro para que no se le notaran los estragos de la enfermedad vergonzosa que la iba consumiendo (p.333-334).

Así pues, la locución verbal *heart skips a beat* forma parte de las referencias al amor no solo porque contenga el referente *heart* (corazón), sino porque, en relación con su cotexto, es una expresión más del amor exagerado de más de cincuenta años de Florentino Ariza por Fermina, pues representa el temor por la muerte de su amada, un temor que se origina en datos y rumores infundados, como los que hemos visto en los pasajes anteriores, pero que Florentino toma muy en serio, revelando una vez más su carácter exagerado, especialmente en lo referente al amor y a su amada.

Como hemos podido apreciar en los fragmentos comentados, a lo largo de la novela aparecen una serie de UF que forman parte de un conjunto de referencias al amor, constituido no solo por sintagmas y palabras, sino también por episodios completos y personajes (las innumerables amantes de Florentino Ariza). Estas referencias dan consistencia al tema amoroso y hacen que este sentimiento impregne toda la narración. En este sentido, teniendo en cuenta que el amor es el tema central de la narración, queda justificada la función de composición de la materia narrativa de las UF insertadas en los fragmentos seleccionados.

Otro de los temas tratados es la muerte, que vemos presente a lo largo de toda la narración, y que se presenta también como elemento estructurador de la materia narrativa: la novela comienza con el suicidio de Jeremiah de Saint-Amour; la relación entre Fermina Daza y Florentino Ariza solo es posible a través de la muerte de Juvenal Urbino, esposo de esta; las últimas páginas también están marcadas por el trágico suicidio de América Vicuña, amante de Florentino; y, además, no son pocas las referencias a la muerte a lo largo de la obra. En este sentido, encontramos en la novela traducida un grupo de UF relacionadas con la muerte que junto con otras palabras sintagmas y referencias ayudan a dar consistencia y presencia a la a este tema en toda la novela. Veamos los siguientes ejemplos:

> Three days of mourning were proclaimed, flags were flown *at half mast* in public buildings and the bells in all the churches tolled without pause until the crypt in the family mausoleum was sealed (p.50).
>
> Se proclamaron tres días de duelo, se puso la bandera *a media asta* en los establecimientos públicos, y las campanas de todas las iglesias doblaron sin pausas hasta que fue sellada la cripta en el mausoleo familiar (p.73).
>
> He handed her the letter *whose secrets* he wanted to *carry with him to the grave*, but she put the folded sheets in her dressing tabled without reading them and locked the drawer with a key (p.37).
>
> Le dio la carta *cuyos secretos* quería *llevarse a la tumba*, pero ella guardó los pliegos doblados en el tocador, sin leerlos, y cerró la gaveta con llave (p.53).
>
> But now that it had come, he did not feel the thrill of triumph he had imagined so often in his sleeplessness. Instead, he was seized by terror: the fantastic realization that it could just as well have been himself for whom *the death knell was tolling* (p.262).
>
> Sin embargo, llegada la hora, no se sintió sacudido por la conmoción de triunfo que tantas veces había previsto en sus insomnios, sino por un zarpazo de terror: la lucidez fantástica de que lo mismo habría podido ser él por quien *tocaran a muerto* (p.394-395).

En estos fragmentos aparecen UF que evocan la muerte ya sea por su referente, por su contenido semántico o por ambos. Así, en el primer fragmento nos encontramos con la locución adverbial *at half mast*, «Partially raised or lowered. The phrase most often describes a flag that has been lowered to honor a recently deceased person»[54] (Farlex Dictionary of Idioms, 2015), que hace referencia a las banderas que se han bajado parcialmente en los edificios públicos de la ciudad en señal de duelo por el reciente fallecimiento del doctor Juvenal Urbino. Esta UF y el fragmento en el que se inserta forman parte de la narración del fallecimiento de este personaje, un suceso esencial en la narración, pues a través de él Florentino Ariza es capaz de recuperar a su amada, Fermina Daza. Asimismo, a lo largo de la narración de este episodio aparecen palabras y sintagmas relacionados con la muerte como son *bleed to death* (morir desangrado), *civil war* (guerra civil), *mourning* (duelo), *crypt* (cripta) y *family mausoleum* (panteón familiar). Por tanto, nos encontramos ante una UF relacionada con la muerte por su contenido semántico, que al mismo tiempo forma parte de la narración de la muerte del doctor

[54] Parcialmente elevado o bajo. La expresión describe una bandera que se ha bajado en señal de honor a una persona fallecida recientemente. Traducción propia.

Urbino. Del mismo modo, la aparición palabras relacionadas directamente con la muerte en la narración del episodio refuerza la presencia de dicho tópico.

En el segundo fragmento, la locución verbal *carry a secret to the grave*, «To keep (not reveal) a secret for the duration of one's life»[55] (Farlex Dictionary of Idioms, 2015), evoca la muerte gracias al referente *grave* (tumba) y su contenido semántico, el cual implica muerte (*for the duration of one's life*). Este fragmento y esta expresión se encuentran insertos en un episodio que giran en torno al suicidio del refugiado antillano Jeremiah de Saint-Amour, gran amigo de Juvenal Urbino y a quien paradójicamente nunca llegó a conocer del todo hasta el día de su muerte. Los secretos que Juvenal Urbino quería llevarse a la tumba (*carry to the grave*) son los del fallecido Jeremiah de Saint-Amour, por lo que se genera aquí una relación de referencias a la muerte: el propio refugiado antillano, que representa la rendición ante los estragos del tiempo y la muerte; el suicidio de este; y los secretos del fallecido que el doctor Urbino quiere llevarse a la tumba. Además de estas referencias, encontramos en este episodio otros fragmentos relacionados con la muerte que crean un ambiente lúgubre, reflejo del estado en que había quedado el doctor Urbino tras el suicidio de su gran amigo y las revelaciones de las que acaba de ser partícipe:

> After so many years of familiarity with death, […], it was as if he had dared to look death in the face for the first time, and it had looked back at him (p.36).
>
> Fue como si después de tantos años de familiaridad con la muerte, […], aquella hubiera sido la primera en que se atrevió a mirarla a la cara, y también ella lo estaba mirando (p.52).
>
> It was not the fear of death […], it had been another shadow cast over his own shadow ever since the night he awoke, shaken by a bad dream, and realized that death was not only a permanent probability, as he had always believed, but an immediate reality (p.36).
>
> No era el miedo de la muerte […], era otra sombra sobre su sombra, desde una noche en que se despertó turbado por un mal sueño y tomó conciencia de que la muerte no era solo una probabilidad permanente, como lo había sentido siempre, sino una realidad inmediata (p.52).
>
> What he had seen that day, however, was the physical presence of something that until that moment had been only and imagined certainty (p.36-37).
>
> En cambio, lo que había visto aquel día era la presencia física de algo que hasta entonces no había pasado de ser una certidumbre de la imaginación (p.53).

[55] Guardar un secreto sin hacer partícipe a nadie hasta la muerte. Traducción propia.

Estos fragmentos, junto con el analizado más arriba y la UF insertada en él, forman parte de un episodio de la primera secuencia narrativa marcado por el suicidio, repentino para unos y esperado para otros, de Jeremiah de Saint-Amour, que se convierte aquí en la imagen de la muerte. En este sentido, la UF *carry a secret to the grave* contribuye a dar consistencia a este tópico no solo en este episodio concreto, sino también en la novela en su conjunto, gracias al campo de referencias que crea con otros fragmentos de las páginas inmediatamente anteriores.

En el tercer fragmento, la locución nominal *death knell* hace referencia al repique de campanas en señal del fallecimiento de alguien (Farlex Dictionary of Idioms, *s.f.*) y evoca la muerte mediante su contenido semántico y el referente mediante el que transmite dicho contenido. Esta UF y el fragmento en el que se inserta representan la estrecha vinculación entre el amor y la muerte en la novela de García Márquez: por un lado, se representa cómo Florentino Ariza toma conciencia de su edad y del paso del tiempo, pues bien podría ser él por quien repicaran las campanas; por otro, estas campanas anuncian la muerte de Juvenal Urbino, el momento que Florentino Ariza tanto había esperado para poder declarar de nuevo su amor a Fermina Daza. En este sentido, la locución nominal *death knell* forma parte de un entramado de relaciones entre el amor y la muerte sobre el que se sustenta toda la narración, pues recordemos que la culminación del amor entre Florentino y Fermina solo es posible una vez que Juvenal Urbino ha fallecido. Los siguientes fragmentos son una muestra también de la vinculación entre el amor y la muerte:

> Florentino Ariza did not have to wonder who that was. Nevertheless, when the driver told him how he had died, his instantaneous hope vanished because he could not believe what he heard. […] the oldest and best-qualified doctor in the city, and one of its illustrious men for many other meritorious reason had died of a broken spine, at the age of eighty-one, when he fell from the branch of a mango tree as he tried to catch a parrot (p.261).

> Florentino Ariza no tuvo que pensarlo para saber de quién hablaba. Sin embargo, cuando el chófer le contó cómo había muerto, la ilusión instantánea se desvaneció, porque no le pareció verosímil. […] el médico más viejo y mejor calificado de la ciudad, y uno de sus hombres insignes por muchos otros méritos había muerto con la espina dorsal despedazada, a los ochenta y un años de edad, al caerse de un palo de mango cuando trataba de coger un loro (p.394).

> All that Florentino Ariza had done since Fermina Daza's marriage had been based on his hope for this event [the death of Juvenal Urbino] (p.262).

> Todo lo que Florentino Ariza había hecho desde que Fermina Daza se casó, estaba fundado en la esperanza de esta noticia [la muerte de Juvenal Urbino] (p.394).

> Florentino Ariza had imagined that moment down to the last detail since the days of his youth when he had devoted himself completely to the cause of his reckless love (p.262).
>
> Florentino Ariza había prefigurado aquel momento hasta en sus detalles más ínfimos desde los días de su juventud en que se consagró a la causa de ese amor temerario (p.395).

En estos fragmentos se cuenta cómo Florentino Ariza había construido su presente y su futuro alrededor de la esperanza de que Juvenal Urbino muriera antes que él para poder recuperar a su amada, pues es el único camino para la culminación de su amor por Fermina Daza. Asimismo, estos pasajes contienen palabras y sintagmas relacionados con la muerte (*die, broken spine, oldest, fell off*) que, junto con la UF *death knell* insertada en la misma página, forman parte de un episodio donde la muerte adquiere gran relevancia, al mismo tiempo que crean un conjunto de referencias a este tema, lo que refuerza su presencia e importancia en la narración.

Así pues, hemos apreciado que las UF participan en la composición de dos temas fundamentales en la novela traducida de García Márquez, el amor y la muerte, estableciendo relaciones semánticas y referenciales con palabras y sintagmas de su cotexto, y con la novela en su conjunto (analepsis a episodios o secuencias narrativas anteriores). Del mismo modo, las UF también pueden participar en la construcción y composición de la cultura de la novela. Una parte fundamental de esta es la religión, que cuenta con no pocas referencias a lo largo del texto: los sucesos de la secuencia narrativa inicial acontecen a lo largo del Día de Pentecostés, por lo que este sintagma y sus derivados se repiten a lo largo de esta; durante el transcurso de la narración iremos descubriendo el carácter profundamente religioso de algunos personajes, como Juvenal Urbino; y, por último, abundan las menciones religiosas que se suceden durante toda la narración, y que forman todo un entramado de referencias. En este sentido, al igual que ocurría con los temas del amor y la muerte, encontramos en la novela traducida un grupo de UF relacionadas directa o indirectamente con la religión, que forman parte ese campo semántico religioso y, por ello, participan en la composición de este aspecto de la cultura de la novela. Veamos los siguientes ejemplos:

> Dr. Juvenal Urbino had often thought, with no premonitory intention, that this would not be a propitious place for dying *in a state of grace* (p.10).
>
> El doctor Urbino había pensado más de una vez, sin ánimo premonitorio, que aquel no era un lugar propicio para morir *en gracia de Dios* (p.12).
>
> On the eve of old age this physical difficulty inspired Dr. Urbino with the ultimate solution: he urinated sitting down, as she did, which kept the bowl clean and him *in a state of grace* (p.34).

> En vísperas de la vejez, el mismo estorbo del cuerpo le inspiró al doctor Urbino la solución final: orinaba sentado, como ella, lo cual dejaba la taza limpia, y a él *en estado de gracia* (p.51).
>
> […] Dr. Urbino commended himself *body and soul* to the Divine Providence because he did not have the heart to live another day in his rubble-strewn homeland (p.105).
>
> […] el doctor Urbino se encomendó *en cuerpo y alma* a la Divina Providencia, porque no se sentía con ánimos para vivir un día más en su patria de escombros (p.158).

Estos tres fragmentos constituyen una expresión del carácter religioso del doctor Juvenal Urbino, al tiempo que forman parte del entramado de referencias a la religión presente en la novela, especialmente en la primera secuencia narrativa, cuyos acontecimientos, como bien hemos mencionado más arriba, transcurren durante la celebración religiosa del día de Pentecostés. En los dos primeros fragmentos nos encontramos con la locución adverbial *in a state of grace*, «A condition of being free from sin»[56] (Farlex Dictionary of Idioms, 2015), que evoca el ámbito religioso no solo por su contenido semántico, sino también porque en relación con la novela en su conjunto es una expresión del carácter religioso de Juvenal Urbino. Por un lado, en el primer fragmento se muestra la importancia que tiene para este personaje que su gran amigo, Jeremiah de Saint-Amour, muriera libre de pecado, afirmando que ese no era el lugar más apropiado para hacerlo. También podríamos considerar este pasaje como una muestra del afecto de Juvenal Urbino por Jeremiah de Saint-Amour, pues dado su carácter religioso, para este personaje es importante que sus seres queridos estén en paz con Dios. Por otro lado, en el segundo fragmento se emplea la misma UF, *in a state of grace*, para indicar la ausencia de culpabilidad del doctor Urbino en una situación cotidiana. Esta expresión religiosa empleada fuera de su contexto en relación con el doctor Juvenal Urbino acrecienta el carácter religioso del mismo. Por su parte, a diferencia de las expresiones anteriores, la locución adverbial *body and soul*, «With all of your energy and enthusiasm»[57] (Merriam-Webster, *s.f.*), no evoca el ámbito religioso por su contenido semántico, sino mediante su relación con su cotexto. Esta unidad indica la fuerza con la que Juvenal Urbino se encomendó a la Divina Providencia como un refugio ante la desolación de ver su patria, la tierra que le había visto crecer, tan maltratada por los estragos del tiempo, formando parte así de la religiosidad del doctor Urbino. Asimismo, esta UF se sirve del referente *soul* (alma), que podríamos considerar

[56] Estado del que está libre de pecado. Traducción propia.
[57] Con toda la energía y entusiasmo de uno. Traducción propia.

un elemento propio de la religión, para transmitir su contenido semántico, lo que refuerza esa evocación religiosa.

Así pues, nos encontramos con tres UF que participan en la descripción progresiva de uno de los protagonistas de la novela y, al mismo tiempo, forman parte de la construcción del componente religioso de la cultura de la novela. Veamos más ejemplos:

> In an instant the magnitude of her own mistake was revealed to her, and she asked herself, appalled, how she could have nurtured such a quimera in her heart for so long and with so much ferocity. She just managed to think: *My God,* poor man (p.101).
>
> En un momento se le reveló completa la magnitud de su propio engaño, y se preguntó aterrada cómo había podido incubar durante tanto tiempo y con tanta sevicia semejante quimera en el corazón. Apenas alcanzó a pensar: "¡*Dios mío,* pobre hombre! (p.153).
>
> "*Mother of God*", shouted his mother. "Something very strange must have happened for you to show up in your own house in this state" (p.118).
>
> —*María Santísima* —gritó su madre—. Algo muy raro debe haber pasado para que te presentes a tu casa en ese estado (p.178).

Las UF presentes en estos fragmentos también evocan el ámbito religioso, al igual que las presentes en los fragmentos anteriores, pero, en este caso, no lo hacen mediante su contenido semántico o su relación con su cotexto, sino por medio del referente *God* (Dios). Así, en el primer fragmento nos encontramos con la UF idiomática *my God* que se sirve del referente *God* para indicar sorpresa, alarma, consternación, enfado o exasperación (The Free Dictionary, *s.f.*). Esta unidad expresa la sorpresa de Fermina Daza al ver de nuevo a Florentino Ariza después de tanto tiempo: él apenas había cambiado y ella había dejado de ser una joven inocente para convertirse en una mujer dueña de su destino. En este preciso momento se rompe la ilusión de Fermina Daza y esa idealización que tenía de Florentino Ariza, como bien muestra el siguiente fragmento de la novela original: «Today, when I saw you, I realized that what is between us is nothing more than an illusion»[58] (p.102). Por su parte, la UF idiomática *mother of God* se sirve del referente *God* para indicar «An exclamation of alarm, amazement, or exasperation»[59] (Farlex Dictionary of Idioms, 2015). Esta unidad expresa el sobresalto y el asombro de la madre de Juvenal Urbino cuando lo vio entrar por la puerta de casa e irse de bruces contra el suelo vomitando anís estrellado. El doctor Urbino había ido a visitar de nuevo a Fermina Daza y en

[58] «Hoy, al verlo, me di cuenta de que lo nuestro no es más que una ilusión» (García Márquez, 2011 [1985], p.153).
[59] Expresión de alarma, asombro o irritación. Traducción propia.

esa visita el padre de esta le invitó a tomar una taza de café y una copa de anisado, una detrás de otra. A lo largo de este episodio se narra que no es habitual en Juvenal Urbino tomar café ni mucho menos beber alcohol. Pues bien, la UF *mother of God*, al ser una expresión de asombro, contribuye a fortalecer hecho de que estas acciones del doctor Urbino no son propias de él; acciones que son provocadas por el amor o los sentimientos de Juvenal Urbino por Fermina Daza, que esperó en la oficina de Lorenzo Daza bebiendo café y anís hasta que esta pasara a despedirse, a pesar de que sabía que no lo haría. En el siguiente fragmento de la novela original podemos apreciar cómo el comportamiento de Juvenal Urbino en esta escena no es propio de él:

> The truth was that Dr. Juvenal Urbino did not drink coffee, except for a cup firs thing in the morning. He did not drink alcohol either, except for a glass of wine with meals on solemn occasions, but he not only drank down the coffee that Lorenzo Daza offered him, he also accepted a glass of anisette (p.116).
>
> La verdad era que el doctor Juvenal Urbino no tomaba café, salvo una taza en ayunas. Tampoco tomaba alcohol, salvo una copa de vino con las comidas en las ocasiones solemnes, pero no sólo se bebió el café que le ofreció Lorenzo Daza, sino que aceptó además una copa de anisado (p.175).

Por tanto, encontramos en la novela traducida un grupo de UF relacionadas con la religión que contribuyen a construir el componente religioso propio de la cultura de la novela. A lo largo de la narración son frecuentes las referencias a la religión mediante palabras, sintagmas, UF como las que hemos visto, y hasta secuencias completas. Algunas palabras y sintagmas, que se repiten a lo largo de la narración y forman, junto con las UF comentadas, un campo semántico religioso que compone este elemento de la cultura de la novela, son: *Pentecostes Sunday, archbishop, mass, high mass, God, Park of the Evangels, Parish Café, church, bells,* etc.

3- Función de desautomatización

La función de desautomatización es fruto de la modificación, tanto formal como semántica, de una UF y, por ello, solo aquellas unidades alteradas, o lo que es lo mismo desautomatizadas, pueden desempeñar esta función. La desautomatización constituye un procedimiento de integración de UF de uso común en las obras literarias, del que resultan diversos efectos, que dependen fundamentalmente del propósito comunicativo del autor. Algunos de los efectos conseguidos por este proceso de integración, mencionados en el apartado *2.8 Las funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios* del marco

teórico, son los siguientes: ambigüedades, intertextualidad, refuerzo de la atención del lector y humor. A continuación, comentaremos los casos de UF con función de desautomatización más relevantes:

> He left *without having his arm twisted*, protesting his innocence, and still trying to convince his son-in-law that he had been the victim of a political conspiracy (p.158).

En este fragmento aparece la locución verbal *twist someone's arm*, «To persuade or convince sb to do sth»[60] (*Oxford Dictionary*, 2010), desautomatizada formalmente por la adición de *without* y *having*, que, a su vez, provoca una modulación del significado. La introducción de dichos elementos da como resultado una forma desautomatizada, cuyo contenido semántico constituye un cambio de perspectiva respecto al significado de la forma canónica: *twist someone's arm* indica la acción de convencer o persuadir a alguien, mientras que la UF desautomatizada, *without having his arm twisted*, hace referencia a la resistencia de Lorenzo Daza ante las persuasiones y exigencias de su yerno. Nos encontramos, pues, ante una desautomatización semántica, ya que el significado de la UF modificada cambia respecto a la forma canónica, producto de una desautomatización formal por la adición de dos elementos (*without* y *having*). El objetivo de esta modificación no es otro que contribuir en la caracterización de Lorenzo Daza, padre de Fermina: esta expresión describe, tal y como hemos indicado anteriormente, el carácter cerril del personaje, al indicar su total oposición ante la exigencia del yerno de que abandone la ciudad. En la segunda secuencia narrativa ya somos testigos de la terquedad tan característica de este personaje, que provoca la separación entre Florentino Ariza y Fermina Daza y les obliga a mantener una relación epistolar en la distancia. Es en esta secuencia cuando Lorenzo se entera de la relación entre su hija y Florentino, y su obstinación le conduce a partir de viaje con su hija para que esta se olvide del amor. Los fragmentos siguientes son una muestra de lo que venimos comentando:

> Lorenzo Daza received an urgent summons to the rectory, where he discovered the leak through which his iron regime was trickling (p.80).

> Citado de urgencia a la rectoría, Lorenzo Daza descubrió la gotera por donde estaba escurriéndose su régimen de hierro (p.120).

> "Get out of our way" […] "Have you [Lorenzo Daza] spoken to her [Fermina Daza]?" he asked. "That doesn't concern you," said Lorenzo Daza. "I ask you the question," said Florentino Ariza,

[60] Persuadir o convencer a alguien de que haga algo. Traducción propia.

> "because it seems to me that she is the one who has to decide.". "None of that," said Lorenzo Daza. "This is a matter for men and it will be decided by men." (pp.82-83).

> —Apártese de nuestro camino. […] —¿Usted [Lorenzo Daza] habló con ella [Fermina Daza]?— preguntó. —Eso no le incumbe a usted [a Florentino Ariza] —dijo Lorenzo Daza. —Se lo pregunto —dijo Florentino Ariza— porque me parece que la que tiene que decidir es ella. —Nada de eso —dijo Lorenzo Daza—: esto es un asunto de hombres y se arregla entre hombres (pp.82-83).

> That same week he took his daughter away on the journey that would make her forget. He gave her no explanation at all, but burst into her bedroom, his mustache stained with fury and his chewed cigar, and ordered her to pack (p.83).

> Aquella misma noche se llevó a la hija al viaje del olvido. No le dio explicación alguna, sino que irrumpió en su dormitorio con los bigotes sucios por la cólera revuelta con el tabaco masticado, y le ordenó que hiciera el equipaje (p.125).

Esa tozudez de Lorenzo Daza, reflejada en los fragmentos anteriores, queda también en la UF idiomática desautomatizada *twist someone's arm*. Sigamos con otro ejemplo:

> Throughout the house one could detect the Good sense and care of a woman whose *feet were firmly planted on the ground* (p.25).

La locución verbal *have or keep one's feet on the ground*, «To be a sensible and practical person»[61] (Merriam-Webster, *s.f.*), se encuentra desautomatizada formalmente por la sustitución de los verbos *have* (tener) o *keep* (mantener) de la forma canónica por *to be* (ser o estar), así como por la inclusión del adverbio *firmly* (firmemente) y el participio *planted* (plantado). Esta unidad desautomatizada describe una parte de la personalidad de Fermina Daza, su carácter sensato y práctico, por lo que desempeña una función semántico-estilística. Asimismo, al encontrarse desautomatizada desempeña la función de desautomatización, cuyo objetivo, en este caso, sería intensificar esas cualidades del personaje mediante el adverbio *firmly*. Resulta interesante comentar que esta desautomatización es prácticamente idéntica a la sufrida por la UF del fragmento original *con los pies bien plantados en la tierra*, donde *bien plantados* se ha traducido por *firmly planted*. Veamos otro ejemplo:

> Fermina Daza regained her self-control begged his pardon for the delay, and *gave him her solemn word* that he would have an answer before the end of the vacation (p.69).

[61] Ser una persona sensata y práctica. Traducción propia.

La locución verbal *give one's word*, «To promise something»[62] (Merriam-Webster, *s.f.*), está desautomatizada por la inclusión del adverbio *solemn*, que indica que algo está «Marked by grave sedateness and earnest sobriety»[63] (Merriam-Webster, *s.f.*). El objetivo de esta desautomatización es intensificar la seriedad del compromiso de Fermina Daza con Florentino Ariza: este le había escrito a Fermina una carta de amor intensa y esta no sabía qué o cómo contestarle. Florentino, al no recibir ninguna carta, le reclama una respuesta a Fermina Daza y esta le manifiesta su total compromiso de responderle. Esa promesa queda recogida en la locución verbal *give one's word*, que además viene desautomatizada por la inclusión del adjetivo *solemn* que intensifica la seriedad e, incluso, la fuerza del compromiso de Fermina a darle una contestación a Florentino. Por otro lado, de nuevo nos encontramos con una desautomatización que se corresponde con una UF original desautomatizada: en este caso, se trata de la locución verbal *dar alguien su palabra*, que se encuentra modificada formalmente por la inclusión del adjetivo *formal*, que también intensifica esa promesa de Fermina Daza a Florentino Ariza.

Como podemos apreciar, la función de desautomatización de las UF puede perseguir diferentes propósitos comunicativos: en estos ejemplos hemos observado UF desautomatizadas que obedecen a la descripción de personajes y a matizar una determinada acción.

5.3 Análisis cuantitativo de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción

Una vez realizados los análisis hermenéuticos de las UF localizadas en la novela original y en la novela traducida, nos disponemos a realizar una serie de análisis cuantitativos de ambos textos. Primero, nos ocuparemos de la novela original: aquí el objetivo es obtener datos de utilidad para el contraste entre el texto original y su traducción. Para el texto original, nos vamos a fijar, en concreto, en la densidad fraseológica (cantidad de UF respecto al número de páginas), la distribución de UF (tipos de unidades en relación con el total de unidades registradas), la cantidad de cada tipo de función, tipo de función en relación con el tipo de UF y la cantidad de desautomatizaciones. Posteriormente, llevaremos a cabo un análisis cuantitativo de la novela traducida muy similar al de la novela original, en el que nos

[62] Prometer algo. Traducción propia.
[63] Marcado con gran seriedad y solemnidad. Traducción propia.

centraremos en la densidad fraseológica, la cantidad de funciones de las UF, compensaciones, UF introducidas por la traductora y desautomatizaciones.

Densidad fraseológica y tipo de UF respecto del total de unidades registradas en la novela original

Con densidad fraseológica nos referimos a la cantidad de UF presentes en un texto, en este caso la novela de García Márquez, en relación con el número total de páginas. La tabla y el gráfico siguientes muestran la densidad fraseológica de la novela objeto de estudio, *El amor en los tiempos del cólera*:

Densidad fraseológica de la novela original	
Número total de páginas	494
Número total de UF registradas	444
Número de UF por página	0,90

Tabla 4: Densidad fraseológica de la novela original. Fuente: Elaboración propia.

En esta tabla podemos apreciar de forma clara la densidad fraseológica de la novela original: en un total de 494 páginas se han localizado y registrado 444 UF, lo que representa 0,90 UF/página de la novela. Por otro lado, resulta conveniente saber el porcentaje que representa cada tipo de UF, de aquellos identificados en los apartados del marco teórico *2.7.2 Sobre clasificaciones de unidades fraseológicas: una visión general* y *2.7.3 Paremiología y paremias.* Las tablas y gráficos siguientes muestran de manera clara los datos relacionados con el tipo de UF localizadas en la novela original.

Tipos de UF de la novela original		
Tipo	Cantidad (número – porcentaje*)	Subtipo (número – porcentaje**)
Locuciones	409 (92,1 %)	De las cuales: adverbiales (215 – 52,5 %) verbales (134 – 30,7 %)

		adjetivas (32 – 7,8 %) prepositivas (16 – 4 %) conjuntivas (6 – 1,46 %) nominales (4 – 1 %) interjectivas (2 – 0,5 %)
Enunciados fraseológicos	18 (4 %)	
Esquemas sintácticos	8 (1,8 %)	
Paremias	9 (2,2 %)	De las cuales: refranes (3 – 40 %) locuciones proverbiales (3 – 40 %) frases proverbiales (3 – 20 %)

* Porcentaje en relación con el total de 446 UF presentes en la novela.
** Porcentaje en relación con el total de 414 locuciones y de 10 paremias respectivamente.
Tabla 5: Distribución de tipos de UF en la novela original. Fuente: Elaboración propia.

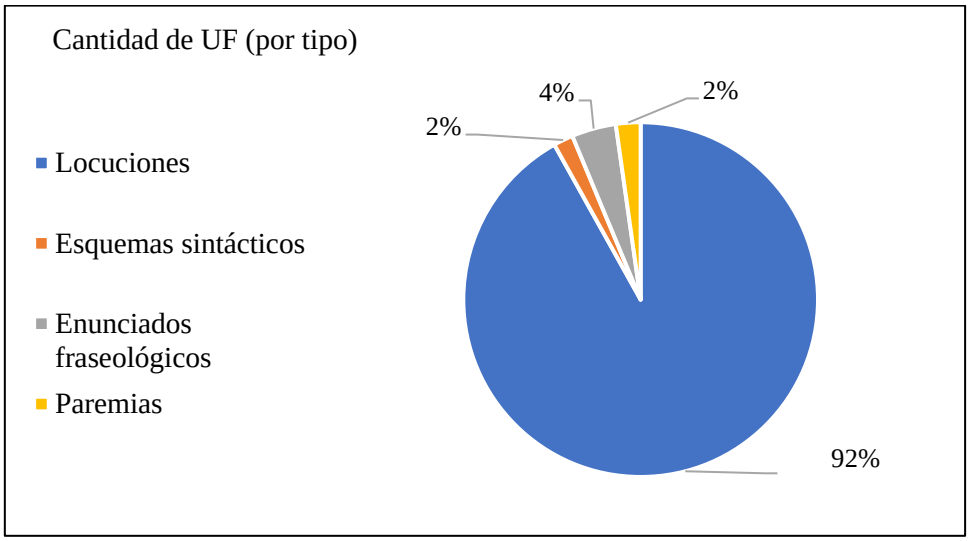


Gráfico1 Tipo de UF de la novela original. Fuente: Elaboración propia.

La tabla y gráfico anteriores ofrecen una visión nítida de la distribución de los tipos de UF en la novela original: las locuciones son el tipo de UF más numeroso (409) y representan el 92 % de las unidades de toda la novela. Dentro de estas, las locuciones adverbiales (215) y las verbales (134) representan casi la totalidad de este tipo de UF, pues constituyen un 52,5 % y un 30,7 % respectivamente (el 83,2 % del total de locuciones). Resulta interesante que estos dos tipos de locuciones sean las más numerosas, pues, tal y como hemos indicado en el apartado

del marco teórico *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, García Márquez no ofrece descripciones directas de los personajes, sino que lo hace progresivamente mediante situaciones y acciones de la vida diaria de estos. En este sentido, las locuciones verbales y adverbiales juegan un papel importante en la representación de esas acciones y situaciones de la vida de los personajes, con las que el autor los caracteriza. En el siguiente gráfico podemos apreciar la distribución de las locuciones, el tipo más abundante de UF:

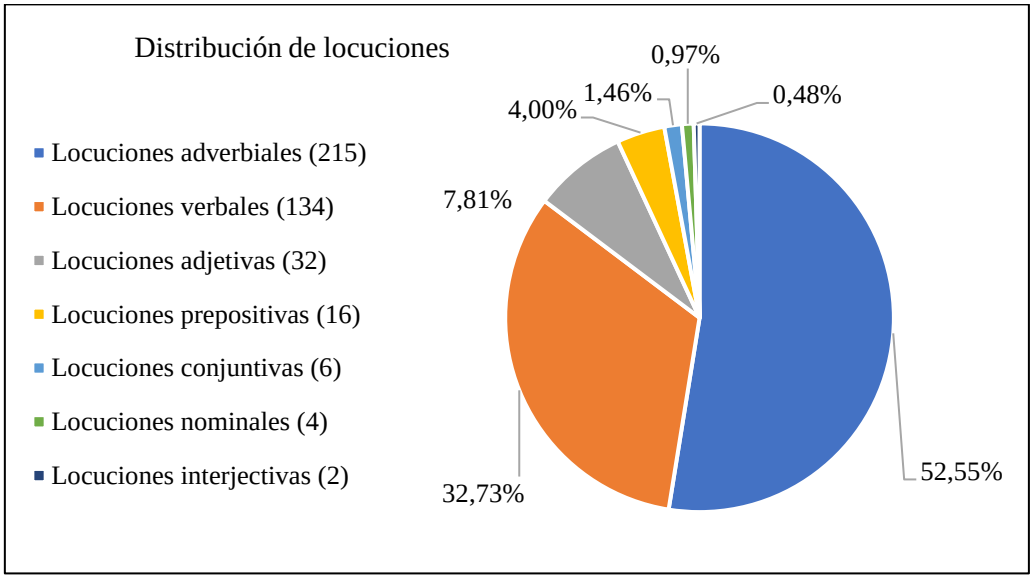


Gráfico 2: Distribución de las locuciones en la novela original. Fuente: Elaboración propia

Por otro lado, resulta también interesante cuantificar las desautomatizaciones presentes en la novela original, ya que, tal y como hemos indicado en el apartado del marco teórico *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios*, constituyen producciones intencionadas que obedecen a diversos propósitos del autor. De las 446 UF registradas en el corpus, 22 son unidades desautomatizadas, lo que representa casi un 5 % del total de UF. Todo esto queda resumido en el siguiente gráfico:

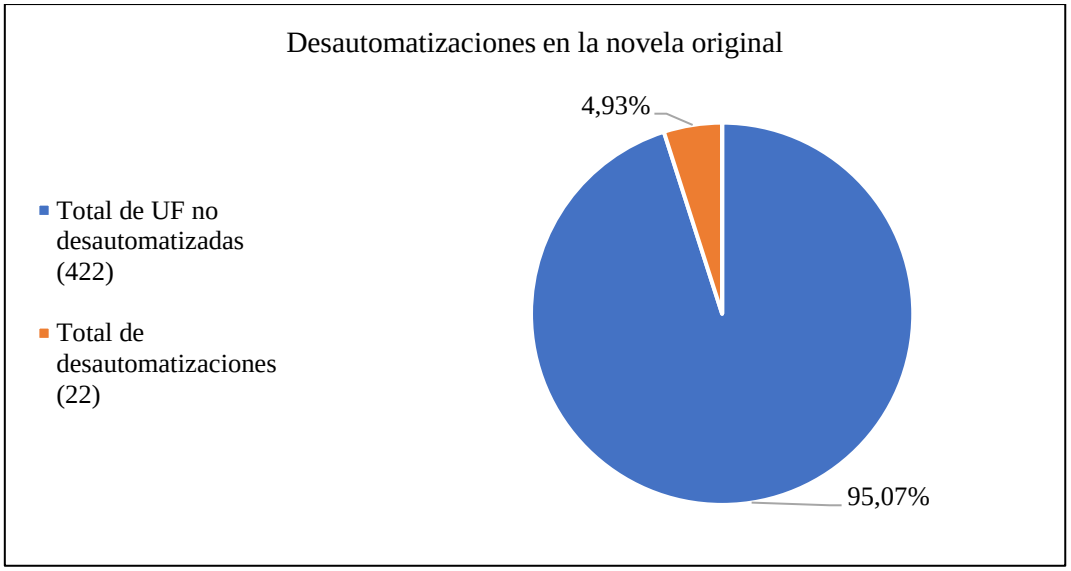


Gráfico 3: Desautomatizaciones en la novela original. Fuente: Elaboración propia.

Densidad fraseológica de la novela traducida

En la tabla siguiente podemos apreciar la densidad fraseológica de la novela traducida:

Densidad fraseológica de la novela traducida	
Número total de páginas de la novela	368
Número total de UF	341
Número de UF por página	0,9

Tabla 6: Densidad fraseológica de la novela traducida. Fuente: Elaboración propia

De acuerdo con la tabla 3, teniendo en cuenta que hemos localizado 341 UF y que la novela cuenta con 368 páginas, la densidad fraseológica es de 0,9 UF/página. La tabla que sigue muestra la composición fraseológica de la novela traducida, es decir, la cantidad de tipos de UF presentes en el texto meta:

Tipos de UF localizadas en la traducción		
Tipo	Cantidad (número – porcentaje*)	Subtipo (número – porcentaje**)
Locuciones	306 (89,4 %)	De las cuales: adverbiales (128 – 42,15 %) verbales (147 – 48 %) adjetivas (14 – 4,5 %) nominales (7 – 2,3 %) prepositivas (7 – 2,3 %) conjuntivas (3 – 1 %)
Enunciados fraseológicos	27 (7,3 %)	
Esquemas sintácticos	4 (1 %)	
Paremias	4 (1 %)	De las cuales: refranes (1 – 25 %) locuciones proverbiales (3 – 75 %)

*Porcentaje en relación con el total de 341 UF presentes en la novela.

** Porcentaje en relación con el total de 306 locuciones y de 5 paremias respectivamente.

Tabla 7: Distribución de tipos de UF en la novela traducida. Fuente: Elaboración propia.

Esta tabla nos muestra de forma clara la composición fraseológica de la novela traducida: la mayor cantidad de UF son locuciones, pues de las 341 unidades localizadas 306 son de este tipo, cantidad que representa casi el 90 % de las UF extraídas. Dentro de estas, las locuciones adverbiales (129) y las verbales (147) representan prácticamente la totalidad, pues constituyen en conjunto un 90 % del total de locuciones registradas; mientras que las adjetivas (14), las nominales (7), las prepositivas (7) y las conjuntivas (3) constituyen una minoría y apenas representan un 5,6 % del total de estas unidades. En cuanto al resto de tipos de UF, el segundo más frecuente son los enunciados fraseológicos (27), que suponen un 7,3 % del total. A este tipo le siguen los esquemas sintácticos (4) y las paremias (4), que constituyen un 2 % de las UF catalogadas.

Si comparamos las dos tablas sobre la composición fraseológica de la novela original y la novela traducida, podemos apreciar que existen similitudes y divergencias entre ambos textos: por un lado, tanto en la novela original como en la traducción las locuciones son el tipo más abundante de UF, pues representan un 92,1 % (original) y un 89,4 % (traducción) del total de unidades registradas en ambos textos. Como se puede apreciar, la diferencia entre los dos porcentajes es mínima; en cambio, si nos fijamos en las cifras referidas a los subtipos de locuciones, difieren en gran medida. Así, las locuciones adverbiales (215) son el tipo de locución más abundante en la novela original y representan un 52,5 % del total de estas UF; y a este le siguen las verbales (134), que constituyen un 33 %. Los demás subtipos representan el 14 % de la cantidad total de locuciones e individualmente no superan el 10 %, como muestran las siguientes cifras: adjetivas (8 %), prepositivas (4 %), conjuntivas (1,4 %), nominales (1 %) e interjectivas (0,5 %). Por su parte, en la novela traducida, la cantidad de locuciones adverbiales (128) y verbales (147) es ligeramente dispar, representando respectivamente un 42 % y un 48 % del total de locuciones, mientras que, en la novela original las locuciones adverbiales representan un porcentaje más elevado (52,5 %) que las verbales (33 %) y constituyen algo más de la mitad de las locuciones detectadas.

En cuanto el resto de locuciones, las adjetivas son el tercer subtipo más abundante en ambos textos, si bien es cierto que la cantidad de estas es mayor en la novela original que en la traducida; la presencia de locuciones prepositivas es bastante menor en la novela traducida (7) que en la original (16), mientras que la cantidad de locuciones nominales es algo mayor en la traducción (7) que en el texto original (4). En lo referente a las locuciones conjuntivas e interjectivas: la presencia de ambas en la novela original es mínima, al igual que en la versión traducida con la diferencia de que en esta última no hemos hallado locuciones interjectivas. Respecto a los demás tipos de UF, su uso es ligeramente distinto en la novela original y la traducción, siendo las diferencias más reseñables las siguientes: por un lado, en la novela traducida hemos localizado 27 enunciados fraseológicos, que representan un 7,3 % del total de UF, mientras que en la original hemos identificado 18, una cantidad un tanto menor, que supone un 4 % del total de unidades catalogadas. Por otro lado, también es destacable la disimilitud en el uso de paremias en ambos textos: en la novela original se han identificado 9 unidades de este tipo, que representan un 2,2 % del total de UF; en cambio, en la traducción solo hemos localizado 4 (un refranes y tres locuciones proverbiales), lo que supone un 1,16 % respecto del total de unidades. Además, la mayoría de las paremias localizadas en la novela traducida son paremias equivalentes en la lengua meta a aquellas presentes en la novela original: *you can't*

teach an old dog new tricks (*loro viejo no aprende a hablar*), *everything in due course* (*cada cosa a su tiempo*), *go in one ear and out the other* (*por un oído me entra y por otro me sale*) y *tomorrow is another day* (*mañana será otro día*). Solo la UF idiomática *now or never* constituye una paremia introducida por la traductora. Esta variación, que comentamos, puede deberse a que las paremias son un fenómeno cultural más que lingüístico, tal y como hemos comentado en el apartado del marco teórico *2.7.3 Paremiología y paremias*, y forman parte del acervo sociocultural de una comunidad de habla; es decir, estas UF presentan un componente cultural muy fuerte, que supone que en muchas ocasiones no encuentren un equivalente fraseológico en la lengua meta. En este sentido, algunas de las paremias empleadas por el autor no poseen equivalente en inglés, por lo que la traductora ha recurrido a estrategias de traducción que dan como resultado expresiones no fraseológicas (*traducción del sentido* y *calco*).

En lo referente a los esquemas sintácticos, su presencia en ambos textos es muy similar también, ya que tanto en la novela original como en la traducción no llegan al 2 % del total de UF identificadas: en la primera hemos hallado 8 esquemas sintácticos (1,8 %) y en la segunda 4 (1 %).

Finalmente, de esta comparación podemos extraer que, pese a las disparidades comentadas, algunas de ellas sustanciales, la composición fraseológica de ambas novelas es muy similar: las locuciones son el tipo de UF más presente en los dos casos, representando casi la totalidad de las unidades localizadas; si bien es cierto, dentro de las locuciones se presentan las diferencias más notables en cuanto a la composición fraseológica, ya que en la novela original las adverbiales son el tipo de locuciones dominante, mientras que en la traducción ese dominio se reparte entre adverbiales y verbales. Con todo, estos subtipos son los más abundantes en ambas novelas, lo que podríamos considerar que está relacionado con lo comentado en el apartado del marco teórico *2.4El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela* sobre la descripción de los personajes en dicha obra. En ese apartado hemos indicado que García Márquez describe a los personajes a través de hechos y acciones de la vida diaria. En este sentido, las locuciones verbales y adverbiales pueden responder a esta función: las primeras constituyen acciones y las segundas afectan o matizan acciones.

Tras realizar la comparación de la composición fraseológica de ambas novelas, volvemos al análisis cuantitativo de la fraseología de la traducción, pues resulta conveniente concretar de dónde proceden las UF identificadas en ella. Esto es, establecer si se corresponden

con traducciones de unidades originales; si se trata de casos de compensación; o si, por el contrario, constituyen UF introducidas por la traductora que no aparecen en la novela original. Todo ello queda condensado en el siguiente gráfico:

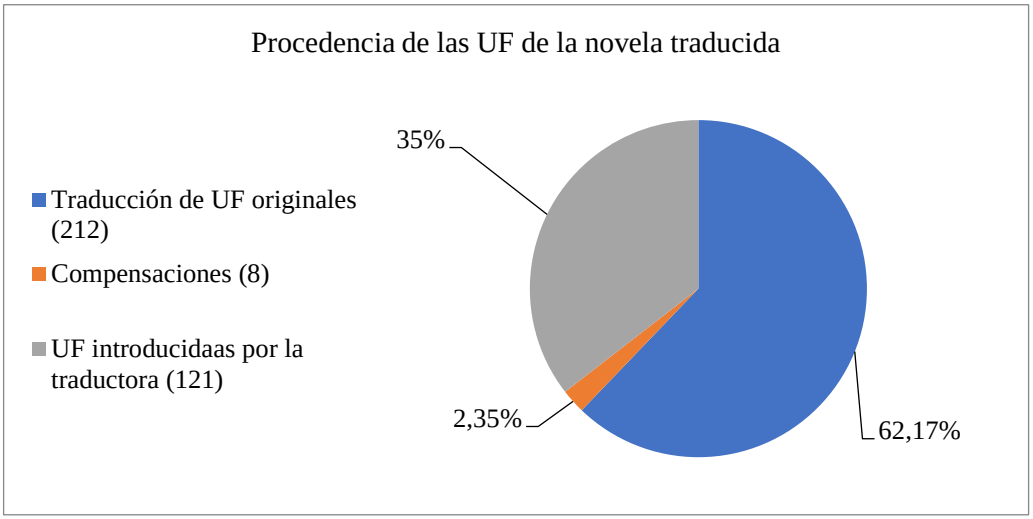


Gráfico 4 Procedencia de las UF de la novela traducida. Fuente: Elaboración propia.

Este gráfico muestra claramente que la mayoría de las UF localizadas en la novela traducida, casi un 62,2 %, se corresponden con traducciones de unidades originales. Por su parte, las UF introducidas por la traductora constituyen el 35,5 %, mientras que los casos de compensación apenas constituyen el 2,3 %.

Para terminar con el análisis cuantitativo de la novela traducida, resulta conveniente cuantificar las desautomatizaciones encontradas en ella, al igual que hemos hecho con la novela original. El siguiente gráfico muestra la cantidad de UF desautomatizadas en relación con las no desautomatizadas:

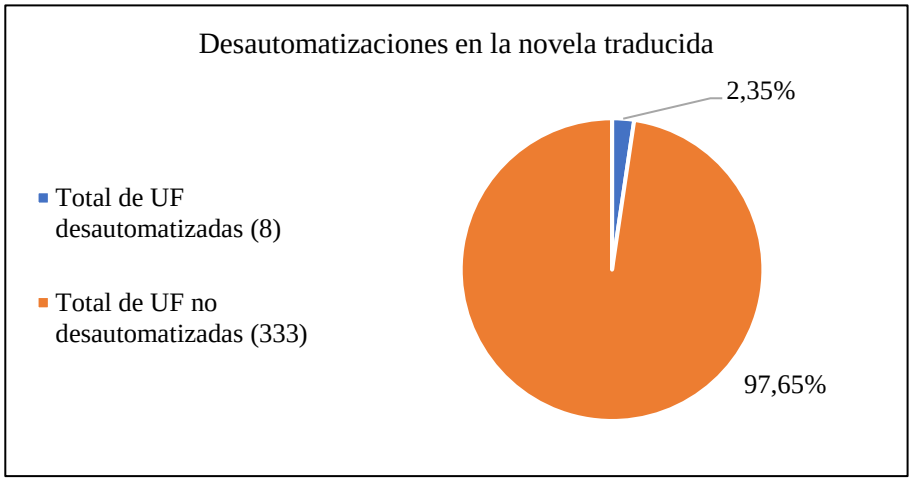


Gráfico5 Desautomatizaciones en la novela traducida. Fuente: Elaboración propia.

De acuerdo con el gráfico anterior, tan solo un 3 % de las UF de la novela traducida presentan algún tipo de alteración intencionada, frente a un 97 % que no. Asimismo, es importante señalar que de las ocho UF desautomatizadas, localizadas en la traducción, tres se corresponden con unidades modificadas de la novela original, lo que implica que hay diecinueve unidades de partida desautomatizadas que la traductora no ha mantenido, pues en la novela original hemos registrado, según muestra el *gráfico 3*, 22 desautomatizaciones. La siguiente tabla muestra la procedencia de las UF desautomatizadas en la versión traducida:

UF desautomatizada original	UF desautomatizada traducida
Con los pies bien plantados en la tierra Forma canónica: *con los pies en la tierra*	*Feet were firmly planted on the ground* Forma canónica: *have / keep one's feet on the ground*
Dar alguien su palabra formal Forma canónica: *dar alguien su palabra*	*Give (someone) one's formal word* Forma canónica: *give (someone) one's word*
Llevar a buen término Forma canónica: *llevar a término*	*Bring to a successful conclusion* Forma canónica: *bring to a conclusion*

Tabla 8 Procedencia de UF desautomatizadas de la novela traducida. Fuente: Elaboración propia.

5.4 Análisis cuantitativo de las funciones de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción

Tras llevar a cabo el análisis hermenéutico de las UF localizadas en la novela original y su traducción, mediante el que hemos identificado las funciones desempeñadas por cada unidad localizada en ambos textos, nos proponemos cuantificar en el presente epígrafe el grado de ocurrencia de cada función en la fraseología localizada en la novela original y en la traducción, esto es la presencia de cada función. En este análisis cuantitativo nos permitirá obtener datos sobre la presencia de las funciones de las UF en las dos versiones de la novela (presencia de todas las funciones en conjunto e individualmente); y comparar los datos obtenidos de la ocurrencia de las funciones en ambos textos. Así, podremos obtener información sobre las intenciones comunicativas del autor, así como sobre la actuación de la

traductora en relación con la fraseología, más concretamente en qué medida ha mantenido las funciones desempeñadas por las UF originales.

5.4.1 Análisis cuantitativo de las funciones de las UF localizadas en la novela original

Una de las partes fundamentales de la presente tesis es el funcionamiento de las UF en los textos literarios, por lo que resulta conveniente analizar la presencia de cada función, de aquellas identificadas en el apartado *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios* del marco teórico, en los dos textos objeto de estudio. Así pues, una vez realizados los análisis cuantitativos de la fraseología localizada en *El amor en los tiempos del cólera* y su traducción al inglés *Love in the time of cholera* y los análisis hermenéuticos de las UF de ambos textos, nos proponemos en este apartado cuantificar las funciones desempeñadas por las unidades de cada novela. Antes de llevar a cabo el citado análisis, es necesario precisar lo siguiente: a lo largo del análisis hermenéutico de las UF de la novela original y de su traducción hemos podido apreciar que una misma unidad puede desempeñar varias funciones en relación con el cotexto y la novela en su conjunto. Por tanto, los datos que vamos a exponer a continuación reflejan la ocurrencia de cada función, es decir, el número de veces que aparece cada una en la fraseología de la novela original. Teniendo esto en cuenta, la siguiente tabla, que sigue la clasificación de funciones indicada en el apartado *2.8 Sobre las funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios* del marco teórico, muestra la ocurrencia de cada función en la fraseología de la novela original, así como la ocurrencia total:

Función	Grado de ocurrencia
Funciones inherentes	
Fraseológica	264 (43,4 %) *
Icónica	102 (17 %)
De connotación	34 (5,6%)
Lúdico-poética	4 (0,6 %)
Funciones no inherentes	
Semántico-estilística	122 (20 %)
De composición	62 (10,2 %)
De desautomatización	20 (3,3 %)
	Ocurrencia total: 608**

**Grado de ocurrencia en relación con la ocurrencia total de las funciones en la fraseología original (608).*

**La ocurrencia total es la suma de la ocurrencia de cada una de las funciones.*
Tabla 9 Ocurrencia de cada función en la fraseología de la novela original. Fuente: Elaboración propia.

En esta tabla podemos apreciar la ocurrencia total de las funciones en la fraseología original y de cada función individual. Así, la función más presente es la fraseológica, pues aparece en un total de 264 ocasiones, lo que representa un 43,4 % de la ocurrencia total. Le siguen, aunque con una diferencia bastante notable, las funciones semántico-estilística (122) y la icónica (102), que constituyen respectivamente un 20 y un 17 % respecto de la ocurrencia total de las funciones. Por su parte, la aparición del resto de funciones es considerablemente inferior: la función de composición está presente un total de 62 veces, que representan un 10,2 %; a esta le sigue la de connotación (34) que constituye un 5,6 %; respecto a la función de desautomatización, está presente en un total de 20 ocasiones, lo que representa un 3,3 %; y, en último lugar, queda la función lúdico-poética, que aparece en tan solo 4 ocasiones, lo que supone un 0,6 % de la ocurrencia total. Como venimos comentando, la función fraseológica predomina por encima del resto de funciones, lo que tiene su explicación en la consideración de Zuluaga de que se trata de una función presente en todas las UF independientemente del tipo, tal y como hemos recogido en el apartado *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios*. En el siguiente gráfico podemos observar los datos expuestos anteriormente de una manera más clara:

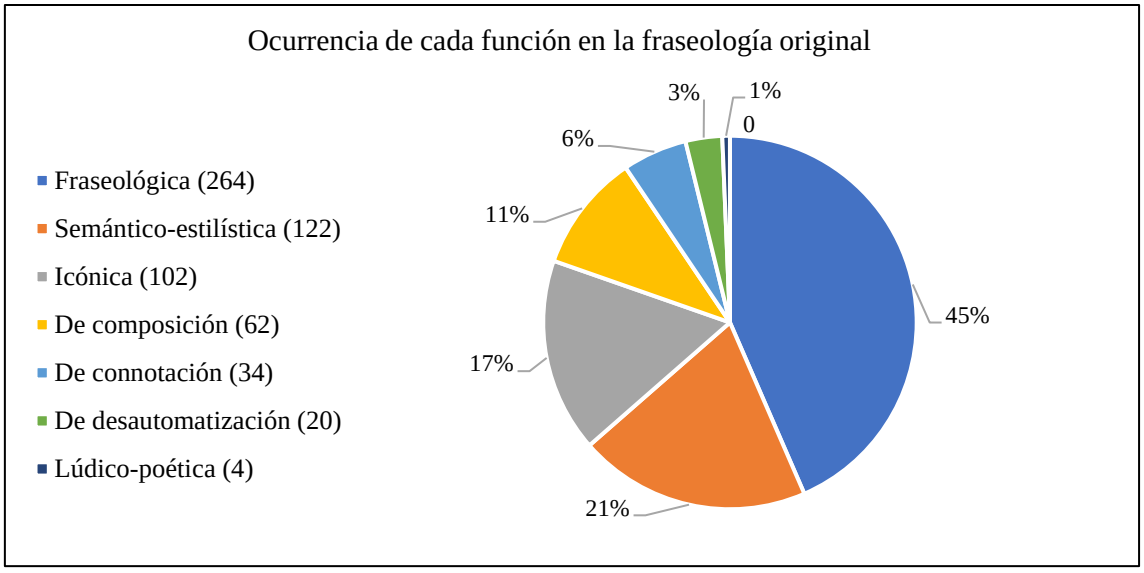


Gráfico 6 Grado de ocurrencia de cada función respecto de la ocurrencia total (608). Fuente: Elaboración propia

Este gráfico muestra de manera visual el predominio de las funciones fraseológica, semántico-estilística e icónica en la fraseología de la novela original sobre el resto de funciones, pues representan en conjunto un 83 % del total de ocurrencia de las funciones; mientras que

las de composición, connotación, lúdico-poética y de desautomatización solo constituyen un 17 %.

5.4.2 Análisis cuantitativo de las funciones de las UF localizadas en la traducción

A fin de realizar una comparativa entre las funciones que desempeñan las UF de cada versión de la novela, resulta necesario conocer el nivel de ocurrencia de las funciones de las UF en la novela traducida. Al igual que en el análisis anterior, los datos presentados a continuación reflejan el grado de ocurrencia de las funciones en la fraseología de la novela traducida, pues durante el correspondiente análisis hermenéutico hemos advertido que una misma UF puede cumplir diversas funciones. Este análisis cuantitativo está dividido en tres partes: primero, una cuantificación del grado de ocurrencia de cada función en relación con la fraseología traducida, es decir, aquella resultante de la traducción de UF originales; segundo, un recuento de ese grado sobre la fraseología introducida por la traductora (UF resultantes de la estrategia de compensación e incluidas por la traductora); y, tercero, cuantificaremos la ocurrencia total de la novela traducida, es decir, aunaremos los datos obtenidos en la cuantificación de las dos partes anteriores. La siguiente tabla muestra la ocurrencia de cada función en la fraseología traducida, así como la ocurrencia total de las funciones:

Función	Grado de ocurrencia
Funciones inherentes	
Fraseológica	195 (57,18 %)
Icónica	53 (15,5 %)
De connotación	15 (4,4 %)
Lúdico-poética	2 (0,6 %)
Funciones no inherentes	
Semántico-estilística	42 (12,3 %)
De composición	31 (9 %)
De desautomatización	5 (1,46 %)
	*Ocurrencia total: 341

Tabla 10 Ocurrencia de cada función en la fraseología de la novela traducida. Fuente: Elaboración propia.

**Grado de ocurrencia en relación con la ocurrencia total de las funciones en la fraseología traducida (341).*

***Este total se corresponde con la ocurrencia total de las funciones en la fraseología resultante de la traducción de UF originales.*

Como bien muestra la tabla anterior, la función predominante en la fraseología traducida es la fraseológica, con un grado de ocurrencia del 57 %. Le siguen, aunque con una diferencia más que notable, las funciones icónica, semántico-estilística y de composición, que representan en conjunto un 37 % de la ocurrencia total, pero no llegan al 20 % de manera individual: la función icónica se ha empleado un total de 53 veces en la fraseología traducida, lo que representa casi un 15,5 %; la semántico-estilística, por su parte, constituye poco más de un 12,3 % de la ocurrencia total y se ha empleado en un total de 42 ocasiones; y, por último, la función de composición aparece hasta en 31 ocasiones, lo que representa un 9 % de la ocurrencia total. Asimismo, la presencia de las funciones de connotación, de desautomatización y lúdico-poética es minoritaria, ya que tan solo constituyen un 4, un 1,5 y un 0,6 % respectivamente.

En cuanto a la ocurrencia de las funciones en la fraseología introducida por la traductora, queda claramente recogida en la siguiente tabla:

Función	Grado de ocurrencia
Funciones inherentes	
Fraseológica	124 (67,4 %)
Icónica	24 (13 %)
De connotación	2 (1 %)
Lúdico-poética	0
Funciones no inherentes	
Semántico-estilística	23 (12,5 %)
De composición	11 (6 %)
De desautomatización	0
	Ocurrencia total: 184

Tabla 11 Ocurrencia de cada función en la fraseología introducida por la traductora. Fuente: Elaboración propia

De acuerdo con los datos incluidos en esta tabla, la situación observada en la fraseología traducida se repite en aquella introducida por la traductora: la función fraseológica sigue siendo dominante, con una ocurrencia de poco más del 67 % respecto del total. De la misma manera, las funciones icónica y semántico-estilística son las siguientes con más presencia y representan en conjunto un 25,5 % de la ocurrencia total en la fraseología incluida por la traductora, aunque individualmente no llegan al 20 %: la función icónica aparece un total de 24 veces, lo que

constituye un 13 % de la ocurrencia total; y la semántico-estilística representa un 12,5 % y se manifiesta en un total de 23 ocasiones. Respecto al resto de funciones, constituyen, al igual que en el grupo fraseológico anterior, una minoría, ya que tan solo representan un 7 % de la ocurrencia total: la función de composición se presenta en 11 casos, lo que constituye un 6 % del total de ocurrencia; y la función de connotación, por su parte, tanto solo aparece en 2 ocasiones y representa un 1 % de la ocurrencia total. Las funciones lúdico-poética y de desautomatización no aparecen en la fraseología introducida por la traductora.

A pesar de que se aprecian diferencias en los grados de ocurrencia de las funciones en la fraseología traducida y la introducida por la traductora, se da una situación prácticamente idéntica en ambos grupos de UF: la función fraseológica predomina, seguida de las funciones icónica y semántico-estilística, aunque con una diferencia importante, que se acentúa ligeramente en la fraseología incluida por la traductora. Asimismo, es destacable que las funciones lúdico-poética y de desautomatización no aparece en este último grupo fraseológico.

En cuanto a los grados de ocurrencia de las funciones en la fraseología total de la novela traducida, esto es, las UF que se corresponden con traducciones de UF originales y aquellas introducidas por la traductora, los podemos apreciar en la siguiente tabla:

Función	Grado de ocurrencia
Funciones inherentes	
Fraseológica	319 (60,5 %)
Icónica	77 (14,6 %)
De connotación	17 (3,22 %)
Lúdico-poética	2 (0,38 %)
Funciones no inherentes	
Semántico-estilística	65 (12,3 %)
De composición	42 (8 %)
De desautomatización	5 (0,95 %)
	Ocurrencia total*: 527

**La ocurrencia total es la suma de la ocurrencia total de la fraseología traducida y la introducida por la traductora.*

Tabla 12 Ocurrencia de las funciones en la fraseología total de la novela traducida. Fuente: Elaboración propia.

De acuerdo con la información de esta tabla, se repite el mismo patrón que en los dos grupos anteriores: la función fraseológica es la más presente en la fraseología total, ya que

aparece en un total de 319 ocasiones, lo que representa casi un 60,5 % del total de ocurrencia. De igual manera, las funciones icónica, semántico-estilística y de composición son el segundo grupo más recurrente, aunque con una diferencia notable, pues constituyen casi un 35 % de la ocurrencia total e individualmente no alcanzan el 20 %: la función icónica es la segunda más presente, apareciendo un total de 77 veces, lo que constituye casi un 14,6 % de la ocurrencia total; y a esta le sigue la función semántico-estilística, presente en 65 ocasiones, que representa un 12,3 %. y, por último, la función de composición aparece un total de 42 veces y constituye un 8 % del total de ocurrencia. Respecto a las funciones de connotación, de desautomatización y lúdico-poética, su grado de aparición es muy inferior al resto y constituye, de nuevo, una minoría: la primera aparece un total de 17 veces y representa poco más de un 3 % de la ocurrencia total; la segunda, se presenta en un total de 5 ocasiones, lo que supone casi un 1 %; y la tercera aparece solo en una ocasión, lo que constituye un 0,4 %. En el siguiente gráfico quedan recogidos todos los datos comentados de manera más visual:

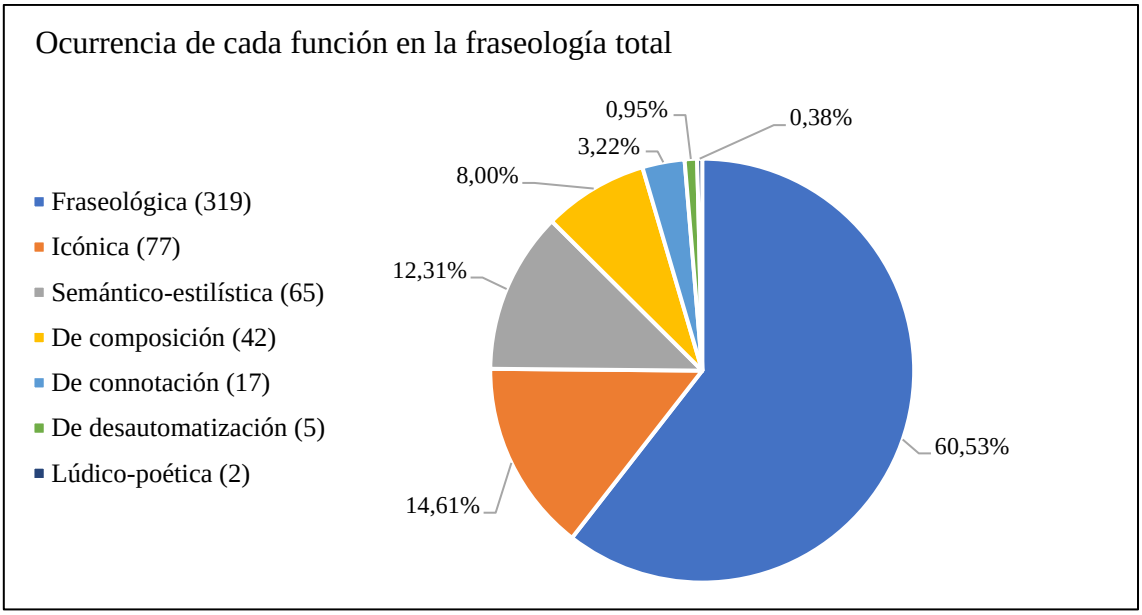


Gráfico 7 Ocurrencia de cada función en l fraseología total de la novela traducida. Fuente: Elaboración propia.

En el siguiente gráfico podemos aprecia el grado de ocurrencia en la fraseología traducida y en aquella introducida por la traductora en relación con el grado de ocurrencia en la fraseología total (UF que se corresponden con traducciones y unidades incluidas por la traductora):

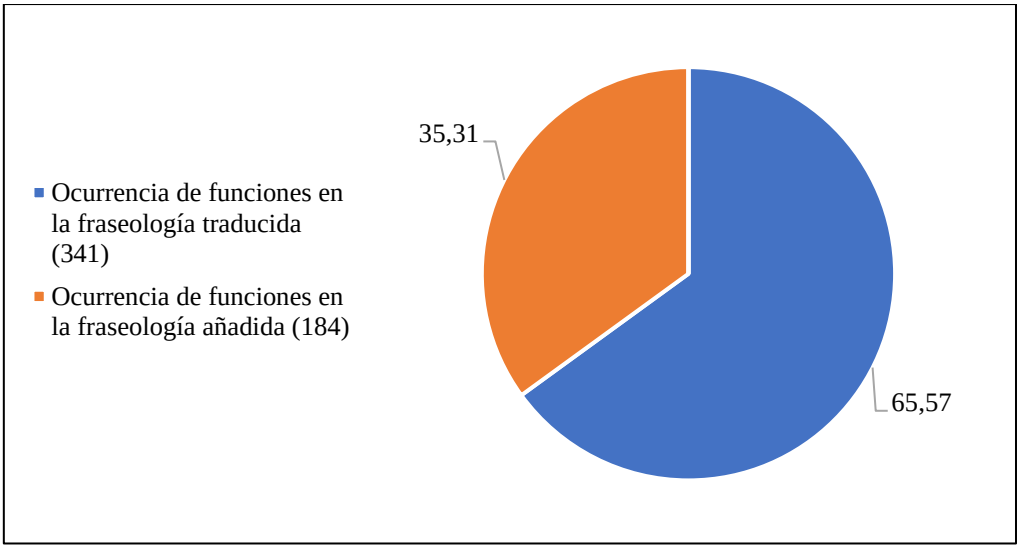


Gráfico 8 Ocurrencia total en cada grupo fraseológico respecto al total de ocurrencia en la fraseología total. Fuente: Elaboración propia

.

En este gráfico se puede observar de forma clara que, respecto al total de ocurrencia de funciones en la fraseología total, la presencia de funciones es mayor en la fraseología traducida que en aquella introducida por la traductora, lo que se debe a que hay un mayor número UF, con sus funciones correspondientes, en la fraseología traducida que en la fraseología introducida por la traductora, tal y como hemos expuesto en el análisis cuantitativo de la fraseología de la novela traducida.

Si comparamos los datos obtenidos en los análisis cuantitativos de las funciones en la novela original y su traducción, podemos apreciar ciertas similitudes, aunque también divergencias. La función fraseológica es la que más presencia tiene en ambos textos, como venimos comentando; si bien es cierto que su grado de ocurrencia es mayor en la novela traducida, donde representa un 60,5 % respecto de la ocurrencia total, que en la novela original, en la que constituye un 43 %. Esta notable diferencia en el grado de ocurrencia de la función fraseológica en ambos textos se debe a que el resto de funciones adquiere un grado de ocurrencia mayor en la novela original, tal y como se puede observar en el gráfico 5 y en la tabla 6; y a que en la novela traducida hay un menor número de UF con funciones diferentes a la fraseológica; dicho de otra manera: en la novela original hay mayor variación de funciones que en la novela traducida. Siguiendo con la comparativa, las funciones icónica, semántico-estilística y de composición conforman el segundo grupo de funciones con más presencia en ambas novelas. No obstante, los grados de ocurrencia de cada una difieren de un texto a otro: la función icónica representa un 17 % de la ocurrencia total de las funciones en la novela original, mientras que en la traducida constituye casi un 15 %; por su parte, la función

semántico-estilística posee un grado ocurrencia del 20 % en la novela original y un 12 % en la traducción; y, en cuanto, a la función de composición constituye un 10 % de la ocurrencia total en la novela original y poco más de un 8 % en la novela traducida. Así pues, las diferencias en la distribución de la presencia de las funciones en cada texto son notables y podemos destacar las dos siguientes: primero, hay un grado de ocurrencia mayor de las funciones icónica, semántico-estilística y de composición en la novela original respecto a la traducción; y, segundo, en el texto original la segunda función con más ocurrencia es la semántico-estilística, mientras que en la traducción es la icónica. En lo referente a las funciones de connotación, de desautomatización y lúdico-poética, la similitud entre ambos textos radica en que estas tres funciones son las menos presentes. A pesar de esto, los grados de ocurrencia son bastante distintos: en la novela original la función de connotación representa el 5,6 % del total de la ocurrencia de funciones, mientras que en la novela traducida constituye 3,2 %; respecto a la función de desautomatización, en el texto original representa un 3,3 %, en cambio, en la traducción tan solo supone casi un 1 %; y, por último, la función lúdico-poética constituye un 1 % en la novela original y un 0,2 % en la versión traducida.

Estas diferencias en la ocurrencia de las funciones en ambas versiones de la novela tienen ciertas implicaciones y generan variaciones de un texto a otro. Hemos comentado que la función predominante en ambos textos es la fraseológica, si bien es cierto que en la novela original su ocurrencia es significativamente menor que en la novela traducida. Esto se debe, tal y como hemos indicado, a que en la versión original el resto de funciones tienen una ocurrencia mayor que en la versión traducida. Esta ocurrencia menor de las funciones icónica, de connotación, lúdico-poética, semántico-estilística y de composición en la novela traducida implica que las intenciones comunicativas de la fraseología original no se han mantenido en su totalidad debido a diversos motivos, relacionados especialmente con las relaciones de equivalencia entre las UF originales y las meta. Un ejemplo concreto lo encontramos en la función semántico-estilística, que en la traducción presenta una ocurrencia menor respecto a la novela original. En el análisis hermenéutico de la fraseología original hemos advertido que la gran mayoría de UF con esta función describen o participan en la caracterización de personajes. A este respecto, es necesario recordar que García Márquez no ofrece descripciones directas de los personajes, sino que los describe mediante situaciones y acciones de su vida diaria. En este sentido, las UF con función semántico-estilística participan en esta forma de caracterizar a los personajes que tiene el autor; por lo que esa menor presencia de la función semántico-estilística en la traducción, que venimos aduciendo, implica pérdidas en las caracterizaciones de los

personajes, así como en la particular forma que tiene el autor de describirlos. También resulta interesante mencionar el caso de la función de desautomatización, cuyo grado de recurrencia es notablemente inferior en la traducción que en la novela original. Esto implica que en la novela traducida se pierden las intenciones comunicativas que persigue el autor con dichas alteraciones en las UF.

5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas

A continuación, una vez realizados los análisis cuantitativos de la fraseología de la novela original y su traducción, y de las funciones de las UF en ambos textos, así como los análisis hermenéuticos de las UF incluidas en los dos textos, nos proponemos en este apartado llevar a cabo un análisis del proceso de traducción de las UF originales seguido por la traductora con el objetivo de valorar estrategias de traducción, de aquellas consideradas en el apartado del marco teórico *2.9.1 Estrategias de traducción de UF* (equivalencia, omisión, modulación, transposición, traducción del sentido, calco, préstamo y traducción literal). Para ello seleccionaremos una serie de fragmentos que ejemplifiquen la aplicación a la traducción de UF de cada una de las estrategias mencionadas y valoraremos en qué medida se ha respetado tanto el significado como la función desempeñada por la unidad original en relación con su cotexto y la novela en su conjunto. De esta manera, el análisis está estructurado, principalmente, en torno a las estrategias de traducción empleadas. Todos los ejemplos utilizados en este análisis pertenecen a la novela de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* de 1985, edición de 2011, y a su traducción *Love in the time of cholera* de 1988 traducido por Edith Grossman.

Equivalencia

Tal y como hemos indicado en el apartado del marco teórico *2.9.1 Estrategias de traducción de unidades fraseológicas*, la *equivalencia* consiste en sustituir la UF original por otra equivalente en la lengua meta. Su eficacia depende de la existencia de un grado de equivalencia, total o parcial, entre la unidad original y la meta. Esta estrategia suele implicar una cierta adaptación, pues a menudo las UF no son totalmente equivalentes, ya que, por ejemplo, pueden portar el mismo contenido semántico, pero no compartir la base metafórica. En este sentido, el hecho de encontrar una UF equivalente a la original en la lengua de destino y sustituirla en el texto meta no garantiza una solución satisfactoria, pues hay que tener en cuenta las relaciones complejas que una determinada unidad establece con su cotexto y el texto en general, en el caso de nuestro estudio con la novela en su conjunto. Antes de presentar el uso de la *equivalencia* en la traducción de UF, conviene dejar claros dos aspectos: en primer

lugar, hemos considerado dos tipos de equivalencia, fraseológica y no fraseológica. La primera consiste en la sustitución de la UF original por una UF idiomática de la lengua meta con la que comparte cierto grado de equivalencia; y la segunda en la sustitución de la unidad original por una palabra o combinación libre de palabras también con cierto grado de equivalencia respecto a la expresión de partida. En segundo lugar, hemos diferenciado tres grados de equivalencia (plena o total, parcial y nula), descritos en el apartado *2.9 Sobre la traducción de unidades fraseológicas* del marco teórico. Respecto al grado de equivalencia parcial, consideramos que se da en las siguientes situaciones: cuando la UF original y la UF idiomática meta comparten significado, pero difieren en algunos de sus componentes como el referente; cuando se sustituye la UF original por una palabra o combinación libre de palabras que dan cuenta del significado de la unidad, pues entendemos que en estos casos se pierde contenido directamente relacionado con la cultura de la novela original; cuando ambas expresiones presentan inequivalencia semántica (plano léxico), pero funcionan igual o de manera muy similar en relación con el cotexto o la novela en su conjunto (plano textual); y el caso contrario, cuando presentan equivalencia en el plano léxico, pero no en el textual. Estos dos últimos escenarios tienen que ver con las funciones de las UF, descritas en el apartado del marco teórico *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios*, y suponen bien que la UF idiomática meta presenta divergencias respecto al significado de la UF original, pero cumple las mismas funciones en relación con el cotexto y la novela en su conjunto; bien que la expresión meta posee el mismo significado, pero por algún motivo no desempeña la misma función o funciones que la unidad original. Teniendo en cuenta las consideraciones expuestas, en los siguientes ejemplos analizaremos el uso de la estrategia *equivalencia* por parte de la traductora en la traducción de diversas UF con diferentes funciones:

> Había revistas y periódicos viejos por todas partes, pilas de negativos en placas de vidrio, muebles rotos, pero todo estaba preservado por una mano diligente. […] El doctor Juvenal Urbino había pensado más de una vez, sin ánimo premonitorio, que aquel no era un lugar propicio para morir *en gracia de Dios* (p.12).

> There were old magazines and newspapers everywhere, piles of negatives on glass plates, broken furniture, but everything was kept free of dust by a diligent hand. […] Dr. Juvenal Urbino had often thought, with no premonitory intention, that this would not be a propitious place for dying in a *state of grace* (p.10).

La UF *en gracia de Dios*, de acuerdo con lo comentado en el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de las fraseología de la novela original*, es una locución adverbial no documentada relacionada con el concepto de la salvación divina: el DLE (2020) define la

palabra *gracia* como «En la doctrina católica, fervor sobrenatural y gratuito que Dios concede al hombre para ponerlo en el camino de la salvación»; y Santo Tomás de Aquino (en O'Callaghan, 1987) se refiere a estar *en gracia de Dios* como un estado de aceptación Divina. Pese a no estar documentada, teniendo en cuenta la información aportada por estas dos fuentes documentales, no cabe duda de que la locución adverbial *en estado de gracia* está directamente relacionada con la religión, tanto por el significado como por el referente (*gracia*). En la novela dicha relación se presenta en una doble vertiente: por un lado, forma parte de todo un campo, constituido por palabras, referencias y, también, UF, que contribuye a edificar el componente religioso de la cultura de la novela. En este sentido, dicha UF cumple con la función de composición y estructuración de la materia narrativa al participar en la construcción de la cultura religiosa de la novela. Por otro, esta unidad forma parte de un pensamiento de Juvenal Urbino, quien a lo largo de la novela se describe como una persona de fe, asiduo de misas y celebraciones religiosas; de manera que evidencia el carácter religioso del personaje, cumpliendo así con la función semántico-estilística al participar en la descripción de una parte fundamental del personaje.

Por su parte, la locución adverbial *in a state of grace* viene definida en Farlex Dictionary of Idioms (2015) como «A state of religious piety or purity»[64]. Al igual que la locución adverbial original, esta UF idiomática está totalmente relacionada con la religión desde una perspectiva doble: forma parte del campo semántico y las referencias a la religión, de manera que contribuye en la creación del componente religioso de la cultura de la novela (función de composición y estructuración de la materia narrativa) y, al mismo tiempo, participa en la descripción del doctor Juvenal Urbino (función semántico-estilística), poniendo de manifiesto su carácter profundamente religioso.

De acuerdo con el análisis de ambos fragmentos, nos encontramos ante un caso de equivalencia parcial, ya que el contenido semántico de la UF meta difiere ligeramente respecto a la unidad original: pese a que ambas unidades se sirven de la misma base metafórica (*gracia* y *grace*), la locución adverbial *en estado de gracia* hace referencia a un estado de salvación divina otorgado por Dios; mientras que el significado de *in a state of grace* no alude al concepto de salvación divina. En este sentido, no son totalmente equivalentes en el plano léxico. Bien distinto es lo que ocurre en el plano textual, pues aquí podríamos considerar que ambas expresiones son equivalentes completamente: por un lado, ambas expresiones participan en la

[64] Estado de devoción o pureza religiosas. Traducción propia

creación del componente religioso de la cultura de la novela al estar directamente relacionadas con tal ámbito gracias al significado y al referente; y, por otro, ambas participan en la descripción de la fe y devoción religiosas de Juvenal Urbino al constituir un pensamiento, un deseo, de este personaje de que su gran amigo Jeremiah de Saint-Amour hubiera muerto en paz y con la aceptación de Dios. Así pues, la traductora ha recurrido a la estrategia de traducción de la *equivalencia fraseológica,* al emplear una UF idiomática para traducir la UF original, con la que establece una relación de equivalencia parcial, puesto que no presenta una correspondencia total a nivel léxico, pero sí a nivel textual. Analicemos otro ejemplo:

> El doctor Urbino se convirtió en su protector incondicional, en su fiador de todo, *sin tomarse el trabajo de* averiguar quién era, ni qué hacía, ni de qué guerras sin gloria venía en aquel estado de invalidez y desconcierto (p.22).
>
> Dr. Urbino made himself his unconditional protector, his guarantor in everything, without even *taking the trouble to* learn who he was or what he did or what inglorious wars he had come from in his crippled, broken state (p.17).

La locución verbal *tomarse alguien el trabajo de algo*, «Aplicarse en su ejecución, cuando es trabajoso o se pretende aliviar a otro» (DLE, 2020), cumple una doble función: por una parte, desempeña la función fraseológica al transmitir un significado complejo en una estructura sencilla; y, por otro, cumple la función semántico-estilística de describir el sentimiento de amistad y confianza de Juvenal Urbino por su querido amigo Jeremiah de Saint-Amour. Con esta locución verbal el autor nos hace ver que el doctor Urbino no se interesó en ningún momento por el pasado de su gran amigo Jeremiah de Saint-Amour, lo que podemos interpretar como una muestra de la fuerza de su amistad y la confianza ciega depositada por el primero en el último. Juvenal Urbino ni siquiera quiso saber de qué guerras había vuelto inválido de por vida, no hizo ni el más mínimo esfuerzo de conocer detalles sobre su vida pasada; simplemente se convirtió en su amigo incondicional. En este sentido, la UF *tomarse el trabajo de* cumple la función semántico-estilística porque participa en la descripción de una parte relevante de Juvenal Urbino, su amistad ciega por Jeremiah de Saint-Amour.

Por su parte, la locución verbal *to take the trouble to do something* viene definida en el Oxford Dictionary (2010) como «To do sth even though it involves effort or difficulty»[65]. Al igual que la locución original, esta UF idiomática desempeña una doble función: primero, transmite un contenido semántico complejo en una estructura sencilla (función fraseológica);

[65] Llevar a cabo una acción aun cuando implique esfuerzo o dificultad. Traducción propia.

y, segundo, describe (función semántico-estilística) el sentimiento de amistad de Juvenal Urbino por Jeremiah de Saint-Amour y la confianza absoluta depositada por el primero en este último, al no molestarse en conocer su pasado, muy probablemente porque no le importaba. Esto nos puede llevar a pensar que la amistad de Juvenal Urbino por Jeremiah de Saint-Amour estaba por encima de los acontecimientos del pasado.

Estamos, de nuevo, ante un caso de equivalencia parcial: a pesar de funcionar de manera idéntica en relación con su cotexto y la novela en su conjunto (plano textual) y presentar casi el mismo referente, ambas expresiones difieren ligeramente en el contenido semántico: la locución verbal original *tomarse el trabajo de* alude al esfuerzo en la realización de una acción; en cambio, la UF *take the trouble to* hace referencia a llevar a cabo una acción a pesar de lo costosa o difícil que pueda ser. Esta sutil variación en el significado conlleva que la expresión meta presente un grado de equivalencia parcial respecto a la unidad original en el plano léxico. Sin embargo, como bien hemos indicado, tienen un funcionamiento idéntico en el plano textual: ambas UF representan la confianza ciega que Juvenal Urbino depositó en su gran amigo Jeremiah de Saint-Amour y, por tanto, describen la relación entre los personajes. No obstante, tales diferencias no parecen demasiado notables, por lo que se podría considerar que se trata de un caso de equivalencia total o casi total. Veamos otro ejemplo:

> Pero él le dio la caja completa a la niña pensando que aquel gesto lo redimía de toda amargura, y calmó al papá con una palmadita en el hombro. —Eran para un amor que *se lo llevó el carajo* —le dijo (p.261).

> But he gave the whole box to the child, thinking that the action would redeem him from all bitterness, and he soothed the father with a pat on the back. "They were for a love that *has gone all to hell*," he said (p.173).

García Márquez emplea la locución verbal *llevarse el carajo*, «Ir muy mal, llevar el diablo» (Zuluaga, 2010, p.3), para describir el final de la aventura amorosa entre Florentino Ariza y América Vicuña, la última de sus incontables amantes antes de retomar su relación con Fermina Daza. El Diccionario de Americanismos de la ASALE (2010) no recoge el significado de esta UF, el cual hemos localizado en un artículo de Zuluaga (2010) sobre la caracterización de algunos personajes de García Márquez a través de UF. Sí indica ese mismo diccionario que esta expresión está caracterizada por su uso *popular* y *espontáneo* (marcas diastráticas); del mismo modo, Zuluaga (2010) comenta que se trata de una expresión coloquial y añade que es propia de Colombia (marca diatópica). Así, la locución verbal *llevarse el carajo* adquiere un papel triple: primero, en relación con su cotexto describe el final del idilio entre Florentino

Ariza y América Vicuña, así como el descontento de este con la ruptura (función semántico-estilística); contribuye a recrear una situación coloquial y espontánea, y dota de más oralidad a las palabras del personaje gracias a sus marcas diastráticas (función de connotación); y ayuda a localizar geográficamente la novela en Colombia, al tratarse de una expresión propia de dicho país (función de connotación).

Al igual que la locución verbal original, la locución verbal *go to hell*, «To become completely ruined: to fail completely»[66] (Merriam-Webster, *s.f.*), describe el fin de la aventura amorosa de Florentino Ariza con América Vicuña, así como el estado de descontento en el que queda este. Viene recogida como una expresión informal y malsonante (*informal* e *impolite*) en el diccionario Merriam-Webster (*s.f.*), lo que dota de más oralidad a las palabras de Florentino Ariza, así como de más espontaneidad e informalidad a la situación. Por tanto, la UF idiomática *go to hell* cumple la función semántico-estilística de describir el descontento de Florentino por su ruptura con América; y la función de connotación, al remitir a una situación coloquial gracias a las mencionadas marcas.

De acuerdo con la interpretación ofrecida sobre ambas UF en relación con su cotexto, podemos afirmar que se trata de un caso de equivalencia parcial. Pese a que ambas expresiones comparten el mismo contenido semántico, difieren en el referente, dado que la unidad original se sirve del sustantivo *carajo* para transmitir su significado, mientras que la expresión en inglés lo hace mediante *hell* (infierno), por lo que se trata de una expresión parcialmente equivalente respecto a la original en el plano léxico. No obstante, Zuluaga (2010) comenta que en las obras de García Márquez la palabra *carajo* funciona como sinónimo de *infierno*, por lo que, de acuerdo con esta interpretación, podríamos afirmar que habría una también una coincidencia en el referente. Sin embargo, ese significado no se localiza en las fuentes lexicográficas consultadas. A nivel textual, también podemos considerar que ambas expresiones presentan un grado de equivalencia parcial: por un lado, comparten la función de describir el sentimiento de descontento de Florentino Ariza y el fin de su aventura con América Vicuña, y la función de connotación de remitir a una situación coloquial y espontánea, y de dotar de más oralidad a las palabras del personaje; de manera que, en ese sentido, funcionan de manera equivalente. Sin embargo, la expresión original contribuye también a localizar geográficamente la novela en

[66]Arruinarse o fracasar por completo. Traducción propia.

Colombia, por tratarse de una expresión propia del país, lo que difícilmente se puede plasmar en la traducción. Veamos otro ejemplo:

> Cuando salió de la entrevista ya el tío León XII había empezado a llamarla como la llamaría siempre: tocaya Leona. Había decidido eliminar *de una plumada* la sección conflictiva y repartir los problemas para que fueran resueltos por los mismos que los creaban… (p.266).
>
> When she left the meeting, Uncle Leon XII had already begun to call her what he would always call her: my namesake Leona. He had decided to eliminate *with the stroke of a pen* the troublesome section and distribute the problems so that they can be solved by the people who had created them… (p.177).

La locución adverbial *de una plumada* se sirve de la imagen visual *plumada* para transmitir el contenido semántico de realizar una acción «De forma expeditiva»[67] (DLE, 2020), de manera que cumple con la función icónica, explicada en el apartado de teoría *2.8 Las funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios*. Con esta locución, García Márquez describe la rapidez con la que el tío León XII se deshizo de la sección general de la Compañía Fluvial del Caribe: sin pensarlo dos veces, decidió seguir el consejo de Leona Cassiani de eliminar esta problemática sección de la empresa, y devolver los problemas acumulados en ella durante años a sus correspondientes áreas. La locución adverbial *de una plumada* forma toda una imagen visual con su cotexto: la acción del fragmento se localiza en las oficinas de la Compañía Fluvial del Caribe, una importante empresa de la navegación fluvial donde, sin duda, habrá numerosos documentos, entre ellos el dosier con la propuesta de Leona Cassiani de eliminar la sección general. En este sentido, podemos considerar que el sustantivo «plumada», «Rasgo o letra adornada que se hace sin levantar la pluma del papel» (DLE, 2020), establece una relación visual con el informe de Leona Cassiani y todos los documentos dentro de la oficina central de la empresa. También nos puede remitir esta UF a la imagen del tío León XII deshaciéndose de la sección general con tan solo estampar su firma, o dejar su *plumada*, en un documento. Por otro lado, si vamos más allá en nuestra interpretación, podríamos pensar que esta UF contribuye a describir la confianza depositada por el tío León XII en Leona Cassiani, ya que supo apreciar la sabiduría de sus consejos y los siguió de inmediato. Así pues, además de desempeñar la función icónica al transmitir su significado mediante una imagen visual, cumple con la función semántico-estilística al describir la confianza de León XII en Leona Cassiani.

[67] Significado tomado de la expresión *de un plumazo*. La locución adverbial *de una plumada* parece ser una variante de dicha expresión, aunque no lo hemos podido confirmar al no estar incluida en las fuentes lexicográficas consultadas.

En cuanto a la locución adverbial *with the stroke of a pen*, «Used to emphasizing that something important is done by the simple act of signing a document»[68] (*Macmillan Dictionary, s.f.*), también transmite su significado con una imagen de orden visual, cumpliendo así con la función icónica: por medio de los referentes *stroke* (trazo) y *pen* (pluma) esta UF idiomática indica la realización de una acción con rapidez y sencillez (Cambridge Dictionary, 2021). Asimismo, establece una relación visual con la localización de la acción del fragmento, las oficinas centrales de una empresa, donde abundan documentos firmados, y con el informe de Leona Cassiani en el que ofrece la solución a esta sección general. De manera idéntica a la locución original, esta UF idiomática es una muestra de la confianza que el tío León XII tenía en Leona Cassiani, a la que conocía desde hacía poco, pues aplicó sus sugerencias con suma rapidez y sin dudarlo. Por tanto, según esta interpretación, la UF idiomática *with the stroke of a pen* también desempeña la función semántico-estilística.

De nuevo, la traducción constituye un ejemplo de equivalencia parcial, ya que ambas expresiones indican la rapidez e, incluso, inmediatez en la realización de una acción, y lo hacen mediante referentes prácticamente idénticos, *plumada*, en el caso de la UF original, y *stroke* (trazo) y *pen* (pluma, bolígrafo), en el caso de la UF idiomática del fragmento traducido. No obstante, si consideramos los significados de los referentes, podríamos afirmar que esa diferencia en el referente no es tal: según el DLE (2020), una plumada es la «Acción de escribir algo corto» o el «Rasgo o letra adornada que se hace sin levantar la pluma del papel», por lo que, si tomamos la segunda acepción ofrecida por el DLE, una *plumada* es un tipo de trazo. En este sentido, dado que el sustantivo *stroke* tiene la acepción de «plumada, trazo» (Collins Universal, 2009), ambas expresiones parecen compartir imagen visual. Sin embargo, volviendo al significado de ambas expresiones, presentan una pequeña diferencia: si bien ambas presentan un contenido semántico muy similar relacionado con la rapidez en el desarrollo de una acción, la expresión *with the stroke of a pen* alude también a la facilidad en su realización, lo que no especifica el significado de la UF original. La locución adverbial *de una plumada*, según el significado recogido por el DLE (2020), alude a la realización de una acción de forma expeditiva, esto es, con rapidez y sin detenerse en trámites. Por tanto, considerando las variaciones comentadas, ambas expresiones presentan un grado de equivalencia parcial en el

[68] Expresión empleada para enfatizar que algo importante se ha llevado a cabo mediante la simple acción de firmar un documento. Traducción propia. La expresión localizada en las fuentes lexicográficas consultadas es *at the stroke of a pen*. El significado ofrecido por las fuentes encaja con el cotexto, por lo que parece tratarse de una variante.

plano léxico. En cambio, a nivel textual establecen una relación de equivalencia total, ya que cumplen con la función icónica, al transmitir sus respectivos significados mediante imágenes visuales y establecer una relación visual con el cotexto; y, al mismo tiempo, describen (función semántico-estilística) la confianza depositada por el tío León XII en Leona Cassiani, a quien acaba de conocer y ya ha dejado impresionado. Así pues, en conjunto consideramos que la UF idiomática empleada por la traductora es parcialmente equivalente a la UF original, pues en el plano textual funcionan de manera idéntica, pero a nivel léxico presentan disimilitudes.

Hasta ahora, en los ejemplos analizados se ha sustituido la UF original por una UF idiomática en la lengua meta, que presenta un grado de equivalencia parcial respecto a la unidad de partida. En los casos siguientes, se ha recurrido también a la estrategia de la equivalencia, pero en esta ocasión se han empleado palabras o combinaciones libres de palabras equivalentes semánticamente a la UF original. Tal y como hemos señalado al comienzo del presente apartado, este procedimiento se denomina *equivalencia no fraseológica*. Observémoslo en el siguiente ejemplo:

> No iba a derramar una lágrima, no iba a malgastar el resto de sus años cocinándose *a fuego lento* en el caldo de larvas de la memoria, no iba a sepultarse en vida a coser su mortaja dentro de estas cuatro paredes como *era tan bien visto* que lo hicieran las viudas nativas (p.30-31).
>
> She would not shed a tear, she would not waste the rest of her years *simmering* in the maggot broth of memory, she would not bury herself alive inside these four walls to sew her shroud, as native widow *are expected to do* (p.22).

En el fragmento original aparecen dos locuciones, *a fuego lento* y *ser algo bien visto*: la primera indica cómo la amada de Jeremiah de Saint-Amour había decidido llevar el luto por la muerte de este; y la segunda cómo la sociedad espera que una mujer actúe ante la viudez. Con la locución adverbial *a fuego lento*, «Lenta y silenciosamente» (DLE, 2020), el autor nos indica que la amada de Jeremiah de Saint-Amour no tiene la intención de pasar el resto de sus días consumiéndose poco a poco en la tristeza por la pérdida de su amado. Esta locución se sirve de la imagen visual *fuego* para transmitir su contenido semántico (función icónica) y contribuye a describir a este personaje como una mujer a la que no le importan los prejuicios y convenciones sociales. Anteriormente en la narración se nos ha descrito la relación de Jeremiah de Saint-Amour como un idilio clandestino, a pesar de ser personajes libres que no se dejan afectar por los prejuicios de la sociedad en la que viven. En este sentido, que la amada de Jeremiah decida no llevar el luto como acostumbran las viudas nativas es una muestra de la poca importancia que otorga a las normas sociales. En segundo lugar, la locución verbal *ser*

bien visto algo se encuentra desautomatizada en el fragmento por la inclusión del adverbio *tan*, que intensifica el significado de «Que se juzga bien de una persona o cosa» (DLE, 2020). Esta UF hace referencia a cómo se deben comportar las viudas según los cánones de la sociedad en la que viven: lo más adecuado es pasar el luto encerradas en sus casas llorando por la pérdida y cosiendo su propia mortaja. Esta locución cumple con la función semántico-estilística, ya que contribuye a describir la sociedad donde transcurre la narración y la posición contraria ante los cánones sociales de la viuda de Jeremiah de Saint-Amour.

En la traducción de la locución adverbial original *a fuego lento* la traductora ha recurrido al verbo *simmer*, «To cook slowly in a liquid just below the boiling point»[69] (Merriam-Webster, *s.f.*), en cuyo significado está incluido el contenido semántico de la locución adverbial original y del verbo al que modifica. A pesar de tratarse de una palabra, con el verbo *simmer* la traductora ha conseguido transmitir la forma en la que la amante de Jeremiah de Saint-Amour no quería llevar el luto por el fallecimiento de este: no estaba dispuesta «cocinarse lentamente» en la tristeza, encerrada entre cuatro paredes. Ese matiz de lentitud lo aporta en el fragmento original la locución adverbial *a fuego lento*, mientras que en la traducción viene incluido en el verbo *simmer*, como bien muestra el significado indicado. Así pues, la opción de la traductora cumple la misma función semántico-estilística que la UF original; si bien es cierto que se ha perdido la imagen visual original. Se trata, por tanto, de un ejemplo de equivalencia parcial no fraseológica, pues el verbo *simmer* no transmite su significado mediante una imagen visual y se pierde contenido fraseológico.

En cuanto a la locución verbal *ser algo bien visto*, la traductora también ha recurrido a un verbo, *expect*, cuyo significado es «To consider bound in duty or obligated»[70] (Merriam-Webster, *s.f.*). Este verbo, al igual que la locución verbal original, contribuye a retratar la sociedad donde sucede la narración, mediante la descripción de cómo se espera que las viudas lleven el luto de sus maridos. Sin embargo, la UF original se encuentra desautomatizada por la inclusión del adverbio *tan* con el que se añade un matiz de intensidad, que nos hace pensar que esa forma de llevar el luto es casi una obligación o una imposición. Pese a que el significado del verbo *expect* alude a la obligación en el cumplimiento de algo, consideramos que no aporta el matiz de intensidad ofrecido por la desautomatización de la unidad original, por lo que se trataría de un caso de equivalencia parcial no fraseológica. Analicemos otro ejemplo:

[69]Cocinar lentamente algo en un líquido por debajo del punto de ebullición. Traducción propia.
[70]Considerar algo de obligado cumplimiento por tratarse de un deber o una obligación. Traducción propia.

> En verano, un polvo invisible, áspero como de tiza *al rojo vivo*, se metía por los resquicios más protegidos de la imaginación, alborotado por unos vientos locos que desentechaban casas y se llevaban a los niños por los aires (p.31).
>
> In summer an invisible dust as harsh as *red-hot* chalk was blown into even the best protected corners of the imagination by mad winds that took the roofs and carried away children through the air (p.22).

En este caso, la locución adjetiva *al rojo vivo*, «De color rojo por efecto de la alta temperatura» (DLE, 2020), participa en la descripción de la localización geográfica de la novela: a lo largo de la narración esta se nos describe como una ciudad con abundantes vestigios coloniales, abandonada en el tiempo, costera y de clima muy sofocante y húmedo. Las referencias al calor y la humedad mediante palabras, sintagmas y, también, algunas UF son una constante durante toda la novela y permiten al autor recrear ambientes asfixiantes que caracterizan la ciudad donde se desarrolla la acción. En este sentido, la locución adverbial *al rojo vivo* participa en la descripción de este clima y estos ambientes gracias no solo a su significado, sino también a la imagen visual que crea en el lector de un polvo casi candente.

En este ejemplo, la traductora también ha recurrido a la *equivalencia no fraseológica* al traducir la locución adjetiva *al rojo vivo* mediante el adjetivo *red-hot*, cuyo significado es «Extremely hot»[71] (Merriam-Webster, *s.f.*). Al igual que la locución original, este adjetivo forma parte del conjunto de referencias al calor presentes en la novela, que ayudan a crear ambientes sofocantes y asfixiantes, que perfilan la descripción del lugar donde transcurre la acción. Pese a que desempeña la misma función que la locución adjetiva *al rojo vivo* en relación con la novela en su conjunto, el adjetivo *red-hot* no es una UF idiomática, de manera que se produce pérdida de contenido fraseológico y de aspectos culturales de la lengua original, por lo que estaríamos de nuevo ante un caso de equivalencia parcial.

En los casos anteriores, el empleo de la estrategia de la *equivalencia* por parte de la traductora ha resultado en opciones, ya sean UF idiomáticas, palabras o combinaciones de palabras, que presentan cierto grado de equivalencia respecto a las UF originales en el plano léxico, en el textual o en ambos. Sin embargo, hemos advertido dos casos en los que la traductora ha sustituido una determinada UF por una UF idiomática de la lengua meta que, bajo nuestro criterio, no resulta equivalente respecto a las unidades de partida. Analicemos el siguiente ejemplo:

[71]Extremadamente caliente. Traducción propia.

> Pues la ciudad, la suya, seguía siendo igual *al margen del tiempo*: la misma ciudad ardiente y árida de sus terrores nocturnos y los placeres solitarios de la pubertad, donde se oxidaban las flores y se corrompía la sal, y a la cual no le había ocurrido nada en cuatro siglos, salvo el envejecer despacio entre los laureles marchitos y ciénagas podridas (p.31).
>
> For the city, his city, stood unchanging *on the edge of* time: the same burning dry city of his nocturnal terrors and the solitary pleasures, where flowers rusted and salt corroded, where nothing had happened for four centuries except a slow aging among withered laurels and putrefying swamps (p.22).

En el fragmento original, la locución adverbial *al margen de*, «Fuera de, sin verse afectado por» (DLE, 2020), indica que la ciudad, donde transcurre la acción de la novela, no ha experimentado ningún cambio significativo en cuatro siglos. A lo largo de la narración se nos describe como una ciudad colonial con edificios y calles de una época anterior y, conforme avance la narración, nos daremos cuenta de que el tiempo ha hecho estragos en ella: muchos edificios se encuentran agrietados; las grandes mansiones de antaño han perdido todo su esplendor y ahora parecen abandonadas; las casas de los más pobres están hechas de cartón y latón, etc. El tiempo ha desfigurado el esplendor de una antigua ciudad colonial y no ha traído nada consigo: el mismo Juvenal Urbino afirma, a su regreso de Francia, que la ciudad seguía siendo igual a la de su juventud, salvo porque había envejecido lentamente. Por tanto, la locución adverbial desempeña la función semántico-estilística al describir esta ciudad como un lugar ajeno al progreso del exterior, en el que el paso del tiempo no ha traído absolutamente nada, salvo envejecimiento. Es más, en los más de cincuenta años que narra la novela la ciudad no experimenta casi cambios sustanciales, más allá del deterioro físico.

La traductora ha sustituido la locución adverbial *al margen de* por la locución adverbial *on the edge of*, por lo que ha recurrido a la estrategia de la *equivalencia fraseológica*. Tras consultar diferentes fuentes lexicográficas hemos encontrado esta expresión registrada con las siguientes acepciones: «Very close to something»[72] (Merriam-Webster, *s.f.*); «Nearly in a particular state or condition»[73] (*Macmillan Dictionary*, *s.f.*); «Very close to doing something or of having some imminent event happen, especially that which is bad or disastrous»[74] (Farlex Dictionary of Idioms, 2015). De los tres significados mencionados, es necesario descartar el

[72] Cerca de algo. Traducción propia.
[73] Próximo a un estado o condición concreta. Traducción propia
[74] Muy cerca de hacer algo o del suceso de un acontecimiento inminente, especialmente cuando es malo o catastrófico. Traducción propia.

recogido en Farlex Dictionary of Idioms al no concordar en absoluto con el contexto del fragmento, ya que hace referencia a la proximidad de que tengan lugar acciones o acontecimientos. El significado recogido por el diccionario Merriam-Webster tampoco parece cuadrar con lo que se narra en el fragmento original y resulta un tanto amplio, pues únicamente indica la proximidad de algo. La definición aportada por el *Macmillan Dictionary* tampoco parece corresponderse con lo expresado por la UF de partida, pues indica que algo o alguien se encuentra próximo a un estado o condición concreto. Así pues, ninguna de las fuentes lexicográficas consultadas recoge una acepción a la UF idiomática *on the edge of* que indique que algo o alguien no se ve afectado por algo, sino que aluden a la proximidad de algo; una perspectiva que podríamos calificar de contraria a la ofrecida por la UF original.

Como podemos apreciar, la traductora ha recurrido a la estrategia de la *equivalencia fraseológica*, al sustituir la unidad original por una UF idiomática de la lengua meta; no obstante, esta equivalencia no es tal, ya que el grado de correspondencia entre las dos expresiones es nulo por los siguientes motivos: primero, el significado de la *on the edge of* (plano léxico) difiere totalmente respecto al de *al margen de*, lo que cambia el sentido del fragmento; y, segundo, esta inequivalencia en el significado, que altera el sentido del fragmento, provoca que la expresión meta no desempeñe la misma función que la original (plano textual). Observemos el siguiente caso:

> […] y en la proa una sala de estar abierta sobre el río con barandales de madera y pilares de hierro, donde colgaban de noche sus hamacas los pasajeros *del montón* (p.202).
>
> […], and in the prow was a sitting room open to the river, with carved wood railings and iron columns, where *most* of the passengers hung their hammocks at night (p.134).

En el fragmento original, la locución adjetiva *del montón*, «Corriente o que no destaca»(Seco *et al.*, 2009), se emplea para describir el tipo de pasajeros que se alojan en la proa del barco en el que Florentino Ariza inicia su viaje para intentar olvidar a Fermina Daza. Con esta locución se nos indica que estos pasajeros pertenecen a un estrato social inferior, en contraposición a aquellos de primera clase instalados en el piso intermedio del barco, lo que podemos apreciar en el siguiente pasaje:

> Tenían [los barcos] en el piso superior la cabina de mando, los camarotes del capitán y sus oficiales, y una sala de recreo y un comedor, donde los pasajeros notables eran invitados por lo menos una vez a cenar y a jugar barajas. En el piso intermedio tenían seis camarotes de primera clase a ambos lados de un pasadizo que servía de comedor común… (p.202).

Así pues, frente a esos pasajeros notables, alojados en el barco con todas las comodidades, se encuentran aquellos *del montón*, de un estrato social inferior que ni siquiera disponen de camarotes, sino que durante la noche duermen en hamacas, hacinados en la proa del barco.

La opción ofrecida por la traductora no parece transmitir el mismo sentido que la locución original: el sustantivo *most* viene definido en el diccionario Merriam-Webster (*s.f.*) como «The greatest amount»[75]. De acuerdo con la definición recogida en este diccionario, este sustantivo no hace ninguna referencia a la clase social vulgar de los pasajeros alojados en la proa, sino únicamente a la cantidad de los mismos, lo que no indica la locución adjetiva *del montón*. El dato de que los pasajeros de un estrato social inferior constituyen la mayoría se infiere por el contexto; es decir, sabemos que en la proa se aloja el mayor número de pasajeros porque el propio autor comenta que solo hay seis camarotes de primera clase en el piso intermedio del barco. Nos encontramos, aquí, con un caso de inequivalencia un tanto distinto al anterior, pues no se ha sustituido una UF por una UF idiomática en la lengua meta, sino por una palabra. Dicha palabra, el sustantivo *most*, posee un significado totalmente distinto a la unidad original, pues hace alusión a la cantidad de pasajeros y no al estrato social de los mismos.

En el análisis de los fragmentos anteriores hemos podido comprobar el uso de la estrategia de la *equivalencia* para la traducción de UF de la novela original y podemos extraer las siguientes conclusiones: en primer lugar, la *equivalencia* no siempre supone la sustitución de una UF por una UF idiomática, sino que también se puede emplear una palabra o combinación de palabras (*equivalencia no fraseológica*) que establecen una relación de equivalencia con la unidad original. Estas pueden presentar diferencias en el plano léxico respecto a la UF original en cuanto al significado o el referente, pero funcionar de manera similar a nivel textual; o bien presentar un significado casi idéntico a la unidad de partida, pero no cumplir la misma función textual. En segundo lugar, cuando se recurre a la *equivalencia no fraseológica*, se producen pérdidas principalmente de contenido fraseológico; aunque también en términos de contenido semántico y referente visuales, así como de funciones desempeñadas por las unidades de partida. En tercer lugar, el uso de la *equivalencia fraseológica* no siempre es garantía de éxito, como hemos comprobado en los dos últimos casos. Finalmente, en cuarto lugar, el grado de equivalencia plena entre dos UF constituye la excepción, lo normal es que

[75] La mayor cantidad de algo. Traducción propia.

dos unidades de lenguas distintas presenten diferencias a distintos niveles, por ejemplo: en este análisis hemos presentado casos de UF de la lengua meta que presentan diferencias en el plano léxico respecto a las unidades de partida, pero cuyo funcionamiento en el plano textual es idéntico. Estas divergencias provocan que no exista una correspondencia plena, sino parcial entre ambas expresiones idiomáticas.

Omisión

La *omisión* constituye el extremo opuesto a la *equivalencia fraseológica y no fraseológica*, pues supone suprimir una UF original en el texto meta debido a diversos motivos: considerar que su aportación no es tan relevante y su omisión en el texto meta no conlleva grandes pérdidas; o por la incapacidad del traductor para identificar la UF original, determinar su significado o trasladarlo a la lengua meta. En este sentido, la *omisión* puede ser un acto voluntario, cuando el traductor omite una UF concreta por diversos motivos, o involuntario, debido fundamentalmente a no identificar una expresión concreta del texto original como una UF. Pese a que, en ocasiones, las pérdidas semánticas resultantes de la omisión de una UF pueden ser mínimas, en otras pueden revestir cierta gravedad. A continuación, analizaremos una serie de fragmentos donde la traductora ha omitido una determinada UF original:

> […] pero terminó [el doctor Urbino] por aceptar la humillación de que los hombres de don Sancho lo llevaran *en brazos* bajo un palio de lonas amarillas (p.57).
>
> […] but at last he [Dr. Urbino] accepted the humiliation of being carried by don Sancho's men under a yellow canvas canopy (p.39).

En el fragmento original la locución adverbial *en brazos*, «Sostenido sobre un brazo o sobre ambos» (DLE, 2020), constituye una referencia a la avanzada edad del doctor Urbino. Durante la celebración del almuerzo en honor a las bodas de plata profesionales del doctor Lácides Olivella en el exterior de su casa, cae un chaparrón repentino que obliga a los invitados a correr y refugiarse en el interior. Debido a su edad, Juvenal Urbino, aunque lo intenta, no puede caminar sobre el barro y se ve obligado a aceptar que los hombres de don Sancho carguen con él *en brazos*. En este sentido, esta locución adverbial, además de describir el modo en que llevan al doctor Urbino al interior de la casa, es un indicativo de la avanzada edad de este personaje, a quien su mujer tenía que ayudar incluso a vestirse. Muestra la incapacidad del personaje de moverse en condiciones bajo la lluvia y en el fango, debido a las limitaciones propias de la edad. Por tanto, la locución adverbial *en brazos* cumple con la función semántico-estilística, ya que contribuye a la descripción física del doctor Urbino y al mismo tiempo

describe la forma en que tienen que cargar con él hacia el interior de la casa. Asimismo, dicha caracterización se produce mediante una imagen visual gracias al referente *brazos*, de manera que también desempeña la función icónica.

En cuanto al fragmento traducido, la traductora ha recurrido al verbo inglés *carry*, «To move while supporting»[76] (Merriam-Webster, *s.f.*), para expresar que los hombres de don Sancho tuvieron que trasladar al doctor Urbino al interior de la casa por la incapacidad del personaje para moverse durante el chaparrón. Con este verbo la traductora transmite que el personaje necesitó de ayuda para llegar al interior de la casa, de manera que se mantiene la referencia a la avanzada edad del personaje presente en el fragmento original. Sin embargo, no se indica en el fragmento traducido la forma concreta en la que los hombres de don Sancho llevan a Juvenal Urbino al interior, indicada en el fragmento original mediante la locución adverbial *en brazos*. Esta locución expresa un modo concreto de llevar a alguien: los hombres de don Sancho cargan en sus brazos al doctor Urbino, como si de un recién nacido se tratase. Este matiz no queda reflejado en la traducción, por lo que consideramos que esa alusión a la vejez del personaje se reduce en cierto grado. Como consecuencia también de esta omisión, no se ha conservado la imagen visual de la UF original, que acrecienta la visión de anciano que se nos ofrece del doctor Urbino en este pasaje.

Estamos, por tanto, ante un caso de omisión, cuyo resultado es una infratraducción al no especificar el modo concreto en el que se traslada al doctor Urbino. La consecuencia de esto es una referencia más leve a la edad avanzada del doctor Urbino y la pérdida de la imagen visual de anciano cargado por unos cuantos hombres, transmitidas ambas por la locución adverbial *en brazos*. Analicemos otro ejemplo:

> Tenía [Florentino Ariza] la sangre dulce para la música de moda, sobre todo los valses sentimentales, cuya afinidad con los que él mismo hacía de adolescente, o con sus versos secretos, no era posible negar. Le bastaba con oírlos una vez *de pasada*, para que luego no hubiera poder de Dios que le sacara de la cabeza el hilo de la melodía durante noches enteras (p.273).

> He [Florentino Ariza] had a weakness for popular music, above all sentimental waltzes, whose similarity to the ones he had composed as an adolescent, or to his secret verses could not be denied. He had only to hear them once, and then for nights on end there was no power in heaven or earth that could shake the melody out of his head (p.181).

[76] Mover a algo o alguien sirviendo de apoyo. Traducción propia.

En el fragmento original la locución adverbial *de pasada*, «Ligeramente, sin detención» (DLE, 2020), constituye un ejemplo de la pasión de Florentino Ariza por la música clásica de temática romántica, pues no le hace falta escuchar con suma atención los valses románticos para tener la melodía en la cabeza durante noches enteras. Esta locución cumple con la función semántico-estilística al describir dos aspectos fundamentales del personaje: por un lado, refleja e incrementa la profunda afición de Florentino por la música, en especial por la de corte clásico y temática amorosa. Por otro lado, intensifica el sentimiento amoroso del personaje: no es casualidad que no sea necesario para Florentino Ariza poner toda su atención en los valses románticos para quedarse con la melodía en la cabeza durante noches. A lo largo de la novela vamos siendo testigos de que Florentino Ariza es un enamorado empedernido y de la intensidad del amor en él por medio de diferentes actitudes, acciones y situaciones de la vida del personaje como, por ejemplo: su afición por la literatura romántica y el estado de éxtasis que sufre cuando ve por primera vez a Fermina Daza. En este sentido, la pasión del personaje por los valses románticos y su excesiva facilidad para hacerse con la melodía no son casuales, sino que participan en la construcción del carácter de enamorado de Florentino Ariza. Por tanto, la locución adverbial *de pasada* forma parte de este proceso de creación del personaje, pues aporta un matiz que indica la facilidad del personaje para recordar las melodías de los valses románticos, lo que intensifica la presencia y la intensidad del amor en él.

En el fragmento traducido, por su parte, la locución adverbial *de pasada* se ha omitido: en la traducción se indica mediante el adverbio *once*, «One time and no more»[77] (Merriam-Webster, *s.f.*), que a Florentino Ariza solo le hacía falta escuchar los valses románticos una vez para recordar la melodía durante días. Sin embargo, se ha suprimido el matiz de que este personaje no necesita centrar toda su atención en los valses para que esto ocurra, expresado en el fragmento original mediante la locución adverbial *de pasada*. Pese a la omisión de esta UF, el fragmento sigue formando parte de la descripción de Florentino Ariza como enamorado empedernido, que siente pasión por todo lo relacionado con el amor; en este caso, por los valses románticos, muy similares a las composiciones que realizaba de adolescente durante su intensa relación con Fermina Daza y que solía dedicar a esta. No obstante, al omitir la locución adverbial *de pasada*, consideramos que se pierde intensidad en la descripción del carácter romántico del personaje, ya que no se evoca la exagerada facilidad de este para recordar los

[77] Solamente una vez. Traducción propia.

valses románticos. Se trata de un matiz que en el fragmento original funciona como elemento intensificador del romanticismo de Florentino Ariza. Veamos otro ejemplo:

> Cuando Florentino Ariza supo que Fermina Daza iba casarse con un médico de alcurnia y fortuna […] no hubo poder capaz de levantarlo de su postración. Tránsito Ariza hizo más que lo posible por consolarlo con recursos de novia cuando se dio cuenta de que había perdido el habla y el apetito y se pasaba las noches *en claro* llorando sin sosiego, y al cabo de una semana consiguió que comiera otra vez (p.199-200).

> When Florentino Ariza learned that Fermina Daza was going to marry a physician with family and fortune […] there was no power on earth that could raise him from his prostration. Tránsito Ariza did all she could and more, using all the stratagems of a sweetheart to console him when she realized that he had lost his speech and his appetite and was spending nights on end in constant weeping, and by the end of the week he was eating again (p.133).

En el fragmento original se describe el estado de devastación en el que se encuentra Florentino Ariza tras enterarse de que su eterna amada, Fermina Daza, se va a casar con un médico prestigioso. Tanto es así, que no es capaz de conciliar el sueño y se pasa las noches *en claro*, «Sin dormir, o con falta de sueño» (DLE, 2020), llorando sin cesar. Los estados indicados en el fragmento (pérdida del habla y el apetito) junto con el expresado por la locución adverbial *en claro* son consecuencia del desamor: Fermina Daza no solo rompió toda relación con Florentino, sino que además tiempo después se promete con otro hombre. En este sentido, la UF *en claro* desempeña la función semántico-estilística con una doble aportación: primero, es un reflejo de cómo se encuentra Florentino Ariza en ese momento. Segundo, en relación con la novela en su conjunto, participa en la caracterización general del personaje, pues se trata de un claro ejemplo de la extremada importancia del sentimiento amoroso en el personaje y de su amor por Fermina, a quien no ha podido olvidar. El amor por Fermina Daza es tan profundo y su desamor es tan devastador, que es incapaz de comer, hablar ni conciliar el sueño.

El fragmento traducido, por su parte, cumple la misma función que el original: representar la desolación sentida por Florentino Ariza al conocer que Fermina Daza va a contraer matrimonio con Juvenal Urbino. En la traducción se alude a la ausencia de habla y apetito, así como al lloro constante como consecuencias o síntomas del desamor, pero se prescinde de la referencia a la falta o incapacidad de Florentino Ariza para conciliar el sueño, debido a la omisión de la locución adverbial original *en claro*. Si bien este estado de insomnio o falta de sueño se puede intuir por el cotexto, en la traducción no se hace mención expresa al mismo. Es cierto que del hecho de que Florentino se pase las noches llorando sin cesar podemos interpretar que el personaje no duerme, pero esto no se indica explícitamente. Sí se hace

hincapié, en cambio, en que se trata de noches seguidas, sin interrupción, las que el personaje padece estos *síntomas* mediante la UF idiomática *on end*, «Continuously and without stopping»[78] (Farlex Idioms Dictionary, 2015). Por tanto, la función del fragmento traducido es la misma que la del original: describir a Florentino Ariza no solo en un momento concreto de su vida, sino en general como personaje, pues estos males exagerados se pueden asociar con la intensidad del sentimiento amoroso del personaje y su amor hiperbólico por Fermina Daza. No obstante, se ha perdido uno de esos síntomas, la incapacidad para conciliar el sueño, que intensifica tanto el estado de Florentino Ariza después de enterarse del futuro matrimonio de su amada; como su pasión y amor desmedidos. Analicemos otro ejemplo:

> Él los entretenía con paliativos, dándole tiempo al tiempo, hasta que aprendían a no sentir sus achaques *a fuerza de* convivir con ellos en el basurero de la vejez (p.353).
>
> He distracted them with palliatives, giving enough time to time to teach them not to feel their ailments, so that they could live with them in the rubbish heap of old age (p.234).

La locución prepositiva *a fuerza de*, expresión, que, «seguida de un sustantivo o verbo, indica la intensidad o abundancia del objeto designado por el sustantivo, o la reiteración de la acción expresada» (DLE, 2020), hace referencia a la forma en la que el doctor Urbino trata a los pacientes de vejez: les ofrece paliativos hasta que, a base de convivir con los achaques de esta, aprenden a no sentirlos. Esta UF no parece desempeñar una función relevante en relación con el cotexto ni con la novela en su conjunto, más que la función fraseológica, consistente en transmitir un contenido semántico complejo en una estructura sencilla.

En el fragmento traducido, se ha omitido dicha locución prepositiva y se ha introducido la UF idiomática *so that*, «With the particular aim or purpose of; in order that»[79] (Farlex Idioms Dictionary, 2015), que cambia ligeramente el sentido de la oración. El doctor Urbino no daba paliativos a los pacientes de vejez para enseñarles a no sentir los achaques de esa edad (*to teach them not to feel their ailments*) y, así, pudieran vivir con ellos (*so that they could live with them*); sino que lo hacía para que, a base de vivir con ellos, estos pacientes aprendieran a no notarlos. Se trata, como podemos apreciar, de un ligero cambio de sentido que no resulta muy relevante para la narración, pues se trata de un simple episodio anecdótico de la vida profesional de Juvenal Urbino.

[78] De manera continuada y sin interrupción. Traducción propia.
[79] Con un objetivo o propósito concreto. Traducción propia.

En los casos anteriores, hemos podido apreciar cómo la omisión de una determinada UF del fragmento original provoca pérdidas semánticas y de implicaturas, en mayor o menor grado, así como cambios de sentido. Pues bien, en el ejemplo siguiente también se ha suprimido una UF en la traducción con la diferencia de que esta supresión no ha traído consigo pérdida alguna ni cambios de sentido:

> Aunque ella era tan libre como él, y tal vez no se hubiera opuesto a que sus relaciones fueran públicas, Florentino Ariza las planteó desde el principio como una aventura clandestina […] Tanto él como ella sabían que en una casa repartida y populosa como aquella, *a fin de cuentas* los vecinos debían estar más enterados de lo que fingían (p.283).

> Although she was as free as he was, and perhaps would not have been opposed to making their relationship public, from the very Florentino considered it a clandestine adventure […] He knew as well as she that in a crowded and subdivided building like hers the neighbors had to know more than they pretended (p.187).

En el fragmento original, la locución adverbial *a fin de cuentas*, «En resumen, en definitiva» (DLE, 2020), no parece desempeñar una función relevante en relación con su cotexto y la novela en general. El único papel de esta UF parece ser estructurar el discurso del narrador dentro del propio fragmento. Al igual que en los fragmentos anteriores, esta locución adverbial se ha omitido en la traducción, aunque en este no apreciamos pérdidas al nivel de algunas anteriores.

Del análisis cualitativo de esta estrategia podemos extraer que la omisión de UF conlleva pérdidas de contenido fraseológico y puede generar graves pérdidas a nivel comunicativo, como hemos podido apreciar en algunos de los fragmentos comentados. Hemos visto que la omisión de una determinada UF original implica, por ejemplo, la supresión de matices en la descripción de algunos personajes de la obra.

Compensación

La compensación es una estrategia de traducción de UF muy ligada a la omisión y consiste en la inserción de unidades fraseológicas en el texto meta que no aparecen en el texto de partida, con el objetivo de compensar la pérdida de contenido fraseológico original en otro punto del texto meta. Antes de analizar los ejemplos seleccionados, conviene dejar claro que en las fuentes teóricas consultadas sobre las estrategias de traducción no se deja claro en qué momento una UF introducida en el texto meta se puede considerar compensación de la omisión de una unidad del texto original. Para los propósitos de nuestro estudio adoptamos la siguiente consideración de compensación: UF introducida por la traductora en fragmentos que no

presentan UF en la novela original y localizados en las páginas inmediatamente anterior y posterior. Así pues, consideramos que las UF introducidas en las páginas previas y subsiguientes a las indicadas no responden a la estrategia de *compensación.* Una vez aclarado esto, analicemos los siguientes fragmentos:

> […] porque él [Juvenal Urbino] no había hecho lo que ella esperaba con el alma en un hilo, y era que lo negara todo *hasta la muerte,* que se indignara por la calumnia, que se cagara a gritos en esta sociedad de mala madre que no tenía el menor reparo en pisotear la honra ajena, y que se hubiera mantenido imperturbable aun frente a las pruebas demoledoras de su deslealtad… (p.358).

> […] because had not done what she, with her heart in her mouth, had hoped he would do, which was to be a man: deny everything, and *swear on his life* it was not true, and grow indignant at the false accusation, and shout curses at this ill-begotten society that did not hesitate to trample on one's honor, and remain imperturbable even when faced with crushing proofs of his disloyalty… (p.237).

La locución adverbial *hasta la muerte,* «Con inalterable resolución de permanecer constante en la acción» (DLE, 2020), intensifica la acción expresada por el verbo *negar* y hace referencia a la forma en la que Fermina Daza quería que Juvenal Urbino hubiera actuado al verse descubierto en su engaño con la señorita Bárbara Lynch: Fermina hubiera querido que su marido lo negara todo hasta el final para que la honra de esta no se viera dañada ante la demoledora realidad. Esta expresión representa el ansia de Fermina Daza de preservar su honra, quien prefiere que su marido lo niegue todo *hasta la muerte,* incluso, que se indigne ante semejante acusación, pues así el engaño real quedaría camuflado en cierto modo. La importancia de la honra para el personaje de Fermina en el marco de este suceso lo podemos comprobar en el siguiente pasaje:

> —Es como contárselo a un culebrero de los portales —dijo. Para ella era el final. Estaba segura de que su honra andaba de boca en boca desde antes de que el marido terminara de cumplir penitencia, y el sentimiento de humillación que esto le causaba era mucho menos soportable que la vergüenza y la rabia y la injusticia de la infidelidad (p.359).

En el fragmento traducido, por el contrario, la acción expresada por el verbo *deny* no se ve incrementada, debido a la omisión de la locución adverbial original *hasta la muerte.* Sin embargo, en el mismo fragmento se compensa dicha pérdida de contenido fraseológico mediante la inserción de la locución verbal *swear on someone or something,* «To make a very

serious, solemn pledge or oath, especially that one is telling the truth»[80] (Farlex Dictionary of Idioms, 2015). Esta expresión, al igual que la original, representa la forma en la que Fermina Daza quería que su marido reaccionara ante las acusaciones de infidelidad y la intensidad con la que quería que lo hiciera, aunque desde una perspectiva diferente: en el fragmento original Fermina Daza quiere que Juvenal Urbino lo niegue todo *hasta la muerte*; mientras que en el fragmento traducido quiere que *jure por su vida* (*swear on his life*) que nada de eso es cierto.

Consideramos que se produce una compensación porque la traductora ha omitido la locución adverbial *hasta la muerte*, que aporta un matiz de intensidad; pero ha introducido la UF idiomática *swear on someone o something* que evita o compensa las posibles pérdidas derivadas de la omisión. En otras palabras, la unidad original indica la intensidad con la que Fermina Daza quería que Juvenal Urbino negara lo ocurrido con Bárbara Lynch; lo que se ve compensado en el fragmento traducido con la UF idiomática *swear on someone or something*, pero desde una perspectiva diferente. Asimismo, la traductora no solo añade esta UF idiomática, sino que también introduce contenido que no se encuentra en el texto original: todo el extracto «swear on his life it was not true» no aparece en el original.

> Él [Juvenal Urbino] los entretenía con paliativos, dándole tiempo al tiempo, hasta que aprendían a no sentir sus achaques *a fuerza de* convivir con ellos en el basurero de a vejez (p.353).
>
> He distracted them with palliatives, giving enough time to time to teach them not to feel their ailments, so that they could live with them in the rubbish heap of old age (p.234).

En la traducción de este fragmento original, ya comentado anteriormente en el apartado sobre la *omisión* de este mismo análisis, se ha omitido la locución prepositiva *a fuerza de*, que indica la intensidad de una acción (DLE, 2020) y desempeña la función fraseológica. Esto no solo ha provocado una pérdida de contenido fraseológico, sino también un ligero cambio de sentido respecto al fragmento original, según indica el comentario del fragmento en el apartado correspondiente. Pues bien, justo en el fragmento posterior a este, la traductora introduce una UF, que no está presente en la novela original y constituye compensación a dicha pérdida. Podemos apreciarlo en el siguiente fragmento:

> At the age of forty, half earnest, *half in jest*, he had said in class: "All I need in life is someone who understands me." But when he found himself lost in the labyrinth of Miss Lynch, he no longer was jesting (p.234).

[80] Prometer o jurar con seriedad y solemnidad, especialmente que uno está diciendo la verdad. Traducción propia.

> Ya a los cuarenta años, medio en serio y medio en broma, había dicho en la cátedra: "Lo único que necesito en la vida es alguien que me entienda". Pero cuando se encontró perdido en el laberinto de la señorita Lynch ya no lo pensó en broma (p.354).

Los dos primeros fragmentos muestran la omisión que hemos mencionado y que ya se ha comentado en el análisis de la estrategia de la *omisión*; en cambio, los dos últimos muestran la compensación de esa pérdida. En el fragmento traducido se ha introducido la locución adverbial *in jest*, «For fun; as a joke; without sincerity»[81] (Farlex Idioms Dictionary, 2015), como traducción a la combinación de palabras original *en broma*. En este sentido, dada la proximidad al fragmento donde se ha omitido la locución adverbial *a fuerza*, podríamos considerar la expresión *in jest* una compensación por esa pérdida de contenido fraseológico y de función fraseológica. Sigamos con otro ejemplo:

> La carta tenía más de sesenta pliegos escritos por ambos lados cuando Florentino Ariza no pudo resistir más la opresión de su secreto, y se abrió *sin reservas* a su madre, la única persona con la que se permitía algunas confidencias (p.89).

> By the time the letter contained more than sixty pages written on both sides, Florentino Ariza could no longer endure the weight of his secret, and he unburdened himself to his mother, the only person with whom he allowed himself any confidences (p.59-60).

En el fragmento original la locución adverbial *sin reservas* indica que Florentino Ariza se desahogó con su madre «Abierta o sinceramente, con franqueza» (DLE, 2020) y es, al mismo tiempo, una muestra de la confianza de este personaje en su madre, Tránsito Ariza. La locución adverbial *sin reservas* matiza la acción de Florentino Ariza de contarle a su madre su amor por Fermina Daza, ya que con ella el autor nos muestra que este no se dejó nada para sí y le contó absolutamente todo a su madre, desde su primer encuentro con Fermina y los sentimientos que había despertado en él hasta los sesenta folios de amor que le había escrito. Asimismo, esta locución incrementa la relación de confianza entre Florentino y Tránsito Ariza, pues este decide abrirle su corazón completamente, *sin reservas*, y hablarle de sus sentimientos. En el propio fragmento se nos dice que Tránsito Ariza era la única persona a la que Florentino contaba sus confidencias, lo que constituye otra prueba de confianza. Por tanto, esta locución adverbial desempeña la función fraseológica, pues transmite un contenido semántico complejo en una estructura sencilla; y la función semántico-estilística, pues matiza la acción de Florentino Ariza y contribuye a describir la confianza de este en su madre, Tránsito Ariza.

[81] Como diversión, en broma, sin honestidad. Traducción propia.

Por su parte, en el fragmento traducido se ha omitido la locución adverbial *sin reservas*, por lo que se ha perdido el matiz de que no hubo nada que Florentino Ariza no contara a su madre sobre su encuentro con Fermina Daza y sus sentimientos; y tampoco queda reforzada la confianza de este en su madre. Esta omisión se ve compensada por la introducción de una UF idiomática tan solo unas líneas más abajo, tal y como muestran los siguientes fragmentos:

> Tránsito Ariza se conmovió hasta las lágrimas por el candor del hijo en asuntos de amores, y trató de orientarlo con sus luces (p.89).

> Tránsito Ariza *was moved to tears* by her son's innocence in matters of love, and she tried to guide him with her own knowledge (p.60).

En el fragmento traducido se ha introducido la locución verbal *to move to tears*, «To cause someone to cry»[82] (Merriam-Webster, *s.f.*), como traducción a la combinación de palabras *se conmovió hasta las lágrimas*. Esta UF idiomática representa la reacción de Tránsito Ariza ante las profundas confesiones amorosas de su hijo y la inocencia de este al verse enamorado por primera vez. Así pues, esta UF idiomática, introducida por la traductora, actúa como compensación de la función por la pérdida de la locución adverbial original *sin reservas*. No obstante, solo se ha compensado la función fraseológica y se ha perdido la función semántico-estilística original, pues esta UF idiomática introducida por la traductora no matiza la acción de Florentino Ariza y no describe la relación entre este y su madre.

Por tanto, se presenta de nuevo un caso de compensación: la traductora ha omitido la locución adverbial *sin reservas*, que matiza la confesión de Florentino Ariza a su madre y refuerza la relación de confianza entre ambos; pero ha compensado esta pérdida de contenido fraseológico con la introducción de la UF idiomática *to move to tears*. Si bien se trata de un caso claro de compensación, es necesario tener en cuenta que la mencionada omisión supone no solo una pérdida de contenido fraseológico, sino también de un matiz relevante, pues refuerza la enorme confianza de Florentino Ariza en su madre y participa, así, en la descripción del personaje en general, así como de la relación entre madre e hijo. Esta función semántico-estilística de descripción y el mencionado matiz se pierden en la traducción y no se ven compensados. Analicemos otro ejemplo:

> Tenía [Florentino Ariza] la sangre dulce para la música de moda, sobre todo los valses sentimentales, cuya afinidad con los que él mismo hacía de adolescente, o con sus versos secretos, no era posible negar. Le bastaba con oírlos una vez *de pasada*, para que luego no

[82] Hacer llorar a alguien. Traducción propia.

> hubiera poder de Dios que le sacara de la cabeza el hilo de la melodía durante noches enteras (p.273).
>
> He [Florentino Ariza] had a weakness for popular music, above all sentimental waltzes, whose similarity to the ones he had composed as an adolescent, or to his secret verses could not be denied. He had only to hear them one, and then for nights on end there was no power in heaven or earth that could shake the melody out of his head (p.181).

En este caso, comentado anteriormente en el apartado sobre la *omisión* de este mismo análisis, se ha suprimido en la traducción la locución adverbial *de pasada*, «Ligeramente, sin detención» (DLE, 2020), que modifica al verbo *oír*. Con esta locución García Márquez nos muestra y acrecienta la profunda pasión de Florentino Ariza por los valses románticos, que no le hacía falta escucharlos con mucha atención ni mucho detenimiento para tener la melodía en la cabeza durante días. Esto, a su vez, engrandece aún más el sentimiento amoroso y la pasión propios del personaje. Al omitirse la locución adverbial *de pasada* en el fragmento traducido, se ha perdido la facilidad con la que Florentino Ariza memorizaba la melodía de los valses románticos. Por ese motivo, también se ha eliminado el matiz que intensifica la devoción de Florentino Ariza por estas composiciones musicales y el romanticismo del mismo.

Tan solo unas líneas más abajo, la traductora ha introducido una UF idiomática en sustitución a una combinación libre de palabras metafórica con la que el autor denota rapidez en la realización de una acción:

> […], Los Santanelas, inefables transformistas mímico-fantásticos que se cambiaban de ropa en pleno escenario en el instante de un relámpago fosforescente… (p.273).
>
> […] the Santanelas, ineffable mimics, illusionist, and artistes, who could change their clothes on stage *in the wink of an eye*… (p.181).

Como podemos apreciar, la traductora ha recurrido a la locución adverbial *in the wink of an eye*, «Immediately, or extremely quickly; at once»[83] (Farlex Dictionary of Idioms, 2015), para traducir la construcción metafórica original *en el instante de un relámpago fosforescente*. Así pues, la traductora consigue trasladar a la lengua meta la construcción metafórica original, con la que se denota rapidez o inmediatez, mediante una UF idiomática, aunque con una base metafórica diferente. El uso de una UF repercute de manera positiva en la transmisión y recepción del mensaje del autor, pues se trata de una combinación de palabras con una estructura fija y un contenido semántico asignado y reconocible por los usuarios de la lengua.

[83] Inmediatamente o muy rápido; al momento. Traducción propia.

Teniendo en cuenta todo esto, podemos considerar que la UF idiomática *in the wink of an eye* compensa la pérdida de contenido fraseológico producida tan solo unas líneas más arriba. Sin embargo, resulta necesario señalar que en el fragmento anterior no solo se ha suprimido la locución adverbial *de pasada*, sino también el matiz que la acompaña, que no se ve compensado. Es más, la UF *in the wink o fan eye* ni siquiera cumple una función en relación con la novela en su conjunto, simplemente cumple con la función fraseológica. En cambio, la unidad original participa en la descripción de uno de los personajes principales de la novela.

En los fragmentos analizados hemos podido apreciar el uso de determinadas UF en la novela traducida, que no están presentes en la novela original y compensan la pérdida de contenido fraseológico en un punto del texto próximo a dicha introducción. Sin embargo, en ocasiones esas omisiones de UF acarrean la supresión de matices importantes, cuya función es, por ejemplo, describir a un personaje. En los ejemplos seleccionados, consideramos que estas pérdidas de información comunicativa no se han visto compensadas porque las UF introducidas por la traductora no desempeñan una función relevante en relación con el cotexto y con la novela en su conjunto.

Transposición

De acuerdo con lo expuesto en el apartado del marco teórico *2.9 Estrategias de traducción de unidades fraseológicas*, la *transposición* supone un cambio en la categoría gramatical de la UF original a la hora de traducirla a la lengua meta, como podría ser sustituir una locución adverbial, que expresa un determinado estado, por un adjetivo o una locución adjetiva que dé cuenta de ese estado. Veamos el siguiente ejemplo:

> Fermina Daza había soportado de mal corazón, durante años, los amaneceres jubilosos del marido […] Lo oía rezongar solo por inquietarla, mientras buscaba *a tientas* las pantuflas que debían estar junto a la cama. Lo oía abrirse paso hasta el baño tantaleando en la oscuridad (p.46).

> For years Fermina Daza had endured her husband's jubilant dawns with a bitter heart […] She Heard him grumble, just to annoy her, while he *felt around for* the slippers that were supposed to be next to the bed. She heard him make his way to the bathroom, groping in the dark (p.32).

En el fragmento original aparecen tres UF de las que nos interesa particularmente la locución adverbial *a tientas*, «Valerse del tacto para reconocer las cosas en la oscuridad, o por falta de visión» (DLE, 2020). Sobre esta locución hemos comentado en el apartado 5.1*Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* que cumple una doble función: por un lado, desempeña la denominada función fraseológica, pues se trata

de una expresión con una estructura simple que transmite un contenido semántico complejo, facilitando así la transmisión del mensaje por parte del autor y su recepción por parte del lector. Por otro, si tenemos en cuenta la referencia a la falta de visión incluida en el significado de esta locución, podríamos interpretar que se debe a la avanzada edad de Juvenal Urbino, por lo que desempeñaría la función semántico-estilística de describir al personaje.

La opción ofrecida por la traductora es la locución verbal *to feel around for*, cuyo significado es «To grope for something, especially in the dark or similar situation where one's vision is limited»[84](Farlex Idioms Dictionary, 2015). Al igual que la locución adverbial *a tientas*, esta expresión transmite un contenido semántico complejo en una estructura sencilla formada por tres palabras, por lo que cumple con la función fraseológica. Asimismo, de acuerdo con su contenido semántico, podemos afirmar que también cumple con la función semántico-estilística de describir a Juvenal Urbino, pues en su significado se apunta a cualquier situación en la que la visión está limitada. Aquí bien se podría interpretar que la falta de visión se debe a la avanzada edad del personaje. Si consideramos esta interpretación, la UF cumple con la función semántico-estilística, ya que se trataría de una prueba de la vejez de Juvenal Urbino.

De acuerdo con lo comentado, nos encontramos con dos UF idiomáticas equivalentes en el plano léxico, pero también en el textual, ya que cumplen con la misa función en relación con el cotexto y la novela en su conjunto. Podemos afirmar, entonces, que estamos ante un caso de estrategia de *equivalencia fraseológica*, como los comentados anteriormente. Sin embargo, se trata también de un caso de *transposición* al producirse un cambio en la categoría gramatical: la expresión original, *a tientas*, es una locución adverbial que expresa el modo en el que se realiza la acción; en cambio, *to feel around for* es una locución verbal que indica la acción de *buscar algo* y el modo, *a tientas*. Sigamos con otro ejemplo:

> El refugiado antillano Jeremiah de Saint-Amour, inválido de guerra, fotógrafo de niños y su adversario de ajedrez más compasivo, se había puesto *a salvo* de los tormentos de la memoria con un sahumerio de cianuro de oro (p.11).
>
> The Antillean refugee Jeremiah de Saint-Amour, disabled war veteran, photographer of children, and his most sympathetic opponent in chess, had *escaped* the torments of the memory with the aromatic fumes of gold cyanide (p.10).

[84] Buscar algo a tientas, especialmente en la oscuridad o en situaciones donde la visión de uno está limitada. Traducción propia.

En el fragmento original aparece la locución adverbial a salvo, «Fuera de peligro» (DLE, 2020), con la que García Márquez representa el suicidio de Jeremiah de Saint-Amour: después de tanto tiempo atormentado por la memoria y el paso del tiempo decide quitarse la vida, ponerse *a salvo*, de tales padecimientos. Esta locución adverbial, del mismo modo que la anterior, transmite un contenido semántico complejo en una estructura sencilla de tan solo dos palabras, cumpliendo así con la función fraseológica de las UF. Asimismo, también podemos interpretar que desempeña la función semántico-estilística de describir a Jeremiah de Saint-Amour: si bien es poco lo que el autor comenta sobre el personaje a lo largo de la novela, sabemos que se trata de un veterano de guerra aficionado al ajedrez, amigo del doctor Urbino y con una amante. Además de esto, gracias a la locución adverbial, podemos intuir que vino huyendo de un pasado tormentoso, pues «se había puesto a salvo de los tormentos de la memoria» (p.11). Asimismo, la locución adverbial *a salvo* forma parte de la consecuencia final de ese tormento para Jeremiah de Saint-Amour, su suicidio.

Para la traducción de la locución adverbial original, *a salvo*, la traductora ha recurrido al verbo *escape*, «To avoid a threatening evil»[85] (Merriam-Webster, *s.f.*), por lo que se trata de un caso de *equivalencia no fraseológica*. Aunque no se trata de una UF idiomática, el verbo *escape* parece desempeñar un papel en el fragmento y en la novela en su conjunto similar a la UF original: de manera idéntica a la UF de partida, el verbo *escape* hace referencia a la consecuencia fatal del pasado que atormentaba a Jeremiah de Saint-Amour, su suicidio. Tal y como hemos mencionado antes, poco se conoce sobre este personaje, salvo su veteranía de guerra, su amistad con el doctor Urbino y su relación clandestina; no obstante, en este fragmento el autor se refiere muy brevemente a un pasado tormentoso, del que decide ponerse a salvo (*escape*) quitándose la vida. Más adelante en la narración, seremos conscientes del miedo a envejecer de este personaje gracias a las palabras de la mujer con la que mantuvo una relación secreta. Así pues, tanto la locución adverbial original *a salvo* como el verbo inglés *escape* contribuyen a ofrecer más información sobre el personaje.

Teniendo en cuenta los comentarios sobre ambos fragmentos, estamos ante una UF que se ha traducido por una palabra que da cuenta de su significado, por lo que se trata de un caso de *equivalencia no fraseológica*. En este proceso de traducción, ha ocurrido un cambio de categoría gramatical de adverbio a verbo: la locución adverbial *a salvo* expresa el estado «Fuera de peligro» (DLE, 2020), condensado en el significado del verbo inglés *escape*, que no solo

[85] Evitar un mal amenazador. Traducción propia.

transmite dicho estado, sino también la acción de alcanzar esa condición. Por tanto, estamos también ante un caso de *transposición*. Veamos otro ejemplo:

> Temiendo una revelación que lo perturbara *de por vida*, éste apresuró una defensa cautelosa. Advirtió que sólo conocía de lejos a Fermina Daza, que nunca habían pasado de los saludos formales y no tenía ninguna noticia de su intimidad… (p.286).
>
> Fearing a revelation that would shake *his very life*, he hurried to a cautious defense. He objected that he knew Fermina Daza from a distance, that they had never gone further than formal greetings, that he had no information about her private life… (p.190).

La locución adverbial *de por vida*, «Que dura todo el tiempo en que alguien vive» (DLE, 2020), contribuye a describir el temor de Florentino Ariza a revelar su amor por Fermina Daza: teme que, si lo saca a la luz, arruinaría su vida y su meta última, esto es, recuperar el amor de Fermina. En este sentido, la locución adverbial *de por vida* desempeña la función semántico-estilística, pues contribuye a intensificar la consecuencia que Florentino Ariza teme sufrir si revela su amor por Fermina Daza. Asimismo, se trata de una estructura sencilla que transmite un contenido semántico complejo, por lo que también cumple con la función fraseológica.

Para su traducción, la traductora ha recurrido a la combinación libre de palabras *his very life*[86] (*shake*), que viene a reflejar que, de descubrirse el amor de Florentino Ariza por Fermina Daza, la vida del primero se vería afectada en gran medida. Por tanto, nos encontramos con un caso de *equivalencia no fraseológica*, pero también de *transposición*, pues la locución adverbial *de por vida* se ha traducido por un sintagma nominal, que da cuenta del significado original en cierto grado. Por otro lado, pese a tratarse de una combinación libre de palabras, parece suplir la función semántico-estilística desempeñada por la unidad original, ya que también acrecienta la consecuencia que Florentino teme sufrir si confiesa su amor por Fermina. Por su parte, la función fraseológica no se mantiene. Observemos otro ejemplo:

> Durmió *a saltos* [Fermina Daza], viendo al doctor Juvenal Urbino por todas partes, viéndolo reír, cantar, echando chispas de azufre por los dientes con los ojos vendados, burlándose de ella con una jerigonza sin reglas fijas en un coche distinto que subía hacia el cementerio de los pobres (p.198).
>
> Her sleep was *restless*, she saw Dr. Juvenal Urbino everywhere, she saw him laugh, emitting sulfurous sparks from between his teeth with his eyes blindfolded, mocking her with a word game that had no fixed rules, driving up to the pauper's cemetery in a different carriage (p.132).

[86] Su vida misma. Traducción propia.

La locución adverbial *a saltos*, «Dando saltos» (DLE, 2020), hace referencia en el fragmento original al estado de ansiedad y de nerviosismo provocado por el doctor Juvenal Urbino en Fermina Daza, quien se mueve incontrolablemente mientras duerme. Tras dos intentos frustrados de hablar con Fermina, el doctor Urbino acude al rescate de esta y su prima, Hildebranda Sánchez, quienes habían ido a un estudio de fotografía nuevo a hacerse un retrato vestidas de tal manera que suscitaron las burlas de la gente en la puerta del establecimiento. En ese preciso momento, aparece el doctor Urbino en su coche de caballos y se ofrece a llevar a ambas jóvenes a casa. Fermina e Hildebranda aceptan el ofrecimiento de Juvenal Urbino, quien efectivamente las acerca a su domicilio, pero el cochero prolonga el trayecto por orden de este para que, así, tenga tiempo de conversar con Fermina Daza. Cuando por fin llegan a casa de Fermina Daza y se disponen a dormir, esta rememora el largo trayecto a casa y las bromas entre Juvenal Urbino e Hildebranda Sánchez, lo que la enfurece y le genera un estado de alteración, que, a su vez, provoca que duerma mal, *a saltos*. La función semántico-estilística de esta locución adverbial parece clara: describir e, incluso, incrementar el estado alterado de Fermina Daza, derivado de su furia interna; además, esto lo hace con una imagen visual, *saltos*, desempeñando también la función icónica.

En este caso, la traductora ha recurrido al adjetivo *restless*, «Lacking or denying rest. Continuously moving» (Merriam-Webster, *s.f.*), para la traducción de la locución adverbial que venimos comentando. Al igual que la UF original, con este adjetivo se describe la consecuencia del estado alterado provocado por Juvenal Urbino en Fermina Daza, esto es, dormir mal, sin parar de moverse. Este adjetivo inglés condensa en su significado, aunque no de manera tan concreta, la falta de sueño y el movimiento expresado por la locución *a saltos*. Por tanto, *restless* también contribuye a describir el estado de nervios de Fermina Daza, si bien no lo hace de una forma tan visual como la locución adverbial original, por lo que la función semántico-estilística de describir el estado del personaje se mantiene, pero no la función icónica de la unidad original. Nos encontramos, pues, con una *equivalencia no fraseológica* donde nuevamente se ha producido una transposición: el modo expresado por la locución adverbial *a saltos* se transmite en la traducción mediante el adjetivo *restless* que describe el sueño de Fermina.

Modulación

Otra de las estrategias en la traducción de UF es la modulación, que consiste en cambiar la perspectiva, el enfoque desde el que se expone la información original sin alterar el sentido.

Un ejemplo de este caso podría ser la traducción de una negación por una afirmación que dé cuenta del mismo significado. Tal y como hemos señalado en el apartado del marco teórico *2.9.1 Estrategias de traducción de unidades fraseológicas*, la modulación puede conllevar, en cierto grado, una paráfrasis. Veamos el siguiente ejemplo:

> Siguió hablando con él (el loro) sin *perderlo de vista* mientras se puso los botines con mucho cuidado para no espantarlo, y metió los brazos en los tirantes, y bajó al patio todavía enlodado tanteando el suelo con el bastón para no tropezar con los tres escalones de la terraza (p.67).
>
> He continued to talk to him, keeping him *in view* while he put on his boots with great care so as not to frighten him and pulled his suspenders up over his arm and went down to the patio, which was still full of mud, testing the ground with his stick so that he would not trip on the three steps of the terrace (p.47).

Los fragmentos seleccionados forman parte de la narración de la peripecia de Juvenal Urbino para atrapar al loro de Paramaribo, adiestrado por este con mucho esmero, que constituye la antesala de la muerte del personaje. Recordemos que el doctor Urbino fallece al caer de un árbol mientras intentaba cazar al loro, que se había escapado. En el fragmento original aparece la locución verbal *no (sin) perder alguien de vista a otra persona o cosa* con la que el autor nos indica que Juvenal Urbino no dejó de «Mantener la atención e interés» (DLE, 2020) en el loro mientras se disponía a bajar al patio para capturarlo. En relación con su cotexto esta locución indica la cautela y el cuidado que tuvo el doctor Urbino para intentar capturar al animal, lo que muestra el cariño del personaje hacia el ave, pues puso toda su atención e, incluso, perdió la vida para recuperarla. También podríamos considerar esta locución como una muestra de tozudez y orgullo del doctor Urbino, ya que cede a las provocaciones del loro, quien lo llama sinvergüenza, y se dispone a escalar un árbol para cazarlo, pese a su avanzada edad. De acuerdo con las dos interpretaciones, esta locución desempeña la función semántico-estilística, pues participa en la descripción del personaje. Además, al transmitir un contenido semántico complejo a través de una estructura sencilla, cumple con la función fraseológica.

En la traducción de esta locución, la traductora ha recurrido a la *equivalencia fraseológica* al sustituirla por la locución adverbial *in view*, «So as to be seen»[87] (Merriam-Webster, *s.f.*), con la que también se nos indica que Juvenal Urbino no dejó de observar al loro de Paramaribo en ningún momento. Podemos apreciar en el uso de la UF idiomática *in view* de

[87] De tal manera que se pueda ver. Traducción propia.

una cierta *modulación*, así como de una *transposición*: consideramos que existe *modulación* porque la UF de partida transmite su significado mediante una negación, mientras que la UF idiomática meta lo hace a través de una afirmación. En otras palabras, se pasa de no dejar de observar al loro en el fragmento original, a mantenerlo al alcance de la vista en la traducción. Esta transición supone en el fragmento traducido un ligero cambio en la perspectiva de la acción respecto al original. En cuanto, a la transposición, la UF de partida es una locución verbal, mientras que la expresión meta es una locución adverbial, por lo que hay un evidente cambio de categoría gramatical.

Respecto al funcionamiento de la locución adverbial *in view* en relación con su cotexto, consideramos que desempeña la misma función que la UF original: es un reflejo del afecto de Juvenal Urbino por el loro que pone todo su empeño y, hasta, arriesga su vida con un fatal desenlace por rescatarlo de las ramas del árbol. Asimismo, constituye un reflejo de la tozudez y orgullo del doctor Urbino que se juega la vida y la pierde en un intento de capturar al loro malhablado, que lo llama sinvergüenza. De esta manera, desempeña la función semántico-estilística, al igual que la UF de partida. Analicemos otro ejemplo:

> […] la fiebre había desaparecido y tenía el ánimo exaltado, porque en el marasmo de sedantes había resuelto de una vez y sin más trámites que *mandaba al carajo* el radiante porvenir del telégrafo y regresaba en el mismo buque a su vieja calle de las ventanas (p.214).

> […] his fever had disappeared and his spirits were elated, because in the marasmus of sedatives he had resolved once and for all that he *did not give a damn* about the brilliant future of the telegraph and that he would take this very same boat to his old Street of Windows (p.142).

En el fragmento original, la locución verbal malsonante *mandar al carajo*, «Rechazarlo con insolencia y desdén», actúa como un intensificador de la decisión terminante de Florentino Ariza de tirar por la borda definitivamente el prometedor futuro en el telégrafo por intentar recuperar el amor por Fermina Daza. En relación con la novela en su conjunto, esta expresión constituye una prueba más de la fuerza del sentimiento amoroso en Florentino Ariza y de su amor por Fermina. También acrecienta su carácter obstinado, ya que abandona un trabajo con grandes proyecciones por el amor de una joven, con la que había tratado en persona en un par de ocasiones, y que le había rechazo sin miramientos. Asimismo, se trata de una expresión malsonante e informal, lo que es indicativo de falta de preparación en el discurso e incide en el factor repentino de la decisión del personaje: Florentino aún se encuentra sumido en los sedantes cuando decide abandonar el trabajo y regresar a casa. Esto denota que no se trata de una decisión meditada, sino tomada desde el corazón, fruto del amor que hay en el interior del

personaje. Por tanto, la locución verbal *mandar al carajo* no solo describe el aspecto repentino de la determinación de Florentino, sino que, en relación con la novela en su conjunto, participa en la descripción del personaje como un enamorado empedernido, en el que el amor ocupa cada pensamiento (función semántico-estilística). Asimismo, cumple con la función fraseológica al transmitir un significado complejo en una estructura sencilla.

Por su parte, la locución verbal informal *not give a damn*, «To not care at all about sb/sth»[88] (Oxford Dictionary, 2010), funciona, al igual que la locución original, como un intensificador de decisión terminante de Florentino Ariza de desechar un trabajo con grandes perspectivas de futuro por el amor de Fermina Daza, quien lo rechazó sin contemplaciones. Igualmente, el hecho de que se trate de una expresión informal es indicativo de una cierta falta de preparación en el discurso, lo que contribuye a retratar una decisión repentina, tomada desde el corazón. En este sentido y de manera idéntica a la unidad original, cumple con la función semántico-estilística al participar en la descripción de Florentino Ariza, ya que se trata de una muestra de la fuerza del amor en el personaje y su obstinación por recuperar a Fermina Daza, su eterna amada. Del mismo modo, se trata de una estructura simple que transmite un significado complejo, por lo que también desempeña la función fraseológica.

Al igual que en el ejemplo anterior, en el proceso de traducción de la UF original se ha producido una modulación: por un lado, la locución verbal *mandar al carajo* constituye una afirmación y la UF idiomática *not give a damn* es una negación, lo que ya supone un cambio de perspectiva. Es decir, la UF original, de acuerdo con su significado, indica que Florentino Ariza decidió rechazar sin contemplaciones un futuro brillante en el teléfono por recuperar a su amada; en cambio, la UF idiomática traducida expresa que Florentino Ariza decidió no darle ninguna importancia a su futuro como telegrafista. Observemos otro ejemplo:

> Se llevó a su casa una de las máquinas de la oficina entre burlas cordiales de los subalternos: «*loro viejo no aprende a hablar*». Leona Cassiani, entusiasta de cualquier novedad, se ofreció para darle lecciones de mecanografía a domicilio (p.416).
>
> He took one of the office typewriters home, his subordinates joking good-naturedly: "*You can't teach an old dog new tricks."* Leona Cassiani, enthusiastic about anything new, offered to give him typing lessons at home (p.275).

En el fragmento original aparece la frase proverbial *loro viejo no aprende a hablar*, «Indica que a una persona de edad avanzada le es difícil aprender cosas nuevas» (Diccionario

[88] Expresión malsonante usada para indicar que alguien no le da importancia a algo o alguien. Traducción propia.

de Americanismos de la ASALE, 2010), con la que el autor alude a la avanzada edad de Florentino Ariza con un cierto tono cómico, pues son sus propios empleados los que se refieren a este con dicha expresión en tono de mofa. En relación con la novela en su conjunto la frase proverbial *loro viejo no aprende a hablar* cumple una triple función: en primer lugar, desempeña la función semántico-estilística, pues no solo constituye una alusión directa a la avanzada edad del personaje; sino que también se trata de una muestra de la obstinación del personaje, pues Florentino consigue aprender a escribir a máquina, pese a la creencia de sus empleados de que por ser una persona anciana no sería capaz de lograrlo. En segundo lugar, cumple con la función icónica al transmitir su significado mediante la imagen visual *loro*, un referente exótico que podría contribuir a visualizar el lugar donde transcurre la narración. En tercer y último lugar, esta UF contribuye a localizar geográficamente la novela por tratarse de una frase proverbial propia de Colombia (Diccionario de Americanismos de la ASALE, 2010) y remitir a la cultura de dicho país, por lo que desempeña la función de connotación.

En la traducción de esta expresión la traductora ha recurrido a la UF idiomática *you can't teach an old dog new tricks*, «Used to say that a person who is old or is used to doing things in a certain way cannot learn or does not want to learn a new way»[89] (Merriam-Webster, *s.f.*), que también constituye una referencia a la avanzada edad de Florentino Ariza. Además, esta expresión contrasta con el hecho de que el personaje logra aprender a usar la máquina de escribir, por lo que se intensifica el carácter obstinado del mismo. En este sentido, desempeña, al igual que la UF original, la función semántico-estilística, pues forma parte de la descripción general del personaje. Por otro lado, también desempeña la función icónica al transmitir su contenido semántico mediante la imagen visual *dog* (perro), aunque no participa en la localización de la historia, pues no se trata de un animal exótico propio de la zona geográfica donde transcurre la historia. En este mismo sentido, tampoco se trata de una unidad propia de Colombia, por lo que se pierde ese matiz de la frase proverbial original *loro viejo no aprende a hablar*, que también contribuye a la ambientación geográfica de la novela.

Por otro lado, en el proceso de traducción de la frase proverbial *loro viejo no aprende a hablar* advertimos un ligero cambio de enfoque. Si bien ambas expresiones constituyen una negación, transmiten su contenido semántico desde una perspectiva diferente: en la UF original es la persona quien no puede aprender; mientras que en la expresión meta es alguien quien no puede enseñar (*teach*) a otra persona. En otras palabras, la modulación en este caso se

[89] Expresión empleada para indicar que una persona de avanzada edad o acostumbrada a realizar algo de una manera concreta no puede o no quiere aprender una nueva forma. Traducción propia.

materializa en el hecho de que el significado de la frase proverbial original se centra en el aprendizaje y el de la expresión meta en la enseñanza. Este cambio de perspectiva no produce ninguna alteración en el funcionamiento de la UF meta respecto al de la original, pues cumplen con las mismas funciones, salvo la de connotación, cuyo incumplimiento no está relacionado con la modulación comentada.

Los casos analizados hasta ahora constituyen ejemplos de *equivalencia fraseológica* en la que se produce modulación. A continuación, observaremos casos de modulación en *equivalencia no fraseológica*, es decir, analizaremos casos en los que la traductora ha sustituido una UF por una palabra o combinación de palabras que suponen, por un lado, una explicitación del significado de la expresión original; y, por otro, una modulación. Empecemos con el siguiente ejemplo:

> Había ido [Bárbara Lynch] a la consulta externa porque sufría algo que ella llamaba con mucha gracia cólicos torcidos, y el doctor Urbino pensaba que era un síntoma de no tomar *a la ligera* (p.348).

> She had gone to the clinic because she suffered from something that she, with much charm, called "twisted colons," and Dr. Urbino thought that it was a symptom that *should not be ignored* (p.230).

La locución adverbial *a la ligera*, «Con prisa y sin reflexión» (DLE, 2020), indica la opinión del doctor Urbino de que no había que restar importancia a los síntomas de la señorita Bárbara Lynch, a pesar de que esta hablara en tono de broma sobre ellos. Podemos considerar que el contraste entre la forma en que ambos personajes conciben los mencionados síntomas intensifica la seriedad con la que Juvenal Urbino se toma su profesión: Bárbara Lynch acude a la consulta del doctor Urbino aquejada de unos síntomas que ella llama de forma graciosa *cólicos torcidos*. Este tono jocoso contrasta con la afirmación de Juvenal Urbino de que este síntoma no debe *tomarse a la ligera*, es decir, no se debería bromear con él. Esta contraposición entre un tono jocoso y otro más serio recalca, en cierto sentido, la importancia y la seriedad que tiene la profesión de médico para el doctor Urbino, que podemos apreciar a lo largo de toda la narración. De esta interpretación, podemos deducir que la unidad desempeña la función semántico-estilística, al intensificar la seriedad con la que Juvenal Urbino se toma su ocupación.

En el fragmento traducido se ha sustituido esta locución adverbial por la combinación libre de palabras *should not be ignored*, que produce un ligero cambio de perspectiva: en primer lugar, pasamos de una visión activa de la acción a una visión pasiva en la traducción, es decir

en el fragmento original se hace hincapié en Juvenal Urbino, quien realiza la acción; mientras que en el fragmento traducido se enfatizan los síntomas, que reciben la acción, debido a la voz pasiva. En segundo lugar, a nivel semántico también se produce un ligero cambio de enfoque, pues en el fragmento original el autor incide en que los síntomas padecidos por Bárbara Lynch no se deben subestimar, o tomar en broma. En la traducción, por su parte, el verbo *ignore*, «To refuse to take notice of»[90], enfatiza que tales signos no se deben obviar. Pese a producirse en la traducción este cambio en el enfoque, el contraste entre el tono bromista de Bárbara Lynch y la seriedad médica del doctor Urbino, que intensifica este último rasgo del personaje, no se ha visto alterado. Por tanto, en cierto modo, se respeta la función semántico-estilística de la unidad original. Observemos otro ejemplo:

> Pero se opuso a la compra de un perro bravo, vacunado o no, suelto o encadenado, aunque los ladrones los *dejaran en cueros* (p.41).
>
> But he opposed the purchase of a fierce dog, vaccinated or unvaccinated, running loose or chained up, even if thieves were to *steal everything he owned* (p.28).

La locución verbal *dejar a alguien en cueros*, «Arruinarlo enteramente» (DLE, 2020), refuerza la firme determinación de Juvenal Urbino de que no entrara en su casa nada que no hablara, tras la atrocidad cometida por uno de sus perros. Con esta UF el autor ejemplifica la firmeza de la decisión adoptada por Juvenal Urbino: no permitirá la entrada de animales en casa, así los ladrones les dejen nada más que con lo puesto. En cuanto a la traducción, la traductora ha optado por recurrir a la *equivalencia no fraseológica* al sustituir dicha locución verbal por la combinación libre de palabras *to steal everything he owned*, con la que explicita en cierto sentido el significado de la UF original. Esta explicación del sentido de la unidad de partida conlleva cierta modulación: la locución verbal *en cueros* hace referencia a arruinar a alguien completamente, pero no indica la forma; en cambio, la combinación libre de palabras empleada por la traductora parece representar la forma de dejar en la ruina a alguien mediante al verbo *steal*, cuyo significado es «To take the property of another wrongfully and especially as a habitual or regular practice»[91] (Merriam-Webster, *s.f.*). En otras palabras, esta explicación parece constituir el proceso y la locución verbal *dejar en cueros* el resultado, por lo que se produce un cambio de perspectiva.

[90] No prestar atención. Traducción propia.
[91] Tomar los bienes de alguien de manera injusta, sobre todo cuando constituye un hábito. Traducción propia.

Por otro lado, resulta interesante comentar que advertimos cierta ambigüedad en relación con la UF del fragmento original: si bien el significado de la locución verbal *dejar en cueros* se adapta perfectamente al cotexto, también lo hace la locución adverbial *en cueros*, aunque de una forma distinta. Esta última UF transmite el significado de «Sin vestido alguno» (DLE, 2020) y se podría interpretar como una metáfora de robarle a alguien hasta la ropa, dejándolo así en la ruina. Con este sentido, esta locución constituiría un ejemplo más exagerado que el anterior, si cabe, para representar la firme decisión del doctor Urbino en relación con los animales domésticos. Desde esta interpretación, la modulación es mucho más visible que en la lectura anterior, pues de dejar a alguien sin ropa como metáfora de arruinar, se pasa a robar (*steal*) en el fragmento traducido.

En cualquier caso, la unidad original, como hemos comentado, parece servir de ejemplo para dejar clara la inflexibilidad de Juvenal Urbino en el asunto de los animales y al mismo tiempo intensificarla, ya que se trata de un ejemplo hiperbólico. En este sentido, consideramos que la combinación libre de palabras no aporta ese matiz de intensidad, pues interpretamos que no posee el mismo grado de exageración que la unidad original. Sigamos con otro ejemplo de modulación:

> Para ella [Fermina Daza] era el final. Estaba segura de que su honra andaba *de boca en boca* desde antes de que el marido terminara de cumplir la penitencia… (p.359).
>
> For her it was the end of everything. She was sure that her honor *was the subject of gossip* even before her husband had finished his penance… (p.237).

Aquí nos volvemos a encontrar con un caso de explicitación del significado original: la locución adverbial *de boca en boca*, «Dicho de propagarse una noticia, rumor, una alabanza, etc.: De unas personas a otras» (DLE, 2020), se ha sustituido por la combinación libre de palabras *was the subject of gossip* (*era objeto de cotilleos*), que supone una explicación del significado original. En ambos fragmentos se narra lo que más enfadó a Fermina Daza de engaño de su esposo con la señorita Bárbara Lynch: que se enteraran todos y su honra se viera afectada. Sin embargo, todo esto se cuenta desde diferentes perspectivas: por una parte, en el fragmento original el autor alude al temor de Fermina Daza de que su honra, o más bien su deshonra, ande en circulación por las calles de la ciudad, debido a la indiscreción de su marido al contárselo a su padre confesor. Por otra, en el fragmento traducido describe el temor de Fermina Daza de que su honra se convierta en un cotilleo, debido a la explicación del significado de la locución original ofrecida por la traductora.

La función de la locución adverbial *de boca en boca*, tal y como hemos comentado en el Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en la novela original, es la semántico-estilística, ya que refleja la importancia de la honra para Fermina Daza, pues constituye un temor para ella que esta ande *de boca en boca*; de hecho, lo que más enfureció a Fermina respecto al engaño de su marido fue que no lo negara y que, además, fuera a confesarse. Esta locución también desempeña una función lúdico-poética, pues la rima consonante interna (*-oca, -oca*) proporciona un toque de gracia y parece disminuir la tensión de la situación por un momento, pues seguidamente regresa la tensión. En este sentido, la combinación libre de palabras propuesta por la traductora al no disponer de rima no tiene este efecto sobre la tensión de la situación, no aporta un toque de gracia. Sí parece mantener la función semántico-estilística, ya que ambas construcciones hacen referencia a la importancia de la honra para Fermina Daza.

De los ejemplos comentados podemos extraer dos datos: por una parte, en los casos de *equivalencia fraseológica* con *modulación*, el cambio de perspectiva producido no ha conllevado que la UF idiomática meta no desempeñe las mismas funciones que la UF original; y, por otra, en los casos de *equivalencia no fraseológica* con *modulación* se han perdido matices y funciones por la explicitación del significado.

Calco

El *calco* como estrategia de traducción, según hemos explicado en el apartado del marco teórico *2.9.1 Estrategias de traducción de UF*, consiste fundamentalmente en reproducir los esquemas semántico y conceptual de la unidad original en el texto meta para conservar una imagen evocadora de la cultura del texto origen. Si bien en el mencionado apartado del marco teórico hemos comentado que se trata de una estrategia muy empleada en la traducción de UF (Corpas Pastor, 2003), solo hemos localizado unos pocos casos en los que la traductora ha recurrido al calco, que nos disponemos a analizar en este apartado. Veamos el siguiente ejemplo:

> Entonces fue ella la que buscó su mano en la oscuridad, y no la encontró esperándola como ella había esperado la suya la noche anterior, sino que lo tomó por sorpresa. A Florentino Ariza *se le heló el corazón* (p.476).
>
> Then it was she who reached for his hand in the darkness, and she did not find it waiting for her as she had waited for him the night before. Instead, she took him by surprise, and Florentino Ariza's *heart froze* (p.314).

La locución verbal *helársele el corazón a alguien*, «Quedar sobrecogido de susto o de miedo» (Seco *et al.*, 2009), describe el miedo que sintió Florentino Ariza cuando Fermina Daza cogió su mano en la oscuridad. Dada la relación entre ambos, más que representar miedo, como indica su contenido semántico, esta UF parece expresar la sorpresa de Florentino Ariza ante tal acontecimiento: hasta ese momento había sido Florentino Ariza quien siempre había llevado la iniciativa en la relación con Fermina Daza. Siempre daba pasos hacia delante, mientras ella se mantenía en su posición o, incluso, retrocedía en los avances dados por este. En este sentido, es muy probable que Florentino Ariza se sorprendiera de que Fermina diera el paso de cogerle la mano, ya que siempre había sido él el primero en actuar. Respecto a su funcionamiento en el cotexto y la novela en su conjunto, esta locución desempeña la función icónica, ya que se basa en la imagen *corazón* para transmitir su significado. Al mismo tiempo, gracias a su referente forma parte del campo semántico relacionado con el amor y las emociones que ayudan a componer e incrementar la centralidad del tema del amor en la novela, por lo que desempeña la función de composición y estructuración de la materia narrativa.

Para la traducción de la locución verbal *helársele a alguien el corazón* la traductora ha recurrido a la combinación libre de palabras *heart froze*, lo que constituye un calco que conserva el esquema conceptual de la UF original. Mediante el verbo *freeze*, «To become congealed into ice by cold»[92] (Merriam-Webster, *s.f.*), la traductora transmite el escalofrío que sitió Florentino Ariza ante el hecho sorprendente de que Fermina Daza le cogiera la mano por iniciativa propia. Más apropiada para esta situación parece la acepción, también recogida en el Merriam-Webster (*s.f.*), «To become incapable of acting or speaking»[93]. Con ambas definiciones el verbo *freeze* transmite la sensación de estupor sentida por Florentino Ariza. Pese a no tratarse de una UF, esta combinación de palabras conserva el sentido de que a Florentino Ariza se le paralizó, se le heló el corazón de asombro; y, al mismo tiempo, forma parte del campo semántico relacionado con el amor y las emociones a través del referente *heart* (corazón), por lo que participa en la composición del tema amoroso en la novela. Así pues, nos encontramos con una expresión construida por la traductora que respeta el concepto de la UF original y respeta, en cierto grado, las funciones desempeñadas por esta. Veamos otro ejemplo:

> En realidad eran cartas de distracción, destinadas a mantener las brasas vivas, pero sin *poner la mano en el fuego*, mientras que Florentino Ariza se incineraba en cada línea (p.106).

[92] Quedar congelado por el frío. Traducción propia.
[93] Volverse incapaz de actuar o hablar. Traducción propia.

> In reality they were distracted letters, intended to keep the coals alive without *putting her hand in the fire*, while Florentino Ariza burned himself alive in every line (p.71).

La locución verbal *poner la mano en el fuego por una persona o cosa* es una expresión empleada «Se usa para ponderar la confianza que se tiene en ella» (Seco *et al.*, 2009). Sin embargo, este significado no parece encajar demasiado en el fragmento, donde adquiere más bien el sentido de no arriesgarse o no dar todo de uno mismo, por lo que estaríamos ante un caso de desautomatización semántica o de un uso personal del autor. Esta locución describe la cautela de la joven Fermina Daza en su relación epistolar con el joven Florentino; y, también, contribuye a forma la imagen de una persona prudente que no se deja llevar por los sentimientos, al contrario que Florentino Ariza. En este sentido, sirve como elemento de contraste entre ambos personajes: mientras que Florentino se deja la vida, vuelca todos sus sentimientos románticos y se quema en cada carta; Fermina Daza responde de manera un tanto aséptica, sin dar todo de sí misma, *sin poner la mano en el fuego*, pero al mismo tiempo sin dejar que las brasas se extingan. Teniendo esto en cuenta, esta locución verbal desempeña una doble función semántico-estilística: por un lado, nos muestra a Fermina Daza como una persona prudente y cauta ante los sentimientos, así como un tanto desconfiada de Florentino si tenemos en cuenta el significado recogido por el DLE (2020). Por otro lado, al actuar como elemento de contraposición entre la pasión ardiente de Florentino y la cierta frialdad y distancia respecto a los sentimientos románticos de Fermina, intensifica esa parte del carácter del primero, su romanticismo ferviente. Asimismo, esta UF también desempeña la función icónica, pues transmite su significado por medio de las imágenes visuales *mano* y *fuego*, los cuales forman todo un campo visual con el sintagma *brasas vivas* y el verbo *incinerarse*, que representa el amor. Resulta interesante señalar que este amor ardiente representado por la locución y los sintagmas mencionados contrastan enormemente con la actitud de Fermina ante las cartas pasionales de Florentino, pues se mantiene comedida, fría.

La traductora ha recurrido al calco *put one's hand in the fire*, que da cuenta del esquema semántico-conceptual de la locución original. Esta combinación de palabras transmite de un modo metafórico el sentido original de que Fermina Daza respondía a las cartas de Florentino Ariza con un tono prudente y cauto, sin arriesgarse dando todo de sí misma (*without putting her hand in the fire*) para no quemarse con las brasas del amor. En este sentido, podríamos afirmar que este calco cumple con la misma doble función semántico-estilística: se trata, por una parte, de muestra del carácter cauteloso de Fermina Daza ante los sentimientos amorosos; y, por otra, funciona como elemento de contraste con el fervor romántico de Florentino Ariza,

lo que acrecienta el amor y la pasión de este personaje. Asimismo, mantiene las mismas imágenes que la locución original, *fire* (fuego) y *hand* (mano), lo que permite conservar el campo visual original, formado en el fragmento traducido por esta combinación de palabras y los sintagmas *keep the coals alive* y *burned himself alive*, que representa el amor. Igualmente, este conjunto visual se contrapone a la frialdad y el comedimiento de Fermina ante los fuertes sentimiento de Florentino.

Como podemos apreciar, nos encontramos con un calco que reproduce el sentido de la UF original, al mismo tiempo que mantiene los referentes visuales y conserva el campo de imágenes creado en el fragmento origen. Observemos otro ejemplo:

> Ya no pensaba en él como el novio imposible, sino como el esposo cierto a quien se debía por entero. Sintió cuánto pesaba el tiempo malversado desde que se fue, cuánto costaba estar viva, cuánto amor le iba a hacer falta para amar a su hombre *como Dios mandaba* (p.147).
>
> She no longer thought of him as the impossible sweetheart but as the certain husband to whom she belonged heart and soul. She felt the heavy weight of the time they had lost while she was away, she felt how hard it was to be alive and how much love she was going to need to love her man *as God demanded* (p.97).

La locución adverbial *como Dios manda*, «Del modo debido» (Seco *et al.*, 2019), indica cómo Fermina Daza debía amar a Florentino Ariza. Este fragmento representa la sumisión de Fermina al amor de Florentino Ariza y la aceptación de este ya no como un amor imposible, sino como un esposo real. La locución adverbial *como Dios manda* refleja esa sumisión, pues, pese a que ella no alberga el fuerte sentimiento amoroso de Florentino, debe corresponderle y amarle como Dios manda. Por otro lado, esta UF forma parte del campo semántico relacionado con la religión y que ayuda a componer esta parte de la cultura de la novela, por lo que desempeña la función de composición y estructuración.

En la traducción de esta locución adverbial, la traductora ha empleado la combinación libre de palabras *as God demanded*, que reproduce literalmente el esquema semántico-conceptual y sintáctico de la unidad *como Dios manda.* El verbo *demand*, «To ask or call for with authority: claim as due or just»[94] (Merriam-Webster, *s.f.*), indica también que Fermina Daza debe amar a Florentino Ariza como corresponde, como debe. A pesar de no albergar los mismos sentimientos intensos de Florentino Ariza, debe corresponderle como Dios manda (*as*

[94] Pedir o exigir con autoridad. Traducción propia.

God demands). Asimismo, pese a no ser una UF, esta combinación de palabras contiene el referente *Dios*¸ que indudablemente remite a la religión. En este sentido, también forma parte del campo semántico relacionado con el ámbito religioso, por lo que contribuye a componer dicho aspecto de la cultura de la novela. Por tanto, esta combinación suple la función de composición de la unidad original gracias al referente *God*.

Préstamo

El *préstamo* es una estrategia muy poco aplicada en la traducción fraseológica, consistente en la integración completa de un significante y un significado de la lengua original en el texto meta. En el análisis de la fraseología contenida en la novela traducida tan solo hemos localizado dos expresiones, que constituyen préstamos. Observemos el siguiente ejemplo:

> —¡*Santísimo Sacramento!* —gritó—. ¡Se va a matar! (p.68).
>
> "*Santísimo Sacramento!"* she shrieked. "You'll kill yourself!" (p.46).

La expresión *santísimo sacramente* es una UF no documentada, cuya función en el fragmento original es mostrar el sobresalto de Digna Pardo, sirvienta en la casa del doctor Urbino, al ver a este subido a una escalera intentando cazar al loro de Paramaribo. Según el cotexto, esta UF parece tratarse de un enunciado fraseológico idiomático para expresar sorpresa, alarma, asombro, etc. Además de describir la reacción de Digna Pardo, forma parte de las referencias al ámbito religioso que contribuyen a componer este aspecto cultural de la novela mediante el referente *sacramento*, relacionado directamente con la religión. De esta manera, este enunciado fraseológico no documentado desempeña la función de composición y estructuración.

La traductora ha optado por la estrategia del préstamo, es decir, ha integrado completamente la expresión *santísimo sacramento*. Consideramos que, al tratarse de una expresión extraña para la lengua y cultura metas, no desempeña las mismas funciones que en el fragmento original de representar la sorpresa y alarma de Digna Pardo al encontrarse a Juvenal Urbino subido a un árbol, y de participar en la composición del factor religioso de la cultura de la novela. Pese a que la expresión en sí parece no aportar nada por ser desconocida en la lengua de llegada, los lectores meta podrían interpretar que se trata de una expresión de sorpresa gracias al signo de exclamación y la situación comunicativa en sí: Digna Pardo se encuentra de repente al anciano Juvenal Urbino trepando a un árbol para coger a su querido loro y, producto del sobresalto producido por esta estampa, exclama *Sántísimo Sacramento*. Por otro lado, podríamos entender este préstamo como una forma de extranjerizar el texto meta

y de acercarlo a la cultura origen. En este sentido, podríamos considerar que adquiere una nueva funcionalidad: remitir a la cultura de la sociedad en la que se desarrolla la acción y, de esa manera, contribuir a la ambientación. Veamos otro ejemplo:

> El doctor Urbino agarró al loro por el cuello con un suspiro de triunfo: *ça y est*. Pero lo soltó de inmediato, porque la escalera se resbaló bajo sus pies y é se quedó un instante suspendido en el aire, y entonces alcanzó a dase cuenta de que había muerto sin comunión… (p.68).

> Dr. Urbino caught the parrot around the neck with a triumphant sigh: *ça y est*. But he released him immediately because the ladder slipped from, under his feet and for an instant he was suspended in air and then he realized that he had died without Communion… (p.47).

Tal y como hemos comentado en el Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en la novela original, la expresión francesa *ça y est* evoca en el receptor la lengua y cultura francesas al estar insertada en un texto escrito completamente en español, por lo que desempeña la función de connotación. Además de constituir una referencia cultural, es también una evocación del pasado del doctor Urbino en Francia, donde se formó cómo médico en Paris y pasó un período extenso de su vida; de manera que nos ayuda a conocer un poco más de este personaje. Cuando aparece esta expresión en el texto, no somos conscientes de que se trata de una alusión al pasado francés del personaje, pues no será hasta más adelante en la narración cuando el autor nos desvele este aspecto del Juvenal Urbino. En este sentido, tratándose de una referencia a un momento concreto en la vida del personaje, el uso de esta expresión describe al personaje, cumpliendo así con la función semántico-estilística. Por tanto, nos encontramos con una expresión francesa que, al evocar su medio propio de producción (la lengua francesa y su cultura), constituye una evocación al pasado de Juvenal Urbino que participa en la descripción del mismo.

Al igual que en el caso anterior, la traductora ha optado por integrar la expresión *ça y est* en el fragmento traducido. Dado que se trata de una expresión francesa insertada en un texto escrito en inglés en su totalidad, desempeña las mismas funciones que en el fragmento original, a diferencia de lo que ocurría en el ejemplo anterior: primero, remite inevitablemente a la cultura del país por tratarse de una expresión francesa, por lo que cumple con la función de connotación; y, segundo, forma parte de la descripción de Juvenal Urbino, pues constituye una alusión al pasado del personaje en Francia, del que seremos conscientes, paradójicamente, más adelante en la narración.

Los casos presentados en este apartado del análisis del proceso de traducción son claros ejemplos del uso del *préstamo* en la traducción de UF, pero con efectos distintos: mientras en

el primer ejemplo la expresión *santísimo sacramento* no parece cumplir en el fragmento traducido las funciones desempeñadas en el pasaje original; la expresión *ça y est* funciona de manera equivalente en ambos textos por pertenecer a una lengua diferente.

Traducción del sentido

De acuerdo con lo indicado en el apartado del marco teórico *2.9.1 Estrategias de traducción de UF*, la *traducción del sentido* es una estrategia que se aplica cuando a la UF original no le corresponde un equivalente en la lengua meta por representar realidades o situaciones muy concretas de la lengua y cultura originales que no se han conceptualizado ni lexicalizado en la lengua meta. Consiste en la creación de una expresión a través de una paráfrasis del contenido semántico, pragmático y discursivo de la UF origen. Solo hemos localizado dos ejemplos de *traducción del sentido* que se corresponden con dos refranes, uno de ellos no documentado. Veamos el primer caso:

> Al final tuvo que admitir como cierta la versión del hospital de desahuciados, sin más consuelo que un refrán conocido: *Mujer enferma, mujer eterna* (p.336).
>
> At last he accepted as true the story of the hospital for terminally ill, and his only consolation was the old saying: *Sick women live forever* (p.222).

En el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología contenía en El amor en los tiempos del cólera*, comentábamos que el refrán *mujer eterna, mujer enferma* atenúa el dramatismo de la situación comunicativa en la que se inserta: Florentino Ariza se encuentra desesperado buscando noticias sobre el paradero de Fermina Daza, creyendo que esta podría haber muerto a causa de una enfermedad grave, y no encuentra ningún dato sobre ella. A esto se suman numerosas referencias a la muerte en las páginas anteriores al fragmento. Este refrán atenúa el dramatismo de la escena de las siguientes maneras: en primer lugar, por su contenido semántico que, según Sevilla Muñoz y Zurdo Ruíz-Ayúcar (2009), indica que «Es de común opinión que la mujer con dolencias crónicas sobrevive al hombre». Este significado contrasta y atenúa las referencias a la muerte en forma de palabras y sintagmas presentes en el fragmento (*hospital de desahuciados, mujer enferma)* y en toda la escena (*muerte, enfermedades lentas y abominables, duelo…*), pues arroja esperanza en medio de tantas alusiones negativas y desalentadoras. En segundo y último lugar, la rima asonante EA-EA y la aliteración de la R del refrán aportan un toque de humor, que acentúa la atenuación de este episodio dramático para Florentino Ariza, y, en cierto modo, llaman la atención del lector. De acuerdo con lo comentado, el refrán *mujer eterna, mujer enferma* desempeña la función lúdico-poética, ya que

aporta un toque cómico a la situación dramática, mediante el contaste entre su contenido semántico, las referencias a la muerte y la desesperación de Florentino Ariza, y su configuración fonoestilística.

El refrán *mujer eterna, mujer enferma* no posee un equivalente en inglés, por lo que para su traducción la traductora ha optado por explicitar el significado mediante una combinación libre de palabras *sick women live forever* (*las mujeres enfermas viven para siempre)*, que constituye la traducción del sentido de las UF de partida. Al igual que el refrán original, el significado de la combinación construida por la traductora contrasta con la desesperación de Florentino Ariza al no saber nada del estado de Fermina Daza y creer que ha podido sucumbir ante alguna enfermedad grave, así como con las referencias a la muerte presentes en toda la escena. Ambas expresiones, por tanto, poseen un significado similar que alude a la supervivencia de la mujer, lo que genera un contraste con el sentimiento de desesperanza de Florentino y las referencias a la muerte de toda la escena. En este sentido, pese a carecer de rima y aliteración, la combinación libre de palabras *sick women live forever* mantiene la función del refrán original de atenuar el dramatismo de una situación concreta a través de la aportación de un toque de humor. La diferencia entre ambas radica en que esta atenuación solo viene dada por el contenido semántico de la expresión. Hay otro aspecto interesante a destacar en estos fragmentos: en la versión original, se emplea la fórmula introductoria «sin más consuelo que un refrán conocido», lo que ya anticipa al lector que lo que sigue es un refrán. La traducción, como venimos diciendo, no es un refrán, pero se introduce con la fórmula «the old saying». *Saying* tiene la acepción de «Adage» (Merriam-Webster, *s.f.*), que, de acuerdo con su definición, podría corresponderse con refrán. De esta manera, se etiqueta a la combinación libre de palabras *sick women live forever* como una UF, aunque no lo sea realmente, lo que contribuye en esa aportación de comicidad. Veamos otro ejemplo:

> Entre tantas rarezas venidas de todas partes, Florentino Ariza estaba de todos modos entre los más raros, pero no tanto como para llamar demasiado la atención. Lo más duro que oyó fue que alguien le fritara en la calle: *«Al pobre y al feo todo se les va en deseo»* (p.373).
>
> Among so many oddities originating in so many places, Florentino Ariza was certainly among the oddest, but not the point of attracting undue attention. The hardest thing he heard was when someone shouted to him on the street: *"When you're ugly and poor, you can only want more"* (p.247).

La UF *al pobre y al feo todo se les va en deseo* es un refrán no documentado, que, según el contexto, vendría a indicar el empeño de alguien por hacer o conseguir algo, pero sin obtener

resultados. Este refrán ya se ha comentado en el Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en la novela original, en el que hemos advertido que cumple una doble función: en primer lugar, cumple con la función semántico-estilística, ya que participa en la descripción de un aspecto fundamental del carácter de este, su obstinación. Según nuestra interpretación, este refrán vendría a expresar el esfuerzo puesto en algo, en este caso, el empeño de Florentino Ariza por conseguir a su amada, del que somos testigos desde el final de la primera secuencia narrativa, cuando le declara su amor eterno a Fermina Daza tras más de cincuenta años. En segundo lugar, desempeña la función lúdico-poética al aportar un toque cómico debido a los siguientes aspectos: por un lado, este refrán fomenta la parodia del personaje de Florentino Ariza, quien, según el tópico del amor cortés y las convenciones de las novelas de folletín[95], debería estar representado como un galán. Sin embargo, a lo largo de la narración nos damos cuenta de que Florentino Ariza no es un galán prototípico y una prueba de ello es este refrán, en el que se condensa una descripción en tono humorístico del personaje: Florentino se presenta como una persona que pasa desapercibida y caracterizada por su obstinación, representada claramente por su empeño en recuperar el amor de Fermina Daza. La tenacidad de este personaje por recuperar a su amada queda reflejada en este refrán. La parodia aquí es, por tanto, que Florentino Ariza por más que intenta recuperar a Fermina no lo consigue hasta la vejez en las últimas páginas de la novela. Todos los intentos anteriores no han dado fruto alguno. Por otro lado, sin consideramos el significado literal del refrán, a Florentino Ariza se le describe como una persona poco agraciada físicamente y con una mala situación económica, lo que dota de más comicidad a la parodia. Asimismo, esta información contrasta con la posición económica de la que goza el personaje en el momento donde se inserta este refrán, ya que es presidente de la Compañía Fluvial del Caribe. Estos aspectos, junto con la rima interna asonante de las palabras *feo* y *deseo*, otorgan un toque de humor al fragmento, por lo que se justifica la función lúdico-poética desempeñada por el refrán.

Al igual que en el ejemplo anterior, el refrán *al pobre y al feo todo se les va en deseo* no posee un equivalente en la lengua meta, por lo que la traductora ha optado por realizar una traducción del sentido, que ha resultado en la expresión *when you're ugly and poor, you can only want more*. Esta expresión construida por la traductora da cuenta del sentido del refrán original; mantiene las imágenes «feo» (*ugly*) y «pobre» (*poor*); y conserva, en cierto modo, la

[95] Tal y como hemos indicado en el apartado del marco teórico *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, García Márquez pretende con esta novela crear una parodia de las novelas de folletín. Uno de los elementos de esta parodia es Florentino Ariza, quien representa al galán protagonista.

rima asonante original feo-deseo (*poor-more*). De manera similar al refrán original, esta combinación libre de palabras incrementa el tono humorístico del fragmento, generado por la situación misma de que alguien llame feo y pobre a Florentino Ariza por la calle, a lo que se añade el toque cómico aportado por la rima de las palabras *poor-more*. Igualmente, se trata de una muestra más de la parodia que García Márquez hace de las novelas de folletín en esta obra al describir a Florentino Ariza de forma paródica y opuesta al galán propio de dicho género. En este sentido, Florentino es un personaje paródico: se presenta como un galán que no destaca ni por su apariencia física ni, en principio, por su posición social y económica (*ugly* y *poor*); además, solo consigue recuperar a su amada más de cincuenta años después gracias a la muerte fortuita, ridícula y cómica de Juvenal Urbino, pese a todo el esfuerzo (*only wants more*) que pone en ello. Asimismo, se produce el mismo contraste entre la expresión y la situación actual del personaje que en el fragmento original: en esta secuencia narrativa el Florentino Ariza goza de una muy buena situación económica y social, lo que contrasta con la combinación de palabras objeto de análisis, pues alude a la pobreza del personaje.

Así pues, nos encontramos con una expresión creada por la traductora que da cuenta, en parte, del sentido del refrán original y funciona de una manera muy similar a este en relación con el cotexto y la novela en su conjunto. Sin embargo, consideramos que entre ambas expresiones solo existe una relación de equivalencia parcial, pues, la expresión traducida no es una UF, por lo que se pierde parte de la cultura origen y de la forma de expresarse de los hablantes.

Traducción literal

La traducción literal consiste en la sustitución de los componentes de una UF original por sus equivalentes en la lengua meta. Se trata, como ya hemos indicado en el apartado del marco teórico *2.9.1 Estrategias de traducción de UF,* de un procedimiento poco apropiado para la traducción de este tipo de unidades de la lengua, pues la fuerte idiomaticidad de estas expresiones generaría sinsentidos en el texto meta. Veámoslo más claro con un ejemplo:

> Cuando terminó el examen, el médico guardó la espátula en el maletín atiborrado de instrumentos y frascos de medicinas, y lo cerró con un golpe seco. —Estás *como una rosa recién nacida* —dijo él (p.173).

> When he [Juvenal Urbino] finished his examination, the Doctor put the tongue depressor back into his bag, crowded with instruments and bottles of medicine, and closed it with a resounding snap. “You are *like a new-sprung rose,*” he said (p.114).

La locución adjetiva *como una rosa*, «Con una buena salud evidenciada por su aspecto físico» (DLE, 2020), se encuentra desautomatizada por la inclusión del sintagma adjetivo *recién nacida* que intensifica el buen estado físico y la salud de Fermina Daza. Se trata de un halago que un joven doctor Urbino le dice a una joven Fermina para agradarla, después de que este se presentara sin previo aviso en su casa. Efectivamente, Juvenal Urbino se había presentado en la casa de Fermina sin previo aviso, no solo para comprobar el estado de salud de esta, como dice, sino porque en su primera visita se había quedado prendado de ella y quería a toda costa volver a verla. Esto no sienta muy bien a Fermina, a quien se le nota el enfado en la cara, y Juvenal intenta mitigarlo con esta locución adjetiva desautomatizada, con la que no solo confirma su buen estado salud, sino que elogia su apariencia física. En este sentido, al referirse esta UF también al aspecto físico de Fermina, contribuye a su descripción, por lo que desempeña la función semántico-estilística. Asimismo, transmite su significado mediante la imagen visual *rosa*, cumpliendo también con la función icónica.

En la traducción de esta locución adjetiva la traductora ha recurrido a la *traducción literal*, es decir, ha sustituido cada uno de los componentes de la UF original por sus respectivos equivalentes en inglés, lo que ha resultado en la expresión *you are like new-sprung rose* (eres como una rosa recién brotada). Esta combinación creada por la traductora respeta la desautomatización introducida por el autor, gracias al compuesto *new-sprung* (recién brotada), que intensifica el sentido de la expresión. Al tratarse de una traducción literal, esta expresión no transmite el mismo significado que la locución adjetiva desautomatizada *como una rosa recién nacida*, ya que no es una UF desautomatizada, sino una combinación libre de palabras. Podríamos pensar, no obstante, que sí transmite una parte del significado, la referencia al buen aspecto físico, a la belleza, de Fermina Daza: la expresión traducida, al igual que la original, se sirve del referente *rose* (rosa), que podríamos considerar una imagen de belleza. En este sentido, al comparar a Fermina Daza con una rosa, Juvenal Urbino destaca la hermosura de esta, para lo que se sirve de la imagen visual *rose*. Teniendo esta interpretación en cuenta, podríamos afirmar que la expresión *you are like a new-sprung rose* desempeña, en cierto modo, la función semántico-estilística de describir la apariencia física de Fermina Daza; y de connotación al hacerlo mediante una imagen visual. Por tanto, nos encontramos con una expresión, producto de una traducción literal de una UF concreta, que cumple con las mismas funciones que la locución original, por lo que podríamos hablar de equivalencia textual. No ocurre lo mismo en el plano léxico: pese a que la expresión traducida alude a la belleza de Fermina, no hace referencia a la salud de la misma. Veamos otro ejemplo:

> […] *se echó por la calle de en medio* [Florentino Ariza] en un arrebato de cartas firmadas, de regalos galantes, de rondas imprudentes a la casa de la palomera, aun en dos ocasiones en que el marido no andaba de viaje ni estaba en el mercado (p.309).
>
> […] this man [Florentino Ariza] *went out on the street* in the midst of ecstatic signed letters, gallant gifts, imprudent vigils at the pigeon keeper's house, even on two occasions when her husband was not on trip or at the market (p.206).

La locución verbal *echarse por la calle de en medio* indica «Adoptar una decisión terminante superando las vacilaciones» (DLE, 2020). Esta unidad refleja la decisión terminante de Florentino Ariza de presentarse en la casa de la palomera después de obtener la misma respuesta evasiva a sus súplicas de acudir a una cita con él. Este episodio, protagonizado por Florentino Ariza y una de sus numerosas amantes, es otra prueba de la obstinación del primero, que, a pesar de recibir siempre la misma respuesta evasiva, no ceja en su intento de tener una cita con la palomera. La locución verbal *echarse por la calle de en medio* parece reflejar de nuevo la obstinación de Florentino Ariza, quien le mandó numerosas cartas a la palomera para que tuviera una cita con él y esta solo le contestó con evasivas. A pesar de esto, Florentino toma la decisión terminante en varias ocasiones de presentarse en casa de la palomera, aun cuando se encontraba el su marido en la casa. Se refleja, así, la obstinación del personaje, que se presenta en casa de la mujer, pese a las evasivas de esta y, además, se desempeña la función fraseológica al transmitir un contenido semántico complejo en una estructura simple.

La traductora ha traducido literalmente la unidad original y ha resultado en la combinación libre de palabras *went out on the street*, que se podría traducir como «se echó a la calle». En este caso, parece que la traductora ha tomado parte del significado literal de la UF *echarse por la calle de en medio* y lo ha trasladado a la lengua meta. En otras palabras, lo que se transmite en este fragmento no es que Florentino Ariza adoptara la decisión terminante en varias ocasiones de presentarse en la casa de la palomera para obtener una respuesta a sus cortejos; sino que salió a la calle literalmente y se dirigió a la casa de dicha mujer con la misma intención. Si bien esta traducción literal cambia el sentido del fragmento totalmente, podríamos considerar que se mantiene la función semántico-estilística de la UF original en cierto grado. A pesar de no ser una UF ni tener el mismo sentido que la locución verbal original, esta combinación de palabras sigue indicando que Florentino Ariza se presentó en casa de la palomera en repetidas ocasiones para reiterarle su proposición de tener un encuentro furtivo. Por tanto, refleja, en cierta forma, la obstinación del personaje, del mismo modo que la unidad original. Veamos otro ejemplo:

> Florentino Ariza, cuya indiferencia política rayaba los límites de lo absoluto, oía estas peroratas cada vez más frecuentemente *como quien oye el rumor del mar*. En cambio, era un contradictor severo en cuanto a la política de la empresa (p.382).
>
> Florentino Ariza, whose indifference to politics, hovered on the limits of the absolute, listened to these increasingly frequent and tiresome speeches *as one listens to the sound of the sea* (p.253).

En el fragmento original encontramos la locución adverbial *como quien oye el rumor del mar*, «Sin inmutarse, o con completa indiferencia» (Seco *et al.*, 2009), que parece ser una desautomatización de la también locución adverbial *como quien oye llover* o un uso personal del autor. La inclusión del sintagma *rumor del mar* en relación con Florentino Ariza, puede deberse a la cercanía de este con el mar, cuyo sonido le resulta de lo más normal. Florentino Ariza pasa la gran mayoría de su tiempo en las oficinas de la Compañía Fluvial del Caribe, situada en el puerto, por lo que está tan acostumbrado al mar y a su sonido que no le presta atención alguna. Lo mismo ocurre con la política, pues para este no tiene ninguna importancia. En este sentido, esta UF aparentemente desautomatizada describe la total indiferencia de Florentino Ariza hacia la política, que a su vez es una prueba de la fuerza del sentimiento amoroso en el personaje. Para Florentino solo hay espacio en su corazón, en sus pensamientos y en su vida para Fermina daza y su amor por ella. Vive por y para ello, todo lo demás carece de importancia. En este caso, la situación política de su propio país le trae sin cuidado, pues vive absorto en su amor por Fermina. Estos asuntos son para él como el rumor del mar, algo sin importancia. Por todo lo que hemos comentado, podemos afirmar que esta UF desempeña la función semántico-estilística, pues es una prueba del sentimiento amoroso de Florentino, una parte fundamental del personaje.

Esta locución verbal se ha traducido literalmente al texto meta y ha resultado la combinación libre de palabras *as one listens to the sound of the sea*, que conserva la referencia original al mar. Al tratarse de una traducción literal, carece del significado idiomático de la locución adverbial *como quien oye el rumor del mar* y no desempeña las mismas funciones. Si bien es cierto que podríamos interpretar que la expresión meta denota, en cierto grado, esa indiferencia de Florentino Ariza hacia la política, no podemos estar seguros, por lo que consideramos que no respeta las aportaciones comunicativas de la unidad original.

A pesar de que en algún caso la traducción literal de una UF original ha resultado en una expresión meta que respeta mínimamente las funciones desempeñadas por la unidad original, los ejemplos comentados dejan claro que no se trata de una estrategia de traducción

fraseológica adecuada. En muchos casos, se crea una expresión extraña que aporta poco o nada en términos de significado y de funciones al texto meta.

5.6 Análisis cuantitativo de las estrategias de traducción

Una vez realizado el análisis cualitativo del proceso de traducción, en el que hemos identificado qué estrategia de traducción, de aquellas indicadas en el apartado *2.9.1 Estrategias de traducción de unidades fraseológicas* del marco teórico, ha empleado la traductora, nos proponemos en el presente apartado cuantificarlas. El objetivo de este análisis cuantitativo es obtener una visión general de la actuación de la traductora en relación con la traducción de UF. Antes de llevar a cabo dicha cuantificación, conviene dejar claro que durante el análisis cualitativo del proceso de traducción hemos advertido casos en los que en la traducción de una misma UF original concurren dos estrategias, por lo que los siguientes datos reflejan la ocurrencia, es decir, vamos a cuantificar el número de veces y el grado de aparición de cada estrategia. Teniendo esto en cuenta, la siguiente tabla refleja la ocurrencia de cada estrategia:

Estrategia	Ocurrencia
Equivalencia	408 (86 %) - Fraseológica: 209 (51,22 %) - No fraseológica: 199 (48,77 %)
Modulación	17 (3,6 %) - Modulación más transposición: 2 (11,7 %) - Modulación más equivalencia: 5 (29,4 %) - Modulación: 11 (64,7 %)
Omisión	17 (3,6 %)
Compensación	8 (1,7 %)
Transposición	7 (1,47 %) - Transposición más modulación: 2 (28,5 %) - Transposición más equivalencia: 1 (14,3 %) - Transposición: 4 (57, %)

Traducción del sentido	6 (1,26 %)
Calco	6 (1,26 %)
Traducción literal	3 (0,6 %)
Préstamo	2 (0,4 %)
Total de ocurrencia de las estrategias	474

Tabla 13 Ocurrencia de las estrategias de traducción. Fuente: Elaboración Propia.

Como bien muestra la tabla anterior, la *equivalencia* es la estrategia con más presencia, pues aparecen en un total de 408 ocasiones, lo que representa un 86 % del total de la ocurrencia de las estrategias de traducción. A su vez, dentro de la *equivalencia* podemos distinguir dos grandes grupos: por un lado, la *equivalencia fraseológica* que representa un 51 % del total de la ocurrencia de dicha estrategia y está presente en un total de 209 ocasiones; por otro, la *equivalencia no fraseológica* supone un 48,7 % de la ocurrencia total de esta estrategia, pues aparece 199 veces. A esta le siguen la *modulación* y la *omisión*, aunque con una diferencia más que notable: ambas constituyen un 3,6 % de la ocurrencia total de las estrategias y aparecen en un total de 17 casos. El resto de estrategias constituyen una minoría, pues en conjunto no superan el 6 % de la ocurrencia total e individualmente no llegan al 2 %: hemos advertido un total de 8casos de compensación, lo que supone una ocurrencia del 1,7 %; la *transposición* aparece en un total de ocasiones y constituye algo menos de un 1,5 %; la *traducción del sentido* y el *calco* tienen una ocurrencia del 1,2 % y aparecen 6 veces; y, por último, la *traducción literal* y el *préstamo* son las estrategias con menos grado de ocurrencia, un 0,6 y un 0,4 % respectivamente, apareciendo tan solo en 3 y 2 ocasiones. Resulta interesante apuntar que los casos de *préstamo* se corresponden con enunciados fraseológicos originales que no hemos podido documentar, a saber: *¡santísimo sacramento!* y *ça y est.* Por tanto, la traductora ha ocurrido en la gran mayoría de los casos a la *equivalencia*, lo que podemos apreciar de manera más clara en el siguiente gráfico:

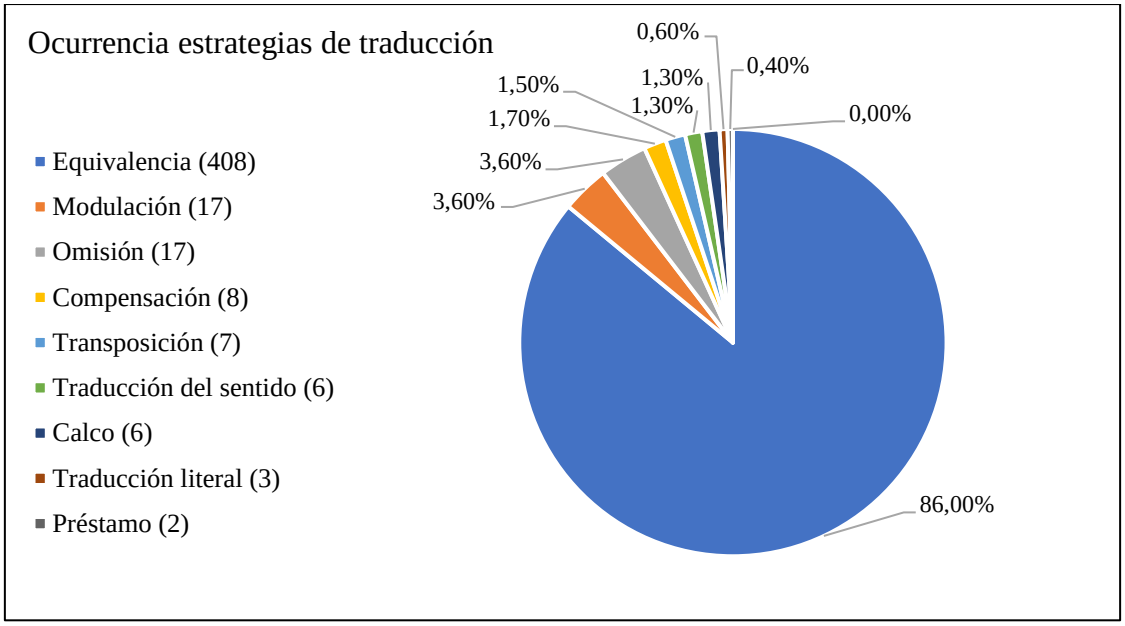


Gráfico 9 Ocurrencia de las estrategias de traducción. Fuente: Elaboración propia.

El gráfico anterior representa de manera muy clara lo que venimos comentando: la *equivalencia* constituye la estrategia más empleada en la traducción de UF y representa casi un 90 % de la ocurrencia total de las estrategias (474). Por su parte, la ocurrencia de la *equivalencia fraseológica* y *no fraseológica* es prácticamente la misma. En cuanto al resto de estrategias, constituyen una minoría respecto a la *equivalencia*, si bien es cierto destacan la modulación y la omisión que representan cada una un 3,6 % de la ocurrencia total y aparecen un total de 17 veces.

6

Discusión de resultados

Como adelantábamos en el apartado *4 Metodología*, una vez realizados los siete estudios propuestos, procedemos en el presente epígrafe a contrastar los resultados de todos ellos con el fin de comprobar si las hipótesis planteadas al principio de nuestra investigación se cumplen y si se han alcanzado los objetivos enunciados.

Antes de empezar con la discusión propiamente dicha, conviene recordar qué datos aporta cada uno de los estudios elaborados. En primer lugar, el análisis hermenéutico de la novela ha permitido conocer en profundidad la obra de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera*. Este estudio comprende desde el apartado *2.1 Apuntes bibliográficos de Gabriel García Márquez* hasta el *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela.* Con él hemos obtenido información sobre el autor (estilo, temas recurrentes, inspiraciones…) y la novela objeto de estudio (personajes, temas fundamentales, estilo, ambientación…), que resulta esencial para analizar la fraseología contenida en el texto original y su traducción desde la perspectiva hermenéutica. En segundo lugar, hemos llevado a cabo un análisis hermenéutico de la fraseología obtenida en el estudio anterior, con el que hemos determinado la función o funciones desempeñadas por cada UF de partida en relación con su cotexto y la novela en su conjunto. En tercer lugar, hemos desarrollado un análisis hermenéutico sobre la fraseología contenida en la novela traducida, que ha aportado la misma información que el análisis de las UF originales, pero sobre la fraseología de la novela traducida. En cuarto lugar, hemos realizado un análisis cuantitativo de la fraseología original con miras a obtener datos sobre el uso de la fraseología en la novela y la densidad fraseológica de la misma. En quinto lugar, hemos cuantificado las UF del texto traducido con el objetivo de determinar el uso de la fraseología y la densidad fraseológica. En sexto lugar, hemos cuantificado las funciones de las UF identificadas en cada texto con el fin de apreciar la ocurrencia de cada función en ambos textos. En séptimo lugar, hemos llevado a cabo un análisis cualitativo del proceso de traducción, en el que hemos identificado las estrategias de traducción empleadas por la traductora para la traducción de cada UF y hemos observado en qué medida se han respetado

las funciones de las UF originales. En octavo y último lugar, hemos cuantificado las estrategias de traducción para tener una visión general de la actuación de la traductora en cuanto a la fraseología. Una vez resumidos los estudios realizados, procedemos a discutir cada hipótesis con los datos obtenidos en cada uno.

Hipótesis 1: en las novelas las UF juegan un papel importante en la creación narrativa en términos de aportación de información sobre los personajes (nivel cultural, carácter situacional…), composición temática y ambientación de la obra (localización geográfica y aspectos culturales).

En esta primera hipótesis planteamos que las UF pueden participar en el proceso de creación literaria a través de la aportación de información sobre los personajes y la cultura que rodea a la historia narrada. En el marco de este planteamiento, nos parece oportuno rescatar una de las funciones de las UF en textos literarios identificadas por Zuluaga (1997) e incluidas en el apartado *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios*: la función semántico-estilística, que, según este estudioso, obedece a propósitos tales como comentarios, explicaciones, descripciones, argumentaciones, caracterizaciones de personajes, valoraciones afectivas, humor, sátira, etc. De estos, nos interesa sobre todo la caracterización de personajes y las descripciones, pues la mayor parte de UF con la citada función cumplen con esos propósitos. El siguiente fragmento, comentado en el epígrafe *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*, contiene una UF que condensa dos características esenciales de Florentino Ariza, su obstinación y su carácter romántico exagerados:

> Era esa la época en que pasaba sus horas libres en el Portal de los Escribanos, ayudando a los enamorados implumes a escribir sus esquelas perfumadas, para descargar el corazón de tantas palabras de amor que se le quedaban sin usar en los informes de aduana. Pero al cabo de seis meses, *por muchas vueltas que le daba* [Florentino Ariza], no había logrado torcerle el cuello a su cisne empedernido… (p.241).

De acuerdo con el DLE (2020), la locución adverbial *darle vueltas a algo* indica «Discurrir repetidamente sobre algo». En el apartado *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*, hemos comentado que esta locución es una prueba de la obstinación y del carácter romántico exagerados de Florentino Ariza, a los que ya habíamos aludido en el apartado *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*. Por un lado, hace alusión a los numerosos intentos del personaje de escribir correctamente un documento aduanero, lo que evidencia esa obstinación en una

situación concreta. Sin embargo, no se queda ahí: si tenemos en cuenta que García Márquez describe a los personajes a través de situaciones cotidianas de sus vidas, tal y como hemos indicado en el epígrafe *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, esta locución participa en la descripción general del personaje. Además, se encuentra desautomatizada por la inclusión de la palabra *muchas* que intensifica el significado y el mencionado rasgo del personaje. Por otro lado, también comentábamos que esa obstinación del personaje por escribir correctamente un documento de aduanas no da ningún fruto y al final ceja en su empeño: todos los escritos resultantes están colmados de ornamentos románticos, prueba de la fuerza exagerada del sentimiento amoroso en Florentino Ariza. En otras palabras, a pesar de darle muchas vueltas, no es capaz de escribir correctamente este tipo de documentos, debido a su amor exagerado por Fermina. Estamos, pues, ante una UF que, gracias a las relaciones con su cotexto y la novela en su conjunto, condensa dos rasgos esenciales de uno de los protagonistas de la narración, Florentino Ariza: su obstinación y carácter amoroso exagerados.

Este mismo fenómeno ocurre también en la novela traducida: en el apartado *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera* hemos analizado UF que, gracias a las relaciones que establecen con su cotexto y la novela en su conjunto, participan en la descripción de personajes. En el siguiente fragmento, ya comentado en el citado apartado, nos encontramos de nuevo con una UF que participa en esa descripción de Florentino Ariza:

> On the other hand, he himself could not escape the notion of old age current in his day, so it was to be expected that when he saw Fermina Daza stumble at the door of the movie theater he would be shaken by a thunderbolt of panic that death, the son of a bitch, would win an irreparable victory in his fierce war of love. Until that time his greatest battle, *fought tooth and nail* and lost without glory, was against baldness (p.247).
>
> Por otra parte, a él mismo no le era posible escapar a la noción de vejez de su tiempo, así que era apenas natural que cuando vio tropezar a Fermina Daza a la salida del cine, le hubiera estremecido el relámpago pánico de que la puta muerte iba a ganarle sin remedio su encarnizada guerra de amor. Hasta entonces, su gran batalla librada *a brazo partido* y perdida sin gloria, había sido la de la calvicie (p.374).

En este fragmento de la traducción, volvemos sobre Florentino Ariza y su obstinación extrema, seña de identidad del personaje. La locución verbal *fight tooth and nail*, según *Oxford Dictionary* (2010), viene a expresar la acción de luchar con decisión por lo que uno quiere y en este preciso fragmento representa la incansable lucha de Florentino Ariza contra la calvicie, que al final acaba perdiendo. Nuevamente, se trata de una UF que da cuenta de la obstinación

del personaje, pues en esa batalla librada a *brazo partido* (*fight tooth and nail*), hasta las últimas consecuencias, Florentino Ariza recurre a toda clase de remedios, desde lociones hasta ritos tradicionales. Es exagerada la cantidad de lociones y demás panaceas contra la caída del pelo empleadas por el personaje y es extrema su obstinación por evitar la pérdida de hasta el último cabello. Por tanto, la locución verbal *fight tooth and nail*, el fragmento y la escena, en su conjunto, no solo describen al personaje en una situación concreta, sino que forman parte de la caracterización general del mismo, al igual que la unidad del pasaje anterior *darle vueltas a algo*.

Por tanto, nos encontramos con dos UF enmarcadas en dos fragmentos que participan en la caracterización de Florentino Ariza, uno de los personajes fundamentales de la novela. Se trata unidades UF y fragmentos que describen la obstinación del personaje en situaciones puntuales de su vida, pero que al mismo tiempo participan en la descripción general. Este hecho está directamente relacionado con lo que comentábamos en el apartado *2.4 El amor en los tiempos de cólera: caracterización de la novela* de que García Márquez ofrece descripciones progresivas de los personajes a través de las seis secuencias narrativas. En otras palabras, la caracterización de estos se produce mediante la narración de acciones y situaciones de su vida diaria, como bien muestran los fragmentos comentados. Siguiendo con esta misma idea, resulta conveniente acudir a los datos obtenidos en el estudio *5.3 Análisis cuantitativo de las UF localizadas en la novela original y la traducción*: de acuerdo con ellos, las locuciones adverbiales y verbales son los tipos de UF con más presencia en ambos textos, pues constituyen un 83 % del total de locuciones localizadas en la novela original y un 90 % de aquellas extraídas de la traducción. Así, estos tipos de locuciones desempeñan una función esencial en la recreación de esas acciones y situaciones de la vida cotidiana de los personajes, con las que el autor los caracteriza. Por otro lado, conviene resaltar, también, que, tal y como hemos indicado en el estudio *5.4 Análisis cuantitativo de las funciones de las UF localizadas en la novela original y la traducción*, la función semántico-estilística es la segunda con más recurrencia en la fraseología de la novela original (20 %) y la tercera en la fraseología de la novela traducida (12 %). En este sentido, hay que recordar que, según lo indicado en el apartado del marco teórico *2.8 Funciones de las unidades de las unidades fraseológicas en los textos literarios*, uno de los propósitos comunicativos de la función semántico-estilística es la descripción y caracterización de personajes.

Otra parte fundamental en el proceso de creación narrativa de una novela es la composición temática. En el apartado *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización*

de la novela, hemos indicado que el amor es el tema fundamental de la novela, al que aparecen vinculados el resto de tópicos. De igual manera, la muerte se presenta también como un tema esencial y actúa, en cierto modo, como un elemento estructurador de la narración: la novela se inicia con un suicidio; la relación entre Florentino y Fermina solo es posible a través de una muerte; el final de la novela está marcado por otro suicidio, acontecido tan solo unas páginas antes del cierre de la narración; y, a lo largo de la novela, no son pocas las referencias a la muerte**.** A este respecto, en los análisis fraseológicos de la novela original y la versión traducida hemos advertido un grupo de UF relacionadas directa o indirectamente con el amor y la muerte, que contribuyen a dar consistencia, presencia e importancia a tales tópicos en la novela. Estas UF forman parte de una serie de campos referenciales que participan en la composición de dichos temas. En este sentido, esas UF adquieren la función de composición de la materia narrativa. El siguiente fragmento, comentado en el apartado *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*, contiene una UF relacionada con el amor:

> […], al cabo de tantos años habían depuesto sus prejuicios tribales [la familia de Fermina Sánchez] y lo [a Lorenzo Daza] admitieron *a corazón abierto* como uno de los suyos (p.130).

La locución adverbial *a corazón abierto*, «Dando rienda suelta a los sentimientos» (Seco *et al.*, 2009), es un claro ejemplo de UF relacionada con el amor: por un lado, transmite su contenido semántico a través del referente «corazón», símbolo de sentimientos y amor. Por otro, esta locución describe la forma en que los familiares de Fermina Sánchez, madre de Fermina Daza, recibieron a Lorenzo Daza, después de haberse opuesto categóricamente al matrimonio entre ambos. En este sentido, resulta interesante que, con el paso del tiempo, la familia de Fermina Sánchez se olvide de los sentimientos negativos y de rechazo hacia Lorenzo Daza y termine aceptándolo como uno de los suyos, a corazón abierto. Este hecho supone un triunfo del amor por encima de los sentimientos de oposición y, en cierto modo, una analogía de la narración, pues la historia entre Fermina y Florentino es una historia de amor contrariada, en la que al final triunfa este sentimiento. Tanto por su referente como por la relación que guarda con su cotexto y la novela en su conjunto, la locución adverbial *a corazón abierto* forma parte de todo ese entramado de referencias al amor, que contribuye a otorgarle capitalidad y presencia al tópico amoroso.

Al igual que ocurre con dicho tema, en el epígrafe *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*, hemos analizado casos de UF

relacionadas directa o indirectamente con la muerte y que participan en la composición de este tema. Como ejemplo, podemos citar el siguiente fragmento:

> —Lo único que le pido es que me reciba una carta —le dijo [Florentino Ariza a Fermina Daza]… Sin apartar la vista del bordado, le contesto: «No puedo recibirla sin el permiso de mi padre». Florentino Ariza se estremeció con el calor de aquella voz, cuyos timbres apagados no iba a olvidar en el resto de su vida. Pero se mantuvo firme, y replicó: «Consígalo». Luego dulcificó la orden con una súplica: "Es un asunto *de vida o muerte*"» (p.94).

La locución adverbial *de vida o muerte*, «Que lleva al desenlace feliz o infeliz de una situación peligrosa o comprometida» (DLE, 2020), es una muestra de la importancia exagerada que tiene para Florentino que Fermina acepte la carta donde le declara su amor por ella. Esta UF con el referente «muerte» y este fragmento desvelan la profunda vinculación entre el amor y la muerte en la novela y en la relación entre ambos personajes: recordemos que la relación más importante de la novela, aquella entre Florentino Ariza y Fermina Daza, solo es posible a través de la muerte de Juvenal Urbino. De la misma manera, esta UF engrandece el sentimiento amoroso en Florentino, pues en el momento de entregar esa carta apenas había interactuado con Fermina. Así pues, que la importancia del amor de esta para Florentino se refleje mediante la locución adverbial *a vida o muerte*, que transmite su contenido semántico mediante el referente «muerte», evidencia la fuerte vinculación entre ambos tópicos en la novela, al mismo tiempo que resalta su importancia y les otorga presencia.

Siguiendo con la composición temática, en el apartado *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología en Love in the time of cholera* también hemos advertido la presencia de UF relacionadas con el amor y la muerte, y que, por ello, forman parte de ese campo de referencias a dicho tópicos:

> She no longer thought of him as the impossible sweetheart but as the certain husband to whom she belonged *heart and soul* (p.97).

> Ya no pensaba en él como el novio imposible, sino como el esposo cierto a quien se debía *por entero* (p.147).

> Three days of mourning were proclaimed, flags were flown *at half mast* in public buildings and the bells in all the churches tolled without pause until the crypt in the family mausoleum was sealed (p.50).

> Se proclamaron tres días de duelo, se puso la bandera *a media asta* en los establecimientos públicos, y las campanas de todas las iglesias doblaron sin pausas hasta que fue sellada la cripta en el mausoleo familiar (p.73).

En estos fragmentos pertenecientes a la novela traducida y analizados en el mencionado epígrafe, encontramos dos UF relacionadas con el amor y la muerte. En el primer pasaje, la locución adverbial *heart and soul* transmite el contenido semántico de completamente o por entero (Farlex Dictionary of Idioms, 2015) mediante los referentes *heart* y *soul* (corazón y alma), que podríamos entender como símbolos de amor y emociones. Gracias a ellos, esta locución forma parte de ese campo de referencias al amor y contribuye a dar consistencia a dicho tópico. Además, en relación con su cotexto y la novela en su conjunto, esta locución constituye toda una expresión del sentimiento amoroso en la novela, ya que representa la culminación del amor de Fermina Daza por Florentino Ariza y su consagración a este. A partir de este momento, Florentino deja de ser un pasatiempo y se convierte en su amado, idealizado al extremo. Así pues, la relación con el amor de la locución adverbial *heart and soul* es evidente y viene dada en una doble vertiente: a través de los referentes y de las relaciones con su cotexto y la novela en su conjunto.

Por su parte, la también locución adverbial *at half mast*, que hace referencia a las banderas a medio izar en señal de luto (Farlex Dictionary of Idioms, 2015), representa la conmoción provocada por el fallecimiento de Juvenal Urbino. Esta UF y su fragmento se enmarcan en la narración del fallecimiento del doctor Urbino, un suceso esencial en la novela porque solo a través de él es posible la culminación del amor entre Florentino y Fermina. Esto hace que la relación de esta UF con la muerte sea todavía mayor, pues no está vinculada a una muerte cualquiera, sino a la del doctor Urbino. Por tanto, la locución adverbial *at half mast* está relacionada con la muerte gracias a su contenido semántico, una relación que se ve intensificada dadas sus relaciones con el cotexto y la novela en su conjunto.

La cultura, por su parte, entendida como todo aquello que rodea a la historia narrada, es también una parte esencial en el proceso de creación narrativa. Al igual que sucede con el amor y la muerte, encontramos en la novela original todo un grupo UF relacionadas, directa o indirectamente, con diferentes aspectos de la cultura del lugar donde transcurre la historia. Del mismo modo, estas UF se integran dentro de un conjunto de referencias a esos aspectos, que ayudan a construir la cultura de la novela. Un aspecto cultural llamativo en esta obra es la religión, pues su presencia es bastante notable en toda la narración. De hecho, toda la primera secuencia narrativa transcurre durante el día de Pentecostés y no son pocas las referencias religiosas a lo largo de la novela. Al igual que ocurre con el amor y la muerte, en los estudios *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* y

5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera hemos analizado una serie de UF que guardan algún tipo de relación con la religión como, por ejemplo:

> El doctor Juvenal Urbino había pensado más de una vez, sin ánimo premonitorio, que aquel no era un lugar propio para morir *en gracia de Dios* (p.12).

> […] Dr. Urbino commended himself *body and soul* to the Divine Providence because he did not have the heart to live another day in his rubble-strewn homeland (p.105).

La expresión *en gracia de Dios* es una locución adverbial no documentada, cuya relación con el ámbito religioso es bastante clara: por un lado, el DLE (2020) define el sustantivo gracia como «En la doctrina católica, fervor sobrenatural y gratuito que Dios concede al hombre para ponerlo en el camino de la salvación»; por otro lado, Santo Tomás de Aquino (en O'Callaghan, 1987) aludió al estado de gracia como un estado de aceptación divina. Por tanto, resulta evidente la relación entre la locución adverbial no documenta *en gracia de dios* y la religión, que viene dada por su contenido semántico y los referentes que la forman (gracia y Dios). Asimismo, esta UF evidencia el carácter religioso de Juvenal Urbino, pues se trata de un deseo de este de que su querido amigo, Jeremiah de Saint-Amour, hubiera muerto en gracia de Dios. Por su parte, la locución adverbial *body and soul*, «With all your energy and enthusiasm»[96] (Merriam-Webster, *s.f.*), evidencia de nuevo el carácter religioso de Juvenal Urbino al intensificar la forma en que se encomendó a la Divina Providencia. Por tanto, su relación con el ámbito religioso proviene de su relación con el cotexto. Así pues, nos encontramos con dos UF relacionadas con la religión que, además de describir el carácter religioso de un personaje, contribuyen a dar consistencia a esta parte fundamental de la cultura de la novela.

Queda patente, pues, la participación de las UF en la composición de aspectos fundamentales de una novela. En nuestro caso, hemos podido apreciar cómo algunas unidades participan en la construcción de un personaje central en la obra objeto de estudio; otras contribuyen a componer los tópicos del amor y la muerte mediante su relación, directa o indirecta, con ambos temas; y otras participan en la construcción de un aspecto esencial en la cultura de la novela, la religión. Por tanto, teniendo en cuenta los datos obtenidos en los apartados *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela, 5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* y *5.2 Análisis*

[96] Con toda energía y entusiasmo. Traducción propia.

hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera, que se han contrastado en el presente apartado, se cumple la hipótesis planteada al principio sobre la participación de las UF en el proceso de creación literaria.

> **Hipótesis 2: Las UF pueden desempeñar una serie de funciones, por lo que, más allá de la aportación de contenido semántico, pueden caracterizar el texto en el que se insertan.**

En esta hipótesis planteamos que las UF no solo son portadoras de significado, sino que también pueden desempeñar funciones concretas en relación con su cotexto y la novela en su conjunto, por lo que pueden caracterizar al texto literario más allá de la aportación de contenido semántico. Esta hipótesis está estrechamente relacionada con la anterior, pues ese papel fundamental de las UF en la creación narrativa viene dado por dichas funciones. En el apartado del marco teórico *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios*, comentábamos que Zuluaga (1997) identificó una serie de funciones concretas en este tipo de textos y elaboró una clasificación. Pues bien, sobre dicha taxonomía se basan los epígrafes *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* y *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*, así como el planteamiento de esta hipótesis. En tales estudios hemos identificado las funciones de cada UF de ambos textos y hemos analizado ejemplos de unidades con cada función. En el siguiente fragmento, analizado en el apartado *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*, encontramos una UF que participa en la descripción de Florentino Ariza, por lo que desempeña las funciones semántico-estilística:

> Florentino Ariza había pensado llevarle los setenta folios que entonces podía recitar de memoria de tanto leerlos, pero luego se decidió por media esquela sobria y explícita en la que sólo prometió lo esencial: su fidelidad *a toda prueba* y su amor para siempre (p.94).

La locución adverbial *a prueba*, «Denota que algo está hecho a toda ley, con perfección» (DLE, 2020), describe la fidelidad que Florentino Ariza le promete a Fermina Daza. Esta locución se encuentra desautomatizada por la inclusión de la palabra «toda», cuyo propósito es intensificar el significado de la unidad y, por ello, engrandecer la lealtad prometida por Florentino. Esta locución supone una expresión del carácter exagerado del personaje, es decir: promete una fidelidad perfecta, a toda prueba, a una joven con la que apenas ha cruzado unas palabras y con la que casi no se ha encontrado frente a frente. Aquí, ese carácter exagerado se manifiesta a través del cataclismo de amor que Fermina Daza despertó en Florentino y que le hace prometerle una fidelidad y un amor eternos sin casi conocerla. La locución adverbial *a*

prueba participa, así, en la descripción general del personaje al ser una prueba de su carácter hiperbólico y de la fuerza del sentimiento amoroso. En este sentido, desempeña la función semántico-estilística, tal y como hemos anunciado. Asimismo, la locución se presenta desautomatizada y esto no solo supone que intensifica su contenido semántico, sino que, de alguna forma, se hace uso de un recurso para llamar la atención del lector, por lo que también desempeña la función de desautomatización.

Por otro lado, en el apartado del marco teórico *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela* hemos señalado que el amor es el tema fundamental de la novela, que se vincula con el resto de tópicos, y que tiene una importancia capital. En ese sentido, a lo largo del apartado *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*, tal y como venimos comentando, hemos advertido de determinadas UF, relacionadas con el amor, que forman parte de una serie de campos referenciales que contribuyen a componer el tópico amoroso en la novela. En esa construcción temática, participa también la locución adverbial *a toda prueba* porque, precisamente, es una muestra del amor desmedido de Florentino por Fermina: le promete una fidelidad absolutamente perfecta, debido a la intensidad del sentimiento amoroso del que es víctima. De esta manera, queda patente la relación de esta UF con el amor, que contribuye a la capitalidad del amor en la novela y a su composición temática.

Nos encontramos, pues, ante una UF que, gracias a las relaciones que establece con el cotexto y la novela en su conjunto, desempeña dos funciones principales: la semántico-estilística, cuyo propósito en este caso es la caracterización de un personaje; y la de composición y estructuración de la materia narrativa. Asimismo, al estar desautomatizada, desempeña la función de desautomatización con el propósito de intensificar su contenido semántico y acentuar el carácter exagerado del personaje. Se trata, de nuevo, de un recurso para llamar la atención al lector y mediante esa llamada se consigue lo anterior.

Otra función interesante de las UF es la de connotación que, tal y como hemos indicado en el apartado del marco teórico *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios*, supone que las unidades con determinadas marcas diasistemáticas (diacrónicas, diacríticas y diatópicas) son capaces de evocar su medio propio. En este sentido, en el epígrafe *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología en El amor en los tiempos del cólera* hemos analizado una serie de UF con función de connotación, que obedecen a diferentes propósitos. Resulta interesante el siguiente ejemplo, analizado en el citado apartado:

> […] lo primero que le preguntaron en el puerto fue cómo le habían parecido las maravillas de Europa, y ella resolvió muchos meses de dicha con cuatro palabras de su jerga del Caribe: — *Más es la bulla* (p.236).

La expresión *ser más la bulla*, según el Diccionario de Americanismos de la ASALE (2010), proviene de la expresión *ser más la bulla que la cabuya*, de la que no aporta información alguna. Por sus características, hemos considerado que se trata de una locución proverbial, ya que se corresponde con las de este tipo de paremias, explicadas en el apartado del marco teórico *2.7.3 Paremiología y paremias*. Por su parte, Malaret (1943) indica que esta UF es un acortamiento de *ser más la bulla que las mazorcas* y vendría a expresar que algo tiene menos importancia de la que se le está dando. Malaret (1943), además, afirma que se trata de una expresión propia de Colombia, por lo que evoca dicho país y su cultura, desempeñando así la función de connotación. En el apartado *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela* hemos indicado que la narración transcurre en un lugar innominado del Caribe colombiano. Pues bien, si tenemos en cuenta esto y el origen colombiano del autor, la locución proverbial *más es la bulla*, al ser propia de dicho país y evocar su cultura, contribuye a ambientar geográficamente la novela en una zona concreta, el Caribe colombiano. A esto hay que sumarle que García Márquez añade otra marca diasistemática a la expresión al referirse a ella como «cuatro palabras de su [de Fermina Daza] jerga caribeña» (p.236). Este rasgo que le asigna el autor contribuye a esa ambientación geográfica a la que aludimos. Así pues, la locución proverbial *mas es la bulla* desempeña la función de connotación, cuyo propósito comunicativo es localizar geográficamente la narración.

En esta misma línea, resulta interesante destacar el caso del enunciado fraseológico no documentado *santísimo sacramento*. En el epígrafe *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*, hemos indicado que cumplen la función de composición por guardar relación directa con la religión y ayudar a construir el componente religioso de la novela. Esta expresión se ha incorporado como préstamo en el texto traducido, tal y como hemos indicado en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción*. En este mismo análisis, hemos advertido que desempeña otra función: se trata de una expresión en español inserta en un texto en inglés y, por tanto, evoca la lengua y cultura a la que pertenece, por lo que desempeña la función de connotación. Así, remite a la cultura de la sociedad en la que se desarrolla la narración, extranjeriza el texto meta y contribuye a su ambientación.

Por otro lado, la función icónica supone que las UF se sirven de una determinada imagen visual para transmitir su contenido semántico. En el estudio *5.1 Análisis de la fraseología contenida en El amor en los tiempos del cólera*, hemos analizado una serie de UF con esta función, de las cuales resulta interesante detenernos en la siguiente:

> Se hizo preparar una limonada con un chorro de brandy, se la tomó en la cama con dos tabletas de fenaspirina y sudó *a mares* envuelto en una manta de lana hasta que recobró el buen clima del cuerpo (p.78).

La locución adverbial *a mares* transmite el significado de «Abundantemente» (DLE, 2020) mediante la imagen visual «mar». Esta locución describe la manera exagerada de sudar de Florentino Ariza, a consecuencia del chaparrón que le cayó encima en el funeral del doctor Urbino. Lo interesante de esta locución con función icónica es que esa imagen visual se une a otros sintagmas y palabras, presentes en la página del fragmento, con los que el autor crea una atmósfera húmeda, lluviosa y agobiante, como, por ejemplo: «paraguas», «llover», «aguacero arrasador», «ensopado», etc. La conjunción de estas palabras y sintagmas y la locución adverbial *a mares* contribuye a la creación de una atmósfera húmeda y lluviosa propia del Caribe. Así pues, estamos ante una UF con función icónica que participa también en la ambientación de la novela.

Asimismo, en el estudio *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera* también hemos analizado una serie de UF que transmiten su contenido semántico mediante imágenes visuales. Resulta muy interesante el siguiente caso, comentado en tal apartado:

> He detected it [The death] in the cadavers slit open *from head to toe* on the dissecting table, he even recognized it in patients who hid their age with the greatest success […] (p.45).

> Lo percibía en los cadáveres *abiertos en canal* en la mesa de disección, lo reconocía hasta en los pacientes que mejor disimulaban la edad… (p.66).

La locución adverbial *from head to toe* se sirve de los referentes «cabeza» y «punta del dedo del pie» (*head* y *toe* respectivamente) para indicar que algo comprende o afecta al cuerpo entero de algo o alguien (*Macmillan Dictionary, s.f.*). Esta locución se suma a un conjunto de referencias a la muerte a través de palabras y sintagmas para formar todo un campo visual relacionado con la misma. De acuerdo con esto, el efecto de la función icónica de la locución adverbial *from head to toe* es otorgarle presencia a la muerte y contribuir a componer dicho

tópico. Es más, el episodio donde se inserta la UF y su fragmento gira en torno a la muerte, por lo que se refuerza esa presencia.

Al respecto de la función icónica, es necesario destacar que en el estudio *5.4 Análisis cuantitativo de las funciones de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción* hemos advertido que la icónica es la tercera función más presente en ambos textos con una ocurrencia del 17 % y del 13 % respectivamente. Esto implica que un 30 % de la fraseología de ambos textos transmite su contenido semántico a través de imágenes visuales que pueden servir a diferentes propósitos comunicativos como la ambientación y la composición temática de la novela.

Otra de las funciones desempeñadas por las UF es la lúdico-poética, cuyo propósito es el de aportar un toque de humor, según hemos indicado en el apartado del marco teórico *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios*. En el estudio*5.1 Análisis hermenéutico de las UF de la novela original,* hemos advertido que algunas unidades con esta función no solo aportan un toque cómico; sino que también atenúan el dramatismo de la situación en la que se insertan a través de diferentes mecanismos como la configuración fonoestilística, la parodia, la contraposición de elementos contrarios o el humor. Un buen ejemplo es el siguiente, analizado en el citado epígrafe:

> Al final tuvo [Florentino Ariza] que admitir como cierta la versión del hospital de desahuciados, sin más consuelo que un refrán conocido: *Mujer enferma, mujer eterna* (p.336).

Tal y como hemos indicado en el estudio *5.1,* el refrán *mujer enferma, mujer eterna,* «Es de común opinión que la mujer con dolencias crónicas sobrevive al hombre» (Sevilla Muñoz, J. y Zurdo Ruíz-Ayúcar, 2009), atenúa el dramatismo imperante en la situación donde se inserta: Florentino Ariza está desesperado buscando información sobre el paradero de Fermina Daza y lo único que encuentra son malos augurios sobre su estado de salud. Este dramatismo no viene únicamente marcado por la desesperación de Florentino Ariza, sino que a esta se suman diversas referencias a la muerte a través de palabras y sintagmas como «enfermedades», «desaliento», «muerte de Lorenzo Daza» u «hospital de desahuciados», y fragmentos completos. En este sentido, el contenido semántico del refrán *mujer enferma, mujer eterna* sirve de contraste a todo esto, pues alude a la vida; y, al mismo tiempo, aporta luz ante la situación de desesperanza de Florentino Ariza. A esto hay que sumar la configuración fonoestilística del refrán (rima asonante EA-EA y la aliteración de la R) que otorga un toque de gracia y contribuye a esa atenuación. Por tanto, el refrán *mujer enferma, mujer eterna,*

cumple con la función lúdico-poética y su propósito comunicativo es el de mitigar una situación trágica.

Por último, es conveniente resaltar que todos estos ejemplos cumplen, al mismo tiempo, otra función, la fraseológica, pues transmiten un contenido semántico complejo en una estructura sencilla, propósito de dicha función según lo indicado en el epígrafe *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios*. En este sentido, podemos volver sobre el refrán *mujer enferma, mujer eterna,* que, además de transmitir un contenido semántico complejo en una estructura bimembre sencilla, atenúa el dramatismo de una situación concreta. Ocurre lo mismo con la locución proverbial *más es la bulla*, comentada más arriba y en el apartado *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*: expresa un significado complejo en una estructura sencilla de tan solo cuatro palabras y, al mismo, tiempo contribuye en la ambientación geográfica de la novela por ser una expresión propia de Colombia. De esta misma manera se comportan todas las UF mencionadas en este apartado, así como todas aquellas comentadas en los estudios *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* y *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*. Asimismo, son también cuantiosos los ejemplos de UF con función fraseológica recogidos en el corpus: en concreto, está función es la que más predomina en la fraseología de la novela original y la traducción con un grado de ocurrencia del 43,4 y del 60,5 % respectivamente, de acuerdo con lo indicado en el apartado *5.4 Análisis cuantitativo de las funciones de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción*.

Los ejemplos comentados son una muestra de que las UF no solo transmiten un contenido semántico concreto en los textos literarios, sino que pueden desempeñar funciones específicas—en ocasiones más de una, como hemos podido comprobar—, lo que les permite caracterizar al texto más allá de esa transmisión de significado. Estos son ejemplos aislados, pero en los estudios *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* y *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera* hemos mostrado numerosos ejemplos de UF con funciones, que hemos cuantificado en el epígrafe *5.4 Análisis cuantitativo de las funciones de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción*.

Queda validada, por tanto, la hipótesis de que las UF no solo caracterizan al texto literario a través de la transmisión de un contenido semántico concreto, sino que también

pueden desempeñar funciones concretas con diversos propósitos comunicativos, por ejemplo: pueden participar en la descripción de personajes (función semántico-estilística), la construcción de ambientes por medio de imágenes visuales (función icónica), la ambientación geográfica (función de connotación), la composición temática (función de composición) y la atenuación de escenas dramáticas (función lúdico-poética).

Hipótesis 3: a partir del análisis hermenéutico de la obra y las UF contenidas en ella, en relación con su cotexto y la novela en su conjunto, es posible determinar el alcance de la función o funciones de la unidad en la novela.

En esta hipótesis planteamos que el análisis hermenéutico, o lo que es lo mismo la interpretación textual, tanto de cada UF como de la novela es una buena herramienta para conocer la función o funciones desempeñadas por cada unidad. Ese análisis hermenéutico de la novela está destinado a identificar la estrategia poiética, que, tal y como hemos explicado en el apartado del marco teórico *2.5.2 Carácter hermenéutico de la traducción: traducción literaria e interpretación textual*, está constituida todos aquellos mecanismos de los que se sirvió el autor en la creación de la obra literaria. Sobre la novela objeto de estudio, *El amor en los tiempos del cólera*, hemos realizado ese análisis hermenéutico a diferentes niveles: en primer lugar, hemos abordado la biografía de García Márquez en el apartado del marco teórico *2.1 Apuntes bibliográficos sobre Gabriel García Márquez*, con el objetivo de conocer aspectos clave de la vida del autor que hayan influido en su producción literaria. En segundo lugar, en el epígrafe *2.2 La literatura de García Márquez: realismo mágico y boom de la novela hispanoamericana* hemos estudiado los movimientos y fenómenos literarios, realismo mágico y *boom* de la novela hispanoamericana, en los que se inscribe el autor. En tercer lugar, en el apartado *2.3 La novela de García Márquez: desde La hojarasca hasta El amor en los tiempos del cólera* hemos analizado, de manera general, la producción novelística de García Márquez desde su primera novela, *La hojarasca*, hasta la novela objeto de estudio con el fin de identificar rasgos comunes en el estilo del autor. En cuarto lugar, hemos realizado un análisis hermenéutico de la novela objeto de estudio en el epígrafe *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, donde hemos abordado la estructura, los personajes y los temas fundamentales. Este último análisis es esencial para determinar las funciones y el alcance de las mismas, pues aporta información necesaria para realizar una interpretación textual de cada unidad en relación con la novela en su conjunto. En quinto lugar, hemos llevado a cabo un estudio hermenéutico de la novela original en el epígrafe *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera.* En sexto y último lugar, hemos

realizado ese mismo análisis en relación con la traducción en el epígrafe *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*. El siguiente fragmento, analizado en el epígrafe *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del* cólera, sustenta la hipótesis planteada:

> Entre tantas rarezas venidas de todas partes, Florentino Ariza estaba de todos modos entre los más raros, pero no tanto como para llamar la atención. Lo más duro que oyó fue que alguien le gritara en la calle: *Al pobre y al feo todo se les va en deseo* (p.373).

El refrán no documentado *al pobre y al feo todo se les va en deseo* constituye un ejemplo de la parodia de las novelas de folletín que García Márquez pretende crear en esta obra, y a la que nos hemos referido en el apartado *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*. Según las convenciones de este tipo de novelas y el tópico del amor cortés, Florentino Ariza debería presentarse como un galán, pero en numerosas ocasiones vemos que esto no es así, buena prueba de ello es el refrán presente en este fragmento, que condensa una descripción del personaje en tono humorístico. Florentino se nos presenta como una persona solitaria, sombría, que pasa desapercibido, y cuyo rasgo definitorio es un carácter hiperbólico, que queda patente en su amor de más de cincuenta años por Fermina Daza. Este refrán ejemplifica la obstinación exagerada del personaje por recobrar el amor de esta, pues viene a expresar el empeño por conseguir algo, pero sin resultado alguno. Aquí, la parodia de las novelas de folletín, explicada en el apartado *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, se basa en que Florentino Ariza, por más que lo intenta, no recupera el amor de Fermina Daza hasta las últimas páginas de la novela, todos los intentos anteriores no dan fruto alguno. Asimismo, en el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*, hemos aludido al contenido literal de los componentes léxicos del refrán para apoyar la interpretación de que constituye una parodia del personaje. En este sentido, a Florentino se le está describiendo como una persona que no destaca ni por su situación económica ni por su aspecto físico, lo que participa en esa parodia del galán de las novelas de folletín y aporta comicidad. Resulta curioso el momento en el que este refrán se inserta: a lo largo de la narración el autor nos va ofreciendo descripciones del personaje que coinciden con el componente literal del refrán. Sin embargo, en la secuencia narrativa donde se inserta esto no es así: en ese momento Florentino ya es una persona con una buena posición social y económica, lo que contrasta con el significado literal de los componentes léxicos de esta UF. También es relevante, respecto al efecto paródico del refrán, la situación comunicativa en la que se reproduce: un extraño se lo grita a Florentino por la calle.

Esto parece indicar que el personaje, pese a ostentar un cargo de importancia en el Compañía Fluvial del Caribe, no es una persona demasiado respetada, lo que intensifica la parodia del personaje al ridiculizarlo.

Así pues, el refrán *al pobre y al feo todo se les va en deseo* cumple la función lúdico-poética, cuyo propósito comunicativo es aportar un toque de comicidad mediante la parodia que crea del personaje de Florentino Ariza; así como, a través de su configuración fonoestilística (rima interna asonante de las palabras «feo» y «deseo»). Gracias al estudio *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, donde hemos indicado que García Márquez pretendía con esta obra parodiar las novelas de folletín, hemos podido identificar la finalidad de la función lúdico-poética de esta UF que es participar en la mencionada parodia.

Otro de los aspectos fundamentales identificados en el análisis hermenéutico de la novela original, realizado en los citados apartados del marco teórico, es la temática de la novela: en el epígrafe *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, hemos indicado que los temas fundamentales de la obra son el amor y la muerte; especialmente el primero, pues el resto de tópicos guardan algún tipo de vinculación con el amor. Sin embargo, la muerte también adquiere un gran protagonismo en la novela, ya que, según lo explicado en el epígrafe *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, se trata de una novela de amor, pero también de muerte. Es más, la historia de amor entre Fermina y Florentino solo alcanza su culminación a través del fallecimiento de Juvenal Urbino, marido de esta. En este sentido, en el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* hemos advertido todo un grupo de UF que contribuyen a componer el tema de la muerte en la novela. Un claro ejemplo es el siguiente, analizado en el citado epígrafe:

> Las sirvientas, ayudadas por otras del vecindario, habían recurrido a toda suerte de engaños para hacerlo bajar, pero él continuaba empecinado en su sitio, gritando *muerto de risa* viva el partido liberal, viva el partido liberal carajo… (p.43).

El esquema sintáctico *muerto de* actúa como intensificador de la risa del loro, que se está desternillando por toda la casa del doctor Urbino, su dueño. Lo interesante de esta UF es el juego de ironía que establece con un suceso concreto y de suma importancia para la narración: resulta curioso y, hasta cierto punto, irónico que el loro, que le costará la vida a Juvenal Urbino unas páginas más adelante, ande por la casa de su dueño muerto de risa y gritando «viva el partido liberal», «Un grito temerario que les había costado la vida a más de

cuatro borrachitos felices» (p.43). Así, este loro, tan querido por el doctor Urbino, se convierte en el heraldo de su muerte, aunque el lector no será consciente de ello hasta más adelante. Queda clara la relación del esquema sintáctico *muerto de* con el tópico de la muerte, tanto por su relación con el cotexto y la novela en su conjunto como por el referente, y su participación en la composición temática del mismo. Resulta interesante añadir la relación del propio loro con la muerte y la parodia de las novelas de folletín: este es el causante indirecto de la muerte de Juvenal Urbino, quien se precipita al suelo desde la rama de un árbol al intentar cazar al loro. Este fallecimiento es un suceso esencial para el desarrollo de la narración, pues la culminación de la relación entre Florentino y Fermina solo es posible a través de dicho acontecimiento. Sin embargo, no se trata de una muerte gloriosa a manos del galán enamorado (en este caso Florentino), como cabría esperar de una novela de folletín, sino que es un suceso fortuito, hasta cierto punto cómico. En este sentido, Florentino Ariza recupera a Fermina por un golpe de azar, lo que participa en la parodia del personaje y del mencionado género novelesco.

Así pues, nos encontramos con un esquema sintáctico, *muerto de*, que no solo se limita a intensificar la risa del loro, sino que participa en la construcción del tema de la muerte, por lo que desempeña la función de composición. El alcance de esta UF viene dado por la importancia de la muerte en la novela, expuesta en el apartado *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela.* En dicho epígrafe, hemos explicado que su importancia proviene de su fuerte vinculación con el amor, tópico principal de la obra, y de que actúa como elemento estructurador de la materia narrativa.

Siguiendo con la composición temática, hemos indicado más arriba que el amor es el tema fundamental de la novela. En este sentido, como venimos comentando, en el estudio *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología en Love in the time of cholera* hemos advertido la presencia de un grupo de UF, relacionadas directa o indirectamente con el amor, que forman parte de todo un campo referencial que participa en la composición del tópico amoroso y ayuda a que este sentimiento ocupe cada rincón de la novela. El siguiente ejemplo, analizado en el citado apartado, está con el amor por su referente y la su relación con el cotexto y la novela en su conjunto:

> "Well, I bathed every day," she shouted, beside herself with rage, "and there's always been soap." Although he knew her battle tactics *by heart*, this time he could not abide them (p.34).
>
> —Pues yo me he bañado todos estos días —gritó fuera de sí— y siempre ha habido jabón. Aunque él conocía de sobra sus métodos de Guerra, esa vez no pudo soportarlos (p.48).

La locución adverbial *by heart*, cuyo equivalente en español sería la también locución adverbial *de memoria*, se sirve del referente *heart* (corazón), símbolo de amor y sentimientos, para transmitir su contenido semántico, por lo que guarda relación con el tópico amoroso. No obstante, esta vinculación va más allá: esta UF participa en la descripción de la relación matrimonial entre Juvenal Urbino y Fermina Daza, pues ejemplifica el profundo conocimiento que tiene el doctor Urbino de su esposa al conocer de memoria cómo reacciona Fermina ante los reproches. Este conocimiento proviene de los más de cincuenta años de vida en común y de las rencillas entre ambos, que provocan que Juvenal Urbino conozca a la perfección a su esposa. De acuerdo con esto, la locución adverbial *by heart* está directamente relacionada con el amor tedio, uno de los tipos de amor descritos en el apartado *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, pues este sentimiento amoroso nace de la costumbre y se basa en ella. En este sentido, ese conocimiento, del que hablamos, proviene de la costumbre: ambos se han acostumbrado el uno al otro tras tantos años de matrimonio. Teniendo en cuenta estos datos, la vinculación de esta UF con el amor y su participación en la composición temática del mismo queda bastante clara: no solo consta de un referente que podríamos considerar símbolo de amor y sentimientos; sino que en relación con la novela en su conjunto describe uno de los tipos de amor tratados por García Márquez en la novela, el amor tedio.

Las UF que participan en la composición temática de la novela, como los ejemplos utilizados para la valoración de esta hipótesis y aquellos comentados en los apartados *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* y *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*, desempeñan la función de composición y estructuración de la materia narrativa. De acuerdo con los datos obtenidos en el estudio *5.4 Análisis cuantitativo de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción*, dentro de las funciones no inherentes a las UF, identificadas en el apartado del marco teórico *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en textos literarios*, la función de composición y estructuración de la matera narrativa es la tercera con más ocurrencia en la fraseología de ambos textos, representando un 10 y un 9 % del total de ocurrencia.

Por último, en el marco de la valoración de esta hipótesis, volvemos sobre la descripción de personajes que, según lo indicado en el epígrafe *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, se produce a través de la narración de episodios concretos de la vida de estos. La siguiente UF, analizada en el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*, es un ejemplo claro de esto:

> Él llegó a proponer que se sometieran juntos a una confesión abierta, con el señor arzobispo si era preciso, para que fuera Dios quien decidiera como árbitro final si había o no había jabón en la jabonera del baño. Entonces ella, que tan buenos estribos tenía, los perdió con un grito histórico: —¡A la mierda el arzobispo! (p.49).

La locución verbal *perder los estribos*, «Impacientarse alguien en exceso» (DLE, 2020), aparece desautomatizada para condensar el carácter dual de Fermina Daza, al que hemos aludido en el citado epígrafe: se trata de una mujer paciente, sosegada («que tan buenos estribos tenía»), pero que se deja llevar por la furia en un momento de alta tensión («los perdió»). Esa situación tensa está provocada, en este caso, por los reproches de su marido por no haber repuesto el jabón en la jabonera del baño; y por el hecho de haber sido descubierta en su mentira, porque efectivamente no había jabón. Otras manifestaciones del carácter iracundo del personaje, que florece en momentos tensos, son la locución adverbial *fuera de sí* y la colocación desautomatizada *grito histórico* (la forma canónica es *grito histérico*), que enfatizan la ira sentida por Fermina y por la que se deja arrastrar. Por tanto, tenemos una UF con función semántico-estilística que resume el carácter dual del personaje en una situación concreta, lo que participa, indudablemente, en la descripción general del personaje. Esto, por tanto, sustenta la idea de que García Márquez caracteriza progresivamente a los personajes a través de acciones y situaciones de la vida diaria.

Esos mismos rasgos del carácter de Fermina Daza, condensados en la locución verbal desautomatizada *perder los estribos*, también los podemos apreciar en el siguiente ejemplo, comentados en el estudio *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*:

> "Well I've bathed every day", she shouted *beside herself* with rage, "and there's always been soap" (p.33).

La locución adjetiva *beside oneself* indica, según el Farlex Dictionary of Idioms (2015), un estado alterado de cualquier emoción. En este caso, intensifica la rabia sentida por Fermina Daza durante una discusión con Juvenal Urbino, en la que se siente atacada por las palabras de su marido y reacciona como muestra el fragmento. De acuerdo con lo comentado en el estudio *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología en Love in the time of cholera*, representa una transición de Fermina Daza de un carácter sereno a un estado de ira: al principio de esta escena el autor presenta a una Fermina calmada, pues está medio dormida; pero los reproches de Juvenal Urbino por la falta de jabón provocan su furia, representada en este fragmento por la locución *beside herself*. En este sentido, dicha UF desempeña la función semántico-estilística,

pues participa en la descripción del carácter dual de Fermina, una mujer serena, que en determinadas circunstancias se deja llevar por la ira.

Las UF incluidas en este apartado desempeñan funciones que van más allá del fragmento y el cotexto en el que se insertan, y afectan a la novela en su conjunto: unas participan en la composición temática de la novela a través de las relaciones que establecen con la novela en su conjunto; otras describen personajes en una situación concreta y participan en la descripción general de los mismos. Esas funciones que mencionamos son las de composición y estructuración de la materia narrativa y la semántico-estilística. Esta última, tal y como hemos indicado anteriormente y en el estudio *5.4 Análisis cuantitativo de las funciones de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción,* es la segunda con más presencia en la fraseología de ambos textos: en la novela original representa un 20 % del total de ocurrencia de las funciones; mientras que en la traducción un 12 %. En cuanto a la función de composición, constituye la tercera con más presencia en ambos textos, representando un 10 % en la novela original y un 9 % en la traducción.

Finalmente, para determinar este alcance de las funciones han sido necesarios los datos aportados en el estudio *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, un estudio que consiste fundamentalmente en la interpretación textual de la novela; así como los estudios *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* y *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*. Queda, por tanto, validada la hipótesis de que la interpretación textual de la novela y las UF es un paso esencial para determinar las funciones desempeñadas por cada unidad y el alcance de las mismas.

> **Hipótesis 4: La traducción de las UF influye notablemente en la calidad de un texto meta, por lo que pueden ser consideradas como un factor o elemento clave en la valoración de la calidad de un texto literario traducido.**

Esta hipótesis guarda relación directa con las tres anteriores, ya que en ellas planteamos el papel esencial de las UF en el proceso de creación narrativa al cumplir una serie de funciones concretas dentro de los textos literarios, que les permiten aportar información a distintos niveles: caracterización de personajes, composición temática, ambientación de la narración, etc. A dichas funciones, identificadas en el apartado *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en textos literarios*, solo es posible llegar mediante el análisis hermenéutico de la novela y las UF que la componen. Debido a dichas funciones y a ese papel de las UF en el

proceso de creación narrativa, perder una unidad en el texto meta, ya sea por su omisión o sustitución por una palabra o combinación libre de palabras, no solo puede ocasionar la pérdida de contenido semántico, sino también de información sobre un personaje o sobre la ambientación y la composición temática de la narración. No obstante, existe la posibilidad de sustituir una determinada UF por una palabra o combinación libre de palabras en la lengua meta que cumpla, parcial o totalmente, la misma función que la unidad original, al mismo tiempo que explicita el contenido semántico de la unidad original, por lo que la sustitución de una UF por una palabra o combinación libre de palabras en la traducción no supone necesariamente la supresión de la función. Teniendo en cuenta esto, se dan una serie de escenarios en la traducción de UF en el texto literario analizado, a saber: UF original traducida por una UF que mantiene la función; UF traducida por una UF que no mantiene la función; UF traducida por una combinación libre de palabras o por una palabra que mantiene total o parcialmente la función; UF traducida por una combinación libre de palabras o por una palabra que no mantiene la función; y omisión de la UF original en la traducción. A continuación, pasamos a exponer una serie de ejemplos, comentados en el estudio […] *Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, que dan cuenta de las situaciones mencionadas. Observemos el siguiente fragmento de la novela original y su correspondiente traducción:

> […] pero terminó [el doctor Urbino] por aceptar la humillación de que los hombres de don Sancho lo llevaran *en brazos* bajo un palio de lonas amarillas (p.57).

> […] but at last he [Dr. Urbino] accepted the humiliation of being carried by don Sancho's men under a yellow canvas canopy (p.39).

En el fragmento original aparece la locución adverbial *en brazos*, «Sostenido sobre un brazo o sobre ambos» (DLE, 2020), que constituye una referencia clara a la avanzada edad Juvenal Urbino, de acuerdo con lo indicado en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*. Durante el almuerzo de gala del doctor Lácides Olivella, celebrado en el exterior de la casa de este, cae un repentino aguacero que obliga a los invitados a correr y refugiarse en el interior. A causa de su vejez, Juvenal Urbino es incapaz de andar por el barro y la lluvia, por lo que tiene que aceptar la ayuda de los hombres de don Sancho, quienes cargan con él en brazos. En este sentido, la locución adverbial *en brazos* no solo transmite la forma en que trasladaron a Juvenal Urbino al interior, sino que, además, cumple la función semántico-estilística, pues participa en la caracterización del personaje al hacer alusión a la vejez del personaje e, incluso, intensificarla. Esta intensificación se ha

perdido en el fragmento de la novela traducida, pues la traductora ha omitido la locución adverbial original *en brazos*, que se encarga precisamente de ello. Según hemos indicado en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, sí se conserva la referencia a la vejez del personaje a través del verbo *carry*, «To move while supporting»[97] (Merriam-Webster, *s.f.*), pues su contenido semántico implica esa ayuda que el doctor Urbino necesitó para refugiarse de la lluvia en el interior de la casa del doctor Lácides Olivella.

Por tanto, nos encontramos ante la omisión de una locución adverbial que provoca la pérdida de un matiz relacionado con la caracterización de Juvenal Urbino: la locución adverbial *en brazos* indica la forma concreta en que los hombres de don Sancho tuvieron que trasladar al doctor Urbino, cargando con él en sus brazos como si de un recién nacido se tratara. Este matiz, que alude y acrecienta la avanzada edad del personaje, se ha perdido en la traducción al omitir la unidad original, lo que repercute negativamente en la imagen de la escena en el lector y en la caracterización del personaje.

Resulta necesario destacar aquí que la *omisión* es, según lo indicado en el estudio […] *Análisis cuantitativo de las estrategias de traducción*, la tercera estrategia más empleada por la traductora en la traducción de las UF de la novela; si bien es cierto que no se ha recurrido a ella en un número elevado de ocasiones, pues tan solo hemos hallado diecisiete casos. De todos ellos, algo menos de la mitad, ocho, se han visto compensados. Si comparamos la utilización de esta estrategia con el de la *equivalencia*, que se ha empleado en un total de 408 ocasiones, la *omisión* supone un porcentaje ínfimo.

En los siguientes fragmentos, comentados en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, nos encontramos de nuevo con un matiz que se ha perdido en la traducción de la UF original:

> Se llevó a su casa una de las máquinas de la oficina entre burlas cordiales de los subalternos: «*loro viejo no aprende a hablar*». Leona Cassiani, entusiasta de cualquier novedad, se ofreció para darle lecciones de mecanografía a domicilio (p.416).
>
> He took one of the office typewriters home, his subordinates joking good-naturedly: "*You can't teach an old dog new tricks."* Leona Cassiani, enthusiastic about anything new, offered to give him typing lessons at home (p.275).

[97] Mover a algo o alguien sirviendo de apoyo. Traducción propia.

La frase proverbial *loro viejo no aprende a hablar*, según lo indicado en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, desempeña una triple función: en primer lugar, es una referencia directa, por medio del referente y su contenido semántico, a la avanzada edad de Florentino Ariza, por lo que desempeña la función semántico-estilística de caracterizar al personaje. En segundo lugar, transmite su contenido semántico mediante el referente visual «loro viejo», por lo que cumple con la función icónica. Podríamos considerar que este referente exótico contribuye a crear en el lector una imagen del Caribe colombiano, donde transcurre la narración. En tercer y último lugar, el Diccionario de Americanismos de la ASALE (2010) indica que *loro viejo no aprende a hablar* es una frase proverbial propia de Colombia, por lo que cumple con la función de connotación al evocar su medio propio. En este sentido, si tenemos en cuenta que, tal y como hemos indicado en el apartado *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, la narración transcurre en un lugar innominado del Caribe colombiano, la frase proverbial *loro viejo no aprende a hablar* participa en la localización geográfica de la novela.

De acuerdo con lo indicado en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, la UF *you can't teach an old dog new tricks* también desempeña la función semántico-estilística de describir a Florentino Ariza, al constituir una alusión directa a la vejez del personaje por medio del contenido semántico y el referente *old dog*. De igual manera, transmite su contenido semántico a través de la imagen visual, por lo que cumple con la función icónica. No ocurre lo mismo con la función de connotación desempeñada por la unidad original, pues *you cant't teach an old dog new tricks* no es una unidad propia de Colombia. Así, esta unidad no participa en la ambientación y localización geográfica de la narración en el Caribe colombiano.

Estamos, por tanto, ante un caso de *equivalencia fraseológica*, pues una UF original se ha traducido por otra unidad en la lengua meta con la que comparte el contenido semántico, pero respeta solo parcialmente el funcionamiento de la unidad de partida. Pese a mantener las funciones semántico-estilística e icónica, *you can't teach an old dog new tricks* no desempeña la función de connotación, al no ser una unidad propia de Colombia; y, por tanto, no participa en la ambientación geográfica de la novela.

En el fragmento que sigue, por su parte, se muestra la traducción de una UF con una función concreta que se ha traducido por una combinación libre de palabras que no funciona de manera similar:

> Pero se opuso a la compra de un perro bravo, vacunado o no, suelto o encadenado, aunque los ladrones los *dejaran en cueros* (p.41).
>
> But he opposed the purchase of a fierce dog, vaccinated or unvaccinated, running loose or chained up, even if thieves were to *steal everything he owned* (p.28).

Según lo indicado en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, la locución verbal *dejar a alguien en cueros*, «Arruinarlo enteramente» (DLE, 2020), intensifica la contundencia y la firmeza de la decisión tomada por Juvenal Urbino de que no entrara en casa nada que no hablara, tras el suceso trágico provocado por uno de sus perros. Con esta UF el autor no solo muestra que se trata de una decisión firme, inamovible, sino que acrecienta dichas cualidades: el doctor Urbino no dejará que ningún animal pise su casa, aunque los ladrones les dejen sin nada. En el mencionado estudio, hemos advertido de cierta ambigüedad en el uso de esta UF: el significado de la locución verbal *dejar a alguien en cueros* se ajusta perfectamente al cotexto, pero también lo hace el de la locución adverbial *en cueros*, aunque de forma distinta. Esta última locución indica «Sin vestido alguno» (DLE, 2020) y se podría interpretar como una metáfora de robarle a alguien hasta la ropa interior, dejándolo totalmente arruinado. Teniendo en cuenta esta última interpretación, la UF constituye un ejemplo todavía más exagerado de la firme determinación de Juvenal Urbino de no dejar entrar a más animales en casa. En cualquier caso, la función de ambas locuciones es mostrar e intensificar la firmeza de Juvenal Urbino en su decisión.

Respecto a la traducción, en el citado estudio hemos aludido a la *equivalencia no fraseológica* como la estrategia empleada por la traductora, pues ha traducido la locución original por la combinación libre de palabras *steal everything he owned*. Tal y como hemos indicado en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, esta expresión da cuenta del sentido de la unidad original, pero con algunas diferencias: esta combinación parece representar el proceso de arruinar a alguien; mientras que la unidad original constituye el resultado, quedarse en la ruina. En cuanto al funcionamiento, parece ser muy similar, pues tanto la UF original como la combinación libre de palabras meta representan la firmeza de la determinación tomada por el doctor Urbino. Sin embargo, la locución verbal *dejar a alguien en cueros* (o la locución adverbial *en cueros*) intensifica esa cualidad, al constituir un ejemplo exagerado, hiperbólico. La combinación de palabras *steal everything he owned* no parece transmitir ese matiz de intensidad al constituir, en cierto modo, una explicitación del significado de la unidad original.

Por tanto, estamos ante una UF original, cuya función es intensificar la inflexibilidad de Juvenal Urbino al constituir un ejemplo hiperbólico. Esta unidad se ha sustituido en el texto meta por una combinación libre de palabras que tiene un sentido similar y representa esa decisión inflexible, pero no la intensifica, lo cual podríamos decir que es la función principal de la unidad original.

Los ejemplos anteriores representan cómo en el proceso de traducción se han perdido matices que aportan información sobre los personajes, la composición temática y la ambientación de la novela porque no se ha mantenido la función desempeñada por las UF originales debido a diversos motivos. No ocurre lo mismo con los siguientes ejemplos, analizados también en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*:

> El doctor Urbino se convirtió en su protector incondicional, en su fiador de todo, *sin tomarse el trabajo de* averiguar quién era, ni qué hacía, ni de qué guerras sin gloria venía en aquel estado de invalidez y desconcierto (p.22).
>
> Dr. Urbino made himself his unconditional protector, his guarantor in everything, without even *taking the trouble to* learn who he was or what he did or what inglorious wars he had come from in his crippled, broken state (p.17).

En el fragmento original nos encontramos con la locución verbal *tomarse el trabajo de algo* que, según el DLE (2020), expresa la acción de «Aplicarse en su ejecución, cuando es trabajoso o se pretende aliviar a otro». Tal y como hemos indicado en el epígrafe *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*¸ esta locución desempeña la función semántico-estilística al describir la amistad y la confianza ciega depositada por Juvenal Urbino en su amigo del alma Jeremiah de Saint-Amour. Esta unidad muestra que el doctor Urbino no se interesó en absoluto por el pasado de su gran amigo, lo que podemos considerar una prueba de la fuerza de su amistad y su confianza en él. Para la traducción de la locución verbal original *tomarse el trabajo de algo* la traductora ha recurrido a la *equivalencia fraseológica,* pues ha empleado la también locución verbal *to take the trouble to do something*, cuyo contenido semántico indica la realización de una acción aun cuando implica esfuerzo o dificultad. De acuerdo con lo comentado en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, esta locución verbal comparte con la original tanto el significado como la función, pues también constituye una prueba de la confianza ciega depositada por Juvenal Urbino en Jeremiah de Saint-Amour, por lo que desempeña la función semántico-estilística de describir el sentimiento de amistad del primero hacia el segundo.

Estamos, por tanto, ante una UF original que aporta información sobre Juvenal Urbino, en concreto sobre su relación de amistad con Jeremiah de Saint-Amour. Esta unidad se ha sustituido por otra equivalente en la lengua meta que presenta prácticamente el mismo significado y, a su vez, describe esa amistad, por lo que cumple con la misma función.

En tres de los cuatro ejemplos comentados hasta ahora, la traductora ha recurrido a la estrategia de traducción de la *equivalencia*: en dos ocasiones ha empleado la *equivalencia fraseológica* (*you can't teach an old dog new tricks* y *take someone the trouble to do something*) y en una ocasión la *equivalencia no fraseológica* (*to steal everything he owned*). Resulta interesante destacar que, según lo indicado en el estudio *5.6 Análisis cuantitativo de las estrategias de traducción*, la *equivalencia* es la más empleada, pues representa un 86 % del total de la ocurrencia de las estrategias de traducción. Dentro de esta, la *equivalencia fraseológica* supone un 51 % y la *no fraseológica* un 48 %. Sin embargo, como acabamos de comentar y hemos apreciado en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, la sustitución de una UF original por una UF meta no supone que se respeten la o las funciones de la unidad de partida totalmente. De igual manera, hemos observado casos de combinaciones libres de palabras en la lengua meta, utilizadas como traducciones de UF originales que conservan la función de una UF original.

Otro de los escenarios de traducción de UF, que hemos enunciado al inicio del apartado, es la traducción de una unidad original por una combinación libre de palabras que, además de dar cuenta del sentido, mantiene la función original. Observemos los siguientes ejemplos, analizados en el epígrafe *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*:

> Al final tuvo que admitir como cierta la versión del hospital de desahuciados, sin más consuelo que un refrán conocido: *Mujer enferma, mujer eterna* (p.336).
>
> At last he accepted as true the story of the hospital for terminally ill, and his only consolation was the old saying: *Sick women live forever* (p.222).

Según lo indicado en el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera,* el refrán *mujer enferma, mujer eterna*, «Es de común opinión que la mujer con dolencias crónicas sobrevive al hombre» (Sevilla Muñoz y Ruiz-Ayúcar, 2009), desempeña la función lúdico-poética, pues atenúa el dramatismo de la situación comunicativa donde se inserta: Florentino Ariza busca desesperado información sobre el paradero de Fermina Daza y lo único que haya son alusiones a su fallecimiento o al

padecimiento de una enfermedad grave. A esto se suman diversas referencias directas a la muerte en las páginas anteriores y en la página donde se inserta el refrán. En este sentido, en el mencionado estudio comentábamos que el refrán *mujer enferma, mujer eterna* mitiga el dramatismo de la escena de dos maneras: por un lado, su contenido semántico contrasta enormemente con la situación comunicativa, pues aporta esperanza y positividad entre tantas alusiones a la muerte y negatividad, que desalientan a Florentino Ariza. Por otro, la configuración fonoestilística del refrán (rima asonante EA-EA y aliteración de la R), contribuyen a esa atenuación y, de alguna forma, llaman la atención del lector.

En cuanto a la traducción, en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, hemos explicado que se trata de una *traducción del sentido*, pues la traductora ha explicitado el contenido semántico del refrán original mediante la combinación libre de palabras *sick women live forever*. Esta expresión resultante de dicho proceso mantiene el sentido de la unidad original y, al mismo tiempo, funciona de la misma manera que la UF original. El significado de la combinación construida por la traductora contrasta, al igual que el refrán *mujer enferma, mujer eterna*, con la desesperación de Florentino Ariza al no saber nada de Fermina Daza, así como con todas las alusiones a la muerte. Ambas expresiones aluden a la supervivencia de la mujer, lo que provoca un contraste con el dramatismo de la situación. En este sentido, la combinación *sick women live forever* mantiene la función de mitigar el tono dramático de la escena, aunque ligeramente en menor medida, pues no cuenta con configuración fonoestilística de la unidad original.

Así pues, estamos ante un refrán original, cuya función es atenuar el dramatismo de una determinada escena de la novela mediante su contenido semántico y el contraste generado con el episodio, y su configuración fonoestilística. Este se ha traducido por una combinación libre de palabras que da cuenta del sentido de la UF original y mantiene, como hemos podido observar, la misma función que el refrán de partida, aunque no conserva la configuración fonoestilística original, que participa en esa atenuación del dramatismo.

Los ejemplos incluidos en este apartado vuelven a poner de manifiesto que las UF no solo caracterizan el texto mediante la transmisión de un contenido semántico concreto, sino que pueden desempeñar funciones concretas y aportar información relativa a la caracterización de personajes, la ambientación y la composición temática de la novela. Hemos presentado en este apartado una serie de fragmentos, analizados en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, que constituyen una casuística de cómo esas

funciones se han incorporado en el texto meta en distinto grado (de forma similar a la del texto meta o con una pérdida total o parcial), independientemente de si se utiliza como equivalente en la lengua meta una UF, una palabra o una combinación libre de palabras. De este modo, la manera en la que se traduzca una UF del texto original, en función de la estrategia de traducción aplicada, determina el mantenimiento total, parcial o nulo de las funciones que juegan estas UF en el texto original. Así, la traducción de las UF de un texto literario se puede utilizar como un indicador de la calidad del texto meta en su conjunto y del proceso de traducción de la novela.

Queda validada, por tanto, la hipótesis de que la traducción de UF se puede considerar un elemento clave en la valoración de la calidad de un texto literario traducido: una incorporación satisfactoria de una UF original en el texto meta no solo supone la transmisión de contenido semántico, sino también la inclusión de matices que aportan información relevante en la caracterización de personajes, la ambientación y la composición temática de la novela.

En los párrafos anteriores hemos validado las hipótesis planteadas en el epígrafe *4 Metodología* y hemos determinado si eran acertadas o erróneas. Nos proponemos, a continuación, a valorar en qué grado se han alcanzado los objetivos específicos enunciados en el citado apartado. Para ello, seguiremos un procedimiento muy similar al aplicado en la valoración de las hipótesis, tomando como referencia los datos de los diferentes estudios realizados.

Objetivo 1: Determinar la función o funciones desempeñadas por las UF en una novela

En este primer objetivo específico, nos planteamos determinar qué funciones desempeñan las UF localizadas en la novela *El amor en los tiempos del cólera* y su traducción al inglés *Love in the time of cholera*. Este objetivo está directamente relacionado con la hipótesis uno, en la que planteábamos que las UF juegan un papel importante en el proceso de creación narrativa, en términos de aportación de información sobre los personajes, composición temática y ambientación de la obra; con la hipótesis dos, según la cual las UF pueden caracterizar al texto literario más allá de la aportación de significado al cumplir funciones concretas, identificadas en el apartado del marco teórico *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en textos literarios*; y con la hipótesis tres, en la que afirmábamos que el análisis hermenéutico de la obra y las UF contenidas en ella es una buena herramienta para conocer la función o funciones de cada unidad. Para la validación de dichas hipótesis hemos recurrido a

los estudios *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* y *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*.

En relación con las funciones desempeñadas por la UF en la novela, hemos partido, primeramente, de la clasificación de UF de Solano (2012), incluida en el apartado del marco teórico *2.7.2 Sobre clasificaciones de unidades fraseológicas: una visión general*; así como de la taxonomía de paremias propuesta por Sevilla y Crida (2013), indicada en el apartado del marco teórico *2.7.3 Paremiología y paremias*. Estas dos clasificaciones han servido de base para la extracción de las UF de la novela original y la traducción, cuyas funciones hemos determinado respectivamente en los estudios *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* y *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*. Posteriormente, hemos cuantificado estas funciones en el estudio *5.4 Análisis cuantitativo de las funciones de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción*, en el que hemos obtenido una visión general de la presencia de cada función en ambos textos.

La relación de este objetivo específico con la hipótesis uno, que se ha demostrado cierta, parece clara, pues planteábamos que las UF participan en el proceso de creación narrativa en términos de aportación de información sobre los personajes, sobre la cultura, la localización geográfica y la composición temática de la novela. Esa participación supone que las UF pueden desempeñar una función concreta y caracterizar al texto literario más allá de la transmisión de contenido semántico. Es, precisamente, lo que sucede con la locución adjetiva *de gala*, comentada en el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*, ya que no solo transmite un contenido semántico, sino que participa en la caracterización general de Juvenal Urbino, pues nos presenta al personaje como una persona con buena posición social y elegante.

En lo referente a la hipótesis dos sobre el desempeño de funciones concretas en textos literarios por parte de las UF, que ha quedado validada, su relación con el presente objetivo específico también resulta bastante clara: esa participación de las UF en el proceso de creación literaria, planteada en la hipótesis uno, viene dada por una serie de funciones que pueden desempeñar en relación con su cotexto y la novela en su conjunto. En este sentido, volviendo sobre la locución adverbial *de gala*, al formar parte de la descripción de Juvenal Urbino, cumple con la función semántico-estilística que, entre otros propósitos comunicativos, obedece a la

caracterización de personajes, tal y como hemos explicado en el apartado del marco teórico *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en textos literarios*.

Por último, la hipótesis tres, que se ha demostrado cierta, también está claramente vinculada con este objetivo, pues en ella aludíamos al análisis hermenéutico de la obra y las UF como una buena herramienta para determinar la función o funciones desempeñadas por cada unidad. En ese análisis hermenéutico, que se corresponde con los epígrafes del marco teórico *2.3 La novela de García Márquez: desde La hojarasca hasta El amor en los tiempos del cólera* y *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, hemos obtenido datos sobre el estilo del autor, los personajes, la ambientación geográfica y cultural de la novela, así como de su temática. Esta información resulta imprescindible a la hora determinar y valorar las funciones desempeñadas por las UF en esta novela en concreto. Podemos citar como ejemplo todas las unidades que describen a los personajes en situaciones concretas, comentadas en los estudios *5.1* y *5.2*. Si tenemos en cuenta que, según lo indicado en el apartado *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, García Márquez describe a los personajes a través de situaciones y acciones de la vida cotidiana, estas UF participan en la caracterización general de los mismos. Esta interpretación no sería posible sin los datos obtenidos en el análisis hermenéutico de la novela y la fraseología contenida en el texto original y la traducción.

En el siguiente fragmento, analizado en el estudio *5.1,* podemos observar una UF con una doble función:

> Si lo necesitaban estaría desde las doce en la casa de campo del doctor Lácides Olivella, su discípulo amado, que aquel día celebraba con un almuerzo *de gala* las bodas de plata profesionales (p.18).

La locución adverbial *de gala,* «Dicho de un día: Que requiere, por celebrarse un aniversario o suceso notable, vestimenta de gala en la milicia, la corte o la familia» (DLE, 2020), describe un acontecimiento de importancia, el almuerzo celebrado por las bodas de plata profesionales del doctor Lácides Olivella, exalumno del doctor Juvenal Urbino. De acuerdo con lo comentado en el epígrafe *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*¸ esta locución adverbial desempeña una doble función: por un lado, cumple con la función fraseológica, pues describe por sí sola un evento elegante, en el que los invitados van a vestir, muy probablemente, ropas de más lujo a aquellas utilizadas para diario. En este sentido, conviene destacar que la locución adverbial *de gala* posee otra acepción relacionada con la vestimenta: «Dicho de un uniforme o de un traje: Del mayor lujo, en

contraposición al que se usa para diario» (DLE, 2020). Por tanto, esta unidad participa en la representación de la celebración del almuerzo en honor al doctor Lácides Olivella, caracterizado por la elegancia de las vestimentas de los asistentes; y lo hace en una estructura sencilla de tan solo dos palabras, por lo que cumple con la función fraseológica, tal y como anunciábamos. Por otro lado, según lo indicado en el mencionado estudio, esta UF no solo describe un acontecimiento puntual, sino que también participa en la descripción de Juvenal Urbino. La locución adverbial *de gala* supone que este personaje es una persona elegante y una figura muy relevante en la vida social y cultural de la ciudad, pues, por ejemplo, en el almuerzo de gala del doctor Lácides Olivella, se rodea de importante autoridades políticas y religiosas. Esta unidad no se refiere directamente a Juvenal Urbino, pero describe un ambiente caracterizado por la elegancia y la relevancia social, del que este personaje forma parte. Teniendo en cuenta esta interpretación, la locución adverbial *de gala* también desempeña la función semántico-estilística, pues participa en la descripción de Juvenal Urbino como una persona elegante y con una muy buena posición social, pues no es casualidad que sea invitado a acontecimientos sociales como este.

Estamos, pues, ante una UF que desempeña una doble función semántico-estilística en relación con su cotexto y con la novela en su conjunto: por un lado, describe la elegancia de un acontecimiento; y, por otro, forma parte de la descripción de Juvenal Urbino como una persona elegante que se mueve en ambientes distinguidos y goza de una buena posición social. Respecto a la caracterización del personaje, la locución adverbial *de gala* describe a Juvenal Urbino a través de la descripción de un acontecimiento que forma parte de su vida, lo que ejemplifica la afirmación de que García Márquez describe a los personajes de manera progresiva mediante situaciones y acciones de su vida, indicada en el apartado *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela.* Asimismo, toda esta información la aporta una expresión sencilla, de tan solo dos palabras, lo que beneficia la transmisión del mensaje por parte del autor y, por ello, desempeña también la función fraseológica.

En el fragmento anterior, hemos aludido a la función semántico-estilística y fraseológica, dos de las funciones de las UF indicadas en el apartado del marco teórico *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en textos literario*. En el estudio *5.4 Análisis cuantitativo de las funciones de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción,* hemos advertido que ambas son las funciones con más presencia en los dos textos, lo que también hemos mencionado en la discusión de las hipótesis: la función fraseológica presenta el grado de ocurrencia más elevado respecto a la ocurrencia total de las

funciones tanto en la novela original como en la traducción, pues constituye un 43 y un 57 % respectivamente. Respecto a la función semántico-estilística, ya hemos mencionado en la discusión de las hipótesis y en el citado estudio cuantitativo que representa la segunda función más presente en la fraseología de la novela original, donde constituye un 20 %. En cambio, en la traducción ocupa el tercer puesto y representa un 12,3 %.

Siguiendo con la función semántico-estilística de descripción de personajes, también algunas UF localizadas en la novela traducida participan en esta parte del proceso de creación narrativa. Observemos el siguiente ejemplo, comentado en el estudio *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*:

> On the other hand, he himself could not escape the notion of old age current in his day, so it was to be expected that when he saw Fermina Daza stumble at the door of the movie theater he would be shaken by a thunderbolt of panic that death, the son of a bitch, would win an irreparable victory in his fierce war of love. Until that time his greatest battle, *fought tooth and nail* and lost without glory, was against baldness (p.247).
>
> Por otra parte, a él mismo no le era posible escapar a la noción de vejez de su tiempo, así que era apenas natural que cuando vio tropezar a Fermina Daza a la salida del cine, le hubiera estremecido el relámpago pánico de que la puta muerte iba a ganarle sin remedio su encarnizada guerra de amor. Hasta entonces, su gran batalla librada a brazo partido y perdida sin gloria, había sido la de la calvicie (p.374).

Tal y como hemos indicado en el citado estudio, la locución verbal *fight tooth and nail*, que viene a expresar la acción de luchar con decisión por lo que uno quiere, constituye un ejemplo del carácter obstinado de Florentino Ariza, una característica principal del personaje, cuya máxima expresión es su determinación extrema para recuperar el amor de Fermina Daza. En este fragmento se nos presente a un Florentino Ariza decidido a luchar contra la caída del pelo con cualquier medio a su alcance, desde remedios caseros hasta rituales, pasando por lociones. Como podemos apreciar, se trata de una obstinación hiperbólica; de hecho, uno de esos remedios es tan fuerte que le provoca una especie de heridas en el cuero cabelludo. Por tanto, este fragmento y la locución verbal *fight tooth and nail* constituyen una prueba más del carácter obstinado de Florentino Ariza, del que venimos siendo testigos desde el final de la primera secuencia narrativa. Esta descripción del personaje en una situación concreta participa en la caracterización general del Florentino Ariza, por lo que desempeña la función semántico-estilística, como hemos anunciado.

En la discusión de la hipótesis uno hemos aludido a la composición temática como una parte fundamental también del proceso de creación narrativa, en la que participan las UF. Pues bien, en el siguiente fragmento, analizado en el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*, podemos observar una UF que contribuye a componer el tema de la muerte:

> […] Jeremiah de Saint-Amour había suspirado de pronto: "Nunca seré viejo". Ella lo interpretó como un propósito de luchar *sin cuartel* contra los estragos del tiempo… (p.29).

Tal y como hemos indicado en el citado análisis, la locución adverbial *sin cuartel* forma parte del campo de referencias a la muerte que ayudan a componer el tema de la muerte que, según lo indicado en el apartado del marco teórico *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*¸ constituye un tema esencial y un elemento estructurador de la narración. Esa participación en el mencionado campo referencial se da en una doble vertiente, de acuerdo con lo indicado en el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*: por un lado, su contenido semántico viene a indicar la realización de una acción «A muerte, hasta las últimas consecuencias, sin descanso» (DLE, 2020). Por otro lado, a ese significado hay que sumar el cotexto donde se inserta: la locución adverbial *sin cuartel* ejemplifica claramente la lucha de Jeremiah de Saint-Amour contra la vejez y el paso del tiempo. Esta batalla se inicia con la frase «Nunca seré viejo» (p.29) y acaba con su suicidio, narrado en la primera página de la novela, lo que nos presenta la capitalidad del tema en la novela. Así pues, queda clara la relación con la muerte de esta UF, tanto por su contenido semántico como por su relación con el cotexto. Por tanto, la locución adverbial *sin cuartel* desempeña la función de composición al contribuir en la construcción del tema de la muerte. Si bien esta función no tiene tanta presencia en la fraseología de ambos textos como la función semántico-estilística, fraseológica e icónica, la función de composición es la cuarta con más presencia: representa un 10 % de la ocurrencia de las funciones en la novela original y un 9 % en la traducción.

En el estudio *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*, también hemos analizado las UF que participan en la composición de este tópico, como la siguiente:

> Three days of mourning were proclaimed, flags were flown *at half mast* in public buildings and the bells in all the churches tolled without pause until the crypt in the family mausoleum was sealed (p.50).

> Se proclamaron tres días de duelo, se puso la bandera *a media asta* en los establecimientos públicos, y las campanas de todas las iglesias doblaron sin pausas hasta que fue sellada la cripta en el mausoleo familiar (p.73).

La locución adverbial *at half mast* alude a las banderas a medio izar en señal de luto por el fallecimiento de una persona y, en este caso, muestra la conmoción causada por la muerte del doctor Urbino en la sociedad donde transcurre la narración. De acuerdo con lo comentado en el estudio *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*, esta unidad y su fragmento se enmarcan en la narración del fallecimiento de Juvenal Urbino, un suceso fundamental para el transcurso de la novela, porque es el acontecimiento que propicia el reencuentro entre Florentino y Fermina y permite la culminación de la relación entre ambos. Esto intensifica la relación de la unidad con la muerte, pues está vinculada con la muerte más importante de toda la narración, la del doctor Urbino, el único impedimento en la relación entre Florentino y Fermina. Así pues, la locución adverbial *at half mast* desempeña la función de composición, pues participa en la construcción del tema de la muerte, gracias a su relación con ella por medio de su contenido semántico y su relación con el cotexto.

Otra función interesante que pueden desempeñar las UF en los textos literarios y que puede obedecer a diferentes propósitos comunicativos es la función de desautomatización. Pese a que su presencia en la fraseología de ambos textos es bastante escasa (un 3 % en la novela original y un 1,5 % en la traducción), según lo expuesto en el estudio *5.4 Análisis cuantitativo de las funciones de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción*, la función de desautomatización resulta interesante, ya que puede obedecer a propósitos comunicativos como la ambientación y composición temática de la novela o la caracterización de personajes, como hemos ido viendo en los estudios *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* y *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of* cholera. En el siguiente fragmento, comentado en el último estudio citado, aparece una unidad desautomatizada, que participa en la caracterización de un personaje:

> He left *without having his arm twisted*, protesting his innocence, and still trying to convince his son-in-law that he had been the victim of a political conspiracy (p.158).

En el citado apartado, hemos comentado que la locución verbal *twist someone's arm*, que viene a expresar la acción de persuadir o convencer a alguien de que haga algo, se encuentra desautomatizada formalmente por la inclusión de las palabras *without* y *having* que, a su vez, provocan una modulación del significado. Por tanto, la expresión resultante genera un cambio

de perspectiva respecto a la forma canónica, pues ya no alude a convencer o persuadir a alguien, sino a la resistencia de Lorenzo Daza ante las persuasiones y exigencias de su yerno, Juvenal Urbino. Nos encontramos, pues, con una unidad desautomatizada formalmente por la adición de elementos y semántica, ya que ha cambiado su contenido semántico. Según lo indicado en el estudio *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*, el propósito de esta modificación es contribuir a la caracterización de Lorenzo Daza, padre de Fermina. Esta expresión da cuenta del carácter tozudo y cerril del personaje, al indicar su total oposición ante la exigencia de Juvenal Urbino de que abandone inmediatamente la ciudad. Del carácter intransigente de este personaje ya somos conscientes desde la segunda secuencia narrativa, cuando le lleva a provocar la separación entre Florentino y Fermina, que germinará en la ruptura de esta con este al final de la mencionada secuencia. En el citado estudio, hemos incluido una serie de fragmentos de la novela original y la traducción que avalan ese carácter cerril del personaje. Por último, cabe resaltar que, debido a su participación en la caracterización de un personaje, esta unidad desautomatizada también desempeña la función semántico-estilística.

De esta manera, consideramos que hemos alcanzado este objetivo específico, pues hemos establecido las funciones que desempeñan las UF en el proceso de creación narrativa de la novela analizada en esta tesis y hemos cuantificado el peso de cada una de estas funciones, las cuales, permiten que las UF puedan utilizarse como elementos lingüísticos caracterizadores del texto literario más allá de la transmisión de contenido semántico, mediante la descripción de personajes, la ambientación y la composición temática de la novela.

Objetivo 2: Determinar si el empleo de UF es un elemento que forma parte del proceso de creación narrativa

En este segundo objetivo específico, nos planteamos determinar si las UF, localizadas en *El amor en los tiempos del cólera* y *Love in the time of cholera*, constituyen un elemento que participa en el proceso de creación narrativa en ambos textos. Al igual que el objetivo anterior, este guarda relación directa con la hipótesis uno, en la que plateábamos que las UF forman parte del proceso de creación narrativa, pues pueden aportar información sobre los personajes, la ambientación y la composición temática de la novela; con la hipótesis dos, según la cual dicha participación en el proceso de creación narrativa se basa en que pueden caracterizar al texto literario más allá de la aportación de contenido semántico al cumplir funciones concretas, identificadas en el epígrafe del marco teórico *2.8 Funciones de las*

unidades fraseológicas en textos literarios; y con la hipótesis tres, en la que planteamos que el análisis hermenéutico de la novela y las UF nos permite determinar la función o funciones de cada unidad, así como su participación en el proceso de creación narrativa.

La relación de este objetivo específico con la hipótesis uno, que se ha demostrado cierta, resulta bastante clara, pues en ella planteábamos precisamente que las UF no solo transmiten contenido semántico, sino que pueden participar en el proceso de creación narrativa a través de la aportación de información sobre los personajes, la ambientación geográfica y cultural de la novela, y la composición temática de la misma. Buena prueba de ello son las UF incluidas en los estudios *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* y *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*, en los que hemos analizado numerosas UF, tanto de la novela original como de la traducción, que participan en el proceso de creación narrativa a través de dichas formas.

En cuanto a la hipótesis dos, que ha quedado validada, su relación con este objetivo específico también resulta bastante evidente: en ella planteábamos que la participación de las UF en el proceso de creación narrativa viene determinada por una serie de funciones concretas desempeñadas por estas en relación con su cotexto y con el texto literario en su conjunto. Esta ha quedado patente, también, en los estudios *5.1* y *5.2*, pues en ellos hemos identificado las funciones de las UF de ambos textos y la participación de estas en el proceso de creación narrativa.

Del mismo modo, resulta clara la relación de este objetivo con la hipótesis tres, que se ha demostrado cierta. En ella hemos planteado que el análisis hermenéutico de la novela y las UF es una herramienta útil para determinar la aportación comunicativa de estas, así como la función que desempeñan en relación con su cotexto y la novela en su conjunto. El análisis hermenéutico de la obra se corresponde con los apartados *2.3 La novela de García Márquez: desde La hojarasca hasta El amor en los tiempos del cólera* y *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela* y gracias a él hemos obtenido datos esenciales para determinar las funciones concretas desempeñadas por las UF incluidas en el texto original y la traducción. Este estudio ha permitido conocer el estilo del autor, la ambientación geográfica y cultural de la novela, así como su temática.

Hemos mencionado las diversas formas en las que las UF pueden participar en el proceso de creación narrativa, pues bien, en el siguiente fragmento, analizado en el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*,

aparece una unidad que participa tanto en la descripción del doctor Urbino como en la composición de una parte fundamental de la cultural de la novela, la religión:

> El doctor Juvenal Urbino había pensado más de una vez, sin ánimo premonitorio, que aquel no era un lugar propio para morir *en gracia de Dios* (p.12).

Tal y como hemos indicado en el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*, existe todo un campo de referencias a la religión en la novela formado por palabras, sintagmas e, incluso, episodios completos. Todo este entramado de alusiones a la religión ayuda a configurar el componente religioso de la cultura de la novela. En este sentido, las UF también participan en esa composición y forman parte de ese campo de referencias. Un claro ejemplo es la locución adverbial no documentada *en gracia de Dios,* analizada en el citado apartado, introducida en el texto como parte de un pensamiento del doctor Urbino del cual se puede interpretar que era muy importante para él que su gran amigo Jeremiah de Saint-Amour muriera en paz con Dios. Esto refleja la importancia de Dios en la vida del personaje y evidencia su carácter religioso, por lo que desempeña la función semántico-estilística al participar en la descripción general del personaje. Asimismo, en el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* hemos indicado que la locución adverbial no documentada *en gracia de Dios* guarda una relación directa con la religión, por lo que ayuda a componer dicho aspecto cultural de la novela. Así pues, nos encontramos con una UF que desempeña una doble función: por una parte, participa en la descripción de un personaje de la novela, por lo que desempeña la función semántico-estilística; y, por otro, contribuye a la construcción del componente religioso de la obra, por lo que cumple con la función de composición.

Siguiendo con la descripción de personajes como parte del proceso de creación narrativa, también hemos observado UF en la novela traducida que cumplen con ese mismo propósito comunicativo, como la siguiente:

> […] Dr. Urbino commended himself *body and soul* to the Divine Providence because he did not have the heart to live another day in his rubble-strewn homeland (p.105).

Según lo indicado en el estudio *5.2 Análisis hermenéutico de a fraseología localizada en Love in the time of cholera*, la locución adverbial *body and soul*, que viene a expresar la realización de una acción con toda energía y entusiasmo, forma parte de la descripción general de Juvenal Urbino. Esta unidad evidencia el carácter religioso del personaje al indicar la devoción con la que se entregó a la Divina Providencia, por lo que participa en la

caracterización del personaje y desempeña la función semántico-estilística. Asimismo, al evidenciar e, incluso, intensificar el carácter religioso de Juvenal Urbino, la locución adverbial *body and soul* está relacionada con la religión, por lo que participa en la construcción de dicho aspecto cultural de la novela y cumple con la función de composición.

Volviendo a la caracterización de los personajes, hemos indicado en el estudio *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela* que García Márquez no describe a los personajes de manera directa, sino a través de situaciones y acciones de la vida cotidiana de los mismos. En este sentido, resulta interesante destacar dos aspectos: primero, la función semántico-estilística es la segunda más presente en la fraseología de ambos textos, según lo indicado en el estudio *5.4 Análisis cuantitativo de las funciones de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción;* y, segundo, los tipos de unidades más frecuentes en ambos textos son las adverbiales y las verbales pues constituyen respectivamente un 83 y un 90 % del total de locuciones, de acuerdo con los datos del estudio *5.3 Análisis cuantitativo de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción*. En este sentido, ambos tipos de locuciones tienen un papel importante en la representación de las situaciones de la vida de los personajes, con las que el autor los caracteriza.

Siguiendo con la función de composición desempeñada por las UF en los textos literarios, resulta imprescindible resaltar el papel de estas en la composición temática de la novela. Tal y como hemos indicado en los estudios *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* y *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*, tanto en el texto original como en la traducción hemos advertido de la presencia de todo un campo de referencias al amor y la muerte, temas fundamentales de la novela según lo indicado en el epígrafe *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, que ayudan a componer dichos tópicos. En los siguientes fragmentos, comentados en los estudios *5.1* y *5.2*, se incluyen dos UF relacionadas con el amor y que forman parte de las referencias a dicho sentimiento en la novela original y la traducción:

> […], al cabo de tantos años habían depuesto sus prejuicios tribales [la familia de Fermina Sánchez] y lo [a Lorenzo Daza] admitieron *a corazón abierto* como uno de los suyos (p.130).

> She no longer thought of him as the impossible sweetheart but as the certain husband to whom she belonged *heart and soul* (p.97).

En el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*, hemos comentado que la locución adverbial *a corazón abierto*, «Dando

rienda suelta a los sentimientos» (Seco *et al.*, 2009), forma parte de las referencias al amor gracias a su contenido semántico relacionado con las emociones, el referente «corazón» y su relación con el cotexto y la novela en su conjunto. Respecto a este último aspecto, en ese mismo estudio hemos indicado que esta unidad constituye todo un triunfo del amor por encima de los sentimientos de oposición: la familia de Fermina Sánchez, madre de Fermina Daza, se opuso a toda costa que esta se casara con Lorenzo Daza, pero ambos contraen matrimonio a pesar de dichos sentimientos de oposición. Este fragmento y la locución adverbial *a corazón abierto* representan como la familia superó los sentimientos de oposición y acabó aceptando a Lorenzo Daza como uno más de los suyos. Por tanto, esta vinculación a diferentes niveles permite que la locución adverbial *a corazón abierto* participe en la composición temática del tópico amoroso en la novela, desempeñando así la función de composición. De manera muy similar funciona la también locución adverbial *body and soul*, que expresa el contenido semántico de «completamente», «totalmente». De acuerdo con lo indicado en el estudio *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*, esta unidad también forma parte de ese campo de referencias al amor que participa en la composición del tópico amoroso. En el citado estudio, hemos indicado que esa contribución se produce en una doble vertiente: por un lado, gracias al referente *heart* (corazón) que, sin duda, está relacionado con el amor y los sentimientos; y, por otro, por su relación con el cotexto y la novela en su conjunto. Respecto a este último aspecto, en el mencionado estudio, hemos comentado que esta locución adverbial representa la culminación del amor de Fermina Daza por Florentino Ariza y la consagración de esta a su amado, a quien ya no ve como un novio casual, sino como su futuro marido. Esto representa un paso fundamental en la relación entre ambos y una expresión del sentimiento amoroso. Nos encontramos, por tanto, ante dos locuciones adverbiales con función de composición que participan en la construcción del tema amoroso en la novela y ayudan que este impregne cada rincón de la novela original y la traducción.

Otro aspecto fundamental en el proceso de creación narrativa es la ambientación geográfica de la novela. En este sentido, en el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* hemos advertido de la presencia de ciertas UF con función de connotación que, por ser propias de Colombia, contribuyen a localizar geográficamente la novela. Es el caso de la siguiente frase proverbial:

> Se llevó a su casa una de las máquinas de la oficina entre burlas cordiales de los subalternos: «*no aprende a hablar*». Leona Cassiani, entusiasta de cualquier novedad, se ofreció para darle lecciones de mecanografía a domicilio (p.416).

De acuerdo con la explicación ofrecida en el mencionado estudio, la frase proverbial *loro viejo no aprende a hablar* no solo cumple la función semántico-estilística de describir a Florentino Ariza al aludir directamente a la avanzada edad del personaje, sino también la de connotación, pues se trata de una UF propia de Colombia y remite a la cultura de dicho país. En este sentido, si tenemos en cuenta que el autor es colombiano y que, según hemos indicado en el estudio *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, la narración transcurre en lugar innominado del Caribe colombiano, la frase proverbial *loro viejo no aprende a hablar* también participa en la ambientación geográfica de la novela.

Otro propósito comunicativo al que pueden servir las UF con función de connotación es la recreación de determinadas situaciones comunicativas, como ocurre en el siguiente fragmento analizado en el estudio *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*:

> He was dripping with perspiration and the widow of Two told him to take off his jacket, his vest, his trousers, to take off everything if he liked, *what the hell*: after all, they knew each other better naked than dressed (p.271).

Según lo comentado en el citado estudio, la UF *what the hell*, recogida en el diccionario Merriam-Webster (*s.f.*) como una expresión informal empleada para intensificar diferentes estados como sorpresa, enfado, etc., participa en la recreación de un ambiente caracterizado por la informalidad y la confianza entre Florentino Ariza y La Viuda de Dos, su amante. Esta UF evidencia que esta no era una amante cualquiera para Florentino, ya que con ella se había creado una relación de confidentes caracterizada por la confianza mutua. Tanto es así que La Viuda de Dos, al verlo sudar a mares, le invitó a quitarse la ropa. Por tanto, tenemos una UF con función de connotación que, gracias sus marcas diastráticas, ayuda en la recreación de una situación informal, distendida, caracterizada por la confianza.

Así pues, consideramos que hemos alcanzado este objetivo específico, ya que hemos establecido los componentes del proceso de creación narrativa en los que participan las UF, a saber: descripción de personajes, ambientación geográfica y cultural de la novela y composición temática de la misma. Esta participación se produce a través del cumplimiento de una serie de funciones que hemos determinado en los estudios *5.1* y *5.2*, y que hemos cuantificado en el epígrafe *5.4*.

Objetivo 3: Valorar el grado de equivalencia en el proceso de traducción de las UF localizadas en la novela original.

Para alcanzar el presente objetivo específico hemos analizado el proceso de traducción de las UF seguido por la traductora de la novela con el fin de valorar el grado de equivalencia entre la UF original y la unidad, palabra o combinación libre de palabras meta en relación con su contexto de uso. De esta manera, hemos determinado si se han producido pérdidas de significado semántico y de implicaturas. Hemos observado también cómo se ha incorporado el componente cultural característico de estas expresiones en el texto meta**,** así como las funciones, a través de las que las UF caracterizan al texto literario más allá de la transmisión de contenido semántico. Este objetivo específico está directamente relacionado con las hipótesis uno y dos, que se han demostrado ciertas, en las que planteábamos que las UF juegan un papel importante en el proceso de creación narrativa, lo que viene dado por el cumplimiento de una serie de funciones concretas; con la hipótesis tres, que ha quedado demostrada, y en la que aludíamos al análisis hermenéutico de la novela y el conjunto de UF utilizadas en ella como una herramienta para determinar las funciones de cada una de estas unidades lingüísticas; y con la hipótesis cuatro que también se ha demostrado cierta y en la que hemos planteado la influencia notable que puede tener la traducción de UF en la calidad de un texto literario meta.

En relación con la valoración del grado de equivalencia, hemos partido, en primer lugar, de los tipos de equivalencia (fraseológica y no fraseológica) y los grados de equivalencia (total, nula y parcial), establecidos en el apartado del marco teórico *2.9 Sobre la traducción de unidades fraseológicas*. Al respecto de la equivalencia parcial, en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, hemos establecido una serie de escenarios que hemos considerado equivalencia parcial, a saber: cuando la UF original y la unidad meta comparten significado, pero difieren en alguno de sus componentes, como el referente; cuando se sustituye una UF original por una palabra o combinaciones de palabras, pues entendemos que en estos casos se pierde contenido directamente relacionado con la cultura de la novela original; cuando ambas expresiones presentan inequivalencia semántica (plano léxico), pero funcionan igual o de manera similar en relación con el cotexto y la novela en su conjunto (plano textual); y el caso contrario, cuando son equivalentes en el plano léxico, pero no en el textual. En tercer lugar, hemos basado esta valoración del proceso de traducción de UF en las estrategias de traducción identificadas en el apartado del marco teórico *2.9.1 Estrategias de traducción de unidades fraseológicas* a saber: *equivalencia, modulación, transposición, omisión, compensación, calco, préstamo, traducción del sentido y traducción literal*. En cuarto y último lugar, hemos llevado a cabo esta valoración en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas.*

Retomando la relación de este objetivo con las hipótesis planteadas en el apartado *4 Metodología*, su vinculación con las hipótesis uno y dos parece clara: en ellas planteábamos que las UF pueden participar en el proceso de creación narrativa, ya que no solo caracterizan al texto literario mediante la aportación de contenido semántico, sino que desempeñan una serie de funciones que les permiten aportar información sobre los personajes, la ambientación geográfica y cultural, y la composición temática de la novela. Pues bien, uno de los pilares fundamentales de nuestra valoración de la traducción es precisamente la participación de las UF en el mencionado proceso de creación narrativa. En este sentido, para valorar el grado de equivalencia, además de fijarnos en el contenido semántico, hemos comparado la función que cumple una UF en el texto original y su traducción, ya sea una UF, una palabra o una combinación libre de palabras. Con el fin de establecer dicha comparación y, así, determinar el grado de equivalencia, primero hemos tenido que determinar las funciones de las UF localizadas en ambos textos. Esto se ha llevado a cabo en los estudios *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera* y *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera.* De esta manera, queda patente la vinculación de este objetivo con la hipótesis tres, pues se basa en el planteamiento de que el mencionado análisis hermenéutico es una herramienta útil para determinar el funcionamiento de las UF en un texto literario. Finalmente, la relación del presente objetivo con la hipótesis 4 resulta también evidente, pues en ella planteábamos que la traducción de UF puede influir notablemente en la calidad de un texto literario meta y, por ello, se puede considerar como un elemento clave en su valoración. Tal como hemos comentado, las UF utilizadas en la novela son portadoras de información que contribuye a construir la cultura de la novela. El correcto establecimiento de equivalencias a las UF originales, ya sean UF de la lengua meta, combinaciones libres de palabras o palabras hace posible mantener toda esa información en la versión traducida de la novela. Sin embargo, hemos encontrado casos en los que las expresiones utilizadas por la traductora en la lengua meta no han mantenido la función que cumplía la UF original en la lengua meta, por lo que se produce una pérdida de información; dicho de otra manera: la manera en la que se traducen las UF influye en la calidad del texto meta, por lo que esta manera de traducir se puede ser un indicador de la calidad de la traducción del texto literario en su conjunto.

Volviendo sobre los escenarios de traducción de UF mencionados al inicio de este apartado, que representan los tipos de equivalencia (fraseológica y no fraseológica) y los grados de equivalencia (total, parcial y nula), los siguientes fragmentos constituyen un ejemplo de

equivalencia fraseológica, pues se ha sustituido una unidad original por otra en la lengua meta con la que comparte el contenido semántico y la función:

> El doctor Urbino se convirtió en su protector incondicional, en su fiador de todo, *sin tomarse el trabajo de* averiguar quién era, ni qué hacía, ni de qué guerras sin gloria venía en aquel estado de invalidez y desconcierto (p.22).

> Dr. Urbino made himself his unconditional protector, his guarantor in everything, without even *taking the trouble to* learn who he was or what he did or what inglorious wars he had come from in his crippled, broken state (p.17).

De acuerdo con lo expuesto en el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera,* la locución verbal *tomarse alguien el trabajo de algo*, «Aplicarse en su ejecución, cuando es trabajoso o se pretende aliviar a otro» (DLE, 2020), cumple una doble función: por un lado, transmite un contenido semántico complejo en una estructura sencilla, por lo que desempeña la función fraseológica. Por otro lado, esta UF da cuenta de la confianza ciega que Juvenal Urbino depositó en su gran amigo Jeremiah de Saint-Amour. Con ella el autor muestra que Juvenal Urbino no se interesó nunca por la vida pasada de su gran amigo, lo que podemos interpretar como una prueba de la fuerza de su amistad y de la confianza depositada en él. En este sentido, la locución verbal *tomarse alguien el trabajo de algo* desempeña también la función semántico-estilística, pues describe la relación de amistad entre ambos personajes.

En cuanto a la traducción, en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas* hemos indicado que la traductora ha recurrido a la estrategia de la *equivalencia*, pues ha sustituido la unidad original por la también locución verbal *to take the trouble*. Esta unidad meta transmite un contenido semántico muy similar a la unidad original, pues alude al hecho de esforzarse en la realización de una acción a pesar de ser costosa. En cuanto al plano textual, según lo indicado en el citado estudio, ambas UF presentan el mismo funcionamiento: al igual que la unidad original, la locución verbal *take the trouble to* también evidencia la confianza ciega depositada por Juvenal Urbino en Jeremiah de Saint-Amour, por lo que desempeña la función semántico-estilística al contribuir en la descripción del profundo sentimiento de amistad del primero por el segundo.

Estamos, por tanto, ante un caso de dos UF que presentan un contenido semántico muy similar y un funcionamiento idéntico, pues ambas aportan información sobre Juvenal Urbino, en concreto sobre su amistad con Jeremiah de Saint-Amour. En este sentido, ambas desempeñan la función semántico-estilística. Pese a estas coincidencias, en el estudio *5.5*hemos

expuesto que se trata de un caso de equivalencia parcial porque el referente de ambas unidades es ligeramente distinto. Sin embargo, también hemos comentado en ese mismo estudio que dicha diferencia no parece demasiado relevante, por lo que podríamos considerar este un caso de equivalencia total o casi total. Observemos otro ejemplo:

> Pero él le dio la caja completa a la niña pensando que aquel gesto lo redimía de toda amargura, y calmó al papá con una palmadita en el hombro. —Eran para un amor que *se lo llevó el carajo* —le dijo (p.261).
>
> But he gave the whole box to the child, thinking that the action would redeem him from all bitterness, and he soothed the father with a pat on the back. "They were for a love that *has gone all to hell*," he said (p.173).

De acuerdo con lo indicado en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, la locución verbal *llevarse al carajo*, «Ir muy mal, llevarse el diablo» (Zuluaga, 2010, p.3), desempeña una triple función: en primer lugar, describe el fin de la aventura amorosa de Florentino Ariza con América Vicuña, así como el descontento de este con el final abrupto, por lo que desempeña la función semántico-estilística. En segundo lugar, participa en la recreación de una situación coloquial y espontánea, y dota de más oralidad a las palabras del personaje gracias a las marcas diastráticas (popular y espontánea) con las que está recogida en el Diccionario de Americanismos de la ASALE (2010). Teniendo en cuenta esto, cumple también con la función de connotación. En tercer y último lugar, contribuye a ambientar geográficamente la novela, pues, según indica Zuluaga (2010), se trata de una UF propia de Colombia. Así, si consideramos que, como hemos indicado en el apartado *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*¸ la narración transcurre en un lugar innominado del Caribe colombiano, esta UF también participa en la localización geográfica de la novela**.**

Tal y como hemos indicado en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, la traductora ha recurrido a la estrategia de la *equivalencia*, pues ha sustituido la unidad original por la unidad meta *go to hell* que expresa el significado de «arruinarse», «fracasar». En ese mismo estudio hemos comentado que esta unidad meta también describe el fin del idilio entre Florentino Ariza y América Vicuña, así como el descontento de este por la ruptura; al mismo tiempo que contribuye a recrear una situación coloquial caracterizada por la oralidad, gracias a las marcas diastráticas *informal* e *impolite* (informal y malsonante). No obstante, explicábamos en el mencionado apartado, la unidad meta no mantiene la función de ambientar geográficamente la novela, pues no se trata

de una expresión propia de Colombia, sino de una locución inglesa y no puede aportar dicho matiz.

De acuerdo con los datos expuestos en el citado estudio, se trata de un caso de equivalencia parcial: ambas expresiones son equivalentes en el plano léxico, pues comparten un significado muy similar, pero difieren en el referente y, también, en el funcionamiento (plano textual).

En los ejemplos anteriores, se ha traducido una UF original por una unidad meta que transmite un contenido semántico muy similar y que mantiene, en mayor o menor medida, las funciones de la unidad original. En el siguiente ejemplo podemos observar un caso de inequivalencia tanto en el plano léxico como en el textual:

> Pues la ciudad, la suya, seguía siendo igual *al margen del tiempo*: la misma ciudad ardiente y árida de sus terrores nocturnos y los placeres solitarios de la pubertad, donde se oxidaban las flores y se corrompía la sal, y a la cual no le había ocurrido nada en cuatro siglos, salvo el envejecer despacio entre los laureles marchitos y ciénagas podridas (p.31).
>
> For the city, his city, stood unchanging *on the edge of* time: the same burning dry city of his nocturnal terrors and the solitary pleasures, where flowers rusted and salt corroded, where nothing had happened for four centuries except a slow aging among withered laurels and putrefying swamps (p.22).

Según lo indicado en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, la locución adverbial *al margen del tiempo*, «Fuera de, sin verse afectado por» (DLE, 2020), cumple la función semántico-estilística de describir la ciudad donde transcurre la narración. En el citado estudio, hemos indicado que el autor la describe como una ciudad colonial con edificios y calles de una época anterior y, conforme avanza la narración, seremos testigos de que el tiempo ha hecho estragos en ella, se ha llevado todo su esplendor y no ha traído nada consigo. Esta unidad indica, precisamente, que la ciudad ha quedado al margen del tiempo, de los avances del mundo moderno y, por ello, cumple con la función semántico-estilística.

Respecto a la traducción, en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, hemos advertido que la traductora ha recurrido a la *equivalencia fraseológica*, pues la ha sustituido por la también locución adverbial *on the edge of*. Sin embargo, hemos explicado, en el citado estudio, que ninguna de las acepciones ofrecidas por las fuentes lexicográficas consultadas coincide con el significado de la unidad original. Por ello, esta unidad no solo no da cuenta del contenido semántico de la locución adverbial original

al margen de, sino que tampoco describe la ciudad al no mantener la función desempeñada por esta.

Otro de los escenarios en la traducción de UF que hemos advertido en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas* es la equivalencia no fraseológica, que consiste en la traducción de una UF original por una combinación de palabras que da cuenta del significado. Este es, precisamente, el caso del refrán incluido en el siguiente fragmento original:

> Entre tantas rarezas venidas de todas partes, Florentino Ariza estaba de todos modos entre los más raros, pero no tanto como para llamar demasiado la atención. Lo más duro que oyó fue que alguien le fritara en la calle: *«Al pobre y al feo todo se les va en deseo»* (p.373).
>
> Among so many oddities originating in so many places, Florentino Ariza was certainly among the oddest, but not the point of attracting undue attention. The hardest thing he heard was when someone shouted to him on the street: *"When you're ugly and poor, you can only want more"* (p.247).

De acuerdo con lo expuesto en el estudio *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera, al pobre y al feo todo se les va en deseo* es un refrán no documentado que vendría a expresar el empeño de alguien por hacer o conseguir algo, pero sin resultado alguno. En este estudio, hemos advertido que desempeña una doble función: por un lado, cumple con la función semántico-estilística al describir una parte esencial del carácter de Florentino Ariza, su obstinación. Por otro lado, desempeña la función lúdico-poética, ya que aporta comicidad, debido a tres aspectos fundamentales: primero, este refrán fomenta la parodia del personaje de Florentino Ariza, quien, según el tópico del amor cortés, debería representar a un galán. Esta descripción paródica del personaje, explicábamos en el citado apartado, forma parte de la parodia de las novelas de folletín que, de acuerdo con lo indicado en el estudio *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*¸ García Márquez pretende crear en esta obra. Segundo, el significado literal del refrán, según el cual Florentino Ariza sería una persona poco agraciada físicamente y con una situación económica no muy boyante, que participa en esa parodia. Esta descripción contrasta con la situación del personaje en la secuencia narrativa donde se inserta el fragmento, pues en ese momento ya es toda una figura respetada y goza de una posición económica; lo que incrementa ese toque cómico. Tercero, la configuración fonoestilística del refrán, es decir, la rima asonante de las palabras *feo* y *deseo*, contribuyen a ese matiz humorístico aportado por la UF.

Respecto a la traducción, tal y como hemos indicado en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, hemos afirmado que la traductora ha recurrido a la estrategia de la *traducción del sentido* para traducir el refrán original, que ha dado lugar a la combinación libre de palabras *when you're ugly and poor, you can only want more*. Esta expresión fabricada por la traductora da cuenta del sentido del refrán original; mantiene las imágenes «feo» (*ugly*) y «pobre» (*poor*); y mantiene, en cierto modo, la rima asonante original feo-deseo (*poor-more*). Asimismo, esta combinación libre de palabras, al igual que el refrán original, otorga al fragmento un toque humorístico: en primer lugar, participa en la parodia que García Márquez hace de las novelas de folletín en esta obra, al describir a Florentino Ariza de forma contraria al galán propio de dicho género. En segundo lugar, ofrece una descripción del personaje que contrasta con la situación del mismo en la secuencia narrativa donde se inserta el fragmento. En tercer y último lugar, la rima asonante de esta combinación también contribuye a ese tono humorístico. Por tanto, nos encontramos con un refrán original que se ha traducido por una combinación libre de palabras que no solo mantiene el contenido semántico del original, sino que también respeta la función desempeñada por el original.

De nuevo nos encontramos con un caso de equivalencia parcial, pues, según hemos indicado en el apartado *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, hemos considerado este tipo de equivalencia cuando se sustituye una UF original por una palabra o combinación de palabras, pues entendemos que se pierde contenido fraseológico de la cultural original.

Por su parte, los siguientes fragmentos, comentados en el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, representan el caso opuesto: una UF original traducida por una combinación de palabras que no respeta el funcionamiento de la unidad de partida:

> Pero se opuso a la compra de un perro bravo, vacunado o no, suelto o encadenado, aunque los ladrones los *dejaran en cueros* (p.41).
>
> But he opposed the purchase of a fierce dog, vaccinated or unvaccinated, running loose or chained up, even if thieves were to *steal everything he owned* (p.28).

Según lo expuesto en el citado estudio, la locución verbal *dejar a alguien en cueros* intensifica la contundencia y la firmeza de la decisión tomada por Juvenal Urbino de que en su casa no iba a entrar nada que no supiera hablar, tras la desgracia provocada por uno de sus

perros. Con esta unidad el autor no solo describe una decisión firme e inamovible, sino que la acrecienta, pues no dejará que entre ningún animal, aunque los ladrones le dejen en la más absoluta ruina. De acuerdo con lo comentado en ese estudio, la traductora ha recurrido a la *equivalencia*, pues ha sustituido la unidad original por la combinación libre de palabras *to steal everything the owned*, que da cuenta del contenido semántico de la unidad original, pero con algunas diferencias, pues expresa el proceso por el que arruinan a alguien; mientras que la UF original expresa el resultado, la ruina. El funcionamiento también es muy similar, aunque, de nuevo, con alguna divergencia: ambas expresiones representan la contundencia de la decisión tomada por Juvenal Urbino respecto a los animales. No obstante, la locución verbal *dejar a alguien en cueros* acrecienta esa cualidad de la determinación del personaje, al representar un ejemplo más visual e hiperbólico; mientras que la combinación libre de palabras meta no parece hacerlo al constituir una explicitación del significado de la UF original.

Así pues, estamos ante una unidad original que se ha sustituido por una combinación libre de palabras en la lengua meta que da cuenta del significado y presenta un funcionamiento muy similar. Sin embargo, la expresión meta no transmite el matiz de intensidad que sí expresa la locución original, por lo que nuevamente se trata de un caso de equivalencia parcial.

En estos ejemplos hemos apreciado cómo en la traducción de UF originales por unidades, combinaciones de palabras y palabras de la lengua meta se puede producir la pérdida de matices aportados por la UF de partida. Pues bien, en los siguientes fragmentos podemos apreciar la omisión de la unidad original y los matices que aporta; y, al mismo tiempo, su compensación en el mismo fragmento:

> […] porque él [Juvenal Urbino] no había hecho lo que ella esperaba con el alma en un hilo, y era que lo negara todo *hasta la muerte*, que se indignara por la calumnia, que se cagara a gritos en esta sociedad de mala madre que no tenía el menor reparo en pisotear la honra ajena, y que se hubiera mantenido imperturbable aun frente a las pruebas demoledoras de su deslealtad… (p.358).

> […] because had not done what she, with her heart in her mouth, had hoped he would do, which was to be a man: deny everything, and *swear on his life* it was not true, and grow indignant at the false accusation, and shout curses at this ill-begotten society that did not hesitate to trample on one's honor, and remain imperturbable even when faced with crushing proofs of his disloyalty… (p.237).

En el estudio *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*, hemos indicado que la locución adverbial *hasta la muerte*, «Con inalterable

resolución de permanecer constante en la acción» (DLE, 2020), intensifica la acción expresada por el verbo *negar*, que alude a la forma en que Fermina Daza quería que Juvenal Urbino reaccionara al descubrirse su aventura con Bárbara Lynch: Fermina quería que su marido lo negara todo hasta las últimas consecuencias para que la honra de esta no se viera afectada. Así, esta locución expresa el ansia de Fermina Daza de preservar su honra por encima de todo; podríamos decir que, incluso, no le importa el engaño, solo que se haya descubierto. De esta manera, la locución adverbial *hasta la muerte* describe a Fermina Daza y, por ello, cumple con la función semántico-estilística.

En el citado estudio, hemos indicado que la locución adverbial original se ha omitido y, por esa razón, se ha perdido esa descripción del carácter del personaje. A pesar de ello, en el mismo fragmento se compensa dicha pérdida mediante la inclusión de la locución verbal *swear on someone's life* que expresa la acción de realizar un juramento con seriedad y solemnidad, sobre todo de que uno está diciendo la verdad. Esta locución representa, al igual que la locución adverbial *hasta la muerte*, la forma en la que Fermina Daza quería que su marido reaccionara ante sus acusaciones de infidelidad, pero desde una perspectiva distinta: en el fragmento original Fermina quiere que su esposo lo niegue; y en la traducción desea que jure por su vida (*swear on his life*) que eso no es cierto. Así pues, consideramos que se produce una compensación porque la intensidad transmitida por la unidad también queda reflejada a través de la locución verbal meta, introducida por la traductora.

Respecto a la estrategia de *compensación*, según los datos del estudio *5.6 Análisis cuantitativo de las estrategias de traducción*¸ se trata de la cuarta estrategia más empleada por la traductora, pues presenta un grado de ocurrencia del 1,7 % respecto de la ocurrencia total de las estrategias. Resulta interesante destacar que los casos de *omisión* son un tanto superiores a los de *compensación*, pues constituyen un 3,6 %. Teniendo en cuenta estos datos, hay nueve UF que se han omitido en la traducción y no se han compensado. Por otro lado, estas cifras son muy pequeñas en comparación con el grado de ocurrencia de la *equivalencia*, pues representa un 86 % de la ocurrencia total de las estrategias de traducción. En este sentido, resulta necesario destacar que, dentro de ese porcentaje, un 48,7 % lo constituye la *equivalencia fraseológica*, es decir, de UF originales que se han traducido por palabras o combinaciones libres de palabras.

Así pues, consideramos que hemos alcanzado el presente objetivo específico, pues hemos identificado una serie de escenarios de traducción de UF que representan los distintos grados de equivalencia identificados en el apartado del marco teórico *2.9*, estos son,

equivalencia total, parcial y nula. A través de dichos escenarios hemos observado tanto la pérdida de matices aportados por las unidades originales a través del desempeño de una serie de funciones; como el mantenimiento del funcionamiento de la UF original y, por ello, de los matices aportados por la unidad de partida.

7

Conclusiones

La presente tesis doctoral se ha centrado en el estudio de las UF en un contexto literario determinado, la novela de García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* (2011 [1985]), con el fin de realizar un estudio sobre la influencia de la traducción de UF en la calidad de un texto literario meta basado en un corpus fraseológico de la novela original de García Márquez y su traducción al inglés, realizada por Edith Grossman, *Love in the time of cholera* (1988).

El objetivo de la presente tesis doctoral es determinar si, efectivamente, la influencia de la traducción de las UF de una novela concreta en el texto meta puede adquirir la consideración de factor o elemento clave en la valoración de su calidad.

Al comienzo de esta investigación formulamos las cuatro siguientes hipótesis a partir del mencionado objetivo:

- En las novelas las UF juegan un papel importante en la creación narrativa, en términos de aportación de información sobre los personajes (nivel cultural, carácter situacional…) y la ambientación (localización geográfica y aspectos culturales) de la obra en una determinada cultura.
- Las UF pueden desempeñar una serie de funciones, por lo que pueden caracterizar el texto, donde se insertan, más allá de la aportación de contenido semántico.
- A partir del análisis hermenéutico de la obra y de las UF contenidas en ella, en relación con el contexto en el que se insertan, es posible determinar el alcance de su función o funciones en una novela.
- La traducción de las UF influye notablemente en la calidad de un texto meta, por lo que pueden ser consideradas como un factor o elemento clave en la valoración de la calidad de un texto literario traducido.

A partir de estas hipótesis establecimos tres objetivos específicos:

- Determinar la función o funciones que cumplen las UF en una novela.
- Determinar si el empleo de las UF es un elemento que forma parte del proceso de creación narrativa.
- Valorar el grado de equivalencia en el proceso de traducción de las UF presentes en una novela.

Para poder valorar si se alcanzan los objetivos enunciados y para validar las hipótesis planteadas en el apartado *4 Metodología*, seleccionamos, primero, el texto literario a analizar. Elegimos *El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez y su traducción al inglés *Love in the time of cholera* por dos motivos esencialmente: por un lado, debido al estilo del autor, que, tal y como hemos advertido en los epígrafes *2.3* y *2.4*, tiende a la hipérbole y a la descripción detallada de diferentes aspectos como el ambiente y la cultura, y a la descripción de los personajes a través de situaciones cotidianas de la vida de los mismos. Por otro, debido a las numerosas UF presentes en la novela que pueden ayudar en la recreación de dichos aspectos.

Una vez seleccionada la novela objeto de estudio, establecimos una metodología para analizar la fraseología inserta en el texto original y su traducción, especificada en el apartado *4 Metodología*. Realizamos lecturas profundas de ambos textos para localizar y extraer todas las UF idiomáticas insertas en ambos textos. Esta extracción se realizó manualmente y se basó en nuestra competencia fraseológica tanto en español como en inglés, así como en las fuentes lexicográficas y fraseográficas consultadas e indicadas en el citado epígrafe.

A este proceso de localizar y extraer las UF, le siguió la confección de un corpus fraseológico estructurado en cuatro partes:

- fraseología idiomática localizada en *El amor en los tiempos del cólera*;
- fraseología idiomática localizada en *Love in the time of cholera*;
- repositorio de casos en los que se ha aplicado la estrategia traductológica de la *compensación* hallados en *Love in the time of cholera*;
- repositorio de UF introducidas por la traductora que no responden a ese patrón de compensación.

Con vistas a analizar las UF incluidas en el corpus y su proceso de traducción se han llevado a cabo siete estudios a diferentes niveles, entre los que hemos incluido el análisis

hermenéutico de la novela original correspondiente con los apartados del marco teórico *2.3 La novela de García Márquez: desde La hojarasca hasta El amor en los tiempos del cólera* y *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela.* Basamos dicho estudio en la literatura escrita sobre el autor, su producción novelística y la obra objeto de estudio con el fin de conocer en profundidad la mencionada novela (personajes, ambientación y temática). Esta información nos permitió determinar más fácilmente las funciones desempeñadas por las UF en el siguiente estudio. En primer lugar, hemos realizado un análisis hermenéutico de la fraseología localizada en la novela original, que se corresponde con el epígrafe *5.1 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en El amor en los tiempos del cólera*, con el fin de conocer con exactitud qué función o funciones cumplen las UF localizadas en dicho texto en relación con el cotexto y la novela en su conjunto. En segundo lugar, hemos llevado a cabo un análisis hermenéutico de la fraseología localizada en la traducción, que se corresponde con el epígrafe *5.2 Análisis hermenéutico de la fraseología localizada en Love in the time of cholera*, con el mismo objetivo que el estudio anterior. En tercer lugar, hemos cuantificado las UF localizadas en ambos textos, basándonos en los tipos de unidades identificados en los epígrafes del marco teórico *2.7.2 Sobre clasificaciones de unidades fraseológicas: una visión general* y *2.7.3 Paremias y paremiología*, con el fin de determinar la densidad y composición fraseológica de ambos textos. Esta cuantificación ha quedado recogida en el epígrafe *5.3 Análisis cuantitativo de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción.* En cuarto lugar, hemos cuantificado el grado de ocurrencia de las funciones de las UF localizadas en ambas novelas en el epígrafe *5.4 Análisis cuantitativo de las funciones de las unidades fraseológicas localizadas en la novela original y la traducción* para obtener información sobre las intenciones comunicativas del autor, así como sobre la actuación de la traductora en relación con la fraseología y las funciones desempeñadas por las unidades originales. En quinto lugar, llevamos a cabo un análisis cualitativo del proceso de traducción de las UF de la novela original, basado en las estrategias identificadas en el epígrafe *2.9* y las mencionadas funciones, que ha quedado recogido en el epígrafe *5.5 Análisis cualitativo del proceso de traducción de unidades fraseológicas*. En sexto y último lugar, cuantificamos las estrategias de traducción empleadas por la traductora para obtener una visión general de la actuación de la traductora en relación con la fraseología, lo que ha quedado registrado en el epígrafe *5.6 Análisis cuantitativo de las estrategias de traducción*. Finalmente, los datos obtenidos en los mencionados estudios se contrastaron de forma conjunta en el epígrafe *6 Discusión de hipótesis y objetivos* para verificar si las hipótesis planteadas al principio se cumplen y si se han alcanzado los objetivos enunciados.

Mediante los estudios *5.1* y *5.2*, ha quedado patente que las UF no solo son portadoras de significado, sino que pueden desempeñar funciones concretas en relación con su cotexto y con la novela en su conjunto. Por ello, pueden caracterizar al texto literario más allá de la transmisión de contenido semántico a través de la aportación de información sobre los personajes, la ambientación geográfica y cultural, y la composición temática.

Así, en ambos estudios hemos advertido cómo las UF, tanto de la novela original como de la traducción, forman parte de diferentes campos de referencias que contribuyen a configurar la temática y algunos aspectos culturales de la novela. En concreto, hemos advertido de todo un grupo de UF relacionadas directa o indirectamente con el amor que, junto con todas las referencias a dicho sentimiento (palabras, sintagmas, acciones, situaciones y episodios completos), ayudan a configurar el tópico amoroso y a que inunde toda la novela. Las UF que participan en esta parte del proceso de creación narrativa desempeñan la función de composición y estructuración de la materia narrativa, indicada en el epígrafe *2.8 Funciones de las unidades fraseológicas en los textos literarios*. Resulta interesante este ejemplo concreto sobre la composición temática porque, según lo indicado en el estudio *2.4 El amor en los tiempos del cólera: caracterización de la novela*, el amor es el tema fundamental de la novela, todo en ella aparece vinculado a él. Lo mismo ocurre con la muerte: en los estudios *5.1* y *5.2* también hemos detectado ciertas UF que guardan relación directa o indirecta con la muerte, otro tema esencial de la novela, y forman parte de todo un campo de referencias a ella, por lo que contribuyen a configurar dicho tópico y cumplen la función de composición. Esto también ocurre con determinados aspectos culturales de la novela, como la religión. Encontramos en los citados estudios todo un grupo de UF relacionadas con la religión y la navegación, así como numerosas referencias a ambos elementos que configuran el componente religioso y naval de la cultura de la novela. Resulta conveniente en este punto recordar la presencia de la religión y la navegación de la novela: en cuanto a la primera, toda la primera secuencia narrativa transcurre en el día de Pentecostés, a lo que se suman numerosas referencias a la religión a través de acciones, palabras y sintagmas. Respecto a la navegación, es interesante destacar que todo un episodio de la novela está dedicado a ella, siempre en relación con el amor: se trata del momento cuando Florentino Ariza se decide a recuperar el tesoro hundido de un barco colonial para poder cumplir sus planes con Fermina Daza, el amor de su vida.

Los estudios *5.1* y *5.2* también demuestran que las UF pueden participar en la descripción general de los personajes. Aquí, conviene recordar que, tal y como hemos advertido en el epígrafe *2.4*, García Márquez no describe a los personajes directamente sino a través de

acciones y situaciones de la vida cotidiana de los mismos. Resulta interesante recordar, aquí, también que en el estudio *5.3*, en el que se ha determinado la densidad fraseológica de la novela original y la traducción, hemos indicado que los tipos más presentes de UF en ambos textos son las locuciones adverbiales y verbales, aunque con ligeras diferencias. En este sentido, este tipo de locuciones desempeñan un papel de importancia en la representación de esas acciones, mediante las que el autor describe progresivamente a los personajes. Un ejemplo concreto de la participación de las UF en la descripción de personajes es la caracterización de Florentino Ariza: en los estudios *5.1* y *5.2* hemos advertido UF que describen la tozudez del personaje en situaciones concretas que ayuda a la descripción general del mismo como una persona obstinada. Todas estas UF desempeñan la función semántico-estilística que, de acuerdo con los datos del estudio *5.4*, es la segunda función más presente en la fraseología de ambos textos. La función con el grado de ocurrencia más elevado tanto en la novela original como en la traducción es la fraseológica, pues constituye respectivamente un 43 y un 57 % de la ocurrencia total de las funciones.

Asimismo, las UF pueden participar en la ambientación geográfica de la novela, lo que ha quedado demostrado en el estudio *5.1*, en el que hemos advertido la presencia de ciertas unidades propias de Colombia que evocan la cultura de dicho país y, por ello, cumplen con la función de connotación. Teniendo en cuenta que nuestro autor es colombiano y la narración transcurre en un lugar innominado del Caribe colombiano, el papel de estas unidades en la localización geográfica de la novela es claro. Resulta interesante señalar que las UF con función de connotación, tal y como hemos advertido en los estudios *5.1* y *5.2*, no solo contribuyen a la ambientación geográfica de la novela, sino que también participan en la recreación de situaciones comunicativas concretas. También es destacable la diferencia que existe entre el grado de ocurrencia de la función de connotación en la fraseología de la novela original y de la traducción. Según el estudio *5.4*, en ambos textos es la quinta función más presente, pero el grado de ocurrencia en la novela original (5,6 %) es ligeramente superior que en la traducción (4,4 %). Esto implica que hay UF originales, cuya función de connotación se ha perdido en el proceso de traducción, como ocurre con aquellas unidades propias de Colombia, del tipo *loro viejo no aprende a hablar*, que evocan la cultura del país y participan en la ambientación geográfica de la novela.

Las UF que participan en estos elementos del proceso de creación literaria desempeñan una serie de funciones concretas que les permiten, precisamente, caracterizar al texto literario más allá de la transmisión de significado. De estas funciones hemos cuantificado en el estudio

5.4 su grado de ocurrencia tanto en la novela original como en la traducción; esto es, la frecuencia con la que aparece cada función en la fraseología de ambos textos. Esto nos ha permitido, por un lado, determinar los propósitos comunicativos del autor en cuanto al uso de la fraseología; y, por otro, apreciar en qué medida se han respetado dichos propósitos en la traducción.

En el estudio *5.5*, por su parte, hemos valorado qué estrategias de traducción, de aquellas consideradas en el epígrafe del marco teórico *2.9 Estrategias de traducción de unidades fraseológicas*, se han empleado en la traducción de cada unidad y cuáles mantienen mejor las funciones desempeñadas por las unidades originales. En este estudio hemos observado una serie de escenarios en la traducción de UF atendiendo a la transmisión del contenido semántico y, muy especialmente, al mantenimiento del funcionamiento de las UF originales. Dichos escenarios son los siguientes: UF original sustituida por otra en lengua meta con la comparte contenido semántico y funcionamiento; UF original sustituida por otra en la lengua meta que difiere en el contenido semántico, pero funciona de manera muy similar; UF sustituida por otra en la lengua meta con la que no comparte ni el contenido semántico ni la función; UF sustituida por una palabra que da cuenta del significado y no de la función; UF sustituida por una combinación libre de palabras que da cuenta del sentido y el funcionamiento; y UF sustituida por una combinación libre de palabras que mantiene el significado, pero no el funcionamiento. En este estudio queda patente que en el proceso de traducción de UF no solo se puede perder contenido semántico, sino también matices que aportan información sobre los personajes, la ambientación cultural y geográfica, así como la temática de la novela. Buena prueba de ello son las UF idiomáticas originales con la marca diatópica de «Colombia», como *loro viejo no aprende a hablar* y *más es la bulla*, que contribuyen a anclar geográficamente la novela en el Caribe colombiano por evocar la cultura de dicho país. En el estudio *5.5* hemos indicado que para su traducción la traductora ha recurrido a las UF idiomáticas *you can't teach an old dog new tricks* e *it's not so much*, que comparten el contenido semántico con las unidades originales y funcionan de manera similar. Sin embargo, no son expresiones propias de Colombia y, por ello, no participan en la ambientación geográfica de la novela.

Hemos cuantificado las mencionadas estrategias en el estudio *5.6*, en el que hemos podido observar la actuación general de la traductora en cuanto a la traducción de UF: en concreto, la estrategia de la *equivalencia* es la más empleada con una diferencia más que notable respecto al resto de estrategias. Asimismo, el uso de la *equivalencia fraseológica*¸ es decir, la sustitución de una UF original por otra en la lengua meta, es ligeramente mayor que

la *equivalencia no fraseológica*. Sin embargo, de aquí no podemos extraer que haya más casos en los que se ha mantenido la función de la unidad original, ya que, como hemos advertido en el estudio *5.5*, hay casos de UF traducidas por otra UF de la lengua meta que no mantiene la función original. Del mismo modo, hemos observado en el citado estudio combinaciones libres de palabras que respetan tanto el significado de la unidad original como su función en el texto.

A partir de la información obtenida en todos los estudios mencionados anteriormente, hemos concluido, en el epígrafe *6 Discusión de hipótesis y objetivos*, que las hipótesis planteadas en el apartado *4 Metodología* se han demostrado ciertas; y que hemos alcanzado los objetivos enunciados en el mismo apartado.

Por otro lado, los resultados de tales estudios evidencian que, efectivamente, la traducción de las UF de una novela influye en la calidad del texto meta, lo cual constituye el objetivo general de la presente tesis doctoral. En estos estudios hemos determinado que estas unidades desempeñan funciones concretas que les permiten participar en el proceso de creación narrativa mediante la descripción de personajes, la ambientación geográfica y cultural de la novela, y la composición temática de la misma. Nos han permitido apreciar que en el proceso de traducción de las UF estas funciones, mediante las que estas unidades aportan esa información esencial de la novela, se pueden perder, aun cuando las UF originales se han sustituido por unidades idiomáticas en la lengua meta. En este sentido, toda la información incluida en los párrafos anteriores demuestra que hemos alcanzado el objetivo general de la presente tesis doctoral: determinar la influencia de la traducción de UF en la calidad de un texto literario meta. Hemos aludido, por una parte, a la participación de las UF en el proceso de creación narrativa a diferentes niveles como, por ejemplo, la ambientación de la novela y la caracterización de los personajes. Dicha participación viene dada por las funciones que pueden desempeñar las UF en relación con su cotexto y la novela en su conjunto. Asimismo, hemos apuntado a las pérdidas que se pueden producir en el proceso de traducción de las UF tanto si se traducen por unidades de la lengua meta como por palabras o combinaciones libres de palabras. Ha quedado demostrado que en la traducción de UF no solo se puede perder el significado de la unidad original, sino también la función o funciones que desempeñan, a través de las cuales aportan información relativa a la caracterización de los personajes, la ambientación y la composición temática de la novela.

Por otro lado, observamos algunas limitaciones en nuestra investigación. En primer lugar, las lenguas de trabajo: la novela original está escrita en español de Latinoamérica, el cual

no es nuestra lengua materna, por lo que se podrían haber producido pérdidas en la extracción fraseológica. Lo mismo ocurre con la localización de las UF de la novela traducida, pues el inglés no es nuestra lengua materna y nuestra competencia fraseológica es más limitada. En segundo lugar, al no disponer de un *software* especializado capaz de extraer todas las UF tanto de la novela original como de la traducción, la extracción de las mismas se ha realizado manualmente, por lo que es posible que hayamos omitido involuntariamente unidades de ambos textos. Pese a esto, se ha extraído un número elevado de UF en los dos textos: en la novela original hemos registrado 444 UF en un total de 494 páginas; mientras que hemos extraído 341 unidades de las 368 páginas de la traducción. Esta extracción manual provoca, también, que la elaboración del corpus fraseológico, a pesar de estar basado en dos textos literarios, requiera de mucho tiempo, lo que se puede considerar también una limitación de nuestro estudio.

No obstante, pensamos que los resultados del presente estudio constituyen aportaciones que pueden abrir nuevas vías de investigación en el ámbito de la fraseología en contextos literarios concretos y, en particular, en el funcionamiento en los mismos desde la perspectiva tanto del estudio del texto literario como de la traducción literaria. Así, este estudio se podría hacer extensible a toda la producción novelística de García Márquez para detectar patrones en el uso de la fraseología por parte del autor. De igual manera, se puede aplicar este estudio a otros autores para el análisis literario de sus textos, así como para el análisis de las obras traducidas. Asimismo, en futuros estudios se podría aplicar esta metodología al análisis de la fraseología en otros géneros literarios, como puede ser el teatro o la poesía, donde las UF pueden participar de formas distintas a las exploradas en la presente tesis. Por otro lado, este estudio se podría centrar en la participación de las UF en un aspecto concreto del proceso de creación literaria de una o varias obras concretas (pertenecientes al mismo movimiento literario o al mismo autor); así como en el desempeño de estas unidades de una o varias funciones concretas. Finalmente, el estudio del funcionamiento de las UF llevado a cabo en esta tesis también se puede hacer extensible a otras tipologías textuales como pueden ser textos jurídicos, económicos, turísticos, etc.

Por último, consideramos que la investigación fraseológica, la investigación en traducción literaria y el análisis de textos literarios, tanto originales como traducciones, pueden beneficiarse de estudios como el llevado a cabo en la presente tesis doctoral. Asimismo, creemos que el presente estudio contribuye a poner de manifiesto la necesidad de estudiar las UF no solo como transmisoras de un determinado contenido semántico, sino como elementos

textuales que pueden caracterizar un texto literario mediante la aportación de información sobre los personajes, la ambientación y la composición temática de la misma. Pensamos que el estudio de estas unidades desde una perspectiva funcional resulta de interés para la investigación en fraseología y en traducción literaria. Así, consideramos que el presente estudio podría interesar y ser útil para profesionales de la traducción literaria e investigadores en este ámbito; así como para docentes y alumnos de esta área. De igual manera, aquellos académicos centrados o interesados en la investigación de la fraseología, del discurso literario y del análisis de textos literarios podrían beneficiarse del presente estudio.

Referencias bibliográficas

Abate, S. (1997). A medio siglo del realismo mágico balance y perspectivas. *Anales de la literatura hispanoamericana*, 1(26), 145-160.

Albaladejo Mayordomo, T. (1998). Del texto al texto. Transformaciones y transferencia en la interpretación literaria. En J. Perona, H. Provencio Garrigós, E. Ramón Trives, & A. Vera Luján, *Estudios de lingüística textual: Homenaje al Profesor Muñoz Cortés* (págs. 31-46). Murcia: Universidad de Murcia - CAM.

Albaladejo Mayordomo, T. (2007). Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo. En M. Garrido Gallardo, & E. Frechilla Díaz, *Teoría / Crítica homenaje a la profesora Carmen Bobes Naves* (págs. 61-76). Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC, Instituto de la Lengua Española.

Albaladejo Mayordomo, T. (2013). Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario. *Tonos Digital: Revista de estudios filológicos*, 25, 1-21.

Alemany Bay, C. (2009). Propuestas narrativas de Gabriel García Márquez después de Cien años de soledad: innovación de la tradición. En J. M. Camacho Delgado, & F. Díaz Ruiz, *Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico* (págs. 15-34). Madrid: Verbum D.L.

Álvarez Borland, I. (1991). Interior texts in El amor en los tiempos del cólera. *Hispanic Review*, 59(2), 175-186.

Álvarez Calleja, M. A. (1997). El factor creativo en la traducción literaria. *Atlantis: Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, 19(1), 7-14.

Amorós, A. (1973). Introducción a la literatura hispanoamericana. Salamanca: Anaya.

Anderson Imbert, E. (1976). El realismo mágico en la ficción hispanoamericana. En Anderson Imbert, E. (Ed.), *El realismo mágico y otros ensayos* (9-25). Caracas: Monte Ávila Editores.

Arce, J. D. G. (2019). Armamento y hombres de armas en la navegación comercial del Cantábrico oriental (págs.1480-1550). *Gladius*, *39*, 127-145.

Arias, A. (2014). Cronología de Gabriel García Márquez. *Boletín Cultural y Bibliográfico, 48*(85), 100-104.

Arnau, C. (1971). El mundo mítico de Gabriel García Márquez. Barcelona: Ediciones Península.

Arreguí Barragán, N. (2005). Estado de la investigación en el ámbito de la teoría de la traducción literaria. *Çédille: Revista de estudios franceses*, (1), 2-27.

Asensio, M. (2017). Seeking a valid theory of magic realism: a critical literature review. *KIMÜN. Revista Interdisciplinaria de Formación Docente*, 5-20, (5).

Baker, M. (2010). In other words: A coursebook on translation. Londres: Routledge.

Bautista, G. (1991). El realismo mágico: Historiografía y características. *Verba Hispánica*, 19-25, 1(1).

Baudagna, R., (2018). El pensamiento mítico como crítica social en Pedro Páramo. *Sincronía*, (73), 181-197.

Fan, Y., (2015). El olor de la guayaba y el sabor del sorgo rojo: El realismo mágico en la literatura de China y Latinoamérica. *Co-herencia: revista de humanidades,* 12(22), 27-39

Beltrán Almería, L. (1997). La parodia en "El amor en los tiempos del cólera". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 23(47), 225-234.

Black, D., Groves, R., Hucker, H., McKeown, C., Higgleton, E., Cooper, L., . . . Davidson Pre-Press. (2009). Collins Dictionary. Barcelona, España: Random House Mondadori.

Bobăilă, I. (2014). Funciones de las unidades fraseológicas en el texto narrativo. *Studia* Universitatis Babes-Bolyai-Philologia, 59(2), 91-101.

Cabello Pino, M. (2012). Lo que García Márquez aprendió de *L'Eductation sentimentale* de Gustave Flaubert para *El amor en los tiempos del cólera*. *Estudios de Literatura Colombiana*, (31), 99-119.

Cabello Pino, M. (2010). *Motivos y tópicos amatorios clásicos en El amor en los tiempos del cólera (Tesis doctoral)*. Universidad de Huelva, Huelva.

Cambridge University Press, *s.f. Cambridge Dictionary:* https://dictionary.cambridge.org/es/.

Casares, J. (1992). Tercera parte: La locución, la frase proverbial y el modismo. En J. Casares, *Introducción a la lexicografía moderna* (3ª Ed.) (págs. 165-242). Madrid: C.S.I.C.

Castillo Carballo, M. A. (1998). El concepto de unidad fraseológica. *Revista de lexicografía*, (4), 67-80.

Cervera Salinas, V. (2014). Génesis y contextos en El amor en los tiempos del cólera, o cuando Gabo se despidió de Macondo. *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, 12, 84-93.

Chanady, A. B. (1985). *Magic realism and the fantastic: resolved versus unresolved antinomy*. Nueva York: Garland.

Chiampi, I. (1983). *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Ávila.

Chico Rico, F. (1998). Retórica, lingüística, texto. En T. Albaladejo, J. Caballero López,& E. Del Río Sanz, *Quintiliano, historia y actualidad de la retórica*. Actas del Congreso Quintiliano: historia y actualidad de la retórica. XIX Centenario de la "Institutio Oratoria" (págs. Vol. 1, 337-342). Logroño: Instituto de Estudios Riojanos: Ayuntamiento de Calahorra.

Chico Rico, F. (2001). Retórica y traducción. Nonoiç y noínoiç en la traducción del texto literario. Lenguas, literatura y traducción aproximaciones teóricas: Jornadas Internacionales "Lenguas, Literatura y Traducción Aproximaciones teóricas" (págs. 257-285). Alicante: Arrecife Producciones.

Cifo González, M. (2012). Estructura y contenido de El amor en los tiempos del cólera. Recuperado de: http://hdl.handle.net/10201/26354

Cifo González, M. (2012). El amor y la muerte en *El amor en los tiempos del cólera*. Recuperado de: http://hdl.handle.net/10201/26353

Cifo González, M. (2012). Los personajes en *El amor en los tiempos del cólera*. Recuperado de: http://hdl.handle.net/10201/26356

Corbacho Sánchez, A. (2006). Textos, tipo de textos y textos especializados. *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, (24), 77-90.

Corpas Pastor, G. (1996). El ámbito de la fraseología: Características lingüísticas de las unidades fraseológicas. En G. Corpas Pastor, *Manual de fraseología española* (págs. 19-32). Madrid: Gredos.

Corpas Pastor, G. (1996). El ámbito de la fraseología: Clasificaciones. En G. Corpas Pastor, *Manual de fraseología española* (págs. 32-53). Madrid: Gredos.

Corpas Pastor, G. (1996). El ámbito de la fraseología: Elección de un término general. En G. Corpas Pastor, *Manual de fraseología española* (págs. 18-19). Madrid: Gredos.

Corpas Pastor, G. (1996). Esfera III: enunciados fraseológicos. Citas. En G. Corpas Pastor, *Manual de fraseología española* (págs. 132-170). Madrid: Gredos.

Corpas Pastor, G. (2001). La creatividad fraseológica: efectos semántico-pragmáticos y estrategias de traducción. *Paremia*, (10), 67-78.

Corpas Pastor, G. (2003). Corrientes actuales de la investigación fraseológica: Análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos. En G. Corpas Pastor, *Diez años de investigación en fraseología* (págs. 39-67). Madrid: Iberoamericana.

Corpas Pastor, G. (2003). La traducción de la fraseología: técnicas y estrategias. En G. Corpas Pastor, *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos* (págs. 213-225). Madrid: Iberoamericana.

Cuesta Abad, J. M. (1991). Los principios de la filosofía hermenéutica: H. G. Gadamer. En J. M. Cuesta Abad, *Teoría hermenéutica y literatura* (págs. 32-57). Madrid: Visor, Literatura y Debate Crítico.

Domínguez Pena, M. S. (2000). El arte de la traducción: Seamus Heaney. *Adaxe: Revista de Estudios e Experiencias Educativas*, (16), 277-283.

Donoso, J. (1972). *Historia personal del boom*. Barcelona: Anagrama.

Durieux, C. (1988). *Fondement didactique de la traduction technique.* Brive, Francia : Didier Érudition.

Eurrutia Cavero, M. M. (1996). Literatura y traducción, problemas que plantea y situación actual. En *Aproximaciones al texto literario* (págs. 445-458) [V Coloquio celebrado en la Universidad de Murcia del 20 al 22 de marzo de 1996]. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Farlex Dictionary of Idioms, (2015): https://www.thefreedictionary.com/.

Franco, R. (2004). Carácter hermenéutico del texto literario. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 27.

Gadamer, H.-G. (2012). III El lenguaje como hilo conductor del giro ontológico de la hermenéutica. En H.-G. Gadamer, Verdad y método (A. Agud Aparicio y R. de Agapito, Trad.) (págs. 461-586). Salamanca: Sígueme.

Gálvez Vidal, A. M. (2018). *La función de las unidades fraseológicas en la novela de la posguerra: una herramienta hermenéutica, un recurso para la resistencia* (Tesis doctoral). Universidad de Murcia, Murcia.

García Márquez, G. (1988). *Love in the time of cholera*. (E. Grossman, Trad.) Nueva York, EE. UU.: Alfred A. Knopf. (Obra original publicada en 1985).

García Márquez, G. (2011). *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Random House Mondadori.

García Márquez, G. (2017). Cien años de soledad. Barcelona: Alfaguara.

García Márquez, G., y Llosa, M. V. (1991). *La novela en América Latina: diálogo*. Universidad Nacional de Ingeniería.

García Márquez, G. (2002). *Vivir para contarla.* Barcelona: Mondadori.

García Page, M. (2008). Introducción a la fraseología española. Barcelona: Anthropos (col. Autores, textos y temas: Lingüística).

García Valero, B. E., (2012). Realismo mágico, física cuántica y Japón. *Inter Asia papers*, (26), 1-30.

García Yebra, V. (1983). Diferentes clases de traducción. En V. García Yebra, *En torno a la traducción* (págs. 39-54). Madrid: Gredos.

García Yebra, V. (1983). Problemas de la traducción literaria. En V. García Yebra, *En torno a la traducción* (págs. 124-141). Madrid: Gredos.

Garrido Domínguez, A. (2004). El texto literario a la luz de la hermenéutica. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (13), 103-124.

Gil de Carrasco, A. (1997). Aproximaciones a la traducción. Práctica de la traducción literaria. Recuperado de Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/carrasco.htm.

González Boixo, J. C. (2017). El “realismo mágico” una categoría crítica necesitada de revisión. *Tropelías: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, número extra1, 116-123.

González Rey, M.ª I. (2011). La phraséodidactique du français, un siècle de vie: de Charles Bally à aujourd’hui. En Pamies, A., Luque Nadal, L. y Pazos Bretaña, J. M. (eds.), *Phraseologie und Parömiologie, 28, Multi-Lingual Phraseology: Second Language Learning and Translation Application*, pp.224-234. Essen: Universität Duisburg.

Gundersen, B. (2006). Las unidades fraseológicas y su traducción literaria. *P. Blanco García y P. Martino Alba (eds.), Traducción y Multiculturalidad, Madrid: universidad complutense de Madrid*, 219-227.

Herrero Quirós, C. (1999). Análisis estilístico y traducción literaria de textos en prosa: algunas orientaciones. *Hermeneus: Revista de Traducción e Interpretación*, (1), 2-6.

Hornby, A. S., Ashby, M., Turnbull, J., Lea, D., Parkinson, D., & Phillips, P. (2010). *Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English*. Oxford University Press.

Hurtado Heras, S., (1997). El realismo mágico: génesis, evolución, confusión. *Convergencia revista de ciencias sociales,* (14), 261-277.

Hurtado Albir, A. (2018): *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Ianni, O. (1986). El realismo mágico. *Boletín de Estudios Latinoamericanos y Del Caribe,* 5-14, (40). Recuperado de http://www.jstor.org/stable/25675290.

Limia Fernández, M. (2006). Gabriel García Márquez y la novela de la violencia colombiana. En A. d. Hispánica, *Campus Stellae: haciendo camino en la investigación literaria, Vol. 2* (págs. 298-306). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

Llarena González, A. (1996). Claves para una discusión: "el realismo mágico" y "lo real maravilloso americano". *INTI*, 21-44, (43/44). Recuperado de http://www.jstor.org/stable/23285797.

Llarena González, A. (1993). *Claves para el “realismo mágico” y “lo real maravilloso”. Espacio y actitud en cuatro novelas latinoamericanas* (Tesis doctoral). Universidad de las Palmas de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria.

Lucila Mena, I. (1975). Hacia una formulación teórica del realismo mágico. *Bulletin hispanique*, 77(3-4), 395-407.

Macmillan dictionary: Free English dictionary and Thesaurus. British version. (s.f.). https://www.macmillandictionary.com/.

Malaret, A. (1943). Paremiología americana. *Revista institucional UPB*, 9(33), 347-377.

Manero Richard, E., & Prieto García-Seco, D. (2011). Las unidades fraseológicas como elemento caracterizador del narrador y de los personajes en Las ratas (1962) de Miguel Delibes. *Paremia*, (20), 65-76.

Mantzavinos, C. (2016). Hermeneutics. En E. N. Zalta (Ed.). *The Standford encyclopedia of philosophy* [versión electrónica]. Standford, EEUU: The Metaphysics Research Lab, Center for the Study of Language and Information (CSLI), Standford University. Recuperado de: https://plato.stanford.edu/entries/hermeneutics/.

Marco Borillo, J., Verdegal Cerezo, J. M., & Hurtado Albir, A. (1999). 3, La traducción literaria. En A. Hurtado Albir, *Enseñar a traducir* (págs. 167-182). Madrid: Edelsa Grupo Discalia.

Marín Colorado, P. A. (2012). La narrativa de Gabriel García Márquez vista por Ángel Rama y la recepción de su crítica en Colombia. *Estudios de Literatura Colombiana*, (30), 109-128.

Maturo, G., (1978). *La polémica actual sobre el realismo mágico en las letras hispanoamericanas.* Buenos Aires: Tekne.

Mellado Blanco, C. (2015). Parámetros específicos de equivalencia en las unidades fraseológicas (con ejemplos del español y el alemán). *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, (33), 153-174.

Mena Martínez, F. (2003). En torno al concepto de desautomatización fraseológica: aspectos básicos. *Tonos Digital: Revista de estudios filológicos*, (5), 1-12.

Mena, L. (1978). Bibliografía Anotada Sobre el Ciclo de la Violencia en la Literatura Colombiana. *Latin American Research Review, 13*(3), 95-107. Recuperado de: http://www.jstor.org/stable/2503187.

Merriam-Webster. (s.f.). *Dictionary by Merriam-Webster*. Merriam-Webster. https://www.merriam-webster.com/.

Morales-Gudmundsson, L. E. (1991). El jardín y la caída: mito y parodia en El amor en los tiempos del cólera. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (492), 117-125.

O'Callaghan, P. (1987). *The effects of the passion and death of Christ in St. Thomas Aquinas* (Tesis doctoral). Universidad de Pamplona, Pamplona.

Ortega Arjonilla, E. (1994). *Hermenéutica y traducción: esbozo de una teoría de la traducción a partir de las aportaciones de E. Goffman, P. Ricoeur y E. Nida* (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada.

Palencia-Roth, M. (1987). La primera novela de García Márquez después del premio Nóbel. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 24(12), 3-17.

Pamies Bertrán, A. (2014). El algodón no engaña: algunas observaciones sobre la motivación en fraseología. En *Fraseología y paremiología: enfoque y aplicaciones,* serie de monografías, (5), 33-50. Madrid: Centro Virtual Cervantes.

Pegenaute, L. (2016). Aproximaciones teóricas contemporáneas a la traducción literaria. En I. Galanes Santos, A. Alonso Luna, & Á. Fernández Rodríguez, *La traducción literaria: nuevas investigaciones* (págs. 5-31). Albolote (Granada): Comares.

Penadés Martínez, I. (2012). La fraseología y su objeto de estudio. *Linred: Lingüística en la Red*, (10), 1-17.

Penadés Martínez, I. (2015). La fraseología: una disciplina consolidada. En I. Penadés Martínez, *Para un diccionario de locuciones: de la lingüística teórica a la fraseografía práctica* (págs. 21-28). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, Servicios de Publicaciones.

Pietri, A. U. (1998 [1948]). *Letras y hombres de Venezuela.* Buenos Aires: Monte Ávila Editores.

Planelles Iváñez, M. (1996). Aproximaciones al texto literario para su traducción. En *Aproximaciones diversas al texto literario* (págs. 507-516) [V Coloquio celebrado en la Universidad de Murcia del 20 al 22 de marzo de 1996]. Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.

Planells, A., (1987). La polémica sobre el realismo mágico en Hispanoamérica. *Revista interamericana de bibliografía: Review of interamerican bibliography*, 37(*4*), 517-529.

Rama, A., (2005). El boom en perspectiva. *Signos literarios,* 1(*1*), 161-208.

Rama, A. (1987). García Márquez: edificación de un arte nacional y popular. Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, Departamento de Publicaciones.

Rama, A. y Vargas Llosa, M., (1974). *García Márquez y la problemática de la novela*. Buenos Aires: Corregidor-Marcha.

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea, 2020]. https://dle.rae.es.

Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Español. 2010. *Diccionario de Americanismos*. https://www.asale.org/recursos/diccionarios/damer.

Richart Marset, M. (2008). Las unidades fraseológicas y su resistencia a la traducción. *Foro de profesores de E/LE*, (4), 1-10.

Richart Marset, M. (2007). Los problemas de la traducción de las Unidades Fraseológicas. En *Didáctica de la enseñanza para extranjeros: Actas del I Congreso Internacional de Lengua, Literatura y Cultura Española, celebrado en Valencia,* (pp. 395-404).

Romero Ganuza, P. (2006). La delimitación de las unidades fraseológicas (UF) en la investigación alemana y español. *Interlingüística,* (17), 905-914.

Rueda de Aranguren, D. M. (2017). El círculo hermenéutico... El círculo de la comprensión. *Analéctica*, 3(23), 1-4.

Ruiz Gurillo, L. (1997). Aspectos de fraseología teórica española. Valencia: Universitat de València.

Ruiz-Gurillo, L. (1997). Aspectos de fraseología teórica español. Valencia: Universitat de València.

Saldívar, D. (2009). Gabriel García Márquez. En J. M. Camacho Delgado, & F. Díaz Ruiz, Gabriel García Márquez, la modernidad de un clásico (págs. 271-284). Madrid: Verbum.

Sánchez Meca, D. (2004). El círculo hermenéutico y los límites de una filosofía de la lectura. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (13), 139-160.

Saracho Arnáiz, M. (2015). *La fraseología del español: una propuesta de didactización para la clase de ELE basada en los somatismos* (tesis doctoral). Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.

Seco, M.; Andrés, O. & Ramos, G., (2009). *Diccionario fraseológico documentado del español actual: locuciones y modismos españoles.* Madrid: Aguilar.

Sevilla Muñoz, J. (1993). Las paremias españolas: clasificación, definición y correspondencia francesa. *Paremia*, (2), 15-20.

Sevilla Muñoz, J. (2012). La fraseología y la paremiología en los últimos decenios. *Linred: Lingüística en la Red*, (10), 1-29.

Sevilla, J.; Cantera, J. (2002). *Pocas palabras bastan. Vida e interculturalidad del refrán.* Salamanca: Centro de Cultura Tradicional. Diputación de Salamanca.

Sevilla Muñoz, J., & Crida Álvarez, C. (2013). Las paremias y su clasificación. Paremia, (22), 105-114.

Sevilla Muñoz, J., & Crida Álvarez, C. A. (2015). La problemática terminológica en los estudios paremiológicos. *Anuari de Filologia: Estudis de Lingüística*, (5), 67-77.

Sevilla Muñoz, J.; Zurdo Ruiz-Ayúcar, M. I. T. [dir.] (2009): Refranero multilingüe. Madrid. Instituto Cervantes (Centro Virtual Cervantes).

Sevilla Muñoz, M. (2009). Procedimientos de traducción (inglés-español) de locuciones en contexto. *Paremia*, (18), 197-207.

Solano Rodríguez, M. Á. (2012). Las unidades fraseológicas del francés y del español: tipología y clasificación. *Paremia*, (21), 117-128.

Steenmeijer, M. (2016). Sobre la traducción literaria y la identidad del traductor. *Pasavento: Revista de estudios hispánicos*, 4(2), 281-292.

Timofeeva Timofeev, L. (2012). Sobre la traducción fraseológica. *ELUA: Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, (26), 405-432.

Timofeeva, L. (2009). La desautomatización fraseológica: un recurso para crear y divertir. *Estudios de Lingüística: Investigaciones lingüísticas en el siglo XXI*, (Extra 3), 249-270.

Ubidia, A. (1997). Cinco tesis acerca del "Realismo mágico". *Hispamérica*, 26(78), 101-107. Recuperado de http://www.jstor.org/stable/20540034.

Vargas Llosa, M. (2007). Cien años de soledad. Realidad total, novela total. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (681), 9-12. Recuperado de: http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcbv801.

Vargas Llosa, M. (1974). La novela. *Conferencia pronunciada en el Paraninfo de la Universidad de la República Venezolana*, 1-28.

Vázquez, M.ª., Anabitarte, A. (2019). CVC. Gabriel García Márquez. Cronología. Recuperado de: https://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/cronologia/.

Verdegal Cerezo, J. M. (1996). La enseñanza de la traducción literaria. En A. Hurtado Albir, La enseñanza de la traducción (págs. 213-217). Castellón de la Plana: Castelló: Universitat Jaume I.

Villanueva, D., y Viña Liste, J. M. (1991). *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual: del realismo mágico a los años ochenta.* Madrid: Espasa-Calpe.

Viña Liste, J. M. (1986). El amor en los tiempos del cólera. *Cuadernos Hispanoamericanos* (Edición digital), 432, 131-134.

Zamora Muñoz, P. (2014). Los límites del discurso repetido: la fraseología periférica y las unidades fraseológicas pragmáticas. *Verba: Anuario galego de fliloxia*, (41), 213-236.

Zaro Vera, J. J. (2001). Los textos literarios en los estudios de traducción. *Revista de Enseñanza Universitaria*, (1), 197-212.

Zuluaga, A. (1975). La fijación fraseológica. *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 30(2), 225-248.

Zuluaga, A. (1980). Clasificaciones. En A. Zuluaga, Introducción al estudio de las expresiones fijas (págs. 135-141). Frankfurt: Peter D. Lang.

Zuluaga, A. (1980). La fijación fraseológica. En A. Zuluaga, Introducción al estudio de las expresiones fijas (págs. 95-115). Frankfurt: Peter D. Lang.

Zuluaga, A. (1997). Sobre las funciones de los fraseologismos en textos literarios. *Paremia*, (6), 631-640.

Zuluaga, F. (2010). Caracterización de algunos personajes de Gabriel García Márquez a partir de unidades fraseológicas fijas. *Crítica.cl*. Recuperado de: https://critica.cl/literatura/caracterizacion-de-algunos-personajes-de-gabriel-garcia-marquez-a-partir-de-unidades-fraseologicas-fijas.