Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea
magistrale
in Traduzione e interpretazione

Tesi di Laurea

Análisis de los somatismos en la subtitulación del español al italiano

Un enfoque monográfico sobre la filmografía reciente
de Pedro Almodóvar

Relatore
Ch. Prof. Giuseppe Trovato

Correlatrice
Ch.ma Prof.ssa Laura Nadal Sanchis

Laureanda
Margherita Cocchetto
Matricola 887223

Anno Accademico
2025/2026

TABLA DE CONTENIDOS

1. Introducción……1

1.1 Justificación del tema…….1

1.2 Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo……..…3

2. Marco teórico……..6

2.1 La fraseología y los somatismos……6

2.1.1 Definición y características de las unidades fraseológicas……..7

2.1.2 El somatismo como unidad cultural y fraseológica…….…8

2.1.3 La oralidad prefabricada y el idiolecto cinematográfico de Pedro Almodóvar…….9

2.2 La Traducción Audiovisual: Normas, límites e implicaciones técnicas del subtitulado……..11

2.2.1 Parámetros técnicos y condicionantes espaciotemporales del subtítulo……...11

2.2.2 El conflicto entre la condensación gráfica y la preservación de la carga fraseológica…….……12

2.3 Estrategias traductológicas……...13

2.3.1 Propuesta taxonómica de Quiroga Munguía (2006) para el análisis fraseológico…….…13

2.3.2 La equivalencia fraseológica y los falsos amigos entre lenguas afines (español-italiano).....15

3. Metodología y corpus……17

3.1 Criterios de selección y descripción del corpus monográfico: *Dolor y Gloria* (2019), *Madres Paralelas* (2021) y *Amarga Navidad* (2026).....17

3.2 Procedimiento de recogida de datos y diseño de las fichas de análisis……19

4. Análisis de los somatismos en el corpus……..31

4.1 Análisis cualitativo por categorías anatómicas……31

4.1.1 Somatismos de la cabeza y los órganos de los sentidos…….31

4.1.2 Somatismos de las extremidades (superiores e inferiores).....35

4.1.3 Somatismos de órganos internos, fluidos y tronco…….37

4.2 Aplicación de las técnicas de traducción y resolución de restricciones espaciotemporales……..39

4.2.1 Aplicación práctica de las técnicas de equivalencia y adaptación…..…39

4.2.2 Mecanismos de neutralización y reducción léxica en el subtítulo…….41

4.2.3 La compensación somática en el texto de llegada…….43

5. Discusión de los resultados y tendencias traductoras……45

5.1 Evaluación cuantitativa de las técnicas predominantes: ¿Se mantiene la metáfora corporal o se tiende a la paráfrasis?.....45

5.2 El factor cultural y las restricciones técnicas: Análisis de la pérdida o ganancia de carga expresiva y el impacto del límite de caracteres en el subtítulo……....49

5.3 Balance final del corpus: Grado de homogeneidad o divergencia traductora entre las tres obras de Almodóvar……..51

5.3.1 Contrastación de las hipótesis de trabajo……...52

5.3.2 Homogeneidad y regularidad traslativa en el corpus almodovariano....53

6. Conclusiones……..……55

Bibliografía…….…….……..59

Anexo: Repertorio lexicográfico y fraseológico del corpus (FICHAS 1–36).....62

CAPÍTULO UNO

Introducción

1.1 Justificación del tema

La fraseología constituye uno de los componentes más complejos y, al mismo tiempo, reveladores del sistema lingüístico de una comunidad de hablantes (Zuluaga Ospina, 1980; Corpas Pastor, 1996). Lejos de reducirse a un repertorio accesorio o marginal del idioma, las unidades fraseológicas articulan el tejido vivo a través del cual los interlocutores negocian significados pragmáticos, fijan su memoria cultural y garantizan la fluidez comunicativa en las interacciones cotidianas. Como señala Corpas Pastor (2003: 337), el dominio del caudal fraseológico e idiomático es uno de los indicadores más claros del uso nativo y de la competencia comunicativa en una lengua extranjera, erigiéndose en una de las parcelas más complejas y exigentes en el ámbito de la práctica traslativa.

En el marco de la lingüística contrastiva y de los estudios de traducción entre lenguas filogenéticamente cercanas —como el español y el italiano—, las unidades fraseológicas (UF) representan un terreno de análisis de singular interés y fecunda complejidad metodológica. Como pone de relieve Trovato (2019) en su estudio sobre las unidades fraseológico-idiomáticas relacionadas con las partes del cuerpo, la aparente transparencia morfosintáctica entre ambos idiomas tiende a generar falsas expectativas de correspondencia literal, ocultando en realidad matices pragmáticos, culturales, restricciones combinatorias y grados fijación opacos para el traductor. Esta cercanía tipológica, lejos de allanar la labor traslativa, incrementa el riesgo de incurrir en calcos forzados, disonancias de registro o en la trampa de los falsos amigos fraseológicos (San Vicente, 2006; Padoan y Arqués, 2012).

Dentro del heterogéneo universo fraseológico, los somatismos —entendidos como aquellas unidades fraseológicas e idiomáticas que contienen en su estructura constitutiva una referencia explícita a una parte del cuerpo humano o a un órgano corporal— ocupan un lugar preeminente. El cuerpo humano se erige en un eje conceptual universal a través del cual la experiencia colectiva categoriza la realidad,

proyectando significados metafóricos y expresivos sobre el entorno circundante (Lakoff y Johnson, 1980). Sin embargo, como advierte Quiroga Munguía (2004, 2006), el modo en que cada comunidad lingüística conceptualiza el esquema corporal y lo cristaliza en modismos y locuciones fijas varía sustancialmente, convirtiendo al somatismo en una unidad de elevada carga idiolectal, cultural y sociopragmática.

La elección del corpus cinematográfico de Pedro Almodóvar responde a la naturaleza intrínseca del lenguaje almodovariano. La filmografía del director manchego se caracteriza por una oralidad fingida hipercaracterizada, donde la crudeza, la visceralidad y el recurso constante al componente corporal estructuran el diálogo de sus personajes. El universo visual y discursivo de Almodóvar transita de manera recurrente por lo fisiológico, lo pasional, lo tabú y lo orgánico; por consiguiente, sus guiones constituyen una fuente inagotable de somatismos de diversa tipología y registro, donde el cuerpo deviene en el vehículo fundamental para la exteriorización de los conflictos internos, el humor transgresor y la tensión afectiva.

No obstante, la delimitación y selección del corpus ha estado sujeta a condicionantes técnicos de naturaleza metodológica y documental. La pretensión inicial de abarcar una muestra diacrónica más amplia de la cinematografía almodovariana se vio acotada por la indisponibilidad de repertorios de subtitulado oficial y fidedigno (tanto en lengua de origen, español, como en lengua de llegada, italiano) para sus producciones más tempranas. Esta limitación de acceso material condujo a la delimitación de una muestra monográfica centrada en su etapa más reciente, conformada por la trilogía *Dolor y Gloria* (2019), *Madres Paralelas* (2021) y *Amarga Navidad* (2026). Cabe destacar que la localización de dicho material fílmico con su correspondiente pista de subtitulado bilingüe requirió un exhaustivo rastreo documental, al no encontrarse disponible en las plataformas de *streaming* comerciales más difundidas y quedando restringida su distribución a catálogos específicos como TIMVISION.

Por otra parte, la investigación se inserta en el ámbito de la Traducción Audiovisual (TAV), concretamente en la modalidad de subtitulado. A diferencia de la traducción editorial o del doblaje, el subtitulado impone una serie de servidumbres y restricciones espaciotemporales estrictas: la limitación del número de caracteres por

línea, la velocidad de lectura del espectador (caracteres por segundo), la necesidad de mantener el isocronismo con el canal auditivo y los cortes de plano de la imagen (Díaz Cintas y Remael, 2021). Analizar cómo el trasvase interlingüístico de las unidades fraseológicas somáticas resuelve la tensión entre el mantenimiento de la carga figurativa corporal y la síntesis obligada por los parámetros del subtitulado constituye la motivación central de este estudio.

1.2 Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

El objetivo general de este trabajo consiste en analizar la transferencia traductológica de las unidades fraseológico-idiomáticas de carácter somático presentes en los subtítulos de la filmografía reciente de Pedro Almodóvar del español al italiano, evaluando el grado de equivalencia alcanzado, la prevalencia de las diversas técnicas de traducción empleadas y el impacto de las restricciones técnicas sobre el texto final.

Para alcanzar dicha meta principal, la investigación se articula a través de una serie de objetivos específicos interconectados. En primer lugar, el trabajo persigue recopilar **y** catalogar un corpus representativo de 36 unidades fraseológico-idiomáticas somáticas a partir de la transcripción, cotejo y alineación sistemática de los subtítulos en español (texto de origen, TO) e italiano (texto meta, TM) de las obras *Dolor y Gloria* (2019), *Madres Paralelas* (2021) y *Amarga Navidad* (2026).

A partir de esta recopilación, se pretende clasificar los somatismos identificados en función de macroáreas anatómicas estandarizadas (cabeza y órganos de los sentidos, extremidades superiores e inferiores, tronco, órganos internos y fluidos corporales), con el fin de verificar qué áreas del esquema corporal concentran una mayor productividad fraseológica en el lenguaje cinematográfico almodovariano.

Asimismo, la investigación se propone aplicar el marco metodológico y la taxonomía de técnicas traductológicas de Quiroga Munguía (2006) —en consonancia con la metodología empleada por Trovato (2019) para el análisis de somatismos— para categorizar cada operación de trasvase interlingüístico. A tal fin, se analizan sistemáticamente las soluciones adoptadas, distinguiendo entre la traducción

mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado, la traducción mediante otra UF equivalente de significado pero diversa en algún otro aspecto, la traducción por compensación, la traducción de una UF por una unidad léxica simple y la traducción mediante una paráfrasis.

Finalmente, se busca evaluar de manera crítica el impacto que las restricciones técnicas del subtitulado —tales como el límite de caracteres por línea, la velocidad de lectura de la audiencia meta y las exigencias de concisión informativa— ejercen sobre la conservación o la neutralización de la metáfora somática en la lengua de llegada.

Sobre la base de estas premisas teóricas y metodológicas acerca de la complejidad del trasvase fraseológico en la traducción audiovisual entre lenguas afines, se plantean tres hipótesis de investigación fundadas. Como hipótesis principal (H1), se postula que la transferencia traductológica de los somatismos en la filmografía almodovariana presentará un comportamiento dinámico y heterogéneo: si bien la afinidad lingüística entre el español y el italiano facilitará en numerosos pasajes la localización de equivalencias fraseológicas, la elevada carga idiolectal, visceral y cultural del texto de origen provocará también divergencias significativas, obligando a reestructurar o adaptar la imagen corporal en la versión traducida.

En relación con la caracterización de las técnicas traslativas, la primera hipótesis secundaria (H2) contempla que, aunque se presupone una presencia destacada de traducciones mediante unidades fraseológicas equivalentes (tanto de misma forma como de igual significado), una parte considerable del corpus requerirá el uso de recursos de adaptación —como la paráfrasis, la modificación del componente anatómico o la reducción a unidades léxicas simples— a fin de evitar calcos antinaturales o falsos amigos fraseológicos.

Por último, la segunda hipótesis secundaria (H3) sostiene que las restricciones espaciotemporales intrínsecas al subtitulado (límite de caracteres y tiempo de lectura) actuarán en una doble dirección metodológica. Por un lado, podrán motivar la neutralización o simplificación de ciertos somatismos complejos para favorecer la inmediatez de la lectura; por otro lado, propiciarán el recurso estratégico a la

compensación somática, introduciendo referencias corporales en el texto traducido para preservar la densidad expresiva y la vitalidad propias de la oralidad cinematográfica de origen.

Para dar una respuesta ordenada y coherente a estos objetivos e hipótesis, el presente trabajo se estructura en seis capítulos: tras esta introducción (Capítulo 1), se expone el marco teórico relativo a la fraseología, los somatismos y la traducción audiovisual (Capítulo 2); a continuación, se detallan los criterios metodológicos y la catalogación del corpus (Capítulo 3); el núcleo empírico aborda el análisis cualitativo, contrastivo y técnico de las unidades (Capítulo 4), cuyos resultados cuantitativos, discusión teórica y contrastación de hipótesis se profundizan en el Capítulo 5, antes de dar paso a las conclusiones finales (Capítulo 6), a la bibliografía general y al anexo documental de fichas analíticas.

CAPÍTULO DOS

Marco teórico

El marco teórico sobre el que se fundamenta esta investigación se sitúa en la convergencia de tres ámbitos de la lingüística aplicada y de la traductología contemporánea: la fraseología contrastiva hispano-italiana, la traducción audiovisual (TAV) —con especial atención a la dimensión técnica y funcional del subtitulado— y las teorías de la oralidad prefabricada aplicadas al análisis del idiolecto cinematográfico de Pedro Almodóvar.

La transferencia interlingüística de unidades fraseológicas de base somática plantea desafíos específicos en el medio audiovisual, por cuanto estas estructuras concentran no solo una alta densidad semántica, sino también una profunda carga sociocultural, pragmática y expresiva frente a las limitaciones técnicas impuestas por la pantalla. Por este motivo, el presente capítulo delimita los conceptos operativos indispensables para el posterior análisis del corpus.

2.1 La fraseología y los somatismos

A lo largo de las últimas décadas, la fraseología se ha consolidado como una disciplina lingüística plenamente autónoma dentro de las ciencias del lenguaje, desligándose progresivamente de su tradicional consideración como mero apéndice subordinado de la lexicografía o de la gramática descriptiva. En el ámbito hispánico, el hito fundacional de esta autonomía teórica lo constituye el trabajo de Corpas Pastor (1996), quien delimita con precisión el objeto de estudio de la disciplina a partir de la noción abarcadora de *unidad fraseológica* (UF). Estas combinaciones se caracterizan por presentar un alto grado de fijación formal y semántica, de idiomaticidad y de institucionalización en la norma de una comunidad lingüística determinada.

En el análisis del discurso oral y cinematográfico, la presencia de estas unidades no representa un fenómeno periférico o secundario; por el contrario, suele actuar como un recurso expresivo mediante el cual los hablantes articulan su visión del entorno,

dinamizan la interacción y configuran la identidad sociolingüística de los intercambios cotidianos.

2.1.1 Definición y características de las unidades fraseológicas

Para delimitar con precisión el objeto de estudio de la presente investigación, resulta conveniente acudir al modelo taxonómico propuesto por Corpas Pastor (1996), ampliamente adoptado y revisado por la investigación fraseológica posterior (Ruiz Gurillo, 1997, 2001; Penadés Martínez, 2012; Trovato, 2019). Dicho modelo distribuye las combinaciones fijas en tres esferas según su grado de fijación, función sintáctica y autonomía textual: las colocaciones, las locuciones y los enunciados fraseológicos (que integran tanto paremias como fórmulas rutinarias).

Para los propósitos del presente trabajo, el foco de atención recae prioritariamente en la segunda esfera: las locuciones. Estas se definen como unidades fraseológicas complejas, institucionalizadas y sintácticamente inseparables, que no constituyen enunciados independientes por sí mismas, sino que funcionan como elementos oracionales plenamente integrados que equivalen a una categoría gramatical simple (Zuluaga, 1980; Corpas Pastor, 1996; Penadés Martínez, 2012). De acuerdo con su comportamiento morfosintáctico, se distinguen locuciones sustantivas, adjetivas, adverbiales, preposicionales y verbales. Su rasgo definitorio frente a combinaciones más transparentes es su acusada idiomaticidad y su carácter relativamente no composicional: el significado global del conjunto no se deduce de forma directa del análisis aislado de sus componentes léxicos, sino de un proceso histórico y convencional de traslación metafórica o metonímica. En el texto audiovisual, son primordialmente las locuciones verbales, adjetivas y adverbiales las que modulan el ritmo conversacional y la tensión dramática del diálogo.

Desde una perspectiva operativa, la bibliografía especializada (Corpas Pastor, 1996; Ruiz Gurillo, 1997, 2001; Penadés Martínez, 2012) suele articular el comportamiento discursivo de estas estructuras en torno a cuatro rasgos interdependientes:

En primer lugar, la *fijación formal y la institucionalización* determinan que las locuciones tiendan a almacenarse y procesarse en gran medida como bloques prefabricados (*formulaic sequences*; Wray, 2002), lo que restringe drásticamente las

transformaciones sintácticas libres —tales como la pasivación, la inserción libre de modificadores adjetivales o la alteración arbitraria de sus elementos nucleares— sin que la locución pierda su estatuto idiomático o resulte agramatical frente al uso consensuado de la comunidad.

En estrecha correspondencia con esta rigidez formal, la *idiomaticidad y la no composicionalidad* articulan el plano semántico: el significado de la unidad no se deduce de la suma composicional de sus constituyentes léxicos individuales, sino de un proceso histórico y convencional de traslación metafórica o metonímica en el que el sentido literal pasa a un segundo plano (Zuluaga Ospina, 1980; Corpas Pastor, 1996).

No obstante, esta aparente rigidez estructural no es absoluta; el tercer rasgo definitorio radica en la *variación y flexibilidad estilística*. En la praxis del guión cinematográfico, las unidades fraseológicas pueden ser objeto de procesos deliberados de desautomatización, alteración morfosintáctica y manipulación lúdica para reactivar simultáneamente el sentido literal del componente corporal y su valor figurado (Ruiz Gurillo, 1997).

Por último, la *frecuencia de coaparición y la rentabilidad pragmático-comunicativa* consolidan a la UF como un vector de economía cognitiva. Frente al ensamblaje libre de elementos aislados, el discurso opera aquí mediante el denominado principio idiomático (*idiom principle*; Sinclair, 1991), según el cual los hablantes recuperan combinaciones semiprefabricadas ya almacenadas en la memoria. En el medio audiovisual, este mecanismo favorece una descodificación inmediata de nociones abstractas y complejas, factor determinante para mitigar la carga de procesamiento del espectador ante la velocidad de paso de los subtítulos.

2.1.2 El somatismo como unidad cultural y fraseológica

Dentro del amplísimo repertorio de locuciones de cualquier sistema lingüístico, los somatismos ocupan un lugar relevante por su extraordinaria frecuencia de uso y su profundo arraigo cultural. El término «somatismo» —introducido originalmente en la fraseología eslava y posteriormente consolidado en la romanística por autores como Zuluaga (1980), Wotjak (1992) y Corpas Pastor (1996)— designa a toda aquella

unidad fraseológica cuya estructura léxica contiene de manera explícita al menos un lexema perteneciente al campo semántico de la anatomía humana, los órganos internos, las extremidades, los fluidos corporales o las manifestaciones fisiológicas.

La recurrente presencia del cuerpo en la fraseología halla una base explicativa en los postulados de la lingüística cognitiva y en la teoría de la metáfora conceptual de Lakoff y Johnson (1980). Desde este enfoque, la conceptualización abstracta no se produce de manera incorpórea, sino mediatizada por la experiencia física y sensorial del organismo (*embodiment* o *corporeización*; Johnson, 1987; Gibbs, 2006). El ser humano experimenta el espacio, el dolor, el movimiento y el equilibrio a través de su biología, proyectando estas vivencias corporales primarias hacia la estructuración del pensamiento abstracto. De este modo, la anatomía humana actúa como el dominio fuente primario para proyectar y conceptualizar dominios meta complejos e intangibles, tales como las emociones, los estados cognitivos, las relaciones de poder, las actitudes éticas o las jerarquías sociales.

En virtud de esta dimensión antropológica, el somatismo trasciende la categoría de mero recurso léxico para erigirse en un reflejo de las pautas culturales de una comunidad. Al contrastar lenguas geográficamente afines y pertenecientes a la misma matriz cultural mediterránea —como el español y el italiano—, se comprueba la existencia de un amplio fondo común de proyecciones somáticas compartidas: el dominio de la cognición, el control racional, el juicio moral y la percepción situacional suelen vincularse a la zona cefálica y a los órganos de los sentidos (Trovato, 2019); la acción activa, el esfuerzo, la ayuda comunitaria, la destreza instrumental o la agresión física tienden a proyectarse sobre las extremidades superiores e inferiores; mientras que el tronco y los órganos internos canalizan preferentemente las pulsiones viscerales, la afectividad primaria, el sufrimiento pasional y las reacciones psicosomáticas ante el trauma y el dolor. Asimismo, la presencia de lexemas pertenecientes al ámbito genital o tabú introduce un matiz de visceralidad, indignación, vulgaridad e informalidad.

2.1.3 La oralidad prefabricada y el idiolecto cinematográfico de Pedro Almodóvar

El análisis traductológico de las unidades fraseológicas en el cine requiere precisar la naturaleza discursiva sobre la que se trabaja. A diferencia de los intercambios conversacionales espontáneos, el diálogo cinematográfico constituye una manifestación de lo que la bibliografía especializada describe como *oralidad fingida*, *prefabricada* o *construida* (Gregory y Carroll, 1978; Briz Gómez, 1998, 2001; Chaume, 2004, 2012; Brumme, 2008).

Desde una perspectiva comunicativa, el texto fílmico se asienta sobre una paradoja semiótica fundamental: se trata de un discurso concebido y fijado por escrito a través del guion cinematográfico, sometido a un riguroso diseño estético, dramático y rítmico por parte del autor, pero cuya finalidad última es ser oralizado e interpretado por actores que deben proyectar ante el espectador la ilusión de espontaneidad, inmediatez y naturalidad.

Como sintetizaron Gregory y Carroll (1978: 42), el diálogo audiovisual responde a la pauta de un texto *«escrito para ser dicho como si no estuviera escrito»*. El diálogo de una película no pretende reproducir de forma mimética o documental las vacilaciones desestructuradas, los titubeos o las continuas interrupciones de la interacción coloquial real, fenómenos que entorpecerían la recepción del espectador (Brumme, 2008). Por el contrario, opera mediante una mímesis selectiva: el autor escoge rasgos prototípicos del registro coloquial —entre los que las locuciones y los somatismos desempeñan una función primordial— para caracterizar a los personajes y anclar la historia en un entorno sociocultural concreto (Briz Gómez, 1998).

En el panorama de la cinematografía internacional contemporánea, la obra de Pedro Almodóvar destaca por una acusada singularidad discursiva. Su lenguaje articula un espacio polifónico donde convergen y dialogan fluidamente tradiciones discursivas y registros sociolingüísticos diversos: las resonancias del habla popular y rural de origen manchego, el desenfado del registro coloquial urbano y la intensidad retórica propia del melodrama (Allinson, 2001; Strauss, 2001). Dentro de este entramado idiolectal, la corporalidad constituye un eje recurrente: los personajes recurren de manera constante a la anatomía humana para estructurar sus juicios morales, canalizar sus impulsos viscerales y describir sus estados anímicos. De este modo, el

somatismo se convierte en el recurso fraseológico por excelencia del diálogo almodovariano, cumpliendo funciones determinantes.

Esta configuración lingüística sitúa la labor del traductor audiovisual ante una exigencia metodológica relevante. Traducir los diálogos almodovarianos no implica únicamente transmitir la información semántica denotativa de cada intervención; supone recrear en la lengua de llegada una textura verbal equivalente que preserve la carnalidad, la hibridación de registros y el tono visceral de origen, procurando mitigar la tendencia a la neutralización que a menudo imponen las normas técnicas del subtitulado (Chaume, 2004; Díaz Cintas y Remael, 2021).

2.2 La Traducción Audiovisual: Normas, límites e implicaciones técnicas del subtitulado

La Traducción Audiovisual (TAV) se ocupa de textos de naturaleza multisemiótica en los que confluyen de modo simultáneo el canal acústico y el canal visual, vehiculados por códigos lingüísticos, paralingüísticos, cinésicos y cinematográficos. Por consiguiente, la labor traslativa en el subtitulado no se limita a un trasvase interlingüístico textual, sino que comporta una mediación diamésica en la que el texto escrito debe integrarse en la pantalla en consonancia armónica con la imagen y el sonido originales (Chaume, 2004, 2012; Díaz Cintas y Remael, 2007, 2021).

2.2.1 Parámetros técnicos y condicionantes espaciotemporales del subtítulo

El elemento diferencial del subtitulado frente a otras modalidades traslativas reside en su subordinación a severas restricciones de espacio y tiempo, denominadas comúnmente en la literatura especializada como *servidumbres espaciotemporales* (Gottlieb, 1992, 1994; Díaz Cintas y Remael, 2021). Estas restricciones se pueden articular en torno a tres dimensiones:

Por un lado, las restricciones espaciales establecen que un subtítulo no debe ocupar por lo general más de dos líneas horizontales en pantalla, con una extensión que oscila entre los 37 y los 42 caracteres por línea (incluyendo espacios tipográficos y signos de puntuación), a fin de evitar la invasión excesiva de la composición visual.

Por otro lado, los condicionantes temporales se rigen por la velocidad de lectura estimada para una recepción cómoda, fijada de ordinario entre los 12 y los 17 caracteres por segundo (CPS), tal como establecieron los estudios pioneros de Gottlieb (1992) e Ivarsson y Carroll (1998), y sistematizaron posteriormente Díaz Cintas y Remael (2021). Este parámetro da sustento a la pauta de permanencia máxima de alrededor de seis segundos para un subtítulo de dos líneas completas (aproximadamente de 70 a 80 caracteres), tiempo suficiente para su lectura, procesamiento e integración con la imagen sin generar fatiga visual, así como a una duración mínima de exposición (en torno a un segundo) para que el ojo humano registre la presencia del texto en pantalla.

Por último, la sincronía desempeña un papel decisivo: en primer término, el subtítulo debe respetar los puntos de entrada y salida del audio (*in and out points*), evitando la disonancia perceptiva que se produce cuando el texto aparece en pantalla antes de que el personaje hable o permanece visible una vez concluida la emisión sonora. Por su parte, la segmentación sintáctica y el respeto a los cortes de plano (*shot changes*) resultan también determinantes: un subtítulo incorrectamente segmentado que interrumpe una unidad sintáctica natural o que cruza un cambio de plano brusco induce a relecturas innecesarias y perturba la recepción del espectador (Perego, 2008).

2.2.2 El conflicto entre la condensación gráfica y la preservación de la carga fraseológica

Como consecuencia de las limitaciones técnicas expuestas, el subtitulado suele exigir un proceso de condensación que reduce, en proporciones variables (frecuentemente estimadas entre un 20% y un 40%), el volumen verbal del diálogo original (Díaz Cintas y Remael, 2007). Al enfrentarse a unidades fraseológicas de base somática, el subtitulador se encuentra a menudo ante una disyuntiva traslativa.

Por una parte, la búsqueda de concisión métrica puede favorecer la tendencia hacia la reducción a una unidad léxica simple, consistente en suprimir la metáfora corporal en favor de un término neutro. Si bien esta opción permite ahorrar espacio en pantalla y asegurar una lectura rápida, su empleo reiterado conlleva el riesgo de atenuar la vivacidad estilística del texto de partida.

Por otra parte, la reelaboración adaptativa o la localización de locuciones meta concisas permite preservar la imagen anatómica mediante fórmulas sintéticas, respetando los límites de caracteres por línea sin devaluar la densidad expresiva del enunciado.

En este contexto, las investigaciones contemporáneas en fraseología audiovisual (Padoan y Arqués, 2012; Trovato, 2019) destacan la *rentabilidad cognitiva del somatismo*: al tratarse de estructuras automatizadas e institucionalizadas en la competencia lingüística del espectador de la lengua meta, las unidades fraseológicas de base corporal exigen un esfuerzo de procesamiento significativamente menor que una explicación sintáctica larga o una paráfrasis abstracta. Al ser descodificada como un bloque unitario de significado, la locución somática opera como un eficaz vector de *condensación semántica* capaz de transmitir matices afectivos, expresivos y pragmáticos complejos en un espacio tipográfico reducido, respondiendo con solvencia a las restricciones técnicas del subtitulado sin sacrificar la riqueza idiomática del texto fuente.

2.3 Estrategias traductológicas

El análisis de las soluciones adoptadas en el corpus requiere la adopción de una taxonomía traslativa clara y operacional que permita clasificar y ponderar las elecciones del subtitulador.

2.3.1 Propuesta taxonómica de Quiroga Munguía (2006) para el análisis fraseológico

Para el estudio descriptivo de los datos, esta investigación adopta como marco de referencia la propuesta taxonómica formulada por Quiroga Munguía (2006), cuya aplicabilidad para la combinación español-italiano ha sido integrada en los trabajos sobre fraseología somática de Trovato (2019). Esta clasificación contempla un catálogo de nueve procedimientos o técnicas traslativas:

1. **Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado (equivalencia total o simétrica):** Se verifica cuando existe un paralelismo absoluto entre el texto fuente y el texto meta, coincidiendo tanto el lexema anatómico concreto como la estructura morfosintáctica, la imagen

metafórica subyacente y el valor pragmático o de registro. Esta estrategia se apoya en la cercanía lingüística y cultural del español y el italiano.

2. **Traducción mediante otra UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto (equivalencia parcial o adaptada):** Opera en aquellos pasajes donde, ante la inexistencia o la inadecuación de un calco literal, el traductor recurre a una locución en la lengua meta que transmite de forma idéntica la función pragmática y el sentido figurado, pero introduciendo variaciones en la forma. Dichas variaciones pueden consistir en un cambio del lexema anatómico, en un cambio de registro o en una reestructuración sintáctica de la imagen.
3. **Traducción mediante una paráfrasis:** Se aplica cuando la locución del texto de origen es disuelta en una explicación sintáctica no fraseológica en la lengua meta. Se recurre a la paráfrasis explicativa principalmente cuando no se localiza un equivalente idiomático natural en el sistema de llegada o cuando los condicionantes del contexto fílmico exigen clarificar el significado denotativo de la expresión a costa de perder la imagen figurada.
4. **Traducción de una UF por una unidad léxica simple:** Proceso mediante el cual una unidad fraseológica multiverbal y figurada pierde su naturaleza sintagmática compleja al reducirse a un único lexema simple y neutro en el texto traducido. En el ámbito de la TAV, esta técnica responde frecuentemente a imperativos estrictos de espacio gráfico y velocidad de lectura.
5. **Traducción por omisión:** Supresión total de la unidad fraseológica en el texto de llegada por razones de economía espacial o redundancia semántica.
6. **Traducción por compensación somática:** Consiste en la introducción deliberada de una unidad fraseológica de base corporal en la versión meta en un punto del diálogo donde el texto fuente en español presentaba una formulación neutra o desprovista de somatismo. A través de la compensación, el subtitulador restituye a nivel global el tono visceral, la carnalidad y el dinamismo expresivo que hayan podido sacrificar por imperativos técnicos en otros pasajes.
7. **El préstamo:** Transferencia directa de la UF en la lengua de origen sin adaptación morfológica o léxica.

8. **El calco:** Traducción literal término a término de la UF que no respeta la institucionalización ni la norma colocacional de la lengua de llegada.
9. **La nota del traductor:** Inserción de una aclaración paratextual explicativa al pie de página o al final del texto.

Como señalan Díaz Cintas y Remael (2021) y Trovato (2019), en el ámbito específico de la traducción audiovisual y del subtitulado, la aplicabilidad de este catálogo teórico se ve condicionada por las restricciones del medio. En efecto, mientras que técnicas como la *nota del traductor* resultan inviables en pantalla, los *préstamos* o *calcos* se evitan para no generar interferencias disonantes en el espectador y la *omisión* no se registra en este corpus al no constatarse supresiones totales de enunciados fraseológicos. Por consiguiente, la praxis traslativa en el material cinematográfico analizado se articula de manera prioritaria en torno a cinco procedimientos efectivos: la equivalencia (tanto simétrica como adaptada), la reducción a una unidad léxica simple, la paráfrasis y, de modo muy significativo, la compensación somática.

2.3.2 La equivalencia fraseológica y los falsos amigos entre lenguas afines (español-italiano)

La labor de traducción entre dos lenguas genéticamente afines y geográficamente contiguas —como el español y el italiano— se encuentra expuesta a una paradoja ampliamente señalada en los estudios contrastivos (San Vicente, 2006; Padoan y Arqués, 2012; Trovato, 2019). Si bien la proximidad románica facilita un elevado número de equivalencias simétricas directas, esa misma cercanía formal se constituye en una trampa constante para el traductor, induciendo a la aparición de falsos amigos fraseológicos y de calcos antinaturales.

Como advierten Padoan y Arqués (2012) y Trovato (2019), una correspondencia léxica o estructural aparente entre dos expresiones somáticas de ambas lenguas no garantiza de manera automática su equivalencia funcional o pragmática en el discurso fílmico. Pueden manifestarse divergencias en el grado de institucionalización y frecuencia de uso —cuando una locución plenamente vigente en español se corresponde formalmente con una variante italiana arcaica o en

desuso—, en el nivel de registro y aceptabilidad social ante términos tabúes o coloquiales, o en las restricciones sintácticas y contextuales propias de cada sistema.

Por todas estas razones, la consecución de una equivalencia fraseológica adecuada en el subtitulado del cine de Pedro Almodóvar demanda una constante atención contrastiva que evite la falsa transparencia entre lenguas afines y asegure que la solución elegida resulte natural para el espectador meta dentro del ritmo propio de la escena.

CAPÍTULO TRES

Metodología y corpus

3.1 Criterios de selección y descripción del corpus monográfico: *Dolor y Gloria* (2019), *Madres Paralelas* (2021) y *Amarga Navidad* (2026)

La investigación parte de la delimitación de un corpus monográfico representativo de la filmografía reciente del director manchego Pedro Almodóvar. La elección de concentrar el estudio en este catálogo responde a la necesidad de analizar el comportamiento fraseológico del español en una oralidad fingida contemporánea de elevada intensidad expresiva, donde el recurso a la visceralidad y al componente corporal actúa como pilar vertebrador del discurso lingüístico.

La selección de las obras estuvo sujeta a criterios de homogeneidad metodológica y disponibilidad documental. La pretensión inicial de incluir títulos pertenecientes a etapas anteriores de la producción almodovariana se vio acotada por las severas dificultades para localizar registros de subtitulado oficial y fidedigno (bilingüe español-italiano) de sus primeros largometrajes. Esta restricción técnica condujo a la delimitación de una muestra monográfica centrada en su etapa de madurez más reciente, conformada por tres producciones cinematográficas de amplio reconocimiento internacional: *Dolor y Gloria* (2019), *Madres Paralelas* (2021) y *Amarga Navidad* (2026).

Desde el punto de vista del análisis dramático y temático, las tres obras seleccionadas componen un tríptico especialmente idóneo para el estudio de la fraseología somática, por cuanto exploran facetas diferenciadas pero complementarias de la experiencia física y emocional del ser humano:

Dentro de este corpus, *Dolor y Gloria* (DyG, 2019) constituye una obra de corte profundamente autorreflexivo y autobiográfico donde el cuerpo humano ejerce un papel protagonista como receptáculo del dolor físico y de la memoria afectiva. El protagonista, Salvador Mallo, transita por una multiplicidad de dolencias reales e imaginarias (cefaleas, lumbalgias, disfagia, ansiedad) que condicionan su interacción

con el entorno. La presencia explícita de la corporalidad en la trama propicia que los personajes recurran constantemente a expresiones idiomáticas construidas sobre términos anatómicos, convirtiendo el somatismo en el vehículo idóneo para verbalizar el sufrimiento interno y el conflicto creativo. La relación dialéctica entre el dolor biológico tangible y la incapacidad de escribir genera un discurso donde la mente y las extremidades se convierten en los ejes metafóricos prioritarios para articular la decadencia corporal y la rememoración nostálgica.

Por su parte, el universo dramático de *Madres Paralelas* (MP, 2021) se estructura en torno a las vivencias cruzadas de Janis y Ana, dos mujeres que coinciden en la sala de maternidad. El parto, la lactancia, el vínculo genético y el trauma colectivo derivado de las fosas comunes de la Guerra Civil Española sitúan la biología y la corporalidad en el centro neurálgico del relato. El lenguaje de los personajes transita entre la calidez materna y la tensión dramática, favoreciendo el uso de somatismos que expresan estados emocionales extremos a través del corazón, la boca, los ojos o las extremidades. En este largometraje, la carnalidad se desdobla en dos dimensiones convergentes: la dimensión íntima del cuerpo fértil y reproductor, y la dimensión histórica del cuerpo ausente o sepultado que reclama dignidad y memoria, lo que propicia intercambios dialógicos cargados de vehemencia afectiva, juramentos, silencios forzados y desgarro emocional.

Finalmente, *Amarga Navidad* (AN, 2026) aporta al corpus una perspectiva reciente que combina el tono cotidiano y el humor incisivo propios de la estética almodovariana con situaciones de fricción interpersonal y dinámicas familiares complejas. Los diálogos destacan por una alta densidad de registro coloquial, donde las metáforas corporales actúan como moduladores pragmáticos de ironía, amenaza, complicidad y trasgresión. En esta obra coral, el cuerpo interviene como un instrumento de confrontación social y desahogo expresivo, recurriendo con notable naturalidad al registro desinhibido, al doble sentido anatómico y a la intensificación idiomática de las réplicas en secuencias de rápida interacción verbal.

El proceso de obtención de los datos textuales exigió un rastreo documental riguroso. Ante la ausencia de las pistas de subtitulado bilingüe en las plataformas de *streaming* comerciales más extendidas, el corpus de subtítulos fue localizado y extraído

directamente de la plataforma TIMVISION, garantizando la fidelidad de la transcripción oficial emitida en el mercado de distribución italiano. A partir de dicho material, se procedió a la transcripción paralela y alineada del texto de origen en español (TO) y de su correspondiente traducción en el subtítulo en italiano (TM), asegurando que el cotejo interlingüístico reflejara fielmente el producto audiovisual distribuido comercialmente a la audiencia meta.

3.2 Procedimiento de recogida de datos y diseño de las fichas de análisis

El procedimiento de recogida de datos consistió en un análisis observacional e integral de las tres obras cinematográficas. Se llevó a cabo un visionado analítico de cada largometraje con la toma simultánea de notas sobre cada ocurrencia en la que se identificara un término relativo al esquema corporal o a un órgano interno.

En este sentido, resultó metodológicamente primordial delimitar con precisión qué elementos debían ser incluidos y cuáles excluidos de la categoría analítica de somatismo. Se incluyeron en el corpus aquellas unidades fraseológicas fijadas (locuciones verbales, adverbiales, nominales o adjetivas), fórmulas rutinarias y expresiones fosilizadas que incorporan de manera explícita un lexema anatómico o fisiológico con un valor figurado, metafórico, metonímico, pragmático o de intensificación coloquial y tabú (como *echar una mano*, *perder la cabeza* o *salir del rabo*).

Por el contrario, se excluyeron deliberadamente todas aquellas ocurrencias que, aun conteniendo términos pertenecientes al esquema corporal, presentaban un carácter puramente literal, denotativo, descriptivo, técnico o gesticular libre, carente de fijación e idiomaticidad. A fin de ilustrar de manera transparente este filtro metodológico, en *Dolor y Gloria* se desecharon enunciados referidos a dolencias físicas y fisiológicas estrictamente reales («*Los dolores de espalda me están machacando*», «*Los dolores de espalda y de cabeza me paralizan totalmente*, «*Estoy muy mal de los remos, pero la cabeza la tengo estupendamente*»), indicaciones de movimiento anatómico no figurado («*A ver, levanta la cabeza*», «*Sé perfectamente qué hacer con los brazos y con las manos*», «*Están levantando la mano*»), alusiones a prendas indumentarias sobre el cuerpo («*En la cabeza media mantilla*») y descripciones libres de percepción física o relacional («*Son tus ojos los que han*

cambiado, cariño», «*Pienso en tu mano dirigiendo la mía*»). En *Madres Paralelas* se descartaron expresiones descriptivo-fisiológicas y gestuales libres producidas en el contexto de sesiones fotográficas o retratos físicos («*¿Me puedes sonreír con los ojos?*», «*Un venezolano de ojos rasgados*»). Por último, en *Amarga Navidad* quedaron fuera del cómputo aquellas referencias puramente clínicas, somáticas o conversacionales de carácter libre («*¿Qué parte de la cabeza le duele?*», «*Ponte uno debajo de la lengua*» en su sentido farmacológico estricto), por constituir actos de habla llanos sin mediación metafórica ni estatuto de UF.

Asimismo, el corpus contempla de manera fundamentada aquellos casos en los que el somatismo emerge únicamente en el texto de llegada fruto de un procedimiento de compensación somática. En estos pasajes, el texto de origen en español no presenta ninguna referencia anatómica (Ø), formulándose de manera neutra o estándar, pero el subtitulador italiano introduce deliberadamente una unidad fraseológica de base corporal en la lengua meta. Desde una perspectiva metodológica, un análisis contrastivo riguroso de la traducción audiovisual no puede limitarse a un cotejo unidireccional que rastree exclusivamente las pérdidas del texto fuente; exige también documentar los mecanismos de reequilibrio fraseológico propios de la lengua meta. La inclusión de estas ocurrencias en el cómputo de 36 unidades responde, por tanto, a la necesidad de evaluar el fenómeno somático de manera integral en ambas direcciones del trasvase, evitando una visión parcial que presentaría el subtitulado únicamente como una práctica de omisión o empobrecimiento.

Para garantizar la máxima exhaustividad y rigor en la recopilación del material, el protocolo de trabajo se estructuró en cuatro fases metodológicas sucesivas:

1. Fase de visionado exploratorio y detección auditiva: Visionado inicial de los largometrajes en versión original en español prestando atención a la banda de diálogo oral y a los elementos contextuales de cada escena, con el fin de identificar todas las expresiones fijas con componente corporal o aquellas fórmulas neutras susceptibles de haber sido traducidas mediante modismos somáticos.

2. Fase de cotejo y alineación bilingüe: Extracción y transcripción sistemática de la pista de subtítulos en español (TO) y de la pista oficial de subtítulos en italiano (TM), procediendo a la alineación textual segmento por segmento y verificando la exactitud de la transcripción frente al audio original.
3. Fase de verificación técnica y temporal: A partir de los archivos de subtítulos, se registró el código de tiempo (*timecode*) exacto de entrada y salida de cada intervención con precisión de milisegundos. Esta referencia temporal permitió comprobar la duración exacta de permanencia del texto en pantalla, la sincronización temporal y las condiciones de concisión y segmentación exigidas por el ritmo del montaje. Asimismo, en aquellos pasajes del corpus en los que se identificó una intervención traductora motivada aparentemente por los condicionamientos técnicos de la TAV —tales como procesos de reducción a una unidad léxica simple o paráfrasis condensatoria—, se procedió al cálculo sistemático de los parámetros espaciotemporales del subtítulo de llegada: la duración de exposición en pantalla (medida en segundos a partir de los puntos de entrada y salida), el número total de caracteres con espacios y la velocidad de lectura resultante, medida en caracteres por segundo (CPS). Este procedimiento métrico permitió contrastar empíricamente si la neutralización o reducción de la metáfora somática respondía a una presión técnica objetiva para no sobrepasar los márgenes estandarizados de legibilidad o si, por el contrario, obedecía a una elección estilística autónoma del traductor.
4. Fase de categorización lexicográfica y contrastiva: Consulta y contraste de cada unidad extraída en los repertorios normativos de referencia consultables en línea para el español (*Diccionario de la lengua española* de la RAE) y para el italiano (*Vocabolario Treccani*). El resultado de esta verificación, que certifica el grado de fijación institucionalizada y el significado de las locuciones, se ha compilado íntegramente en el Anexo de la presente memoria.

Para garantizar un tratamiento metódico y sistemático de las unidades detectadas, se diseñó una ficha de análisis tabulada que organiza la información en siete variables o columnas estandarizadas:

- **Film:** Abreviatura del largometraje correspondiente (*DyG* para *Dolor y Gloria*, *MP* para *Madres Paralelas*, *AN* para *Amarga Navidad*).
- **Minuto:** Código de tiempo (*timecode* en formato horas, minutos y segundos) exacto de la aparición del subtítulo en la cinta para su rápida e inequívoca localización contextual en el metraje.
- **Segmento de origen:** Enunciado o fragmento textual original en español que alberga el somatismo o el concepto susceptible de trasvase somático.
- **Segmento de llegada:** Versión traducida oficialmente en los subtítulos en italiano.
- **Componente somático:** Identificación explícita del lexema somático presente en el TO y en el TM, señalando con una flecha (→) las mutaciones entre órganos y marcando con el símbolo Ø los casos en los que la referencia corporal está ausente en una de las dos lenguas.
- **Categoría anatómica:** Clasificación del elemento corporal estructurada para el presente estudio a partir de macroáreas somáticas (cabeza y órganos de los sentidos, extremidades superiores e inferiores, órganos internos, fluidos y tronco).
- **Técnica traductológica:** Categorización de la solución de traducción adoptada basándose en la taxonomía de Quiroga Munguía (2006) y la metodología aplicada por Trovato (2019).

A continuación, se presenta la tabla integral del corpus que reúne la totalidad de las 36 unidades fraseológicas e idiomáticas somáticas analizadas en este estudio:

Tabla 3.1: *Corpus integral de somatismos en el subtitulado de Pedro Almodóvar*

Film	Minuto	Segmento de origen	Segmento de llegada	Componente somático	Categoría anatómica	Técnica traductológica
DyG	16:55	Ven a echarme una mano.	Vieni a darmi una mano.	Mano / Mano	Extremidades superiores	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado
DyG	36:12	¡Hiciste lo que te salió del rabo!	Hai fatto di testa tua!	Rabo / Testa	Tronco (Órganos genitales) → Cabeza	Traducción mediante otra UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto
DyG	36:22	¡Estás como una puta cabra!	Tu sei fuori di testa!	Ø / Testa	Assente → Cabeza	Traducción por compensación
DyG	47:14	Dale a tu cerebro algo para que se entretenga.	Dai al tuo cervello qualcos'altro da fare.	Cerebro / Cervello	Cabeza	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado
DyG	51:00	¿Qué vas a hacer aquí? ¿Matarte a trabajar en el campo o en la obra?	Per fare cosa, qui? Spezzarti la schiena nei campi o nei cantieri?	Ø / Schiena	Assente → Tronco	Traducción por compensación

Film	Minuto	Segmento de origen	Segmento de llegada	Componente somático	Categoría anatómica	Técnica traductológica
DyG	1:26:32	No pongas esa cara de narrador.	Non fare quella faccia da narratore.	Cara / Faccia	Cabeza	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado
DyG	1:36:39	– ¿Qué te has desmayado? – Un poco… se me fue la cabeza.	– Sei svenuto? – Un po', mi girava la testa.	Cabeza / Testa	Cabeza	Traducción mediante otra UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto
MP	05:00	El pueblo entero está dispuesto a ayudar.	Siamo tutti pronti a dare una mano.	Ø / Mano	Assente → Extremidades superiores	Traducción por compensación
MP	15:15	A él le ha gustado y le ha sorprendido, bastaba mirarle la cara.	A lui è piaciuto ed è rimasto stupito, gli si leggeva in faccia.	Cara / Faccia	Cabeza	Traducción mediante otra UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto
MP	16:36	Y ni nos echa una mano.	E non aiuta neanche.	Mano / Ø	Extremidades superiores → Assente	Traducción de una UF por una unidad léxica simple

Film	Minuto	Segmento de origen	Segmento de llegada	Componente somático	Categoría anatómica	Técnica traductológica
MP	17:05	Yo igual, con el mismo temblor.	Io sempre la stessa, con lo stesso batticuore.	Ø / Cuore [Batticuore]	Assente → Órganos internos	Traducción por compensación
MP	17:51	Con la boca llena de veneno.	Con la bocca piena di veleno.	Boca / Bocca	Cabeza	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado
MP	19:44	Se me parte el corazón.	Ho il cuore a pezzi.	Corazón / Cuore	Órganos internos	Traducción mediante otra UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto
MP	32:20	¿Y tu madre no te echa una mano?	Tua madre non ti aiuta?	Mano / Ø	Extremidades superiores → Assente	Traducción de una UF por una unidad léxica simple
MP	33:55	– Bueno, yo encantada de fotografiar zapatos y cinturones. – Hija, me da cosa, que tú eres demasiada	– Scarpe e cinture sono perfette per me, ora. – Ma dai, sei troppo in gamba per certe cose.	Ø / Gamba	Assente → Extremidades inferiores	Traducción por compensación

Film	Minuto	Segmento de origen	Segmento de llegada	Componente somático	Categoría anatómica	Técnica traductológica
		fotógrafa para esto.				
MP	35:59	Manitas de angelito.	Faccina da angioletto.	Mano [Manitas] / Faccia [Faccina]	Extremidades superiores → Cabeza	Traducción mediante otra UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto
MP	44:38	No te preocupes por nada, que voy a estar pendiente de ella todo el tiempo.	Stai tranquilla, non la perderò d'occhio.	Ø / Occhio	Assente → Cabeza	Traducción por compensación
MP	57:01	Yo te echaría una mano en cuanto esté libre, claro.	Ovviamente io ti darei una mano quando sono libera.	Mano / Mano	Extremidades superiores	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado
MP	1:08:23	Al mes tuve que irme con todo el dolor de mi corazón.	Dopo un mese sono dovuta partire, con il cuore infranto dal dolore.	Corazón / Cuore	Órganos internos	Traducción mediante otra UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto

Film	Minuto	Segmento de origen	Segmento de llegada	Componente somático	Categoría anatómica	Técnica traductológica
MP	1:38:25	Esta noche no ha pegado ojo por los nervios.	Stanotte non ha chiuso occhio per l'agitazione.	Ojo / Occhio	Órganos de los sentidos	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado
MP	1:41:03	– Hasta poco antes de morirse no abrió su boca. – Por miedo.	– Fino a poco prima di morire non aprì bocca. – Per paura.	Boca / Bocca	Cabeza	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado
AN	02:07	Los truenos me retumban como si tuviera la cabeza hueca.	I tuoni mi rimbomba no come se avessi la testa vuota.	Cabeza / Testa	Cabeza	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado
AN	10:11	La dejo en tus manos.	La lascio in mano tua.	Mano / Mano	Extremidades superiores	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado
AN	12:43	Ya tienes otra cara.	Hai già un'altra faccia.	Cara / Faccia	Cabeza	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado

Film	Minuto	Segmento de origen	Segmento de llegada	Componente somático	Categoría anatómica	Técnica traductológica
AN	22:21	¿Pero me vas a hacer primeros planos del paquete?	Ma mi farai primi piani del pacco?	Paquete / Pacco	Tronco (Órganos genitales)	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado
AN	25:48	El estómago lo tengo revuelto.	Ho lo stomaco sottosopra.	Estómago / Stomaco	Órganos internos	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado
AN	28:06	Ponedle una buena cara al futuro.	Fate buon viso al futuro.	Cara / Viso	Cabeza	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado
AN	29:32	Qué mala cara tienes.	Hai una brutta faccia.	Cara / Faccia	Cabeza	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado
AN	30:06	Ponte uno debajo de la lengua y ya verás, mano de santo.	Mettine uno sotto la lingua e vedrai, è una mano santa.	Mano / Mano	Extremidades superiores	Traducción mediante otra UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto

Film	Minuto	Segmento de origen	Segmento de llegada	Componente somático	Categoría anatómica	Técnica traductológica
AN	35:28	Sabes que mi espalda no está para viajar a Los Ángeles.	La schiena non regge un viaggio così, lo sai.	Espalda / Schiena	Tronco	Traducción mediante otra UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto
AN	38:00	Pero voy a tener la cabeza en otra cosa.	Ma avrò la testa altrove.	Cabeza / Testa	Cabeza	Traducción mediante una paráfrasis
AN	55:03	Lo que pasa por sus cabezas.	Cosa passa loro per la testa.	Cabeza / Testa	Cabeza	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado
AN	55:13	¿Y qué pasa por mi cabeza?	E cosa ho per la testa?	Cabeza / Testa	Cabeza	Traducción mediante una paráfrasis
AN	1:05:14	Elsa se levanta de la mesa, como para estirar las piernas.	Elsa si alza da tavola, come per sgranchirsi le gambe.	Piernas / Gambe	Extremidades inferiores	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado

Film	Minuto	Segmento de origen	Segmento de llegada	Componente somático	Categoría anatómica	Técnica traductológica
AN	1:27:49	Tengo suficiente dinero para que te partan las piernas.	Ho soldi per farti spezzare le gambe.	Piernas / Gambe	Extremidades inferiores	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado
AN	1:37:44	Mírame a la cara.	Guardami in faccia.	Cara / Faccia	Cabeza	Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado

CAPÍTULO CUATRO

Análisis de los somatismos en el corpus

El análisis cualitativo del corpus extraído de los subtítulos de Pedro Almodóvar (*Dolor y Gloria*, *Madres Paralelas* y *Amarga Navidad*) permite examinar en detalle la dinámica traslativa de las unidades fraseológico-idiomáticas a base somática del español al italiano. A través del cotejo paralelo de las 36 ocurrencias registradas, este capítulo analiza las decisiones traductológicas adoptadas para resolver la tensión entre la elevada carga expresiva del texto de origen (ST) y las restricciones propias de la Traducción Audiovisual (TAV).

El capítulo se estructura en dos grandes bloques: en primer lugar (4.1), se lleva a cabo un recorrido analítico clasificado por categorías anatómicas, profundizando en las expresiones más representativas de cada área corporal; en segundo lugar (4.2), se examinan las técnicas de traducción empleadas conforme a la taxonomía de Quiroga Munguía (2006) y la metodología de Trovato (2019), prestando especial atención a la aplicación concreta de las estrategias traslativas y al impacto de las servidumbres técnicas del subtitulado.

4.1 Análisis cualitativo por categorías anatómicas

Para abordar la clasificación del material extraído, el análisis cualitativo se articula en función de las principales áreas del esquema corporal representadas en el corpus. Esta división permite observar no solo la distribución de la carga metafórica en el lenguaje almodovariano, sino también si la elección de una determinada zona anatómica influye en la técnica de traducción adoptada en la versión subtitulada en italiano.

4.1.1 Somatismos de la cabeza y los órganos de los sentidos

La zona cefálica y los órganos sensoriales adscritos a ella representan el área anatómica con mayor productividad fraseológica del corpus. Esto responde a una tendencia antropocéntrica e idiolectal muy marcada: la cabeza se erige en el centro

neurálgico de la cognición, la emoción, el control y la interacción gesticular en el discurso almodovariano.

La cabeza y el cerebro

El lexema *cabeza* y sus correlatos en la lengua de llegada (*testa, cervello*) aparecen vinculados prioritariamente a la perturbación mental, la confusión o la pérdida de control cognitivo:

- **DyG (1:36:39):** *«– ¿Qué te has desmayado? – Un poco… se me fue la cabeza» → «– Sei svenuto? – Un po', mi girava la testa»*.

El enunciado original emplea la locución verbal *irse la cabeza*, que connota una pérdida momentánea del juicio o del sentido físico. La traducción al italiano opta por *girare la testa*, un somatismo perfectamente asentado en la fraseología italiana para describir el mareo o el aturdimiento. Aunque ambas lenguas recurren a la misma zona anatómica (*cabeza / testa*), la variación en la imagen dinámica (el movimiento giratorio frente a la partida o extravío) clasifica esta solución como una traducción mediante otra UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto. En el contexto dramático de la escena, Salvador Mallo —el director de cine protagonista de la cinta y evidente *alter ego* de Almodóvar— intenta minimizar la gravedad de su colapso físico ante su interlocutor; la elección en italiano de *mi girava la testa* restituye de forma natural la justificación cotidiana del mareo, encajando a la perfección con la gestualidad de debilidad física y la cadencia pausada del personaje.

- **AN (02:07 / 55:03):** *«Como si tuviera la cabeza hueca» → «Come se avessi la testa vuota»*; *«Lo que pasa por sus cabezas» → «Cosa passa loro per la testa»*.

En estos dos pasajes se observa una simetría metáforico-conceptual idéntica entre el español y el italiano. Tanto la vaciedad mental (*cabeza hueca / testa vuota*) como el flujo de pensamientos (*pasar por la cabeza / passare per la testa*) constituyen correspondencias fraseológicas consolidadas en ambas lenguas romances, dando lugar a una traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado. En el primer caso de *Amarga Navidad* (02:07), la locución vehicula la sensación de embotamiento sensorial provocado por el estruendo ambiental, donde la metáfora del contenedor vacío (Lakoff y Johnson, 1980) funciona con idéntica fuerza

plástica en ambas lenguas romances. En el segundo caso (55:03), la fórmula interroga las intenciones ocultas de los personajes en un momento de tensión conversacional, permitiendo un trasvase literal y simétrico que no genera fricción pragmática alguna en el espectador meta.

- **AN (38:00 / 55:13):** *«Pero voy a tener la cabeza en otra cosa»* → *«Ma avrò la testa altrove»*; *«¿Y qué pasa por mi cabeza?»* → *«E cosa ho per la testa?»*.

Aquí el subtitulador adapta la sintaxis para garantizar la inmediatez de lectura. En *tener la cabeza en otra cosa*, la versión italiana condensa la idea con el adverbio *altrove* (*avere la testa altrove*), manteniendo la imagen somática pero simplificando la formulación mediante una traducción por paráfrasis. En la réplica de *AN* (55:13), la pregunta retórica original *«¿Y qué pasa por mi cabeza?»* se sintetiza en italiano como *«E cosa ho per la testa?»*, sustituyendo el dinamismo del verbo de movimiento (*pasar*) por un verbo de estado y posesión mental (*avere*). Esta reestructuración oracional otorga mayor concisión y contundencia rítmica al subtítulo, ajustándose con precisión al tono inquisitivo del diálogo.

- **DyG (47:14):** *«Dale a tu cerebro algo para que se entretenga»* → *«Dai al tuo cervello qualcos'altro da fare»*.

Se traslada con absoluta precisión semántica y morfosintáctica (misma forma y mismo significado), ratificando la equivalencia del lexema *cerebro / cervello* en el registro coloquial de carácter instructivo. El imperativo original busca instar al protagonista a romper su bloqueo creativo mediante la ocupación intelectual; la solución en italiano *«qualcos'altro da fare»* preserva intacta la función conativa del enunciado sin alterar la proyección somática central del órgano pensante.

La cara

El componente *cara* (y sus correspondientes *faccia / viso*) actúa como el espejo emocional de los personajes, presentando un comportamiento traducible de alta transparencia:

- **DyG (1:26:32):** *«No pongas esa cara de narrador»* → *«Non fare quella faccia da narratore»*.

- **AN (12:43 / 29:32 / 1:37:44):** *«Ya tienes otra cara» → «Hai già un'altra faccia»*; *«Qué mala cara tienes» → «Hai una brutta faccia»*; *«Mírame a la cara» → «Guardami in faccia»*.

En todos estos ejemplos existe una coincidencia morfosintáctica y pragmática plena. Los verbos *poner, tener, mirar* encuentran una correspondencia biunívoca en italiano (*fare, avere, guardare*), lo que ilustra cómo las expresiones construidas sobre el plano facial poseen una equivalencia estructural perfecta entre ambas lenguas (UF de misma forma y significado). El rostro, como soporte primordial de la cinésica actoral en el plano medio y primer plano almodovariano, vincula directamente el texto con la imagen. Así, en *AN* (1:37:44), la orden tajante *«Mírame a la cara»* / *«Guardami in faccia»* coincide temporalmente con la confrontación frontal de las miradas en pantalla, obligando al subtítulo a una fidelidad literal que refuerza la sincronía semiótica entre el canal acústico y el visual.

- **AN (28:06):** *«Ponedle una buena cara al futuro» → «Fate buon viso al futuro»*.

El texto original utiliza la locución idiomática *poner buena cara*. El subtítulo italiano acude a la variante refinada *fare buon viso* (integrada en la locución compartida *fare buon viso a cattivo gioco / poner al mal tiempo buena cara*). La elección de *viso* en lugar de *faccia* aporta un matiz más formal sin alterar la equivalencia pragmática, manteniéndose como UF de misma forma y significado. Esta ligera elevación de registro encaja con el tono de exhortación moral del diálogo, proporcionando una solución elegante que aprovecha la copiosa sinonimia somática del italiano.

- **MP (15:15):** *«Bastaba mirarle la cara» → «Gli si leggeva in faccia»*.

En este pasaje, el subtitulador italiano no se limita a traducir de forma literal (*bastava guardarlo in faccia*), sino que intensifica la carga expresiva recurriendo a la locución *leggersi in faccia*. Esta elección demuestra una valiosa búsqueda de idiomaticidad que se categoriza como UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto. La locución italiana introduce una metáfora textual de descodificación inmediata (*leggersi*) que recrea eficazmente la transparencia de las emociones del personaje en el relato de Janis —la fotógrafa profesional y protagonista de la historia—, aportando una pincelada de expresividad típicamente oral.

Los órganos sensoriales faciales (*boca, ojo*)

- **MP (17:51 / 1:41:03 / 1:38:25):** *«Con la boca llena de veneno» → «Con la bocca piena di veleno»*; *«No abrió su boca» → «Non aprì bocca»*; *«Esta noche no ha pegado ojo» → «Stanotte non ha chiuso occhio»*.

Las locuciones vinculadas al silencio forzado o voluntario (*no abrir la boca / non aprire bocca*) y a la privación del sueño (*no pegar ojo / non chiudere occhio*) exhiben un paralelismo idiomático absoluto. Tal como subraya Trovato (2019), las unidades fraseológicas relacionadas con los sentidos primarios (vista y habla) suelen compartir una idéntica conceptualización metafórica en las lenguas afines. En *MP* (1:41:03), el intercambio dialógico aborda el silencio prolongado que un familiar guardó durante décadas por temor («*Hasta poco antes de morirse no abrió su boca / Por miedo»*). El somatismo *no abrir la boca* cumple aquí una función pragmática de síntesis para denotar el mutismo impuesto por el miedo; el subtítulo italiano *non aprì bocca* calca con precisión la brevedad y solemnidad del enunciado original, manteniendo la misma fórmula idiomática sin alterar la economía del diálogo en pantalla. Por su parte, en *MP* (1:38:25), la sustitución del verbo *pegar* por *chiudere* (*chiudere occhio*) responde a la fijación léxica estándar del italiano, conservando intacto el significado idiomático del insomnio inducido por la angustia.

4.1.2 Somatismos de las extremidades (superiores e inferiores)

Las extremidades concentran aquellas expresiones idiomáticas vinculadas a la interacción social, la ayuda mutua, el movimiento y la agresión física.

Las extremidades superiores (*mano*)

El lexema *mano* es uno de los más polisémicos y frecuentes del corpus:

- **DyG (16:55):** *«Ven a echarme una mano» → «Vieni a darmi una mano»*.
- **MP (57:01):** *«Te echaría una mano» → «Ti darei una mano»*.
- **AN (10:11):** *«La dejo en tus manos» → «La lascio in mano tua»*.

Constituyen el ejemplo paradigma de equivalencia idiomática. Aunque el verbo varía levemente (*echar* en español frente a *dare* en italiano), la estructura de la locución *echar una mano / dare una mano* es percibida por los hablantes de ambas lenguas con idéntico valor funcional y registro (UF con misma forma y significado). En la interacción interpersonal almodovariana, la *mano* simboliza el pacto de solidaridad,

la colaboración doméstica y el traspaso de responsabilidades. En *AN* (10:11), la fórmula de delegación *«La dejo en tus manos»* / *«La lascio in mano tua»* conserva la estricta carga de confianza personal que une a los personajes en escena.

- **AN (30:06):** *«Mano de santo»* → *«È una mano santa»*.

Siguiendo las observaciones lexicográficas de Trovato (2019: 104), el trasvase de la locución ponderativa *mano de santo* a la versión italiana *una mano santa* comporta una pequeña mutación gramatical: mientras en español *santo* funciona como sustantivo adyacente en aposición, en italiano *santa* se adjetiva en concordancia de género con *mano*. Por ello, se categoriza como UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto. En el plano discursivo, el modismo se emplea para ensalzar la eficacia instantánea de un remedio farmacológico, manteniendo en la lengua meta toda la carga de oralidad coloquial y convicción terapéutica del enunciado original.

- **MP (35:59):** *«Manitas de angelito»* → *«Faccina da angioletto»*.

En este enunciado se registra un desplazamiento intersomático entre dos zonas corporales distintas: desde las extremidades superiores en el texto original (*manitas*) hacia el plano facial en el texto meta (*faccina*). Mientras que el español recurre a las manos del recién nacido como vector de inocencia y ternura infantil, la versión italiana focaliza la afectividad en el rostro (*faccia* / *faccina*), conservando de manera paralela el sufijo diminutivo y el referente celestial (*angelito* / *angioletto*). Se clasifica, por tanto, como una traducción mediante otra UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto, cuyas implicaciones pragmáticas y de coherencia visual con la escena se examinan en profundidad en el apartado 4.2.1.

- **MP (16:36 / 32:20):** *«Y ni nos echa una mano»* → *«E non aiuta neanche»*; *«¿Y tu madre no te echa una mano?»* → *«Tua madre non ti aiuta?»*.

En ambas intervenciones de *Madres Paralelas*, el subtitulador opta por la simplificación. La locución somática *echar una mano* es sustituida en el subtítulo por el verbo neutro *aiutare*. Este fenómeno de reducción a unidad léxica simple) responde directamente a la necesidad de economizar caracteres y aligerar la velocidad de lectura en pantalla. Ambas escenas se caracterizan por intercambios

verbales rápidos en planos cortos donde la inmediatez informativa prima sobre la ornamentación idiomática, justificando la neutralización formal del somatismo.

Las extremidades inferiores (*piernas*)

- **AN (1:05:14 / 1:27:49):** *«...como para estirar las piernas»* → *«...come per sgranchirsi le gambe»*; *«...para que te partan las piernas»* → *«...per farti spezzare le gambe»*.

Ambas unidades muestran una correspondencia perfecta. Tanto la acción de pasear tras estar sentado (*estirar las piernas / sgranchirsi le gambe*) como la amenaza explícita de violencia física (*partir las piernas / spezzare le gambe*) se trasladan de forma especular entre *piernas* y *gambe*, registrando una UF de misma forma y significado. En el caso de *AN* (1:27:49), la expresión condensa una fórmula coloquial de intimidación y amenaza explícita; el verbo *spezzare* reproduce de manera contundente la agresividad latente en la réplica original, mostrando una clara convergencia en el uso de las extremidades inferiores como objeto metafórico de castigo físico en ambas culturas.

4.1.3 Somatismos de órganos internos, fluidos y tronco

Esta categoría agrupa los somatismos de mayor carga visceral, emocional o de jerga tabú, elementos indispensables en el estilo característico de Pedro Almodóvar.

Órganos internos (*corazón, estómago*)

- **MP (19:44 / 1:08:23):** *«Se me parte el corazón»* → *«Ho il cuore a pezzi»*; *«...con todo el dolor de mi corazón»* → *«...con il cuore infranto dal dolore»*.

Ambas fórmulas expresan la aflicción sentimental profunda a través del *corazón / cuore*. Sin embargo, la versión italiana reestructura la construcción verbal (*se me parte / ho a pezzi; dolor de mi corazón / cuore infranto dal dolore*). Son casos claros de UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto (la estructura). En el universo de *Madres Paralelas*, el corazón encarna el eje del desgarro maternal y el sufrimiento silencioso; la opción italiana *ho il cuore a pezzi* transforma el dinamismo reflexivo del verbo español (*partirse*) en un estado de desolación física acumulada (*a pezzi*), intensificando la carga patética en consonancia con el primer plano dramático de la actriz.

- **AN (25:48):** *«El estómago lo tengo revuelto» → «Ho lo stomaco sottosopra»*.

La indisposición física o el malestar nervioso expresado a través del aparato digestivo mantiene una simetría total mediante el uso del adverbio *sottosopra* (UF de misma forma y significado). El estómago interviene aquí como el órgano somático receptor del estrés, la repulsión o la ansiedad; el adverbio compuesto *sottosopra* proyecta con exactitud la noción de agitación interna descrita por *revuelto*, ofreciendo un calco semántico natural y perfectamente reconocible para el público italiano.

Tronco, zona lumbar y anatomía genital (*espalda, rabo, paquete*)

- **AN (35:28):** *«Sabes que mi espalda no está para viajar a Los Ángeles» → «La schiena non regge un viaggio così, lo sai»*.

El enunciado original recurre a la locución *no estar la espalda para [algo]*. El subtítulo italiano resuelve la trasposición mediante una elegante modulación verbal (*la schiena non regge*), preservando la referencia al área lumbar (*espalda / schiena*) pero modificando la sintaxis funcional. Se clasifica como UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto. Esta modificación sintáctica dinamiza la frase, permitiendo presentar la imposibilidad corporal como un sujeto activo que no tolera la fatiga, lo que facilita la lectura y ahorra espacio de subtitulado.

- **DyG (36:12):** *«¡Hiciste lo que te salió del rabo!» → «Hai fatto di testa tua!»*.

Este enunciado constituye un ejemplo claro de reestructuración entre dos áreas anatómicas muy distintas. La expresión vulgar española, que utiliza la anatomía genital (*rabo*) para expresar la idea de hacer su propia voluntad sin tener en cuenta a los demás, se traslada al italiano mediante una locución centrada en la cabeza (*testa*). Se produce así un cambio de un término tabú a una palabra neutra como la cabeza, lo que conlleva además suavizar el tono, pasando de un registro vulgar a uno coloquial estándar. Las implicaciones traductológicas de esta elección se analizan en detalle en el apartado 4.2.1.

- **AN (22:21):** *«¿Pero me vas a hacer primeros planos del paquete?» → «Ma mi farai primi piani del pacco?»*.

A diferencia del ejemplo anterior, aquí se registra una coincidencia absoluta en el uso metafórico de la jerga coloquial. El término *paquete* (referido al abultamiento de los genitales masculinos bajo la ropa) encuentra en el italiano *pacco* un equivalente especular en forma, significado y registro tabú (UF de misma forma y significado). Se trata de una muestra elocuente de la vitalidad del lenguaje coloquial urbano y desinhibido en el cine de Almodóvar, donde la identidad corporal es exhibida sin eufemismos y el trasvase interlingüístico opera sin censura ni atenuación.

4.2 Aplicación de las técnicas de traducción y resolución de restricciones espaciotemporales

Una vez expuestas en el Capítulo 2 las servidumbres técnicas normativas que rigen la TAV (Díaz Cintas y Remael, 2021; Gottlieb, 1992), este epígrafe evalúa de qué manera las técnicas de traducción propuestas por Quiroga Munguía (2006) y Trovato (2019) interaccionan de forma práctica con los condicionantes de espacio y tiempo en el corpus analizado. En la praxis del subtitulado almodovariano, el traductor se ve obligado a sopesar constantemente la fidelidad a la carga expresiva del somatismo frente al estricto acatamiento de la métrica de la pantalla.

4.2.1 Aplicación práctica de las técnicas de equivalencia y adaptación

Al examinar los enunciados del corpus, se observa una presencia recurrente de la traducción mediante otra unidad fraseológica (UF) que presenta la misma forma y el mismo significado. Esta estrategia opera con fluidez en aquellas locuciones donde confluye una simetría conceptual y morfosintáctica consolidada entre el español y el italiano. En pasajes como *cerrar los ojos* → *chiudere gli occhi* (MP 1:38:25), *no abrir la boca* → *non aprire bocca* (MP 1:41:03), *dejar en tus manos* → *lasciare in mano tua* (AN 10:11) o *partir las piernas* → *spezzare le gambe* (AN 1:27:49), el trasvase se resuelve de forma directa y literal. La afinidad filogenética entre ambas lenguas romances ofrece un acervo idiomático común en el área mediterránea, facilitando la localización de equivalencias transparentes y naturales que preservan la carga semántica original sin generar disonancias estilísticas (Corpas Pastor, 1996; Trovato, 2019).

Asimismo, el análisis del corpus parece indicar que el mantenimiento de estas expresiones se ve favorecido con frecuencia por sus propias características métricas.

Al tratarse de estructuras breves y consolidadas en el uso —como *dare una mano*, *fuori di testa* o *non chiudere occhio*—, las locuciones somáticas permiten respetar los límites de espacio de la pantalla sin perder la viveza del diálogo original, transmitiendo una gran carga expresiva en pocos caracteres.

Sin embargo, los pasajes de mayor interés traductológico son aquellos en los que no existe una simetría directa entre ambos sistemas. Cuando la traducción literal entraña el riesgo de generar calcos antinaturales o caer en la trampa de la aparente transparencia (Trovato, 2019), la praxis traductológica exige recurrir a la adaptación mediante UF equivalentes de diversa forma, estructura sintáctica o componente anatómico. En estos casos, el traductor busca garantizar la fluidez del diálogo priorizando la función pragmática de la locución en la lengua meta.

Un caso ilustrativo de esta reestructuración se manifesta en DyG (36:12, Ficha 02), donde la réplica «*¡Hiciste lo que te salió del rabo!*» se traslada en el subtítulo italiano como «*Hai fatto di testa tua!*». En este pasaje, se produce una doble modulación: por un lado, un desplazamiento anatómico desde una zona tabú como los genitales masculinos (*rabo*) hacia el espacio cefálico (*testa*); por otro lado, un cambio de registro, pasando de una expresión marcadamente vulgar a una locución coloquial estándar. Desde una perspectiva pragmática, la versión italiana resuelve de forma inmediata la idea de actuar según el propio criterio sin tener en cuenta a nadie, aunque conlleva una perceptible atenuación de la agresividad. En el contexto dramático de la escena —una acalorada discusión entre el cineasta Salvador y el actor Alberto Crespo—, la atenuación del tabú genital lima parte de la crudeza visceral propia del idiolecto almodovariano, pero garantiza una recepción idiomática natural y fluida en la lengua de llegada.

Una adaptación anatómica diferente, orientada hacia la afectividad y la armonización con la imagen, se constata en *Madres Paralelas* (35:59, Ficha 16), donde la frase conmovida «*Manitas de angelito*» es traducida por «*Faccina da angioletto*». Aquí el subtitulador opera un desplazamiento desde las extremidades superiores (*manitas*) hacia el plano facial (*faccina*). Ambos términos conservan el sufijo diminutivo afectivo (*-itas* / *-ina*) y la imagen de pureza del ángel, pero la solución italiana responde a una preferencia de uso: mientras que en español las manos de un recién

nacido evocan con frecuencia fragilidad y ternura, en la fraseología italiana se recurre de forma más natural al rostro para expresar la inocencia de un bebé. Además, esta elección encaja de manera armónica con la planificación visual de la escena, donde la cámara enfoca en primer plano los rasgos faciales de la criatura.

A estos casos de divergencia anatómica se suman aquellos en los que la adaptación opera sobre la estructura morfosintáctica para salvar diferencias de uso entre ambas lenguas. En *Amarga Navidad* (30:06, Ficha 29), la ponderación coloquial «*Mano de santo*» se vierte en italiano mediante «*È una mano santa*», donde la locución requiere la flexión adjetival concordada y el artículo (Trovato, 2019: 104). De manera similar, en *Dolor y Gloria* (1:36:39, Ficha 07), la expresión «*se me fue la cabeza*» se traslada como «*mi girava la testa*», sustituyendo la imagen de desvanecimiento por la del mareo rotatorio, perfectamente consolidada en el hablar cotidiano italiano.

4.2.2 Mecanismos de neutralización y reducción léxica en el subtítulo

Las exigencias técnicas de la TAV condicionan de manera determinante la selección de la técnica traductológica. Cuando la velocidad del diálogo o la saturación espacial de la pantalla amenazan con sobrepasar los límites de lectura confortable, el traductor se ve obligado a prescindir del componente metafórico, recurriendo a la reducción de la locución a un verbo simple o a una paráfrasis condensada.

Para contrastar de forma empírica si estas elecciones responden a una presión técnica real o a una preferencia estilística, resulta indispensable examinar los parámetros métricos globales de los subtítulos completos donde se neutralizó el somatismo. El cómputo de caracteres y la velocidad de lectura (CPS) se calculan, por tanto, sobre la totalidad del bloque emitido en pantalla —incluidas las réplicas de otros interlocutores en los subtítulos dialogados—, ya que las restricciones espaciotemporales no operan solo sobre el segmento aislado que alberga la expresión somática, sino sobre la unidad visual en su conjunto.

En *Madres Paralelas* (16:36, Ficha 10), el diálogo original en español se articula en el subtítulo oficial como un enunciado continuo de dos líneas (código de tiempo 00:16:36,792 → 00:16:39,708):

«*Vive en tu casa como una marquesa / y ni nos echa una mano.*» (57 caracteres con espacios).

Al pasar a la versión meta, el subtítulo oficial italiano (código de tiempo 00:16:40,626 → 00:16:46,048) opta por condensar dos turnos de habla consecutivos de interlocutores distintos en un único subtítulo dialogado de dos líneas:

«*– Vive a casa tua come una regina e non / aiuta neanche. – Di giorno deve studiare.*»

Con una permanencia de 5,42 segundos y un total de 79 caracteres con espacios (39 en la primera línea y 40 en la segunda), el subtítulo registra una velocidad de 14,58 CPS. Si bien este ritmo de lectura resulta asumible, el espacio por línea roza el límite máximo admisible. La necesidad de albergar en la segunda línea tanto el final de la primera intervención como la réplica del segundo personaje («*– Di giorno deve studiare.*», de 26 caracteres) satura por completo el espacio disponible. Si el subtitulador hubiera intentado trasladar íntegramente la locución somática mediante una equivalencia canónica («*– Vive a casa tua come una regina e non / ci dà neanche una mano. – Di giorno deve studiare.*»), la segunda línea habría alcanzado los 50 caracteres con espacios, superando el límite físico de la pantalla. La reducción de *echar una mano* al verbo *aiutare* parece responder, por tanto, a la limitación espacial condicionada por la coaparición de dos voces en un mismo subtítulo.

Una justificación técnica análoga se constata de nuevo en *Madres Paralelas* (32:20, Ficha 14). En el subtítulo original español (código de tiempo 00:32:20,708 → 00:32:22,458), la pregunta ocupa una sola línea con una duración de apenas 1,75 segundos:

«*¿Y tu madre no te echa una mano?*» (32 caracteres con espacios).

En la versión italiana (código de tiempo 00:32:25,195 → 00:32:28,156), el subtitulador agrupa nuevamente la pregunta y la respuesta vacilante en un solo subtítulo dialogado:

«*– Tua madre non ti aiuta? / – Eh, mia madre...*»

Este subtítulo dispone de una ventana de exposición de 2,96 segundos para un cómputo global de 43 caracteres con espacios (25 en la primera línea y 18 en la segunda), lo que arroja una velocidad de 14,53 CPS. Si en la primera línea se hubiera

reproducido el calco fraseológico pleno («– *Tua madre non ti dà una mano?*», de 31 caracteres), el subtítulo completo habría sumado 49 caracteres, elevando la velocidad a 16,55 CPS. En una escena caracterizada por el titubeo y la fragmentación prosódica, la simplificación léxica por medio de *aiutare* amortigua la densidad textual y evita sobrecargar el esfuerzo del espectador.

Por último, en *Amarga Navidad* (38:00, Ficha 31), el enunciado original en español (código de tiempo 00:38:00,640 → 00:38:02,800) se segmenta en dos líneas breves con una duración de 2,16 segundos:

> «*Pero voy a tener la cabeza / en otra cosa.*» (39 caracteres con espacios).

En el subtítulo italiano oficial (código de tiempo 00:38:02,343 → 00:38:05,236), la réplica se fusiona con la cláusula previa en un único subtítulo compuesto:

> «*Ti mando eventuali altre cose, / ma avrò la testa altrove.*»

Con una duración de 2,89 segundos y un total de 54 caracteres con espacios (30 en la primera línea y 24 en la segunda), el subtítulo registra una velocidad de 18,68 CPS. En este contexto métrico ya saturado y ante una ventana temporal tan reducida, la elección de la fórmula sintética *avere la testa altrove* resulta decisiva: si el subtitulador hubiera traducido literalmente la perífrasis original (por ejemplo, «*ma avrò la testa su altre cose*», con 30 caracteres), la velocidad global habría alcanzado los 20,76 CPS, comprometiendo seriamente la legibilidad del texto en pantalla.

4.2.3 La compensación somática en el texto de llegada

Junto a la simplificación, el análisis del corpus pone de relieve el uso de la traducción por compensación en unidades concretas del diálogo. En estos pasajes, el texto de origen en español no contiene ninguna referencia anatómica ni figurativa explícita, pero el subtitulador italiano introduce deliberadamente una unidad fraseológica de base corporal en la versión meta:

- En DyG (36:22), el enunciado coloquial *«¡Estás como una puta cabra!»* se traslada como *«Tu sei fuori di testa!»*, introduciendo el lexema somático *testa* (Ø → *testa*). El paso de una imagen zoomórfica a una cefálica permite recuperar en italiano el dinamismo del insulto sin recurrir a paráfrasis descoloridas.

- En DyG (51:00), la interrogativa *«¿Matarte a trabajar en el campo...?»* se convierte en *«Spezzarti la schiena nei campi...?»*, incorporando la zona lumbar como eje del esfuerzo físico (Ø → *schiena*). La explicitación del esfuerzo a través de la columna vertebral refuerza la aspereza del trabajo manual evocado por el personaje.
- En MP (05:00), la afirmación neutra *«...dispuesto a ayudar»* se formula como *«...pronti a dare una mano»* (Ø → *mano*), dotando de una tonalidad cooperativa más cálida y conversacional a la disposición vecinal.
- En MP (17:05), la descripción sintomática *«...con el mismo temblor»* se intensifica como *«...con lo stesso batticuore»* (Ø → *cuore*), focalizando la agitación en el órgano cardíaco y sublimando la emoción amorosa latente.
- En MP (33:55), la ponderación *«...eres demasiada fotógrafa»* se adapta idiomáticamente como *«...sei troppo in gamba»* (Ø → *gamba*), recurriendo a una de las fórmulas encomiásticas más consolidadas y naturales de la coloquialidad italiana.
- En MP (44:38), la promesa de cuidado *«...estar pendiente de ella»* se traduce mediante la locución de vigilancia *«...non la perderò d'occhio»* (Ø → *occhio*), traduciendo la atención abstracta en una acción perceptiva concreta y visual.

Desde una perspectiva traductológica y estilística, la compensación somática actúa en estos casos como un recurso de reequilibrio expresivo a nivel local. Permite al subtitulador dotar a la réplica traducida de la vitalidad, la corporalidad y la visceralidad idiolectal propias del universo almodovariano, garantizando que el personaje mantenga su fuerza comunicativa en la versión subtitulada.

CAPÍTULO CINCO

Discusión de los resultados y tendencias traductoras

El análisis del corpus de 36 unidades fraseológicas de base somática extraídas de los subtítulos en italiano de *Dolor y Gloria* (2019), *Madres Paralelas* (2021) y *Amarga Navidad* (2026) permite ofrecer una visión global sobre las pautas traslativas observadas en la traducción audiovisual (TAV) de estas producciones de Pedro Almodóvar. Tras examinar los pasajes desde una perspectiva cualitativa y contextual en el Capítulo 4, el presente capítulo aborda la evaluación cuantitativa de los datos recopilados, el contraste de las hipótesis de trabajo inicialmente planteadas y el examen de la interrelación entre la especificidad cultural de la oralidad almodovariana y los condicionantes técnicos del subtitulado.

La combinación entre el análisis cualitativo y contextual de cada intervención y la perspectiva cuantitativa global facilita la identificación de tendencias en la toma de decisiones del subtitulador. De este modo, la discusión no se limita a constatar soluciones aisladas, sino que indaga en la lógica subyacente a la transferencia interlingüística de la metáfora corporal en las tres obras analizadas.

5.1 Evaluación cuantitativa de las técnicas predominantes: ¿Se mantiene la metáfora corporal o se tiende a la paráfrasis?

Para determinar si la praxis traductológica en el subtitulado al italiano se orienta hacia la conservación del componente figurativo o si, por el contrario, favorece la neutralización y la paráfrasis explicativa, se ha procedido al cómputo sistemático de las operaciones de trasvase clasificadas según la taxonomía adaptada de Quiroga Munguía (2006) y Trovato (2019). La distribución cuantitativa absoluta y porcentual de las 36 ocurrencias del corpus se detalla en la siguiente tabla:

Tabla 5.1: *Distribución cuantitativa de las técnicas traductológicas en el corpus*

Técnica traductológica	Ocurrencias (N)	Porcentaje (%)
Traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado	17	47,2%
Traducción mediante otra UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto	8	22,2%
Traducción por compensación	7	19,4%
Traducción de una UF por una unidad léxica simple	2	5,6%
Traducción mediante una paráfrasis	2	5,6%
Total	**36**	**100%**

Los datos estadísticos reflejan una tendencia destacada en el corpus analizado. La técnica predominante es la traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado, presente en el 47,2% de los casos. Este elevado índice de coincidencia simétrica apunta a que la cercanía tipológica y la herencia cultural compartida suelen facilitar la localización de soluciones transparentes que mantienen intacto tanto el componente anatómico como la estructura morfosintáctica y el sentido figurado del enunciado original. En este grupo convergen expresiones de arraigada institucionalización en el acervo común románico, tales como *non aprire*

bocca, *lasciare in mano tua* o *spezzare le gambe*, donde la coincidencia formal no solo preserva la fidelidad semántica, sino que garantiza una lectura inmediata y desprovista de ambigüedades en la pantalla.

Por su parte, la traducción mediante otra UF equivalente de significado, pero diversa en algún otro aspecto representa la segunda estrategia más recurrente (22,2%). Este porcentaje ilustra que, cuando no existe una coincidencia biunívoca o cuando la trasposición literal generaría una formulación forzada en la lengua meta, el subtitulador suele optar por una modulación que prioriza la equivalencia funcional y pragmática, adaptando el registro, la sintaxis o incluso la propia zona corporal de la metáfora. Esta categoría pone de relieve la competencia fraseológica requerida en la traducción audiovisual, prefiriendo reformular el enunciado mediante recursos propios del repertorio de llegada (*leggersi in faccia*, *mano santa*, *la schiena non regge*) antes que incurrir en calcos sintácticos extraños o traducciones literales descoloridas.

De especial relevancia para la discusión teórica es el comportamiento del fenómeno de la traducción por compensación, que alcanza casi una quinta parte del total de las soluciones registradas (19,4%). Esta frecuencia evidencia un esfuerzo deliberado por restituir la densidad somática en el texto audiovisual, introduciendo locuciones corporales en intervenciones donde el texto de origen no albergaba ninguna imagen anatómica. La presencia sostenida de la compensación (Ø → somatismo) matiza la idea preconcebida de que el subtitulado opera exclusivamente mediante mecanismos de supresión o empobrecimiento expresivo, mostrando que la traducción audiovisual puede actuar también como un espacio de reequilibrio y dinamismo estilístico.

Por el contrario, las técnicas que suponen una reducción o neutralización del carácter figurativo muestran una incidencia marcadamente secundaria. La traducción de una UF por una unidad léxica simple se registra en un 5,6% de los datos, mientras que la traducción mediante una paráfrasis se constata asimismo en un 5,6% del corpus. Ambas operaciones representan en conjunto apenas una décima parte del total analizado, lo que parece sugerir que la pérdida de la imagen metafórica se perfila en este corpus como un recurso funcional motivado por exigencias concretas de espacio o tiempo, y no como una pauta generalizada.

Al consolidar estos cómputos, se observa que la suma de las técnicas que preservan o introducen una unidad fraseológica de base corporal (equivalencia formal, equivalencia adaptada y compensación) asciende al 88,8% del total del corpus (32 de 36 casos). Interpretado estrictamente en el marco del material examinado, este dato empírico permite responder a la cuestión formulada en el título de este apartado: en la muestra analizada se constata una marcada tendencia hacia el mantenimiento o la recreación de la metáfora corporal, relegando el recurso a la paráfrasis explicativa y a la simplificación neutra a un papel absolutamente secundario (11,2% en conjunto).

Para enriquecer la comprensión del comportamiento del corpus, resulta de interés cruzar estos datos con la distribución de los somatismos según las macroáreas anatómicas examinadas en el Capítulo 4. La siguiente tabla sintetiza este cruce metodológico:

Tabla 5.2: Distribución del corpus por macroáreas anatómicas y técnicas predominantes

Macroárea anatómica	**Ocurrencias (N)**	**Distribución (%)**	**Técnica predominante**
Cabeza y órganos sensoriales (*cabeza, cerebro, cara, boca, ojo*)	18	50%	Misma forma y significado (10 de 18 casos; 55,6%)
Extremidades (*mano, pierna*)	11	30,5%	Misma forma y significado (5 de 11 casos; 45,5%)
Órganos internos, fluidos y tronco (*corazón, estómago, espalda, rabo, paquete*)	7	19,5%	UF equivalente con variación (3 de 7 casos; 42,9%)

Total	**36**	**100%**	**Misma forma y significado (17 de 36 casos; 47,2%)**

Como se aprecia en la *Tabla 5.2*, el cruce sistemático de variables evidencia que la zona de la cabeza y los órganos de los sentidos no solo concentra la mitad exacta del corpus analizado (50%), sino que presenta el índice más alto de correspondencia formal directa entre el español y el italiano: la técnica de traducción mediante otra UF que presenta la misma forma y el mismo significado se sitúa como la opción mayoritaria en esta categoría (10 de 18 casos; 55,6%). Una tendencia similar se constata en el área de las extremidades, donde la simetría morfosintáctica e idiomática prevalece con un 45,5% de las ocurrencias del grupo.

Por el contrario, las unidades vinculadas al tronco, órganos internos y genitales muestran una mayor dispersión estratégica y una propensión más acusada a la reestructuración formal, siendo la UF equivalente de significado pero diversa en algún otro aspecto la opción más recurrente (3 de 7 casos; 42,9%). Esta divergencia parece responder a la necesidad de recurrir a adaptaciones de registro o modulaciones anatómicas para adecuarse a la naturalidad expresiva del público receptor en contextos de notable intensidad afectiva o visceral. Por último, el resto de procedimientos analizados —incluyendo la compensación somática (19,4% global), la reducción a una unidad léxica simple (5,6% global) y la paráfrasis (5,6% global)— se distribuyen de manera puntual a lo largo del corpus según las exigencias contextuales y los condicionantes métricos de cada escena.

5.2 El factor cultural y las restricciones técnicas: Análisis de la pérdida o ganancia de carga expresiva y el impacto del límite de caracteres en el subtítulo

La transferencia de la oralidad cinematográfica al formato de subtítulo implica una negociación constante entre la conservación de la especificidad sociocultural del texto fuente y la subordinación a los parámetros normativos de la TAV. A la luz de los datos observados en el corpus, la tensión entre la especificidad cultural y la

métrica de la pantalla no desemboca en una pérdida generalizada de expresividad, sino que revela una dinámica traslativa flexible y equilibrada.

En primer lugar, se observa que las pérdidas de carga idiomática identificadas en el corpus obedecen a momentos puntuales de saturación verbal donde el ritmo del diálogo exige aligerar la lectura. La reducida incidencia de estos recursos —que representan en conjunto un 11,2% entre unidades léxicas simples y paráfrasis— parece sugerir que la reducción neutra no constituye una pauta predominante en el corpus analizado, sino una solución funcional reservada para pasajes de alta velocidad comunicativa. Cuando los personajes encadenan réplicas con una elevada densidad informativa por segundo, la prioridad técnica se desplaza hacia la viabilidad perceptiva: prescindir momentáneamente del adorno metafórico (*echar una mano* → *aiutare*) resulta oportuno para que el espectador asimile el contenido nuclear antes del siguiente cambio de plano.

Por otro lado, un fenómeno relevante en la interacción entre técnica y cultura reside en el funcionamiento de la compensación somática. Frente a la concepción tradicional que interpreta el subtitulado como un proceso de pérdida acumulativa, los datos parecen indicar que la versión italiana tiende a operar mediante una lógica de reequilibrio estilístico (Díaz Cintas y Remael, 2021). Asumiendo que el medio audiovisual impone ocasionalmente la simplificación en subtítulos saturados, el traductor parece aprovechar enunciados más desahogados para introducir unidades somáticas en la lengua meta, aun cuando el original no las contenía. De este modo, la compensación actúa como un mecanismo de restitución que contribuye a preservar el tono coloquial y la corporalidad a lo largo de toda la obra.

Asimismo, la discusión de los resultados permite cuestionar la premisa de que los límites del subtitulado penalizan de forma inevitable el uso de expresiones figuradas. En sintonía con lo señalado por Padoan y Arqués (2012) y Trovato (2019) sobre la fijación y transparencia de la fraseología compartida, la praxis observada en las tres películas ilustra la notable rentabilidad comunicativa del somatismo en pantalla. Al tratarse de fórmulas idiomáticas automatizadas en la competencia del espectador meta, una locución somática concisa requiere un esfuerzo cognitivo de decodificación notablemente menor que una explicación sintáctica compleja (Díaz

Cintas y Remael, 2021). La imagen corporal actúa así como una vía eficaz de condensación semántica, capaz de comunicar actitudes afectivas, juicios morales o estados de ánimo complejos en un número reducido de caracteres tipográficos, haciendo compatibles las restricciones técnicas con la intensidad dramática de la interpretación actoral.

5.3 Balance final del corpus: Grado de homogeneidad o divergencia traductora entre las tres obras de Almodóvar

El análisis comparativo de la muestra monográfica permite trazar un balance final sobre el grado de homogeneidad de las decisiones traslativas en el conjunto de las tres películas seleccionadas (*Dolor y Gloria*, *Madres Paralelas* y *Amarga Navidad*), ofreciendo una vía para contrastar las tres hipótesis de investigación planteadas en la Introducción.

Para contextualizar este balance, a continuación se presenta la distribución cuantitativa de las unidades fraseológicas somáticas identificadas en cada largometraje:

Tabla 5.3: Distribución cuantitativa de las unidades fraseológicas somáticas por obra cinematográfica

Película	Año	Ocurrencias en el corpus (N)	Porcentaje sobre el total (%)
Dolor y Gloria (*DyG*)	2019	7	19,4%
Madres Paralelas (*MP*)	2021	14	38,9%
Amarga Navidad (*AN*)	2026	15	41,7%

Total	—	**36**	**100%**

Esta distribución refleja una mayor concentración de somatismos en las dos últimas obras (*MP* y *AN*), que reúnen conjuntamente más del 80% de la muestra. Esta distribución se explica por el tipo de diálogo de cada película: mientras que *Dolor y Gloria* es una obra introspectiva y reflexiva caracterizada por prolongados silencios y monólogos interiores, *Madres Paralelas* y *Amarga Navidad* presentan un ritmo conversacional más coral, denso y confrontativo, propiciando una mayor proliferación de recursos fraseológicos y coloquiales en los intercambios entre personajes.

5.3.1 Contrastación de las hipótesis de trabajo

Evaluación de la Hipótesis Principal (H1)

La hipótesis principal postulaba que la transferencia de los somatismos presentaría un comportamiento heterogéneo donde la afinidad lingüística entre el español y el italiano conviviría con adaptaciones motivadas por la elevada carga idiolectal y cultural del texto de origen. Los datos del corpus parecen respaldar esta premisa. Si bien se constata un bloque mayoritario de equivalencias directas favorecidas por la cercanía filogenética, el análisis cualitativo pone de manifiesto que la labor traslativa no se limita a una simple transposición automática. Ante expresiones cargadas de connotaciones tabú o idiolectales (como la locución *hacer lo que te sale del rabo* en DyG 36:12), la traducción se distancia de la literalidad para reestructurar la imagen corporal (*fare di testa tua*) y adaptar el registro, lo que refleja una notable flexibilidad en la gestión del diálogo audiovisual.

Evaluación de la primera Hipótesis Secundaria (H2)

La hipótesis H2 contemplaba que, junto a una presencia destacada de equivalencias fraseológicas, una parte relevante del corpus requeriría recursos de adaptación (paráfrasis, modificación del componente anatómico o reducción a unidades léxicas simples) para evitar calcos antinaturales o falsos amigos. Los resultados obtenidos tienden a corroborar esta hipótesis. La suma de las adaptaciones formales o anatómicas (22,2%), las paráfrasis (5,6%), las reducciones a unidades léxicas simples

(5,6%) y los recursos de compensación (19,4%) representa el 52,8% de las soluciones analizadas (19 de 36 casos). Este porcentaje pone de relieve que, en el corpus objeto de estudio, más de la mitad de los casos involucró algún grado de intervención activa por parte del subtitulador para solventar asimetrías estructurales (*mano de santo → una mano santa*) o para evitar fórmulas literales que habrían sonado artificiales en los diálogos cinematográficos en italiano (*se me parte el corazón → ho il cuore a pezzi*).

Evaluación de la segunda Hipótesis Secundaria (H3)

La hipótesis H3 sostenía que las restricciones espaciotemporales del subtitulado actuarían en una doble dirección, motivando tanto la simplificación de somatismos como el recurso estratégico a la compensación somática. Esta tendencia se ve respaldada en el análisis al observar cómo los constreñimientos de tiempo y espacio justifican procesos puntuales de reducción a una unidad léxica simple y paráfrasis en momentos de alta saturación verbal, al tiempo que la compensación somática (19,4%) opera como un mecanismo compensatorio para mantener la vitalidad expresiva del texto audiovisual.

5.3.2 Homogeneidad y regularidad traslativa en el corpus almodovariano

En relación con la comparación entre las tres obras examinadas, se observa una notable regularidad en las tendencias traslativas, adaptadas armónicamente al tono de cada producción. En *Dolor y Gloria* (2019), donde la trama gira en torno al sufrimiento físico y psíquico del protagonista, las expresiones somáticas concentradas en la zona cefálica y lumbar se traducen prioritariamente mediante modulaciones precisas que mantienen el tono melancólico e intimista de la narración. En *Madres Paralelas* (2021), la temática de la maternidad y el dramatismo de los vínculos familiares favorecen una presencia destacada de somatismos vinculados al corazón, la boca, la vista y las extremidades, concentrándose en esta obra los casos de simplificación dictados por el ritmo acelerado de las secuencias dialógicas. Por último, en *Amarga Navidad* (2026), cuyo lenguaje coloquial destaca por su frescura e ironía, se registra la mayor frecuencia de compensaciones somáticas y de equivalencias simétricas directas.

En conclusión, el balance final del corpus analizado parece reflejar una notable cohesión metodológica en la traducción al italiano de las unidades somáticas de estas tres películas de Pedro Almodóvar. A través del aprovechamiento de la cercanía neolatina, la adecuación idiomática en los casos no coincidentes y el recurso a la compensación somática, el texto de llegada logra sortear con eficacia los condicionantes del medio, preservando la naturalidad y la fuerza comunicativa del lenguaje cinematográfico original.

CAPÍTULO SEIS

Conclusiones

La presente investigación ha tenido como objetivo fundamental examinar el trasvase traductológico de las unidades fraseológicas de base somática en el subtitulado al italiano del cine reciente de Pedro Almodóvar, a partir del análisis monográfico comparativo de *Dolor y Gloria* (2019), *Madres Paralelas* (2021) y *Amarga Navidad* (2026). La transferencia de la carnalidad, el dinamismo y la visceralidad que caracterizan a la oralidad elaborada del director manchego exige al traductor audiovisual una constante negociación entre el rigor pragmático de la expresión figurada y el estricto acatamiento de los condicionantes espaciotemporales del subtitulado.

En respuesta a las premisas planteadas al inicio de este estudio, los datos observados muestran una clara propensión hacia la preservación de la imagen corporal en el texto traducido. Frente a la premisa tradicional de que la traducción audiovisual conduce inexorablemente a la neutralización o al empobrecimiento estilístico del lenguaje figurado, las ocurrencias analizadas parecen indicar que las estrategias que conservan o introducen una locución de base corporal —equivalencia simétrica, equivalencia adaptada y compensación somática— constituyen el eje vertebrador de la versión meta (representando conjuntamente el 88,8% de las soluciones). La reducción a unidades léxicas simples o la disolución en paráfrasis explicativas quedan relegadas a una función marcadamente secundaria (11,2% en conjunto), restringida a pasajes de extrema saturación gráfica y elevada velocidad de emisión oral.

En el plano traductológico, el análisis empírico refleja la complejidad del trasvase entre lenguas afines. Si bien la cercanía filogenética neolatina favorece el recurso a la coincidencia directa (47,2% del total), la praxis traslativa en el universo almodovariano demuestra que el subtitulador no opera mediante un automatismo especular. Ante expresiones cargadas de connotaciones tabú, matices idiolectales o divergencias normativas, la traducción se distancia de la literalidad para ejecutar

modulaciones de registro, reestructuraciones sintácticas y desplazamientos anatómicos que garantizan la naturalidad y la verosimilitud conversacional en la lengua de llegada.

Asimismo, la investigación pone de relieve el papel determinante y ambivalente de las servidumbres espaciotemporales de la TAV sobre el texto final. Lejos de actuar como un mero obstáculo métrico, las restricciones de tiempo y espacio ejercen una función dinámicamente reestructuradora: las inevitables reducciones o simplificaciones en momentos de alta densidad verbal se ven equilibradas a nivel macrotextual mediante el recurso estratégico a la compensación somática. Esta técnica restituye la carga visceral y la carnalidad en pasajes neutros del texto fuente, preservando inalterada la tasa global de expresividad del diálogo cinematográfico.

Desde una perspectiva teórica y metodológica, los resultados de esta investigación respaldan de manera firme la tesis de la *rentabilidad cognitiva* del somatismo en el subtitulado (Padoan y Arqués, 2012; Trovato, 2019; Díaz Cintas y Remael, 2021). La unidad fraseológica de base corporal se consolida no como un problema técnico, sino como un mecanismo de condensación semántica de primer orden. Al tratarse de estructuras profundamente automatizadas e institucionalizadas en el lexicón mental del espectador meta, la imagen anatómica exige un esfuerzo de decodificación significativamente menor que una paráfrasis explicativa extensa, permitiendo transmitir una alta densidad de significado situacional, afectivo y pragmático en una línea concisa.

En conclusión, el análisis de las ocurrencias seleccionadas ofrece indicios de una apreciable regularidad y coherencia metodológica en la traducción al italiano del cine reciente de Pedro Almodóvar. A través del aprovechamiento hábil de la afinidad neolatina, la flexibilidad adaptativa y el uso inteligente de la compensación, el subtitulado logra conciliar las rígidas exigencias técnicas del medio con la fidelidad a la esencia dramática y estética del texto fuente. El producto audiovisual resultante en la lengua de llegada no solo garantiza una recepción cómoda y fluida para el espectador, sino que consigue mantener intacta la viveza, la carnalidad y la inconfundible voz poética que definen el cine del director manchego.

No obstante, estas reflexiones deben situarse exclusivamente en el marco cualitativo y exploratorio de la presente investigación. La delimitación del corpus a 36 unidades fraseológicas extraídas de tres películas recientes no pretende establecer pautas universales sobre el comportamiento de la fraseología en la traducción audiovisual, sino describir y analizar tendencias traslativas concretas en un segmento significativo de la filmografía de Almodóvar. A partir de estas consideraciones, se abren diversas vías para profundizar y ampliar el presente trabajo en investigaciones futuras:

En primer término, resultaría de indudable interés extender el análisis desde una perspectiva diacrónica hacia las obras más representativas de la primera etapa y de la madurez del director manchego, tales como *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), *Todo sobre mi madre* (1999) o *Hable con ella* (2002). No obstante, esta vía tropieza en la actualidad con una barrera material concreta: la escasez o inexistencia de subtítulos oficiales no solo en lengua italiana —debido a una tradición de distribución comercial centrada casi en exclusiva en el doblaje—, sino también en la propia lengua original española en muchas de sus ediciones comerciales y plataformas de difusión. Por ello, una valiosa proyección aplicada de esta investigación consistiría en promover proyectos de subtitulado y accesibilidad para estos clásicos del cine español. Dicha labor no solo facilitaría el acceso a los diálogos originales de sus películas para el público meta y con discapacidad auditiva, sino que proporcionaría la base textual necesaria para examinar cómo ha evolucionado la traducción de las locuciones somáticas desde sus primeras películas hasta sus obras más recientes.

En segundo lugar, una línea de investigación complementaria radicaría en un estudio intermodal comparativo entre el subtitulado y el doblaje de las mismas obras. El cotejo sistemático entre ambas modalidades permitiría observar cómo las restricciones métricas del texto escrito en pantalla, por un lado, y las exigencias de sincronismo labial y de tiempo propias del doblaje, por otro, influyen de forma distinta en el mantenimiento, la adaptación o la pérdida de los somatismos.

Por último, el marco metodológico aplicado a este corpus podría extrapolarse a la filmografía de otros directores españoles contemporáneos cuya poética cinematográfica se caracterice por una marcada impronta coloquial, popular y

costumbrista. Un enfoque contrastivo de esta naturaleza contribuiría a consolidar un marco descriptivo más amplio sobre la transferencia y recreación de la metáfora corporal entre el español y el italiano en el panorama audiovisual actual.

BIBLIOGRAFÍA

Allinson, Mark 2001. *A Spanish Labyrinth: The Films of Pedro Almodóvar*. London / New York: I.B. Tauris.

Briz Gómez, Antonio 1998. *El español coloquial en la conversación. Esbozo de pragmagramática*. Barcelona: Ariel.

Briz Gómez, Antonio 2001. *El español coloquial: situación y uso*. Madrid: Gredos.

Brumme, Jenny (ed.) 2008. *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales.* Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

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

Chaume Varela, Frederic 2012. *Audiovisual Translation: Dubbing*. London / New York: Routledge.

Corpas Pastor, Gloria 1996. *Manual de fraseología española*. Madrid: Gredos.

Corpas Pastor, Gloria 2003. *Diez años de investigación en fraseología: análisis sintáctico-semánticos, contrastivos y traductológicos*. Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert.

Díaz Cintas, Jorge / Remael, Aline 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. London / New York: Routledge.

Díaz Cintas, Jorge / Remael, Aline 2021. *Subtitling: Concepts and Practices*. London / New York: Routledge.

Gibbs, Raymond W. 2006. *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gottlieb, Henrik 1992. Subtitling — A New University Discipline. In Dollerup, Cay / Loddegaard, Anne (eds) *Teaching Translation and Interpreting: Training, Talent and Experience*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins, 161-170.

Gottlieb, Henrik 1994. Subtitling: Diagonal Translation. *Perspectives: Studies in Translatology*. 2/1, 101-121.

Gregory, Michael / Carroll, Susanne 1978. *Language and Situation: Language Varieties and their Social Contexts*. London: Routledge & Kegan Paul.

Ivarsson, Jan / Carroll, Mary 1998. *Subtitling*. Simrishamn: TransEdit HB.

Johnson, Mark 1987. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: The University of Chicago Press.

Lakoff, George / Johnson, Mark 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.

Padoan, Patrizio / Arqués, Rossend 2012. Il trattamento dei somatismi nel *Grande dizionario di spagnolo*. In San Vicente, Félix (ed.) *Lessicografia bilingue spagnolo-italiano, italiano-spagnolo*. Monza: Polimetrica, 221-240.

Penadés Martínez, Inmaculada 2012. *Gramática y fraseología*. Madrid: Arco/Libros.

Perego, Elisa 2008. Subtitles and line-breaks: Towards improved readability. *Perspectives: Studies in Translatology*. 16/1-2, 59-74.

Quiroga Munguía, Paula 2004. Fraseología y lexicografía: el tratamiento de la fraseología en los diccionarios bilingües generales italiano/español del siglo XX. Revista de lexicografía. 11, 105-147.

Quiroga Munguía, Paula 2006. *Fraseología italo-española. Aspectos de lingüística aplicada y contrastiva*. Granada: Método.

Ruiz Gurillo, Leonor 1997. *Aspectos de fraseología teórica española*. Valencia: Universitat de València.

Ruiz Gurillo, Leonor 2001. *Las locuciones en español actual*. Madrid: Arco/Libros.

San Vicente, Félix (ed.) 2006. *Lessicografia bilingue e traduzione: metodi, strumenti, approcci attuali*. Monza: Polimetrica.

Sinclair, John 1991. *Corpus, Concordance, Collocation*. Oxford: Oxford University Press.

Strauss, Frédéric (ed.) 2001. *Conversaciones con Pedro Almodóvar*. Madrid: Akal.

Trovato, Giuseppe 2019. La aportación de los repertorios lexicográficos bilingües (español-italiano) en el proceso de descodificación y traducción de unidades fraseológico-idiomáticas relacionadas con las partes del cuerpo: hacia una equivalencia traductológica. *Cuadernos de Filología Italiana*. 26, 93-117.

Wotjak, Gerd (ed.) 1992. *Estudios sobre fraseología y fraseodidáctica*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

Wray, Alison 2002. *Formulaic Language and the Lexicon*. Cambridge: Cambridge University Press.

Zuluaga Ospina, Alberto 1980. *Introducción al estudio de las expresiones fijas*. Frankfurt am Main / Bern: Peter Lang.

Webgrafía (Último acceso: agosto de 2026)

Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española (DLE)*, edición del Tricentenario: <https://dle.rae.es>

Istituto della Enciclopedia Italiana: *Vocabolario Treccani online*: <https://www.treccani.it/vocabolario>

TIMVISION (Plataforma de distribución y streaming audiovisual): <https://www.timvision.it>

ANEXO

Repertorio lexicográfico y fraseológico del corpus (FICHAS 1–36)

FICHA 01 — *Dolor y Gloria* (16:55)

- **TO:** *Echar una mano*
  - **DLE (RAE):** Locución verbal. «Ayudar a alguien.»
- **TM:** *Dare una mano*
  - **Treccani:** Locuzione verbale. «Aiutare, prestare soccorso o collaborazione a qualcuno.»

FICHA 02 — *Dolor y Gloria* (36:12)

- **TO:** *Salirle [a alguien] del rabo*
  - **DLE (RAE):** *Salirle a alguien de los cojones / del rabo* [vulg.]. «Hacer alguien su voluntad con desprecio de las órdenes o conveniencias ajenas.»
- **TM:** *Fare di testa propria / sua*
  - **Treccani:** Locuzione verbale. «Agire secondo il proprio giudizio o arbitrio, senza seguire i consigli o le indicazioni altrui.»

FICHA 03 — *Dolor y Gloria* (36:22)

- **TO:** *Estar como una puta cabra*
  - **DLE (RAE):** *Estar como una cabra* [coloq.]. «Estar chiflado o loco.»
- **TM:** *Essere fuori di testa*
  - **Treccani:** Locuzione aggettivale/verbale [coll.]. «Essere privo di senno, uscire di senno, agire da sconsiderato.»

FICHA 04 — *Dolor y Gloria* (47:14)

- **TO:** *Darle al cerebro algo*

    - **DLE (RAE):** *Cerebro*: «Centro de las funciones mentales; capacidad de reflexión o talento.» *Dar*: «Proporcionar ocupación o motivo de pensamiento.»
- **TM:** *Dare al cervello qualcos'altro da fare*
    - **Treccani:** *Cervello*: «Sede del pensiero e dell'attività psichica.» *Dare da fare*: «Impegnare la mente, distogliere da pensieri ossessivi.»

FICHA 05 — *Dolor y Gloria* (51:00)

- **TO:** *Matarse a trabajar*
    - **DLE (RAE):** *Matarse*: «Trabajar con esfuerzo y fatiga excesivos, extenuarse.»
- **TM:** *Spezzarsi la schiena*
    - **Treccani:** Locuzione verbale. «Affaticarsi duramente, logorarsi con lavori fisici gravosi.»

FICHA 06 — *Dolor y Gloria* (1:26:32)

- **TO:** *Poner cara [de alguien/algo]*
    - **DLE (RAE):** Locución verbal. «Adoptar una determinada expresión o semblante facial para manifestar una actitud.»
- **TM:** *Fare una faccia [da...]*
    - **Treccani:** Locuzione verbale. «Mostrare una determinata espressione o atteggiamento col volto.»

FICHA 07 — *Dolor y Gloria* (1:36:39)

- **TO:** *Írsele [a alguien] la cabeza*
    - **DLE (RAE):** Locución verbal. «Perder momentáneamente el conocimiento, desvanecerse; o perder el juicio y el autodominio.»
- **TM:** *Girare la testa [a qualcuno]*
    - **Treccani:** Locuzione verbale. «Avere le vertigini, provare senso di sbandamento, stordimento o perdita momentanea di equilibrio.»

FICHA 08 — *Madres Paralelas* (05:00)

- **TO:** *Estar dispuesto a ayudar*
    - **DLE (RAE):** *Ayudar*: «Prestar cooperación, auxilio o socorro.»
- **TM:** *Dare una mano*
    - **Treccani:** Locuzione verbale. «Prestare aiuto o collaborazione; farsi avanti per soccorrere qualcuno.»

FICHA 09 — *Madres Paralelas* (15:15)

- **TO:** *Mirarle la cara [a alguien]*
    - **DLE (RAE):** *Cara*: «Semblante o fisonomía de la que se deduce el estado de ánimo.»
- **TM:** *Leggersi in faccia [a qualcuno]*
    - **Treccani:** Locuzione verbale. «Essere evidente, manifesto dall'espressione del volto senza bisogno di parole.»

FICHA 10 — *Madres Paralelas* (16:36)

- **TO:** *Echar una mano*
    - **DLE (RAE):** Locución verbal. «Ayudar a alguien.»
- **TM:** *Aiutare*
    - **Treccani:** Verbo transitivo. «Prestare la propria opera o soccorso a vantaggio altrui.»

FICHA 11 — *Madres Paralelas* (17:05)

- **TO:** *Temblor*
    - **DLE (RAE):** Sustantivo masculino. «Agitación, estremecimiento o turbación interior por viva emoción.»
- **TM:** *Batticuore*
    - **Treccani:** Sostantivo maschile. «Palpitazione accelerata del cuore, agitazione ansiosa o forte emozione.»

FICHA 12 — *Madres Paralelas* (17:51)

- **TO:** *Con la boca llena de veneno*

    - **DLE (RAE):** *Veneno*: «Cosa nociva a la salud o que causa daño moral; rencor o mala intención.»
- **TM:** *Con la bocca piena di veleno*
    - **Treccani:** *Veleno*: «Sentimento di astio profondo, livore, perfidia o malignità espresso con le parole.»

FICHA 13 — *Madres Paralelas* (19:44)

- **TO:** *Partírsele el corazón [a alguien]*
    - **DLE (RAE):** Locución verbal. «Sentir una pena o dolor moral intensísimo.»
- **TM:** *Avere il cuore a pezzi*
    - **Treccani:** Locuzione verbale/aggettivale. «Essere profondamente addolorato, distrutto dalla sofferenza morale.»

FICHA 14 — *Madres Paralelas* (32:20)

- **TO:** *Echar una mano*
    - **DLE (RAE):** Locución verbal. «Ayudar a alguien en una dificultad.»
- **TM:** *Aiutare*
    - **Treccani:** Verbo transitivo. «Facilitare il compito di qualcuno prestando aiuto.»

FICHA 15 — *Madres Paralelas* (33:55)

- **TO:** *Ser demasiada fotógrafa para algo*
    - **DLE (RAE):** Construcción enfática. «Tener una valía profesional superior a la requerida por una labor elemental.»
- **TM:** *Essere in gamba*
    - **Treccani:** Locuzione aggettivale [coll.]. «Essere persona capace, abile, intelligente o di grande valore.»

FICHA 16 — *Madres Paralelas* (35:59)

- **TO:** *Manitas de angelito*

    - **DLE (RAE):** *Manita*: Diminutivo afectivo de *mano*. Construcción libre con valor tierno o infantil.
- **TM:** *Faccina da angioletto*
    - **Treccani:** *Faccina*: Diminutivo di *faccia*. «Volto dolce, innocente o espressione angelica propria dei bambini.»

FICHA 17 — *Madres Paralelas* (44:38)

- **TO:** *Estar pendiente de alguien*
    - **DLE (RAE):** Locución verbal. «Atender con cuidado, vigilancia y preocupación continua a una persona.»
- **TM:** *Non perdere d'occhio qualcuno*
    - **Treccani:** Locuzione verbale. «Vigilare continuamente su qualcuno, seguirne attentamente le mosse.»

FICHA 18 — *Madres Paralelas* (57:01)

- **TO:** *Echar una mano*
    - **DLE (RAE):** Locución verbal. «Ayudar o prestar socorro.»
- **TM:** *Dare una mano*
    - **Treccani:** Locuzione verbale. «Prestare aiuto o collaborazione.»

FICHA 19 — *Madres Paralelas* (1:08:23)

- **TO:** *Con todo el dolor de mi corazón*
    - **DLE (RAE):** *Dolor de corazón*: «Pesar o arrepentimiento grande; tristeza profunda.»
- **TM:** *Con il cuore infranto dal dolore*
    - **Treccani:** *Cuore infranto*: «Stato di profonda prostrazione emotiva, disperazione o lutto interiore.»

FICHA 20 — *Madres Paralelas* (1:38:25)

- **TO:** *No pegar ojo*
    - **DLE (RAE):** Locución verbal [coloq.]. «No poder dormir.»
- **TM:** *Non chiudere occhio*

    - **Treccani:** Locuzione verbale. «Non riuscire a dormire per l'intera notte.»

FICHA 21 — *Madres Paralelas* (1:41:03)

- **TO:** *No abrir la boca*
    - **DLE (RAE):** Locución verbal. «No hablar o abstenerse de declarar algo.»
- **TM:** *Non aprire bocca*
    - **Treccani:** Locuzione verbale. «Non dire alcuna parola, rimanere in silenzio.»

FICHA 22 — *Amarga Navidad* (02:07)

- **TO:** *Tener la cabeza hueca*
    - **DLE (RAE):** *Cabeza hueca*: «Persona de poco juicio o aturdida.»
- **TM:** *Avere la testa vuota*
    - **Treccani:** Locuzione aggettivale/verbale. «Essere stordito, privo di lucidità o incapace di concentrarsi.»

FICHA 23 — *Amarga Navidad* (10:11)

- **TO:** *Dejar en las manos de alguien*
    - **DLE (RAE):** *En manos de*: Locución adverbial. «Bajo la responsabilidad, custodia o poder de alguien.»
- **TM:** *Lasciare in mano a qualcuno [in mano tua]*
    - **Treccani:** *In mano a*: Locuzione prepositiva/avverbiale. «Nel potere, sotto la custodia o la responsabilità di qualcuno.»

FICHA 24 — *Amarga Navidad* (12:43)

- **TO:** *Tener otra cara*
    - **DLE (RAE):** *Cara*: «Semblante o expresión que manifiesta el estado físico o de ánimo.»
- **TM:** *Avere un'altra faccia*

- **Treccani:** Locuzione verbale. «Presentare un aspetto o un'espressione visibilmente rassicurata o ristabilita.»

FICHA 25 — *Amarga Navidad* (22:21)

- **TO:** *Paquete*
  - **DLE (RAE):** Sustantivo masculino [vulg.]. «Bulto que forman los órganos genitales masculinos en el pantalón.»
- **TM:** *Pacco*
  - **Treccani:** Sostantivo maschile [gerg. / coll.]. «Rigonfiamento degli organi genitali maschili visibile attraverso gli abiti.»

FICHA 26 — *Amarga Navidad* (25:48)

- **TO:** *Tener el estómago revuelto*
  - **DLE (RAE):** *Revolver el estómago*: «Causar náuseas, desazón o malestar.»
- **TM:** *Avere lo stomaco sottosopra*
  - **Treccani:** *Stomaco sottosopra*: «Senso di nausea, agitazione o forte malessere gastrico.»

FICHA 27 — *Amarga Navidad* (28:06)

- **TO:** *Poner buena cara [a algo]*
  - **DLE (RAE):** Locución verbal. «Afrontar algo con agrado, optimismo o fingida conformidad.»
- **TM:** *Fare buon viso [a qualcosa]*
  - **Treccani:** Locuzione verbale. *Fare buon viso a cattiva sorte*: «Accettare di buon grado o con rassegnazione circostanze contrarie.»

FICHA 28 — *Amarga Navidad* (29:32)

- **TO:** *Tener mala cara*
  - **DLE (RAE):** Locución verbal. «Tener aspecto de enfermo o de disgustado.»
- **TM:** *Avere una brutta faccia*

    - **Treccani:** Locuzione verbale. «Mostrare sul volto i segni evidenti di malessere o stanchezza.»

FICHA 29 — *Amarga Navidad* (30:06)

- **TO:** *Mano de santo*
    - **DLE (RAE):** Locución sustantiva/adjetival [coloq.]. «Remedio pronto y sumamente eficaz.»
- **TM:** *Mano santa*
    - **Treccani:** Locuzione nominale/aggettivale. «Rimedio infallibile o provvidenziale per guarire un male.»

FICHA 30 — *Amarga Navidad* (35:28)

- **TO:** *No estar la espalda para algo*
    - **DLE (RAE):** *Espalda*: «Parte posterior del cuerpo humano; capacidad física para sobrellevar cargas o esfuerzos.»
- **TM:** *La schiena non regge [qualcosa]*
    - **Treccani:** *Schiena*: «Regione dorsale del corpo.» *Non reggere*: «Non sostenere il peso, la fatica o posture prolungate.»

FICHA 31 — *Amarga Navidad* (38:00)

- **TO:** *Tener la cabeza en otra cosa*
    - **DLE (RAE):** *Tener la cabeza en*: «Tener la atención puesta en un asunto determinado.»
- **TM:** *Avere la testa altrove*
    - **Treccani:** Locuzione verbale. «Essere distratto, assorto in altri pensieri o preoccupazioni.»

FICHA 32 — *Amarga Navidad* (55:03)

- **TO:** *Pasar [a alguien] por la cabeza*
    - **DLE (RAE):** Locución verbal. «Ocurrirse una idea o pensamiento a alguien.»
- **TM:** *Passare per la testa [a qualcuno]*

- **Treccani:** Locuzione verbale. «Venire in mente, affacciarsi al pensiero.»

FICHA 33 — *Amarga Navidad* (55:13)

- **TO:** *Pasar por la cabeza*
  - **DLE (RAE):** Locución verbal. «Pensar en algo o imaginarlo.»
- **TM:** *Avere per la testa*
  - **Treccani:** Locuzione verbale. «Avere in mente, essere occupato mentalmente da un'idea o preoccupazione.»

FICHA 34 — *Amarga Navidad* (1:05:14)

- **TO:** *Estirar las piernas*
  - **DLE (RAE):** Locución verbal [coloq.]. «Pasear para desentumecerse tras haber estado sentado.»
- **TM:** *Sgranchirsi le gambe*
  - **Treccani:** Locuzione verbale. «Camminare per togliere l'intorpidimento dovuto a immobilità.»

FICHA 35 — *Amarga Navidad* (1:27:49)

- **TO:** *Partir las piernas [a alguien]*
  - **DLE (RAE):** *Partir*: «Dividir, romper o quebrar algo con violencia.»
- **TM:** *Spezzare le gambe [a qualcuno]*
  - **Treccani:** *Spezzare le gambe*: «Rompere gli arti inferiori; usata come minaccia o intimidazione.»

FICHA 36 — *Amarga Navidad* (1:37:44)

- **TO:** *Mirar a la cara*
  - **DLE (RAE):** Locución verbal. «Mirar a alguien de frente, sin temor ni evasión.»
- **TM:** *Guardare in faccia*
  - **Treccani:** Locuzione verbale. «Fissare qualcuno sul volto direttamente, senza sfuggire il confronto.»